

KÁRPÁTI BERNADETT

„This ash was a scholarly girl”

Műfaji és mediális fordítás Anne Carson *Nox* című művében*

„Elteltünk a könyvektől, megkeseredtünk tőlük, könyvön nyugszik a vallásunk, tudományunk, megélhetésünk, szórakozásunk, ez az életünk, amelyet leginkább magunknak szántunk: a könyvön, amelyben látjuk az *életellenest* – vagy legalábbis az *élettel átellenest*. A könyv problémája: ez nemcsak a filológus egzisztenciális kérdése, hanem egzisztenciális kérdés egyáltalán. Ne nézzük meg egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról?” (Kerényi Károly)¹

„[...] a fordítás a legnagyobb különbségről szól: az élet és a halál közötti különbségről.” (Susan Sontag)²

Írás/kép – Anne Carson mint intermediális alkotó

Kerényi Károly mottóban idézett kérdése, bár más perspektívából tekint a könyvre, Anne Carsoné is lehetne: „Ne nézzük meg egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról?” A kanadai író-költő, klasszika-filológus, műfordító ugyanis számos nyilatkozatában, munkajegyzetében problematizálja a könyvet mint médiumot, formátumot, keretet. Egy interjúban például azt mondja: „a könyv egy kényelmes forma a kultúránkban, amelyben létre lehet hozni dolgokat, de ez egyre kevésbé kielégítő. És soha nem éreztem, hogy kimerítené bármilyen ötletemet.”³ Ugyanakkor nemcsak reflektál

* A tanulmány az NKFI FK 128492 számú kutatási projekt keretében készült. Mind az angol, mind a latin idézetek saját fordításban szerepelnek, s a bennük található kurzív kiemelések is tőlem származnak. Catullust és Propertiuszt a következő kiadások alapján idézem: *Catullus: A Commentary*, ed. C. J. FORDYCE, Oxford, Oxford University Press, 1961; *Sexti Properti: Elegi*, ed. Stephen J. HEYWORTH, New York – Oxford, Oxford University Press, 2007.

¹ KERÉNYI Károly, *Ókortudomány = K. K., Halhatatlanság és Apollón-vallás*, ford. KÖVENDI Dénes, SZERB Antal, TATÁR György, Bp., Gondolat, 1984, 152.

² „translation was about the biggest difference of all: that between being alive and being dead.” Susan SONTAG, *On Being Translated = S. S., Where the Stress Falls: Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001, 339.

³ Stephen BURT, *Anne Carson: Poetry without Borders*, Publisher’s Weekly, 2000. április 3. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/39881-anne-carson-poetry-without-borders.html> (Letöltés ideje: 2022. március 14.)

a könyvre mint médiumra, illetve a Gutenberg-galaxissal szembeni kihívásokra, hanem mintha alkotói tevékenysége is az idézetben foglalt kérdés megvalósítása lenne: a könyv minden oldaláról való megszemlélése, annak darabokra szedése, majd újbóli összerakása. Ez összefügg azzal, hogy Carson vizuális művész is – olyannyira, hogy állítása szerint huszonéves koráig nem is igazán írt, csak rajzolt⁴ –, ami nyomot hagy írásművészetén, kötetkompozícióján is. Ez nyíltan megmutatkozik a kimondottan experimentálisnak nevezhető műveiben (mint az írásom tárgyát adó *Nox* vagy a *Float*),⁵ de „hagyományos” könyveiben is az elrendezés, a tipográfia, a vegyes technikák (kézírás/gépírás, rajzok, fényképek stb.) tudatos alkalmazásában. Könyvei így könyvtárgyakká, artefaktumokká válnak: „még akkor is, ha amit csinálok, csak írás, megpróbálom tárggyá alakítani. Próbálom olyanná tenni, hogy ne csak olvasni, hanem ránézni vagy megtapasztalni is lehessen, ezért aggodom a topográfia és a térközők miatt, és egyszerűen a megjelenítés miatt”⁶

