

KOMÁROMY ZSOLT

Translatio imperii

John Dryden *Aeneis*-fordítása és az angol eposz

Az alábbi cikk *Az angol irodalom magyar története* címmel készülő munkának az 1640-es évektől az 1830-as évekig tartó időszakot átfogó fejezetében jelenik majd meg, azon belül is az angol eposz korabeli történetéről szóló rész számára íródott. Két okból választottam közlésre ezt a tanulmányt formált részletet.

Egyrészt, bár jobbra kritikai forrásokra s nem eredeti kutatásra épül, az angol irodalomtörténet egy olyan szeletét mutatja be, amely a magyar olvasó számára kevésbé ismert. John Dryden ugyan „klasszikus” szerző, akiről minden irodalomtörténet korának központi alakjaként, az angol klasszicizmus „atyjaként” emlékezik meg, ám a magyar anglistika hagyományaiban mind Dryden kora, mind életműve meglehetősen elhanyagolt terület. Talán ez is az oka annak, hogy fontosságának rutinszerű hangoztatásán kívül még az angol irodalom iránt kifejezetten érdeklődő magyar olvasók számára sem különösebben ismert a munkássága. Ráadásul ennek a munkásságnak itt egy olyan részéről lesz szó – Drydenről, a fordítóról –, mely az angolszász kritikában is csak az utóbbi néhány évtizedben került a figyelem középpontjába. Készülő irodalomtörténetünk feladatai közé tartozik, hogy informálja az olvasót, és az alábbi részlet egy itthon nem különösebben szem előtt lévő területet mutat be.

Másrészt a készülő irodalomtörténeti munka említett fejezetének egyes módszertani megfontolásait is érzékelteti az alábbi részlet. E tekintetben, úgy vélem, nemcsak „másodlagos” és az olvasót tájékoztatni igyekvő munka ez, hanem az irodalomtörténet egy bizonyos szemléletét is közvetíteni kívánja. Ez a szemlélet eltér a magyar nyelvű angol irodalomtörténet-írás korábbi felfogásától, és az angolszász irodalomtudomány újabb fejleményeit is igyekszik beemelni az angol irodalom hazai megismertetésébe és kritikai kezelésébe. Az alábbi cikket tartalmazó fejezet megközelítése talán a hazai irodalomtudomány és irodalomtörténet-írás számára sem érdektelen: implicit és indirekt módokon akár a magyar anglistika szűkebb keretein kívül is releváns lehet. Ennek a szemléletmódnak a fontosabb elemei közé tartozik, hogy szakítani igyekszünk a kontrasztív korszakolással: azzal a bevett eljárással, hogy határozott korszakhatárokat vonjunk, és a határok két oldalán álló irodalmi jelenségeket egymással ellentétesként mutassunk be (például „a klasszicizmus szakít a barokkkal” stb.). Ebből kifolyólag nem öröklött korszakfogalmak alapján szerkesztjük fejezetünket. A jelen részlet annyiban példázza ennek az előnyeit, hogy amint eltekintünk a korszakfogalmaktól, a magyar anglistikai hagyományban a „barokkhoz” sorolt John Milton és a „klasszicizmus-hoz” sorolt John Dryden nem két egymással szemben álló kor és ideál alkotói lesznek,

hanem kortársak: mint ahogyan valóban kortársak is voltak, akiknek művei kölcsönhatásban voltak egymással. Úgy véljük, jobban megértjük a kor irodalmát, ha ezekre a kölcsönhatásokra figyelünk, ahelyett, hogy a korszak-kategóriák által ránk kényszerített antitézisek mentén olvassuk egy időszak irodalmi műveit és viszonyrendszerét.

Módszerünk egy másik fontos eleme, hogy korszak-kategóriák helyett anyagukat különböző irodalmi formák és funkciók történeti szárait követve szervezzük. Fejezetünk olyan részek sokaságából áll, amelyek – némiképp elnagyoltan fogalmazva – a formák kultúrtörténetét kínálják. Ez lehetőséget ad egyrészt arra, hogy időszakunk bevett korszak-kategóriáin átnyúlva olyan műveket és szerzőket helyezünk egy térbe, akik és amelyek sok szállal kötődnek egymáshoz, s egyazon irodalomtörténeti térben léteztek: Dryden és Milton esete ennek csak egyik közismert példája. Reményeink szerint, amikor a hagyományosan különböző „korszakokhoz” sorolt szerzők műveit a formáknak és funkcióknak a korszakfogalmakon átívelő történeteiben jelenítjük meg, történetileg specifikus irodalomtörténeti konstellációkat tudunk bemutatni. Még fontosabb hozadéka azonban a sok apró történetiszál módszerének, hogy egyes művek és szerzők többször és több különböző szempontból kerülnek tárgyalásra. A formák vagy a műfajok s ezek funkciói sem mindig jól elkülöníthetők – egymásba hajlanak, átszínezik egymást, no és persze, a történelem során változnak, ahogyan egymáshoz való viszonyuk is folytonos módosuláson megy keresztül. Ember legyen a talpán, aki eldönti milyen műfajba sorolandó például Byron *Don Juanja*, és világos, hogy a kérdés sem volna jó, hisz ennek a műnek a lényegéhez tartozik a műfajok keverése. Kevésbé extrém példák esetében is igaz, hogy az irodalmi művek egyrészt a formák meglévő (és általuk mindig alakított) közegében jönnek létre, másrészt pedig, hogy a formák egymással és a művek történeti közegével kölcsönhatásban is alakulnak. A *Don Juant* például fejezetünk egyaránt tárgyalja a satirikus költészet, illetve az eposz történetének a részeként, ám előkerül a költészetéről mint közéleti diskurzusról, valamint a narratív költői formákról szóló fejezetekben is. Mindezzel arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a tágan értett forma vagy funkció szerinti besorolásoknak is csak akkor van értelme, ha érzékelhetővé válik a formák történetileg specifikus viszonyrendszere, amely gyakran mindenféle formatörténet szárait összekuszálja: ezek felfejtése ugyanakkor elősegíti a művek több szempontból történő értelmezését.

Szerkesztési eljárásainkat, módszertani és szemléleti döntéseinket persze tovább lehetne részletezni, ennek a bevezetőnek azonban nem ez a célja. Pusztán csak jelezni akartam, hogy milyen tágabb kontextusba illeszkedik az alábbi részlet, amely John Dryden *Aeneis*-fordítását az angol eposz történetének egy epizódjaként tárgyalja. A fejezetből itt közölt részletek remélhetőleg érzékeltetik, hogyan jelennek meg ezek a most vázlatosan ismertetett megfontolások készülő irodalomtörténetünkben.¹

¹ Az eposzról szóló fejezet különböző részleteit rajtam kívül Gárdos Bálint és Ittész Gábor írták. Köszönettel tartozom különösen Gárdos Bálintnak, akivel e fejezet végleges szövegén közösen dolgoztunk, valamint Péti Miklós szerkesztőtársamnak, aki hasznos megjegyzéseivel segítette ezt a munkát. Az alábbi részletek tehát ugyan az én tollamból valók, de viselik a társszerzőimmel és társszerkesztőimmel való közös munka nyomait.

* * *

A műfajok történeti képződmények, és sokkal inkább diffúz és változó formák, mint tematikus vagy alaki kritériumok mentén tisztán definiálható, szabályok révén pontosan körülírható, változatlan létezők. Az eposzra talán különösen igaz, hogy míg egyrészt nagyon is kötött formai konvenciók határozzák meg, másrészt azoktól egészen eltérő formákkal is történeti összefüggésbe hozható. Így például az eposz az angol irodalomban a – 18. század első felében önmagát meghatározni igyekvő – regény számára is viszonyítási ponttá válik.² Mivel az eposz eredetileg versmértéket alkalmazó narratív mű, az a felfogás, hogy a regény is rokonságba kerül az eposszal, önmagában is jelzi, hogy az eposz történetét nem rögzített formában írott művek sorozata teszi ki, hanem a forma különböző alakváltásain keresztül érdemes vizsgálni. A kérdés ekkor az, hogy mi is az a dolog, *aminek* az alakváltásairól beszélünk. Erre egy lehetséges válasz az, hogy egy adott időszakban azt tartjuk eposznak, amit a formáról való korabeli gondolkodás alapján annak tekinthetünk. A regényt például hiába véli egy 19-20. századi eszmetörténeti konstrukció az eposz modern változatának,³ a 17-18. századi angol olvasóközönség nem tekintett rá az eposz új formájaként: egyrészt azért, mert a versmérték alkalmazása ekkor elengedhetetlenül hozzátartozott az eposz fogalmához, másrészt pedig mert a regény kulturális funkcióját nem tartották az eposzéval azonosnak.