E „kézműves” munkamódszer mellett Carson egész munkásságában kiemelt szerepe van az antikvitásnak, ami persze klasszika-filológus lévén aligha meglepő. Ám az antikvitáshoz való viszonyulásában is az újra(hang)szerezés érdekli, a váratlan egymás mellé helyezések, amelyek egyfajta határhelyzeti poétikában valósulnak meg.⁷ Így kerül egymás mellé Thukydides és Virginia Woolf az *Ordinary Time* című írásban (*Men in the Off Hours*, 2000), Stésichoros és Gertude Stein az *Autobiography of Red* című verses regényben (1998),⁸ illetve talán az előbbieknél még egyértelműbb és nyilvánvalóbb párhuzamba a kéosi Simónidés és Paul Celan az *Economy of the Unlost* (1999) című kötetben.⁹ Mindehhez ugyanakkor érdemes megidézni a szerző azon meglátását, amely szerint elutasít bármilyen instrumentalizmust vagy pragmatizmust az antikvitás (pontosabban ebben az idézetben: a görögség) megközelítésében, és arról ad számot, hogy figyelmét éppen a széthangzás, a másság ragadja meg, amelyekben mégis megpillantható valamiféle hasonlóság:

⁴ Uo.

⁵ A *Nox*ról mint a (női) experimentális írás és kötetkompozíció példájáról lásd Liedeke PLATE, *How to Do Things with Literature in the Digital Age: Anne Carson's Nox, Multimodality, and the Ethics of Bookishness*, *Contemporary Women's Writing*, 2015/1, passim.

⁶ Will AITKEN, *Anne Carson: The Art of Poetry No. 88*, *Paris Review*, 2004/3, 194. Ennek értelmében beszél Ian RAE is Carson esetében az írás vegyes médiumként való megközelítéséről [*mixed-media approach to writing*] (*From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada*, Montreal – Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, 227), és hangsúlyozza a *Nox* materiális olvasatra való felhívását Liedeke PLATE (*i. m.*, különösen: 97–100), valamint Kiene BRILLENBURG WURTH (*Re-vision as Remediation: Hypermediacy and Translation in Anne Carson's Nox*, *Image [&] Narrative*, 2013/4, különösen: 21–22).

⁷ Laura JANSEN, *Introduction: On Anne Carson/Antiquity = Anne Carson/Antiquity*, ed. Laura JANSEN, New York, Bloomsbury Academic, 2021, 1–4.

⁸ Magyarul: *Vörös önéletrajza*, ford. FENYVESI Orsolya, Bp., Magvető, 2017.

⁹ Sherry SIMON, “A single brushstroke”: *Writing through translation: Anne Carson = In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, eds. Paul ST-PIERRE, Prafulla C. KAR, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, 111. Az antik anyag és a kortárs költészet így egyfajta kollázsként működik: lásd RAE, *i. m.*, 226.

Nem érzem, hogy az antik dolgok közvetlenül kapcsolódnának a modern dolgokhoz. A hetvenes-nyolcvanas években, amikor a diplomámat szereztem és tanítottam, a korszellemnek megfelelően azt állították, hogy a klasszika-filológus feladata megtalálni az ókorban a relevanciát és olyan kurzusokat kitalálni, amelyek meggyőzik a diákokat arról, hogy az ókori görögök tanulmányozásából minden szükségeset megtudhatnak a modern életről. Nos, ez enyhén szólva is bizarr. A görögökben az a lenyűgöző, hogy a hasonlóság apró villanásait kapjuk [*you get little glimpses of similarity*], hihetetlen másságba ágyazva [*embedded in unbelievable otherness*], a világról alkotott furcsa meggyőződések és az életre adott olyan reakciók hatalmas táján, amelyeknek egyáltalán nincs értelmük.¹⁰

Mindez kulcsfontosságú Carson fordítói felfogása s így írásom szempontjából is, minthogy az alábbiakban néhány olyan példán keresztül igyekszem megmutatni e felfogást, amelyben épp e furcsaságok, elidegenítő effektusok, áthangolások tárnak fel valamit a nyelvek közötti, átmeneti térben mozogva a „tiszta nyelvből”,¹¹ ugyanakkor a megismerhetőség lehetetlensége fogalmazódik meg bennük. A nyelvek, korszakok, médiumok közötti tér (ha tetszik: szakadék), és a különféle terek közötti bolyongás, barangolás, tévelygés nemcsak szimbolikus értelemben fontos, hanem gyakorlati, fizikai értelemben is jellemzi Carson alkotási folyamatát: „Három különböző asztalnál dolgozom, mindegyiknél más-más projekt van folyamatban, mondjuk úgy, hogy az egyik tudományos, a másik írói, a harmadik pedig művészeti. Ezekhez *csapongva megyek oda* [I go at these erratically], néha egy órán belül mindhárom asztalhoz. *Egymást kölcsönösen beporozzák.* [They cross-pollinate one another.]”¹²

Írásomban Anne Carson *Nox* című munkájával foglalkozom,¹³ mely a fent említett szerkesztési elvet részben követi, részben eltér tőle. E mű ugyanis a szerző saját tragikus tapasztalatát, a gyász feldolgozását állítja párhuzamba Catullus 101. carmenén – mely a költő úgynevezett „fivérgyászoló epigrammái” közé tartozik¹⁴ – végzett filológiai munkával (értve ez alatt a szöveg kiszótárazásától egy letisztázott,

¹⁰ AITKEN, *i. m.*, 199. Idézi JANSEN, *i. m.*, 7.

¹¹ Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = W. B., *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Bp., Magyar Helikon, 1981, 69–86. Benjamin fordításkonceptiójának Anne Carsonra tett hatására felhívják a figyelmet: Sara TANDERUP LINKIS, *Bits of Books in Boxes: Carson's and Hegnhøjs Scrapbooks* = S. T. L., *Memory, Intermediality, and Literature*, New York, Routledge, 2019, 153; BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 29–31.

¹² AITKEN, *i. m.*, 205. (kiemelés tőlem)

¹³ Anne CARSON, *Nox*, New York, New Directions, 2010.

¹⁴ A fivérgyászoló epigrammák (*carm.* 65, 68, 101) intertextuális összefüggéseiről, illetve *Aeneis*-beli visszhangjairól lásd SOMFAI Péter, *Commune sepulcrum: Trója „catullusi” emlékezete Vergilius Aeneisében*, *Ókor*, 2016/4, 35–41; Uő., *A catullusi „fivérgyászoló” költemények visszhangjai Vergilius Aeneisében*, *Ókor*, 2020/4, 56–63.

de korántsem végleges verzióig való eljutást), amely fordítás és adaptáció között billeg. Pontosabban – mint lentebb részletesebben is rámutatok – nem is pusztán párhuzamba állítja, hanem valamiképp azonosítja, egymást feltételezőnek állítja be a gyász munkát, illetve a filológiai munkát és a fordítást mint az elveszett jelenvalóvá tételének, illetve a hangadásnak, „felélesztésnek” párhuzamos törekvéseit.¹⁵ Hiszen a fordítás Benjamtól kezdve, s a tanulmány mottójában megidézett Sontagnál is, a holt életre keltésének *par excellence* jelensége.¹⁶ Alább a Catullus-vers értelmezése után néhány példán keresztül mutatom be Carson fordítói felfogását, majd az elégia műfajában rejlő alapvető feszültség (a gyászolt másik megragadása vs. a saját poétikai megszólalás lehetősége) sajátos megvalósulását, illetve a catullusi testvérkapcsolat dinamikájának újraértelmezését.

Könyv/tárgy – A Nox mint intermediális kötet

Anne Carson *Nox* címet viselő, 2010-ben publikált munkája értelmezhető a könyvmédiium határait feszegető kísérletnek, s mint ilyen, éppen annyira jelentős, mint Catullus 101. carmenének újrafordításaként és -értelmezéseként. A „kötet” szót használni rá valójában pontatlan,¹⁷ minthogy egy könyvviszonylatban igen nagy, sűrű dobozról van szó (23,5 cm magas, 15 cm széles),¹⁸ amelyben voltaképpen egyetlen hosszú, harmonikaalakban hajtogatott lap van, mely kihajtva mintegy 25 méter hosszú. A bal oldalra eső részekén Catullus versének szavai szerepelnek szótári tételekként, vagyis szócikkekre szabdalva, míg a jobb oldalra asszociatív kommentárok, jegyzetek, reflexiók, fotók, rajzok kerültek. A kötet fülszövege szerint a *Nox* a szerző eredeti, kézzel készített kivágásos könyvének (*scrapbook*) vagy kollázsnaplójának (*collage journal*)¹⁹ identikus másolata, mondhatjuk: faksimile kiadás, melyet a szerhasználati és kisebb bűnözési ügyei elől