A műfaj kulturális funkciója már egy másfajta, de nem kevésbé lényeges kritérium, mint az érvényben lévő alaki konvenciók. Mivel az irodalom történetét elválaszthatatlannak véljük a formák kultúrtörténetétől, a korabeli konvenciók mellett érdemes tekintetbe venni azt is, hogy mely művek, milyen írói törekvések vagy gesztusok társíthatók az eposz kulturális funkciójáról az adott korban vallott nézetekhez. Így például számos olyan elbeszélő költemény született a 17-18. századi Angliában, melynek műfaji megjelölése „eposz”, ám a mai történeti nézőpontunkból nem gondoljuk, hogy érdemi szerepet játszanának az angol eposz történetében. Ezzel szemben léteznek olyan művek is, melyek ugyan nem eposzként definiálják önmagukat, ám valamiféle rokonságot mutatnak az eposzról alkotott korabeli felfogással, ezért az eposz korabeli történetének a kontextusában beszélhetünk róluk. Az efféle rokonságot többek között a mű kulturális funkciója és az eposz hagyományához való tudatos viszonyulás alapozhatja meg.

A 17–18. századi Angliában az eposz hagyományát Homérosz és Vergilius antik eposzai határozták meg. Mivel ezeket a műveket múlhatatlan értékű kulturális kincsként,

² Így például Henry Fielding *Joseph Andrews* (1742) című (magyarul Balabán Péter fordításában olvasható) regényének híres előszavában „prózában írt komikus eposzként” határozza meg művét. Henry FIELDING, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and Shamela*, ed. Douglas BROOKS-DAVIES, Oxford, Oxford University Press, 1980, 4.

³ Ez a konstrukció a magyar olvasó számára már csak azért is ismerős lehet, mert hegeli alapjait a fiatal Lukács György dolgozta ki az egész európai irodalomtudomány számára azóta is releváns formában. LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975.

irodalmi csúcsteljesítményként tartották számon, az „eposz” fogalmához hozzárendelődött, hogy olyan megismételhetetlen költői teljesítmény, amely a műfajok hierarchiájának a legtetején áll. Ezt a magaslatot az eposz eredetét tárgyaló, a korban általánosan elfogadott elméleti munkák is biztosították.

A francia René Le Bossu (1631–1680) eposzról írt traktátusa, amely meghatározó hatással volt a kor eposzfelfogására Angliában is, a következő állításokkal kezdődik: az első költői történetek az istenekről szóltak, a költők teológusként az isteni természettel foglalkoztak. Ám mert az istenség legfőbb teremtménye az ember, a költők őt is tárgyukká tették, s ahogyan korábban az isteni természetről írtak, most az emberi természet és ezáltal az erkölcs lett a témájuk. Az eposz tehát olyan költemény, amelynek fő célja az emberi erkölcs tanítása; mivel pedig az erkölcs nem egyes dolgokra vonatkozó szabályokat jelent, hanem univerzális, az eposz a mindent átfogó általánosság alá rendeli az egyedi eseteket. (Már Arisztotelész is ezért írta az eposzról szólva – emlékeztet Le Bossu –, hogy a költészet előbbre való, mint a történetírás, hisz az utóbbi mindig egyes esetekkel foglalkozik, az eposz pedig mindig allegorikus és univerzális). Mivel az eposz az erkölccsel foglalkozik, amely pedig elválaszthatatlan a vallástól, az eposznak része marad az istenről való tudás és a vallásos értékek, amelyek az erkölcs alapjai. Az eposz tehát bár az emberek szokásairól, viselkedéséről ad számot, az istenségből fakadó és ezért univerzális erkölcsöket mutatja be; ezért pedig az eposz költőjének olyan cselekményt kell választania, amely általános fontosságú, és emelkedettségének megfelelően szereplői nem hétköznapi emberek; ugyanezért kell stílusának is emelkedettnek lennie, hisz az istenek és a hősök nem beszélhetnek hétköznapi nyelven.⁴ Ezen felfogás szellemében az eposz kulturális funkciója nem kevesebb, mint az emberiség legáltalánosabb értékeit felmutatni. Le Bossu is elismeri, hogy a korok változnak, és a költőnek saját világán belül kell megtalálni azt az általánosan fontos történetet, amely a korra jellemző szokások, viselkedésmódok bemutatásával tanít, ám ez nem változtat azon, hogy fundamentális értékeket kell tanítania, amelyre az adott kor világszemlélete épül, és amely az adott nemzet vagy kultúra mintegy megalapozó története (ahogyan például Aeneas mitikus utazása a Római Birodalom eredetéről és ezáltal erkölcsi alapjairól ad számot). Ezért is maradt az eposz definíciós kísérleteinek a része mind a mai napig az, hogy „enciklopédikus”, „mindent átfogó”, egy kor „öntudatlanul is elfogadott metafizikai tudásának” összessége.⁵ Nem csoda, hogy egy eposz megírása a legnagyobb költői feladatnak számított, és hogy nem hemzsegek azok a művek, amelyekről azt gondolták, hogy ezt a funkciót betöltik.

Nem csoda így az sem, hogy hiába használta egy költő az „eposz” műfajmegjelölést egy művére, ettől még korának kultúrája közel sem feltétlenül tekintett rá úgy, mint ami e műfaj funkcióját – a világ állapotának magyarázatát, a tudás egészének átfogását, a

⁴ René LE BOSSU, *Monsieur Bossu's Treatise of the Epic Poem*. [...] Made English from the French, with a Preface upon the same subject, by W. J., London, 1719, I, 4–9.

⁵ E 20. századi vélemények áttekintését lásd Herman FISCHER, *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre*, transl. Sue BOLLANS, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 17–18.

nemzet megalapozását, univerzális erkölcsi értékek tanítását – képes betölteni. Alexander Pope *Peri Bathous* (1727) című satirikus írásában – amely egyfajta ál-költészettan, az emelkedettséggel szemben a költői „lesüllyedést” tanítja (alcíme *The Art of Sinking in Poetry*) – a 15. fejezetnek *Az eposz elkészítésének receptje* címet adja, amely a következőképp indul:

[a] kritikusok egyetértenek abban, hogy az eposz a legnagyobb mű, amelyre az emberi természet képes. Sok mechanikus szabályt le is fektettek az efféle kompozíció követelményeként, ám ugyanakkor lehetetlenné tették, hogy bárkinek sikerülhessen ilyen művet megalkotnia; az első szabály ugyanis, amit egyhangúlag megkövetelnek, az a szerző zsenialitása. Az alábbiakban (honfitársaim hasznára) igyekszem megmutatni, hogy lehet eposzt zsenialitás, sőt, bármiféle tanultság vagy olvasottság nélkül is alkotni.⁶

Ezután Pope gunyorosan felsorol egy sor konvenciót, mint amolyan „hozzávalókat”, amelyekből még a tehetségtelen költő is kiváló eposzt főzhet. A satíra céltáblája egyrészt a tudatlan író általában, másrészt az olyan író, mint például Sir Richard Blackmore (1654–1729), aki három eposzi műfajmegjelölésű művet is alkotott, ám ezekben aktuális politikai eseményeket énekelt meg: vagyis hiába helyezte cselekményeit régi világokba és írt saját koráról allegorikus formában, nem általános emberi értékekre, hanem politikai elfogultságaira figyelt. Harmadrészt Pope satírája arra is felhívja a figyelmet, hogy bár lehet eposzt írni a formai konvenciók követésével, attól az még nem válik az eposz hagyományának részévé (legfeljebb a feledésre ítélt művek sokaságát gyarapítja vagy, mint Pope számára, nevetség tárgya lesz), amíg nem lesz képes megfelelni azoknak a kulturális elvárásoknak, amelyek az antik minták nyomán a korban az eposszal szemben léteztek.