¹⁵ Erik FREDERICKSEN, *The Philology of Grief: Catullus 101 and Anne Carson's Nox = Unspoken Rome: Absence in Latin Literature and its Reception*, eds. Tom GEUE, Elena GIUSTI, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2021, 290; 304. Parr is arról beszél, hogy a fordítás a gyász metaforájává válik: Jocelyn PARR, *A Dignifying Shame: On Narrative, Repetition, and Distance in Anne Carson's Nox*, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 2014/4, 352. Vö. „A fordítás [...] metafora Carsonnak a testvérével való kapcsolatára.” BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 30.

¹⁶ Vö. BENJAMIN, *i. m.* Ugyanakkor a fordítás az eredeti művet még inkább a széttöredezés irányába viszi; a tiszta nyelv csak a nyelvek összességéként létezik, s ez Carson műve szempontjából kulcsfontosságú.

¹⁷ A könyv nehezen kategorizálhatóságáról a legtöbb róla szóló tanulmány megemlékezik, de kifejezetten tematizálja: PARR, *i. m.*, 341–342.

¹⁸ Hasonló „dobozkönyv” Carson *Float* című, 2016-os műve is: egy átlátszó műanyag dobozban huszonkét kis füzet szerepel, amelyeknek sorrendje nem kötött (nincsenek számozva sem) – vagyis az olvasó kedve szerint olvashatja. E füzetek az ún. „chapbook”, az olcsó, utcán árusított röplap formátumát idézik meg. JANSEN, *Introduction*, *i. m.*, 6–7.

¹⁹ Tanis MACDONALD, *Night in the Box: Anne Carson's Nox and the Materiality of Elegy = Material Cultures in Canada*, eds. Thomas ALLEN, Jennifer BLAIR, Waterloo (Canada), Wilfrid Laurier University Press, 2015, 52.

elmenekült, régóta külföldön élő, s családjával kapcsolatot csak alig-alig tartó bátyja, Michael halála után készített.²⁰ Így érthető az is, hogy miért éppen a 101. carmen válik *párhuzamos* szöveghellyé, nemcsak mint intertextus, hanem a párhuzamos tapasztalat – a báty elvesztése felett érzett gyász – értelmében is. Maga a könyv így egyfajta epitáfium, melynek értelmében robusztussága és dobozszerűsége új értelmet nyer: a sírkő vagy urnatartó alakjára is emlékeztet,²¹ kiváltképp, hogy a borítón egy hosszúkás alakú állókép látható egy kislőről (akiről aztán az olvasás előrehaladtával valószínűsítjük, hogy Michael). Ez a befogadás tapasztalatában elsők között érzékelt mediális fordítás: a gyászepigramma eredeti médiumára, a sírfeliratra való emlékeztetés.²²

Különös jelentősége van, hogy személyes, sőt önéletrajzi írásmű másolatáról van szó, hiszen ez a publikált műnek is azonnal auratikusságot kölcsönöz: személyes és intim könyvtárgy benyomását kelti, egyfajta relikviaként tűnik föl.²³ Ehhez az élményhez hozzátesz a kézírás gyakori megjelenése is: nemcsak Anne Carsoné, hanem az elhunyt testvére is, akinek egyetlen, s így kiemelt értékű levele a műnek nagyjából a közepén, többször és többféleképpen szétvágva jelenik meg. (Ennek értelmezésére később még visszatérek.) A kézírás (mint autográfia) a személyesség talán legerősebb vizuális, grafikai megvalósulása, az írás szó szerint az író kézjegye, s mint ilyen, egyfajta testi kiterjesztése is.²⁴ A személyesség benyomását erősítő vizuális elemek a fényképek is, melyek többnyire családi fotók vagy különféle használati tárgyakat ábrázoló képek.²⁵ Azonban az embereket ábrázoló képek homályosak vagy egyenesen árnyékokat ábrázolnak, az árnyat vető embernek tehát éppen a hiányára mutatnak rá, a tárgyak pedig ugyan valamiféle lebegtetett otthoni környezetben állnak, de ugyancsak a hiányzó használójukra, a jelen nem lévő emberre utalnak (például szék, hinta).²⁶