E példa azt szemlélteti, hogy van különbség eposz és eposz között. A formai konvenciókat követő és önmagát eposznak nevező elbeszélő költemény közel sem feltétlenül tartozik az eposz azon történetéhez, amely tekintetbe veszi a műfaj jellegéről, kulturális funkciójáról vallott korabeli nézeteket. Ezzel szemben az eposz történetének ilyen vizsgálata kiterjedhet olyan művekre is, amelyek formai elemei nem felelnek meg az eposz konvencióinak, de egy adott kultúrtörténeti pillanatban az eposz funkcióját látják el. Sőt, ezt a hagyományhoz való valamiféle tudatos viszonyulással ki is nyilvánítják, és elérik, hogy befogadói ahhoz mérhetően tekintsenek rájuk. Mikor azt mondjuk, az eposz történetét annak alakváltásain, mutációin keresztül érdemes vizsgálnunk, arra törekszünk, hogy az ilyen művekre is kiterjedjen a figyelmünk. Sőt, mivel az itt tárgyalt korban az eposz hagyománya számára meghatározó antik művek egy távoli világból származnak, melyek modern relevanciája már időszakunkban kérdésessé

⁶ Alexander POPE, *The Major Works*, ed. Pat ROGERS, Oxford, Oxford University Press, 1993, 233–234. (Ha másként nem jelzem, az angol eredetik mindenhol a saját fordításomban szerepelnek. – K. Zs.)

vált, és mivel (mint azt Pope fent idézett sorai szatirikusan megfogalmazzák) szinte elérhetetlen ideált állítottak a költők elé, az eposz története sokkal inkább a forma mutációiból áll, mint az ideált tartalmilag és alakilag megvalósító művekből. Mivel ilyen művek nem is igen vannak, az eposz története a 17-18. századi Angliában leginkább a klasszikus eposz halálának (vagy még inkább ismétlődő halálainak), a műfaj átalakulásainak története.

Az eposz korabeli „mutációi” közé sorolhatjuk az eposzfordításokat is. Nem mindegyik ebben az időszakban született eposzfordításról gondoljuk, hogy az angol eposztörténet részévé vált. Így például Alexander Pope Homérosz-fordításai inkább ellenpéldák, hiszen sem Pope életművében, sem a korabeli angol irodalom közegében nem töltöttek be eposzi funkciót. A fordítás maga azonban annak ellenére is eszköze lehetett eposzi jelentőségű művek létrehozásának, hogy ezek nem „eredeti” művek. Az, hogy ez a forma esetenként nem eredeti költői alkotásokban élt tovább, modern szemmel akár az eposz egyik halálának is tekinthető. Úgy gondolom azonban, hogy a korabeli irodalomszemlélet alapján nincs okunk az eposzfordítást az eredetiség – ekkor a művek megítélésében még közel sem mérvadó – kritériuma miatt kizárni az angol eposz történetéből. A fordítás a 17. század végén általában is részévé válhatott „eredeti” költői teljesítményeknek, John Dryden (1631–1700) esetében pedig különösen jelentőségteljes módon épülnek be a fordításai az életművébe. Így azt is feltételezhetjük, hogy ami modern szemmel az eposz halálát jelezheti, az a korban az eposz egyik alakváltásaként jelent meg, s irodalomtörténeti jelentősége is ebben áll.

Az irodalomtörténet az eposz „halálának” gondolatát e korszakban szinte mindig összefüggésbe hozza John Milton (1608–1674) *Elveszett Paradicsom* (1667) című alkotásának hatásával, amely nemcsak az angol eposz, hanem annak mutációi számára is meghatározó volt (ami nem is csoda, hisz ha Milton eposza nem maga is „mutáció”, akkor az ő műve az egyetlen „igazi” angol eposz). Milton többek között épp azért vált az angol költészet felülmúlhatatlan alakjává, mert a közvélekedés szerint egyedül ő volt képes a költői műfajok legmagasabb régiójába felemelkedni, az antik klasszikusokéval összemérhetőnek tartott eposz megalkotásával. Az eredeti költői művekben testet öltő eposz háttérbe szorulását (egyik „halálát”) részben azzal is szokták magyarázni, hogy Milton teljesítménye bénítóan hatott a későbbi költők számára. Lényeges tényező itt persze az is, hogy az antik eposzok értékrendje, ideáljai, éthosza egyre kevésbé tűnt relevánsnak, reprodukálandónak, fenntartandónak a modern világban. Bár az eposz mint a lehetséges legnagyobb költői teljesítmény viszonyítási pont maradt, és a 17-19. század közötti időszak kiemelkedő költői közül nem egy feladatának érezte egy eposz létrehozását, az antik eposz folytathatatlanságának gondolata is hozzájárult ahhoz, hogy az eposzírásra való törekvés alternatív utakat keressen magának. Ezen utak egyike a fordítás. A Miltonhoz való viszony az újabb utak vizsgálatakor is lényeges marad, ám egyáltalán nem feltétlenül elrettentő példaként.

John Dryden 1697-ben megjelent *Aeneis*-fordítását a miltoni „hatásiszony”⁷ tézisének fényében például akár amolyan eposz-pótléknak is minősíthetnénk. Ha Milton és Dryden viszonyának bevett irodalomtörténeti felfogását tekintjük (melyet csak az utóbbi időkben kezd az angolszász irodalomtörténet-írás új perspektívába állítani), az *Elvesztett Paradicsom* léte Dryden költészete számára fojtogató körülmény, olyan remekmű, amely Dryden saját eposzírói ambícióit megbénította.⁸ Az, hogy Dryden saját eposz írása helyett Vergilius fordításával tette fel életművére a koronát, mintha csak annak a beismerése volna, hogy nem tudott kilépni Milton árnyékából. Ám Dryden esetében az eposzfordítás maga is az angol eposz egyik alakváltásának tekinthető: saját korában Dryden Vergilius-fordítása sokkal inkább betöltötte az eposz kulturális funkcióját, mint sok önmagát eposznak nevező eredeti költői mű. Ha közelebbről vesszük szemügyre Dryden viszonyát Miltonhoz, az eposzhoz és a fordítás tevékenységéhez, az alátámaszthatja ezt a véleményt. Dryden Vergiliusára kortársai nem poszt-miltoni kudarcként vagy eposz-pótlékként tekintettek: a kor elismert nagy költőjétől a kor eposzát várták, és Dryden fordítását ilyenként is fogták föl. Ennek oka egyrészt Vergilius *Aeneis*ének korabeli értelmezése, másrészt az angol kultúra és az angol nemzet önképe az 1690-es években, vagyis az a történelmi helyzet, amelyben az angol nyelven megszólaló Vergilius tökéletesen megfelelőnek látszott Anglia nagy epikus költeményének.

Az 1688-as Dicsőséges Forradalom olyan új hatalmi helyzetet és társadalmi „egyezséget” teremtett, amelyben (a többségi vélemény szerint) Anglia a 17. század történelmi viharain sikerrel áthajózva elért a szabadság és béke régóta vágyott állapotába. II. Károly restaurációja (1660) véget vetett a polgárháborús időknek, ám a vallási és politikai belharcoknak nem; az örökösödés kapcsán kieleződő viszályokban egy darabig a Stuartok tűntek diadalmaskodni, hisz II. Károlynak sikerült feltartóztatni azokat a törekvéseket, melyek a Stuart-ház Isten által legitimált uralmát és a vérvonal szerinti örökösödést próbálták kikezdeni. Utódja öccse, II. Jakab lett, aki azonban a Stuartok lappangó katolicizmusát nyílttá tette – ő maga is katolikus volt, és vallási toleranciát hirdetve védelmezte hittestvéreit. Az ő örököse lánya, a protestáns Mária lett volna, egészen amíg 1688-ban a királynak fia nem született, és ezzel megjelent egy katolikus királyi dinasztia megalapozásának réme. Az alkotmányos monarchia és a protestantizmus hívei Máriához és szintén protestáns férjéhez, Orániai Vilmoshoz fordultak, aki 1688-ban partra is szállt Angliában. II. Jakabot elűzték, majd III. Vilmos és Mária uralmával a protestantizmus és az alkotmányos monarchia diadalmaskodott.

⁷ A kifejezés Harold Bloomnak az irodalmi hatásokról szóló híres elméletéből származik, melyben nem mellesleg a későbbi angol költőknek épp Milton hatásával való küzdelme központi szerepet kap. Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1973. Az „anxiety of influence” kifejezés „hatásiszonyként” fordítása HÓDOSY Annamáriától származik: *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1-2, 58–76.

⁸ Stephen N. ZWICKER, *Milton, Dryden, and the Politics of Literary Controversy = Culture and Society in the Stuart Restoration: Literature, Drama, History*, ed. Gerald MACLEAN, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 138–139.

Mindez persze nem jelentette, hogy a vallási és politikai feszültségek megszűntek volna, ám az anglikán egyház és a whig politikai erők stabil, tartósnak ígérkező hatalmi helyzetbe kerültek, Anglia külpolitikai és háborús sikerei révén egyre inkább nagyhatalommá, III. Vilmos pedig „Európa első emberévé” vált, és az új hatalmi elit a kultúra világában is domináns szerephez jutott. A Dicsőséges Forradalommal ugyan átalakultak az ún. „augustusi kor”⁹ belső politikai tartalmai, ám a metafora nagyon is tovább élt: a restaurációval vált elterjedtté Angliát Augustus császár Rómájához hasonlítani, mint aki a polgárháború káosza után békét és prosperitást hozott, s III. Vilmos Angliájára – legalábbis az események nyertesei – épp így tekintettek. Az 1690-es években Anglia önképét a kiterjedő és stabilizálódó birodalmiság, a sikerrel megvédett szabadságjogok és az „igaz” vallás, ezáltal pedig egyfajta kulturális és szellemi büszkeség is jellemezte: a párhuzam az ókori római kultúra aranykorával az uralkodó rétegek számára pontosan ezt fejezte ki. Éppen ezért Augustus Rómájának eposza, Vergilius *Aeneise* különösen megfelelő ünneplésének tetszett III. Vilmos uralmának és a Dicsőséges Forradalommal „újjászülető” Angliának, hisz Vergilius művét ekkor elsősorban úgy olvasták, mint ami épp annak a birodalmi nagyságnak a felmagasztalása és legitimálása, amelyre ekkor Anglia hivatottnak érezte magát. Az *Aeneis* korabeli (és a 20. századig jellemző) értelmezésében elsősorban olyan elemek kaptak hangsúlyt, amelyek a 17. század végi Anglia számára a nemzet legmegfelelőbb ünneplésének tűntek: Róma sorsszerű birodalmi nagysága, a hősiesség, melynek révén e sors beteljesedik, az ősi hagyomány, melyet nemcsak a mű maga tart fenn a homéroszi eposzok folytatásával, de amely ezáltal legitimálja is Róma örökre szóló dicsőségét.¹⁰ A Vergilius költői magasságait angol nyelven megszólaltatni képes *Aeneis*nél Anglia aligha kaphatott e korban megfelelőbb eposzt, s erre az irodalmi bravúrra épp John Dryden, a kor kiemelkedő költője volt hivatott.

Így nem is meglepő, hogy Dryden *Aeneis*-fordítását Anglia örömmel fogadta: a fordítása nem egy saját eposz írására képtelen költő pótcselekvéseként hatott a korabeliek számára, hanem Anglia nagyságát a legmegfelelőbb módon ünneplő hőskölteményként. Samuel Johnson (1709–1784) a *Költők életei* című művének (1781) Drydenről szóló esszéjében joggal írja, hogy Dryden Vergilius-fordításainak sikerét az egész nemzet óhajtotta.¹¹ Mi több, Dryden és kiadója, Jacob Tonson hangsúlyt is fektettek arra, hogy a könyv, melyben az *Aeneis* is megjelent – Vergilius összes műveinek Dryden által készített fordítása, *The Works of Virgil* (1697) – valóban nemzeti esemény legyen. Kiadását az ún. előjegyzési rendszerrel finanszírozták, vagyis a politikai

⁹ Az „augustusi kor” kifejezés az angolszász irodalomtörténet-írás sokáig használatban lévő, ám mára jobbára letűnt fogalma a kb. 1660–1750-es időszakra.

¹⁰ Ezen régebbi értelmezésekről lásd Robert H. BELL, *Dryden's 'Aeneid' as English Augustan Epic*, *Criticism*, 1977/1, 34–50.

¹¹ Samuel JOHNSON, *The Lives of the Poets*, ed. Arthur WAUGH, London, Oxford University Press, 1968, I, 318.

és kulturális élet elitjének tagjait arra buzdították, hogy egy előre kifizetett összeggel járuljanak hozzá a mű létrejöttéhez; adományuk egyszerre volt patrónusi támogatás, melyből a szerző a munka során meg tudott élni és amely a kiadás költségeit is segített fedezni, és egyben a mű megrendelése, vagyis az adakozók mintegy előre vették meg maguk számára a könyvet. A módszer a korban közel sem volt ismeretlen, ám a Vergilius előjegyzőinek listája különösen hosszú és alaposan átgondolt volt.

Tonson a kor elsősorú könyvkereskedőjének számított, és közismert whig-nézetei csak megerősítették helyzetét a kulturális piacon. Dryden ezzel szemben Tory royalista volt, aki a Dicsőséges Forradalom után a politikai ellenzékhez tartozott – együttműködésük már önmagában is olyan kulturális érték létrehozásának kísérletét sugallta, amely a politikai érdekek felett áll. Ezzel összhangban volt az is, ahogyan az előjegyzők névsorát a mű elkészültének három éve során kialakították: Tonson és Dryden levelezése, illetve az előjegyzők kiléte világosan mutatja azt az igyekezetet is, hogy a Vergilius leendő olvasóinak köre a legkülönfélébb politikai és vallási elkötelezettségű, a legkülönbözőbb foglalkozású és társadalmi rangú embereket, férfiakat és nőket, időseket és fiatalokat egyaránt magában foglaljon. A fordítást kísérő *Dedikációban* és az *Utóiratban* Dryden újra és újra visszatér arra, hogy vállalkozásával az egész nemzetet kívánja szolgálni.¹² Tonson, Dryden és az angol kulturális és politikai elit minden rétegét képviselő 349 előjegyző osztozott abban a hitben, hogy a Vergilius-fordítás a pártoskodás fölé emelkedő vállalkozás, amely egy közös kulturális térben egyesíti a nemzetet: még Dryden politikai ellenfelei is elismerték költői képességeit, s azt, hogy az angol klasszicizmus megtestesítőjeként ő a legalkalmasabb annak a kulturális programnak a véghezvitelére, amely az angol „augustusi” kultúra egységét és nagyságát nyilvánítja ki az angol nyelven megszólaló ókori klasszikus eposszal.¹³ Dryden a *Dedikációban* kitér francia és olasz Vergilius-fordításokra, majd azt állítja, hogy az ő angol Vergiliusa ezeknél hívebben adja vissza a latin költő művének szellemét, s hogy ezt a teljesítményt hazája büszkeségére vitte véghez. (*Works*, 5/325.) Vagyis Dryden művével Angliának követeli Vergiliust, s fordítása ezért is válhatott nemzeti büszkeség tárgyává.¹⁴ Az *Aeneis*nek a korban tulajdonított ideológiai tartalmak és az angol nyelv

¹² Lásd John DRYDEN, *The Works of John Dryden. Volumes 5-6: The Works of Virgil in English 1697*, ed. William FROST, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1987, 5/325, 6/807. (A Dryden-összkiadás ezen kötetére a továbbiakban a szövegben hivatkozom *Works* címmel, s azt követően kötet- és oldalszámmal. – K. Zs.)

¹³ Az előjegyzők névsorát lásd *Works*, 5/67–73; Dryden és Tonson üzleti megállapodásaira és a mű előállítására vonatkozó egyéb dokumentumokat lásd *Works*, 6/1179–1188. Az előjegyzők listájának elemzése révén e kulturális vállalkozás jellegét részletesen tárgyalja John BARNARD, *Dryden, Tonson, and the Patrons of The Works of Virgil (1697) = John Dryden: Tercentenary Essays*, ed. Paul HAMMOND, David HOPKINS, Oxford, Clarendon, 2000, 174–240.