A befogadás tapasztalatában tehát a személyesség és annak elidegenítése, a jelenlét és a távollét effektusai folyamatosan váltakoznak mind verbális, mind vizuális szinten,²⁷

²⁰ A kötet hátlapján ezt olvashatjuk: „Amikor a bátyám meghalt, sírfeliratot készítettem neki könyv formájában. Ez ennek a *másolata, olyannyira közeli, amennyire csak lehetett.*” („When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a *replica* of it, *as close as we could get.*”)

²¹ Joan FLEMING, *Talk (why?) with mute ash: Anne Carson's Nox as Therapeutic Biography*, Biography, 2016/1, 69; TANDERUP LINKIS, *i. m.*, 149, 169.

²² Az epigramma műfajáról és (inter)medialitásáról – kifejezetten a Catullus-carmenek összefüggésében – lásd SOMFAL, *A catullusi „fivérgyászoló” költemények*, *i. m.*, 56–57.

²³ BRILLENBURG WÜRTH a „szuvenír” kifejezést is alkalmazza rá: *i. m.*, 22.

²⁴ PLATE, *i. m.*, 99–100.

²⁵ A fotókat részletesebben értelmezi FREDERICKSEN, *i. m.*, 299; PARR, *i. m.*, 348–349; Jill MARSDEN, *In Search of Lost Sense: The Aesthetics of Opacity in Anne Carson's Nox*, Comparative & Continental Philosophy, 2013/2, 193–194; 197; Eugenia NICOLACI, *Translating the Canon, Filling the Absence = Anne Carson/Antiquity*, *i. m.*, 251–252.

²⁶ MARSDEN, *i. m.*, 194.

²⁷ E megkülönböztetés persze épp az eddig tárgyaltak értelmében szinte értelmetlen: a képek elkezdnek szöveggé válni, a szöveg pedig képként viselkedni – a képek nem pusztán illusztrációk, hanem narratívaalkotó erejük van. Nem véletlenül szokták olykor Carson „fotópoétikáját” W. G. Sebaldéhoz kötni: pl. az *Austerlitz* fényképei sokban rokoníthatók a *Nox*-ban szereplőkkel. FLEMING, *i. m.*, 154; SIMON, *i. m.*, 116; TANDERUP-LINKIS, *i. m.*, 147.

s mindvégig feszültségben állnak.²⁸ Mert noha abban a szellemben vesszük kézbe a művet, hogy valamiféle autentikus, auratikus, személyes könyvtárgyat, már-már művész-könyvet tartunk a kezünkben,²⁹ valójában egy szkennelt, sokszorosított, kereskedelmi forgalomba került, s ezért illuzórikus, manipulált, kísérteties művel van dolgunk. Ez akkor hasít belénk, amikor például a kézzel írt firkák, feliratok nyomán a lapon ceruzamélyedést látunk, de ha közelebről szemügyre vesszük, kivehetőek a pixelek – ugyanakkor, ha lapozunk, a mélyedés a másik oldalon is látszik. Minél valóságosabb, annál kísértetiesebb ez a hatás. Ennek alapján állítja MacDonald, hogy a *Nox* nem egy reprodukció, amely valóban autenticitással bír, hanem egy metareprodukció, amely reflektál másolatjellegére és „elődjére”, az eredeti naplóra is.³⁰