¹⁴ Christopher D'ADDARIO, *Dryden and the Historiography of Exile: Milton and Virgil in Dryden's Late Period*, *Huntington Library Quarterly*, 2004/4, 565. Lásd még a fordítás *Utószavát*, melyben Dryden abban látja saját érdemét, hogy – bár léteztek a műnek korábbi angol fordításai is – munkája elhozta Vergiliust Angliának. (*Works*, 6/808.)

általi birtokbavétele Dryden fordítását egyaránt alkalmassá tették arra, hogy ne poszt-miltoni kudarcként, az eposz eltűnésének egyik jeleként tekintsünk rá, hanem a kor angol eposzának tartsuk.

Az eredetiség hiánya, az eposz fordítás jellege sem jelentette tehát azt, hogy az angol *Aeneis* ne funkcionálhatott volna nemzeti hőskölteményként a korban. Mi több, Dryden számára sem annak a jele volt, hogy képtelen eredeti eposzt írni: fordítása nem valamiféle költői fejtöréssel volt Miltonnal szemben. Bár mint említettük, a két költő viszonyának közkeletű felfogása szerint valami ilyesmiről volna szó: e sokat hangoztatott narratíva szerint Milton teljesítménye Dryden egész életművére árnyékot vetett. Az irodalomtörténeti anekdoták szerint Miltonnál 1672-ben tett látogatását is úgy kell elképzelnünk, mint az akkorra már (homéroszi legendát idézően) vak próféta-költő, a nagy angol eposz szerzője, és a feltörekvő, szorongó neofita találkozását (holott Dryden ekkor 44 éves, elismert, sikeres, az irodalmi életet uraló szerző volt).¹⁵ Dryden reakciója az *Elveszett Paradicsomra* állítólag az volt, hogy „[e]z az ember mindnyájunkat megelőz, sőt, az antikokat is!”¹⁶ Az *Elveszett Paradicsom* 1688-as kiadásának előlapjára Dryden Milont méltató epigrammája került, mely így szól:

Three Poets, in three distant Ages born
Greece, Italy and England did adorn.
The First in the loftiness of thought Surpass'd;
The Next in Majesty; in both the Last.
The force of Nature cou'd no farther goe
To make a Third she joined the former two.¹⁷

E sorok valóban hatalmas tiszteletről tanúskodnak: Milton nemcsak utódja Homérosznak és Vergiliusnak, de mintha kettőjük erényeit társítva túl is szárnyalná őket. Mindezzel együtt Dryden viszonya Miltonhoz és eposzához már csak azért sem a bémult ámulat, mely saját eposzirói ambícióit paralizálná, mert mint más írásaiból kiderül, Dryden azon a véleményen volt, hogy az antik eposzokhoz senki nem tud felőlni, s az *Elveszett Paradicsom* nem igazi eposz.

Az *Aeneis*-fordítás *Dedikációjában* azt írja, hogy csak egy nagy *Iliász*, és csak egy nagy *Aeneis* volt, s utánuk kiválóságban csak Tassótól *A megszabadított Jeruzsálemet* említhetjük. Azt követően szükség volna valamiféle kritikai felügyeletre, amely az eposz

¹⁵ ZWICKER, *Milton, Dryden, i. m.*, 139.

¹⁶ „This Man Cuts us All Out.” Jonathan RICHARDSON, *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*, London, Knapton, 1734, cxix–cxx. (Péti Miklós fordítása)

¹⁷ John DRYDEN, *The Works of John Dryden, Volume 3: Poems 1685-1692*, ed. Earl MILNER, Berkeley – Los Angeles, University of Californai Press, 1969, 208. Prózafordításban: „Három költő, kik egymástól távoli korokban születtek / Ékesítette Görögországot, Itáliát és Angliát. / Az első a gondolat emelkedettségében utolérhetetlen, / A második magasztosságban s az utolsó mindkettőben. / A természet ereje ennél tovább nem hatolhatott / Hogy harmadikat hozzon létre, párosította az első kettőt.”

birodalmának kapuin kívül tartja a kis költők tömegét: majd olyan eposzokat kezd sorolni, melyeknek ezen cenzúra alá kellene esniük. Ebben a felsorolásban szerepel Milton is, akinek a műve, mondja Dryden, eposz lehetne, ha Ádám lett volna a hőse Sátán helyett, ha szereplnének benne halandó lények is, s ha nem azzal végződne, hogy „az óriás legyőzi a lovagot, [...] aki aztán a kalandornóval az oldalán vándorolhat a világban”. (*Works*, 5/276.) De már öt évvel korábban, Juvenalis *Szatíráinak* fordításához írt dedikációjában (amely a *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* [Értekezés a satíra eredetéről és fejlődéséről] címet viseli) is találkozunk ezzel a véleményével: itt még Tasso sem nyer bebocsáttatást az eposz kapuján, mert itt Dryden azt mondja, hogy az antik klasszikusok után senkinek nem sikerült igazi eposzt írnia.¹⁸ Dryden számos kritikai és drámai műve a modern irodalom új útjait keresi és méltatja. A régiek és újak vitájában általában az újak oldalán áll, ám az eposz esete kivétel ez alól. Ugyanitt – néhány bekezdéssel korábban – így ír: „[t]együk fel, Homérosz és Vergilius egyedül állnak a saját nemükben, s a természetet annyira kimerítette a létrehozásuk, hogy hozzájuk hasonlót többet nem tud alkotni; ám ez a példa csak a hősköltészetre áll.”¹⁹ Nyilván e szakaszok fényében javasolja Adeline Johns-Putra, hogy a fenti epigrammát is óvatosabban értelmezzük: szerinte az inkább úgy olvasandó, mintha a természet már nem tudott vagy akart volna még egy epikus költőt teremteni, s az első kető után némileg lustán, mintegy másolatként hozott volna létre egy harmadikat. Nem arról van szó, hogy Dryden ne nyűgözte volna le Milton teljesítménye, hanem inkább arról, hogy az *Elveszett Paradicsomra* nem tekintett igazi eposzként, mert úgy gondolta, illet az antik eposzok után már nem lehet létrehozni – a modern kísérletek, beleértve Milton művét, számára nem lehettek egyebek, mint másolatok, vagy az eredeti művek szellemének fordításai.²⁰ S valóban, még ugyanabban a bekezdésben, ahol Dryden a fent idézett műben kijelenti, hogy Milton eposzát nem lehet igazi eposznak nevezni,²¹ azt mégis elismeri, hogy senki nem tudta olyan tökéletesen utánózni Homéroszt, vagy olyan gazdagon „fordítani” („translate”) Homérosz görög idiómáját vagy Vergilius latinjának eleganciáját, mint Milton. Vagyis Dryden számára Milton műve ugyan nem az antik mintákhoz felérő eredeti eposz, de azok legjobb utánzata, sőt, nyelvezetük elsajátítása által azok „fordítása.” Dryden számára Milton a klasszikus műveltség egyik őrzője, aki sikeresen oltotta a latin irodalmi nyelv gazdagságát az angol nyelvbe, és saját fordítása ebben nem Milton eposzának szegény rokona, hanem egyenrangú társa.²² Vagyis Dryden maga aligha gondolt *Aeneis*-fordítására eposz-pótlékként, melyhez azért folyamodott volna, mert úgy érezte, hogy nem tud felőni Milton eposzához.

¹⁸ John DRYDEN, *The Works of John Dryden, Volume 4: Poems 1693–1696*, eds. A. B. CHAMBERS, William FROST, Berkeley – Los Angeles – London, University of Californai Press, 1974, 13.

¹⁹ *Uo.*, 12.

²⁰ Adeline JOHNS-PUTRA, *The History of the Epic*, Houndsmill, Palgrave Macmillan, 2006, 87–88.

²¹ „As for Mr Milton [...] his Subject is not that of an Heroique Poem; properly so called.” DRYDEN, *Works*, 4/14–15.

²² D’ADDARIO, *i. m.*, 559–560.

Éppen ellenkezőleg: Milton eposza is egyfajta „fordítása” az antik klasszikus eposznak, s Dryden sem tesz mást, mint hogy egy ilyen fordítást hoz létre.

Dryden pályájának utolsó szakaszában (melyben az *Aeneis*-fordítás is készült) nem menekült Milton hatása elől, sőt, inkább egyre intenzívebben fordult újra a művei felé – nemcsak az *Elveszett Paradicsom*nak jelent meg új kiadása 1688-ban, de Milton politikai és vallási vitairatai is újra kiadásra kerültek – Dryden pedig aktívan részt vett azok korabeli értelmezéseiben, és elmélyülten olvasta újra Milton műveit. Ezek tehát nem riválist jelentettek számára, hanem – D’Addario szerint – fokozottan azonosult velük: Miltonban egyre inkább társra talált.²³ Ennek oka azonban nemcsak a klasszikus örökség őrzésének közös célja, hanem az is, hogy Dryden az 1690-es évek Angliájában hasonló helyzetbe került, mint amilyenben Milton az 1660-70-es években találta magát. Ahhoz, hogy világosabban lássuk Dryden hozzájárulását az angol eposz történetéhez, igen fontos az, ahogyan *Aeneis*-fordítását meghatározza a költő politikai és kulturális pozíciója a Dicsőséges Forradalmat követően.

Dryden ugyanis a Stuartok pártján állt, sokáig a közvélemény egyik legfontosabb tory formálója volt, megkapta az udvari történész (*historiographer royal*) állását és a király koszorús költője lett.²⁴ II. Jakab trónra lépésével a katolikus uralkodó mellett is kitartott, ő maga is katolizált. Drámai munkássága az udvartól független irodalmi életben is a kor egyik legfontosabb írójává tette. A Dicsőséges Forradalommal azonban Dryden az irodalmi élet margójára szorult. Katolikus royalistaként az 1690-es évekre elsöpört vallási és politikai oldalhoz tartozott, a hatalom kegyelt alkotója helyett ellenzéki íróvá vált, a koszorús költői posztját megfosztották ellenlábasa, Thomas Shadwell javára, a katolikus hit védelmében írt allegorikus teológiai költeményét (*The Hind and the Panther* [A szarvas és a párduc] 1687) pedig a közvélemény leginkább csak az akkor huszoneves Matthew Prior (1664–1721) paródiájának köszönhetően méltatta figyelemre, legjelentősebb drámai és költői műveire fogható írást élete utolsó évtizedében már nem adott ki. Amikor Dryden 1694-ben hozzákezdett Vergilius műveinek fordításához, a 63 éves író költőileg, színházi, politikai vagy vallási szerepét tekintve, és anyagilag is elszegényedett, marginalizálódott, minden szempontból úgy tűnt, hanyatlásának éveit éli.²⁵ Azt a tényt, hogy pályája utolsó évtizedében elsősorban fordításokon dolgozott, szintén helyzetének ezen radikális változásával szokás magyarázni. Ahelyett ugyanis, hogy egy csillogó irodalmi életmű megkoronázására törekedett volna, az 1680-as évek végétől Dryden némiképp érthetetlen módon eredeti művek írásánál jóval több energiát fordított arra, hogy régi (elsősorban antik klasszikus) szerzők műveit ültesse át angolra. A legáltalánosabban elfogadott magyarázata ennek az, hogy marginalizálódásának éveiben a fordításokon

²³ *Uo.*, 559.

²⁴ Ez a pozíció Angliában máig létező intézmény, a legnagyobb elismerést jelentő pozíció, és a korban lényegében az udvar hivatásos költőjét jelentette.

²⁵ Lásd William FROST, *Dryden’s Virgil*, *Comparative Literature*, 1984/3, 194.

keresztül tudta leginkább – rejtve, indirekt módokon – megszólaltatni az akkorra már szinte üldözendő nézeteit.²⁶ Egy másik feltevés szerint a fordítás alkalmat adott sokféle hang megszólaltatására, s szkeptikus gondolkodásának nagyon is megfelelt, hogy nem kellett egyetlen filozófiai álláspont mellett sem elköteleződni.²⁷ S megint egy másik felfogás szerint a fordítás lehetővé tette számára, hogy újraértelmezze irodalmi és politikai viszonyulásait a klasszikus és az angol múlthoz, és megváltozott helyzetében újrapozicionálja saját írói identitását e múlt hivatott közvetítőjeként.²⁸

Nem véletlen, ha pályájának ez a fordulata Dryden számára rokon lélekke tette John Milont, aki a köztársaság és Cromwell Protektorátusának idején hasonlóan fontos véleményformáló szerepet töltött be politikai és vallási kérdésekben. Milton szintén a hatalom centrumában dolgozott, majd 1660-tól, a köztársaság bukásával és a monarchia restaurációjával a politikai és vallási kisebbség tagjává vált, ideológiailag inkább csak megtűrt, a politikával felhagyó és alkotói magányba vonuló szerző lett. A közvetlen utókorban is elterjedt már az a nézet, hogy Milton bukott republikánusként a politikai és vallási csatákban való részvételtől elfordulva fogott az eposz megalkotásának minden földi érdek és hívság felett álló magasztos feladatába; az irodalomtörténet azonban Milton 1660 után megjelent műveiben, így az *Elveszett Paradicsom*-ban is mára egyre világosabban látja a burkolt politikai reflexiót, érzelmi és gondolati reakcióit az elbukott köztársasági kísérletre és az új hatalmi rendre, melyben élt. Az éteri magasságokban szárnyaló Milton és a napi politikai és irodalmi csatákba alámerülő Dryden szembeállítása meghaladott irodalomtörténeti közhely, s ezt itt azért fontos kiemelni, mert felhívja a figyelmet arra, hogy Dryden *Aeneis*-fordítása igen hasonló költői és kulturális pozícióban született, mint az *Elveszett Paradicsom*. Milton azért lett különösen fontos az eposzfordításon dolgozó Dryden számára, mert a saját helyzetéhez hasonló „belső emigránst” látott benne – az *Elveszett Paradicsom*ot úgy olvashatta, mint Milton saját nosztalgikus reflexióját, s a politikai vereséget és törekvéseinek bukását megelőző, ám értékeihez, elveihez, hitéhez hű költő művét.²⁹ Vagyis Dryden számára Milton és eposza nem annyira bénító hatású, felülmúlhatatlan előzmény, amely ellehetetleníti saját eposzi ambícióját, hanem annak a mintája, ahogyan egy ideológiai ellenzékbe szorult költő kitart eszméi mellett, sőt, ahogyan ebből a pozícióból írja meg nemzete eposzát.

Dryden ezen viszonya Miltonhoz szorosan összefügg azzal is, ahogyan Vergilius művét olvasta. Mint említettük, az *Aeneist* a korban általában a birodalmi ideológiát

²⁶ Lásd például Stephen ZWICKER, *Politics and Language in Dryden's Poetry: The Arts of Disguise*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1984, 177–205; vagy Murray PITTOCK, *Poetry and Jacobite Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 94–100.

²⁷ Lásd például Paul HAMMOND, *John Dryden: The Classicist as Sceptic*, *The Seventeenth Century*, 1989/4, 165–187. Ezen értelmezések áttekintéséről lásd bővebben Paul DAVIS, „*But Slaves We Are*”: *Dryden and Virgil, Translation and the “Gyant Race”*, *Translation and Literature*, 2001/1, 110–127.

²⁸ D'ADDARIO, *i. m.*, 554–555.

²⁹ *Uo.*, 562.

szolgáló műként értelmezték; vagyis olyannak, amelyben a római udvari költő tanácsot ad az uralkodónak, hogy az azokat követve hű maradhasson a Birodalom megalapítóinak hősiességéhez és erényéhez.³⁰ Létezett azonban egy másik értelmezési hagyomány is, amely szerint Vergilius talpnyaló udvaronc, aki kiszolgálja a zsarnok birodalmi érdekeit, és eposza nem más, mint állami propaganda.³¹ Dryden Vergilius-olvasata e két véglet között állt, s leginkább azokkal a modern értelmezésekkel rokon, melyek arra hívják fel a figyelmet, hogy Vergilius közel sem osztotta maradéktalanul Augustus birodalmi ideológiáját, köztársaságpárti érzületei voltak, eposza pedig sok ironikus vagy saját hirdetett törekvését illetően szkeptikus elemet tartalmaz: egyszerre szól a birodalmiság magabiztos, illetve az attól való rettenet tragikus hangján.³² Az *Aeneis*-fordítás *Dedikációjából* kiderül, hogy Dryden szerint Vergilius szíve mélyén republikánus volt, de úgy gondolta, hogy Augustus az egyeduralomnak a lehetőségekhez képest még mindig legjobb formáját kínálja – nem sajátítja ki teljesen a hatalmat (vagy legalábbis így tesz), uralma alatt béke van a birodalomban, „az emberek boldogok lennének, ha nyugton maradnának”, s hogy végső soron a fennálló rendszer hazájának az érdekét szolgálja. Dryden szerint Vergilius az *Aeneisszel* egyszerre igyekezett az uralkodó és az emberek kedvére tenni, bölcs és becsületes emberként mindkettőt szolgálni, s művével bebizonyítja, hogy az udvaroncnak nem kell feltétlenül gazembernek is lennie. (*Works*, 5/280–283.) Vagyis Dryden úgy tekintett Vergiliusra, mint akinek magánvéleménye nem azonos azzal, amit nyilvánosan hangoztat, de ezért nem elítélte a római költőt, hanem modellt talált benne arra, ahogyan művével a költő a köz javára cselekedhet még akkor is, amikor nem osztja az épp érvényes állami ideológia értékeit. Amiként Milton, úgy Vergilius is azt példázza Dryden számára, hogy az ellenzéki elvek és a nemzet iránti lojalitás összeegyeztethető.³³