A szkennelt, fénymásolt jelleg miatt a digitalitás felől visszatekintve átértelmeződik a mottóban szereplő Kerényi-idézet: a könyv minden oldalról való vizsgálata ugyanis a digitális médiumok létezése óta egészen más felhangot kap.³¹ A könyvtárgyhoz egyfajta nosztalgia társul,³² így a *Nox* nemcsak az elhunyt bátynak, Catullus versének (metonimikusan az antik irodalmi hagyománynak), illetve a gyászköltészet (epigrama, elégia) műfajának, de a könyvnek mint médiumnak is emléket állít.³³ A harmonikaalak egyfajta átmeneti formátum a tekercs és a kódex között: egyszerre folyamatos, mint a tekercs, ugyanakkor valamelyest szegmentált is a hajtogatás miatt, akár a könyvoldalak – mintha ez is azt éreztetné, hogy az antikvitás és a modernitás köztes terében mozgunk, mediális értelemben is két könyvészeti/könyvtörténeti paradigma között, melyet materiális illúziók teremtenek meg.³⁴ A mű ennek megfelelően, a hajtogatás miatt, olvasható a (kódexformátumú) könyvhöz hasonlóan is, a bal és jobb oldalra eső hajtások (kvázioldalak) egymásutánjában. Azonban ebben az

²⁸ E feszültséget jelzik és értelmezik: BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 25–26; FLEMING, *i. m.*, 150–151; FREDERICKSEN, *i. m.*, 300; MACDONALD, *i. m.*, 52; MARSDEN, *i. m.*, 190; TANDERUP LINKIS, *i. m.*, 158.

²⁹ A művész-könyv (*artist book*) és az experimentális írás felől értelmezi: PLATE, *i. m.*, passim.

³⁰ MACDONALD, *i. m.*, 59.

³¹ Erről lásd részletesen PLATE, *i. m.*, különösen: 95–96.

³² Shrey kifejezésével élve „analóg nosztalgia”, melyben épp a régi médium zaja válik érdekessé és hangsúlyossá: DOMINIK SHREY, *Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation = Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, ed. Katharina NIEMEYER, New York, Palgrave Macmillan, 2014, 34.

³³ FLEMING, *i. m.*, 152; MACDONALD, *i. m.*, 54; 56; TANDERUP LINKIS, *i. m.*, 147; Françoise PALLEAU-PAPIN, *Nox: Anne Carson's Scrapbook Elegy*, HAL (Archives Ouvertes), 2014. május 27., passim. Ehhez ugyanakkor, mint már fentebb is említettem, kísértetiesség is társul: „A *Nox* felhívja a figyelmünket a könyv mint anyagi tárgy kísértetére [*specter of the book*] a digitális korban”. BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 22.

³⁴ „Publikált formájában [a *Nox*] összefoglalja a kiadás történetét, a kézzel készített firkától, rajztól vagy felirattól a tekercsen át a kódexig.” (PALLEAU-PAPIN, *i. m.*) A *Nox* mint könyvészeti projekt érdekes Catullus programadó 1. carmenének fényében is: mint ismeretes, ott is különös figyelem esik a tekercs materialitására, s a tekercs mint a társadalmi térben való jelenlét, a szociális interakció eszköze jelenik meg. Ugyanakkor mintha az *explicare* ige játékos újragondolásaként is érthető lenne a *Nox* harmonikaalakja a ’kifeszítés, kihajtás’ szó szerinti értelmében. Köszönettel tartozom Pataki Elvirának, amiért felhívta a figyelmem ezekre az összefüggésekre.

esetben is mindjárt szembeűnő, hogy a már említett grandiozítás miatt a mű befogadása mindenképpen „fizikai előkészületeket” igényel: jelentőségteljes körülmény, hogy nem lehet kényelmesen például vonaton, kanapén, parkban olvasni. Kell hozzá ugyanis egy – lehetőleg – nagy asztal, s kell hozzá az olvasó folyamatos testi közreműködése, hiszen a lapozásra a szokatlan könyvészeti megoldások miatt kiemelt figyelem esik, nem automatikus, mint a kódexformátum esetében.³⁵ Azonban ez az olvasásmód a folyamatosság – az említett egyetlen hosszú, hajtogatott lap – miatt nem kizárólagos: lehet másképp, az olvasó tetszése szerint is olvasni.³⁶ Vannak azért a szövegben – ellentétben a *Floattal* – a befogadást irányító indexek: egyrészt navigálják az olvasót az egyenként szócikkekre szedett Catullus-carmen szavai, másrészt a hozzájuk mellékelt reflexiók is fejezetszámokkal vannak jelölve.³⁷