Dryden ezen attitűdje abból is kiolvasható, ahogyan fordítása – mint azt a latin és angol szöveg eltéréseinek elemzői megmutatták – igen érzékeny arra, hogy Aeneas már másfajta hős, mint homéroszi elődjéi. Egyrészt ugyan rendelkezik a hősi erényekkel, másrészt azonban saját hősiességének felmagasztalása helyett sokkal inkább a feladata végrehajtásához szükséges önmegtagadás jellemzi. Szabadsága és akarata korlátozott s belenyugvással veszi tudomásul, hogy mit kell tennie, kitartóan cipeleli a múlt terhét s megfizeti a személyes árát annak (lásd a Dido-történetet), amit a köz érdekében meg kell tennie.³⁴ Dryden a *Dedikációban* egy helyütt azt írja: elég régóta olvassa Vergiliust ahhoz, hogy lássa, ahogyan mondandóját „józanul visszafogja” („the sober retrenchment of his Sense”, *Works*, 5/326.), s helyet hagy az olvasó

³⁰ JOHNS-PUTRA, *i. m.*, 91.

³¹ Howard D. WEINBROT, *Augustus Caesar in "Augustan" England: The Decline of a Classical Norm*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 120–130.

³² Adam PARRY, *The Two Voices of Virgil's Aeneid*, *Arion*, 1963/4, 66–80. Lásd még BELL, *i. m.*, 34–37.

³³ D'ADDARIO, *i. m.*, 568–570.

³⁴ BELL, *i. m.*, 38–42.

képzületének is. Egyesek szerint ez a visszafogottság Dryden szemében általában is jellemzi azt a Vergiliust, aki Aeneasban önmegtagadó hőst alkotott: ez a Vergilius az önfeláldozás költője, aki saját érdekeit a háttérbe tolva képes a nemzet érdekében cselekedni. Dryden úgy veszi magára Vergilius lefordításának terhét (maga is a „teher” – „weight” – szót használja a fordítás feladatára [*Works*, 5/326]), ahogyan Aeneas cipeli ki apját az égő Trójából, s magára veszi Róma megalapításának feladatát.³⁵

Az *Aeneis*-fordítás tehát egyrészt megfelelt ugyan az eposz kulturális funkciójának, másrészt azonban – mivel Dryden efféle mintát látott Vergiliusban és így olvasta eposzát – az eposzi feladat felvállalása közepette is kritikus marad az ünnevelt ideológiával szemben. Dryden maga is ellenzékbe szorult író volt, s aligha gondolhatjuk, hogy III. Vilmost és birodalmi törekvéseit kívánta dicsőíteni. Tonson ugyan kérlelte Drydent, hogy ajánlja a művet a királynak, de ő erre nem volt hajlandó (Tonson megoldása a problémára az volt, hogy a gazdagon illusztrált kötet Aeneas-ábrázolásain úgy rajzoltatta át a hős orrát, hogy arca III. Vilmoséra hasonlítson). Mi több, fordításában sok helyen olyan megoldásokat alkalmazott, melyek a királyra vonatkoztathatók, és arra utalnak, ahogyan III. Vilmos eltávolodik a hősi éthosztól, ahelyett, hogy beteljesítené azt; az angol *Aeneis* tehát Dryden Vergilius-képének megfelelően a birodalmi ideológiának épp annyira kritikája is, mint ünneplése. A mű értékelése szempontjából igen lényeges ez a kettősség.

Dryden fordításának ugyanis sok részletét és magának a Vergilius-fordításnak a gesztusát is meghatározza ez a kontextus. A szöveg rengeteg olyan passzust tartalmaz, melyek Vergilius eredetijét szabadon kezelik, vagy egyenesen Dryden hozzáadásai, és amelyeknek közvetlen politikai áthallásai vannak. Ezeknek sok fokozata és árnyalata látható. Így például az „An Empire from its old Foundations rent” (II.5, „régí alapjaitól elszakított birodalom”), vagy a „Kings ... / With Arbitrary Sway the Land oppressd” (VIII.438, „királyok ... önkényes uralma nyomta el az országot”) olyan sorok, melyeknek a latin eredetiben nincsenek megfelelői, és kortárs politikai felhangjaik eltéveszthetetlenek. Hasonló példa a „Then banishd Faith shall once again return” (I.398, „akkor a száműzött vallás majd ismét visszatér”) sor, amely az eredetiben „Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / Jura dabunt” (I.292–293, vagyis: a „szürke [azaz ősi] vallás, és Vesta, és Quirinus [azaz Romulus] és testvére Remus törvénykezni fognak”) – tehát az angolban a vallás száműzetése és visszatérése Dryden szabad fordításának az eredményei, a korabeli olvasó számára a katolicizmusra utal, és Dryden jakabizmusának a hangján szól. Ám ezen és hasonló példák nem azt jelentik, hogy Dryden saját politikai nézeteinek és reményeinek allegóriájává alakította volna át Vergilius művét. Így például mikor Venus kérdőre vonja Jupitert, miért nem gondoskodik Aeneasról, aki hű maradt hazájához és isteneihez, Dryden az eredetiben szintén nem szereplő „istenfélő” („Pious”) jelzőt használja (I.317; a *Dedikáció*ban ezt a tulajdonságot teszi meg

³⁵ Lásd Paul DAVIS, *Dryden and the Invention of Augustan Culture = The Cambridge Companion to John Dryden*, ed. Stephen N. ZWICKER, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 85.

Aeneas legfőbb erényének, *Works*, 5/286) – a szakaszban könnyen hallhatnánk az elveihez hű, de a hatalom által félretett Aeneas és Dryden párhuzamát, ám a jelző ennél sokkal általánosabb elkötelezettségekre utal, és Dryden mintegy tudatosan szalasztja el a jakabita értelmezési lehetőséget.³⁶ A hazájából elűzött Aeneas és új birodalmának reménye könnyen válhatna akár II. Jakab, akár Dryden helyzetének kifejezőjévé, de a fordítás ennél sokkal összetettebb. A latin és az angol szöveg összehasonlító elemzései sok példát kínálnak arra, ahogyan a fordítás túllép az egyszerű politikai allegórián; Dryden módszerét érzékeltetendő, itt elég felidézünk az eposz kezdő sorait.

Arms, and the man I sing, who, forced by Fate
And haughty Juno's unrelenting Hate;
Expelled and exiled, left the Trojan shore (I.1-3),

szól az angol szöveg, melyben az „expelled and exiled” („kitaszított és száműzött”) szavakat Dryden teszi hozzá, a latin eredetiben nincs megfelelőjük, s az 1690-es évek Angliájában aligha akadt olvasó, akinek ne II. Jakab elűzése jutott volna eszébe róluk. Az angol szöveg 7. sora – „His banish'd Gods restor'd to Rites Divine” (száműzött isteneknek szent szertartásait visszaállította) – igen laza fordítás, Vergiliusnál ugyanis csak annyi szerepel, hogy Aeneas behozta isteneit Latiumba („Inferretque Deos”), a latin ige nem visszahozatalt jelent, mint Dryden „restor'd” igéje, amelyben így a régi isteneknek az új világban való visszaállítását Dryden kommentárjának tekinthetjük. Mintha a mű arról szólna, hogy az Aeneas által megalapítandó új birodalom a régi rend restaurálása. Holott, mint említettük, a korabeli Angliában az *Aeneist* épp az újonnan megalapított birodalom ideológiájának értelmében olvasták. Dryden szövege felveti a kérdést, hogy vajon az angol *Aeneis* az elűzött régi rend restaurációját vagy egy új birodalom mintáját kínálja? A következő sor – „And settled sure succession in his line” (és megalapozta vérvonalának biztos folytatását) – teljes mértékben Drydené, nincs megfelelője a latinban, és így II. Jakab vérvonalának az új birodalomban való folytatására való rebellis utalás lehet. A következő sorban azonban – „From whence the race of Alban fathers come” (ahonnan az alban-i atyák nemzete származik) – Dryden visszatér a szöveghűséghez, szó szerint fordítja az „Albanique patres” kifejezést. Ez a hűség ugyanakkor a korábbi sorok fényében ideológiai hűtlenség is lehet: emlékeztetheti a korabeli olvasót arra, hogy II. Jakab Albany hercege volt, s hogy Dryden korábban *Albion and Albanius* című operájában (1685) ünnepelte őt. Itt tehát a szöveghűség vezet oda, hogy a fordítás hűtlen ahhoz a feladathoz, hogy III. Vilmos Angliáját feleltesse meg az Aeneas által megalapított új birodalommal. Mint Paul Hammond rámutat, ez a sor nemcsak a hűség és a hűtlenség, de a történelmi allegória tekintetében is többértelmű. A sort záró ige („come”) jelen időben van, vagyis arra utal, hogy Róma és az annak megfelelő „Alban”

³⁶ E szakaszok részletesebb tárgyalását, melyre itt támaszkodtam, lásd Paul HAMMOND, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 241–258.

atyák dicsősége ma is él (Vergiliusnál, akinél ugyan helyénvaló lett volna a jelen idő, nem szerepel ige, így időmegjelölés sem). Ám ez a fenti jakabita értelmezési lehetőségeket el is törli, hisz a jelenben Albany hercegének és vérvonalának dicsősége nem él, és ezáltal a jelent dicsőítő olvasat ki is oltja annak a lehetőségét, hogy egy jakabita jövő reményét olvassuk a szakaszba. Vagyis az angol *Aeneis* ideje se nem Róma, se nem a korabeli Anglia ideje, se nem egy jakabita restauráció reménye, se nem III. Vilmos Angliájának ünneplése – a fordítás, mondja Hammond, egy olyan időt és teret hoz létre, amelyben mondandója nem egyik vagy másik oldal mellett szóló politika allegória, hanem egy a történelemből kimozdított idő és tér, a száműzetés állapotáé, egy valamiféle haza és jövő felé tartó utazás, melynek képzeletbeli terét az olvasók saját tapasztalataikkal tölthetik meg, ahogyan eligazodni próbálnak a fordítás jelentésárnyalatai között.³⁷

A „fordítás” tevékenysége így lényegében hozzátartozik ahhoz, hogy ez a mű ne kicsinyítse az eposzt politikai propagandává, és képes maradjon az eposz univerzalizálásának megfelelni. A „birodalomalapítás” Dryden művében a fordításban jön létre. A *translatio imperii* elve, melynek igazolására oly sokan fordultak az *Aeneis* mintájához, Vergilius számára a régi értékeknek az új világba való „átfordítását” is jelentette. Dryden Vergilius-fordítása egyben az „új” angol birodalom világát fordítja át ennek a nem „eredeti” nyelven írt eposznak a sehol nem létező világába, ahol Vergilius és a múlt újraértelmezhető, újraértelmezhető.³⁸ Dryden „belső emigránsként” igen érzékeny arra, hogy az *Aeneis* a száműzöttség, a kívül levés állapotát mutatja be, s fordítása arra törekszik, hogy ebből az állapotból az angol Aeneas egy olyan hazába érkezzon meg, amely nem ismétli a múlt hibáit, hanem „fordít” a nemzet sorsán még aközben is – sőt: épp azáltal –, hogy az ősi eredetét követi.

Dryden fordítása ezáltal képes egy egyszerre önbizalomteli és megosztott nemzet eposzává válni. Mert bár a Dicsőséges Forradalom társadalmi „egyezséget” valósított meg, az angol társadalom különböző nézetű és vallású rétegei közel sem ugyanannak a jövőnek a beteljesítését várták Aeneas utazásától. Ám éppen ezért is lesz a vergiliusi modell útmutatás Dryden számára: saját, a nemzet megosztottságát jól mutató ellenzéki nézeteinek, székszisének hangoztatása mellett is az egész nemzet számára igyekszik létrehozni az angol eposzt: Aeneashoz és Vergilius ezen értelmezéséhez hasonlóan Dryden is „józanul visszafogja” magát, és akár saját nézeteit is ambivalensen képviselve felvállalja a nemzet ügyének terhét. A fordítás során ügyel arra, hogy hangja az ideológiai különbségeken átívelve magának az angol kultúrának a hangja legyen.³⁹

Dryden *Aeneise* tehát egyszerre képviseli a korabeli angol kultúra és társadalom nagyságát és kritikáját, egyszerre testesíti meg a stabilitást fenyegető erőket és tartja kordában azokat. S épp emiatt tekinthetünk erre a műre az eposz műfajának élő

³⁷ A mű sokat elemzett nyitó szakaszainak ezen értelmezésében ismét Paul Hammondot követem: *Uo.*, 232–234.

³⁸ *Uo.*, 231.

³⁹ DAVIS, *Dryden, i. m.*, 86–87.

példájaként. Az az eposz, amely pusztán csak megörökíteni és magasztalni akar egy kulturális állapotot, nem járul hozzá érdemben a forma továbbéléséhez. A klasszikus eposz halálát, véli Steven Shankman, az is elősegítette, hogy Vergiliust és eposzát egy zsarnokot kiszolgáló udvaronc propaganda-műveként értelmezték. Az *Iliász* nemcsak a Homérosz korában már rég letűnt műkénéi civilizációt ünnepli, hanem kritikus szemmel elemzi, hogy milyen belső problémák vezettek hanyatlásához – amint ez a kritikus szemlélet kikopik az eposzból, a műfaj életereje elpárolog.⁴⁰ Az angol augusztusi kor dicsőítéseként értelmezett angol *Aeneis* betölti az eposz azon funkcióját, hogy egy kor kultúrájának megalapozó mítoszt kínálja, ám ez nem lenne elég ahhoz, hogy ne halott imitációt és ideológiai szervilitást lássunk benne, és ne tekintsük a fordítást az eposzi ambíciók feladásának, a műfaj halálának. A mű eposzi magasságához szükség volt arra is, hogy a fordításban kitapintható motivációk, feszültségek, ideológiai tartalmak, kritikai szemlélet és kulturális törekvések fent bemutatott együttese olyan művé tegye Dryden Vergiliusát, amely úgy tölti be az eposzi funkciót, hogy reflektáltan és kreatívan kapcsolódik Vergilius és Milton hagyományához, amelynek egyes szálait a korban többek között épp Dryden műve fogja össze az angol eposz számára.

ZSOLT KOMÁROMY

Translatio imperii

John Dryden's Translation of the Aeneid and the English Epic

This article discusses some contexts and internal features of John Dryden's translation of Virgil's *Aeneid* in order to show why and how this work can be viewed within the tradition of English epic poetry. It takes issue with the view that Dryden would have suffered from an anxiety of Milton's influence and that his translation would be a sign of the incapacity of producing original epic poetry after *Paradise Lost*. It is suggested that "translation" should be seen in a wider sense of a creative and critical relation to the past that is nonetheless upheld in the context of the epic's function of legitimating national foundations. Through discussions of Dryden's views on epic poetry, his relation to Milton, his interpretation of Virgil, and his cultural position and aims in the 1690s, the article seeks to show why we have good reasons to think of Dryden's English *Aeneid* as a vital example of the epic genre, and that it can profitably be read within its tradition.

⁴⁰ Steven SHANKMAN, *Pope's Homer and his Poetic Career = The Cambridge Companion to Alexander Pope*, ed. Pat ROGERS, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 71.