A *verso* és a *recto* „oldalak” párbeszédbe lépnek egymással, s a mellettük szereplő szöveges reflexiók, fotók vagy feliratok a szócikkek kommentárjaiként tűnnek föl. A Catullus-vers jelentésrétegei, a szövegen végzett filológiai munka maradványai, törmelékei és a személyes emlékek lenyomatai így palimpszesztként íródnak egymásra. Az emlékek palimpszesztjeiből azonban nem tudunk meg részletes személyes dolgokat, nem látunk be igazán a felszín alá vagy a rétegek közé: a haptikus olvasásban (melyre a *Nox*, az eddig elsoroltak alapján, egyértelmű felhívást tesz)³⁸ ezt érzékelteti, illetve erre emlékeztet a hosszú harmonikalap hátoldala, mely teljesen üres, hófehér.³⁹ A „túloldalon” így a hiány, a csend, az éjszaka mérhetetlen üressége lakozik.⁴⁰ Az olvasók mintegy a saját „könyvüket”, saját történetük szilánkjait, töredékeit tehetik ide,⁴¹ egyik gyász a másikat ébreszti fel. Mindez Catullusnál, különösképpen a 101. carment záró elköszönő formulában is ott van: az *ave atque vale* révén a hang továbbélésére, az olvasó által történő újra meg újra megszólaltatására nyílik lehetőség.⁴² Ezt Carson materiálisan fordítja le: az üres hátlap megtölthető.

³⁵ Heidegger alapján fogalmazza meg Brown, hogy csak akkor kezdünk szembesülni a tárgyak dologi mivoltával, amikor már nem működnek (megfelelően) számunkra. BILL BROWN, *Thing Theory*, *Critical Inquiry*, 2001/1, 4. Idézi PLATE, *i. m.*, 94–95.

³⁶ Különféle kreatív olvasásmódokat vesz sorra: PLATE, *i. m.*, 106–108.

³⁷ Ezért a tanulmányban magam is, amennyiben a *Nox* szöveghelyeire hivatkozom, ezekre utalok.

³⁸ BRILLENBURG WURT, *i. m.*, 24. A testvér és a halál megragadhatatlansága, megismerhetetlensége tehát a könyv megragadhatóságával, taktilis jellegével képez ellentétet. Vö. „Ez egy megérinthető könyv egy érinthetetlen testvérről” („This is a touchable book about an untouchable brother”). Eleni SIKELIANOS, *Sentences on Nox = Anne Carson: Ecstatic Lyre*, ed. Joshua M. WILKINSON, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, 148.

³⁹ MARSDEN, *i. m.*, 190.

⁴⁰ *Uo.*, 192.

⁴¹ Parul SEHGAL, *Evoking the Starry Lad Her Brother Was*, *Irish Times*, 2011. március 19. Idézi MACDONALD, *i. m.*, 57.

⁴² Andrew FELDHERR, *Non inter nota sepulchra: Catullus 101 and Roman Funerary Ritual*, *Classical Antiquity*, 2000/2, 220.

Frater/Brother – A 101. carmen újraakasztása

A *scrapbook* formátum tehát, mint említettem, valamiféle hitelességet sugall, ámde az elidegenítő materiális effektusok miatt ellentmondásosan. A gyászvers is a hitelesség paradoxonát hordozza,⁴³ s – mint alább látni fogjuk – jelenlét és távollét, hitelesség és mesterkélttség feszültsége a Catullus-versnek is jellegadó sajátja,⁴⁴ akárcsak a gyászvers (*elogium*, elégia, epigramma) műfajának inherens feszültsége.⁴⁵ A 101. carmen hitelesítő fikciója által az a jelenet tárul a befogadó elé, hogy a catullusi beszélő *ténylegesen* elutazik Trójába bátyja földi maradványaihoz (*Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseris, frater, ad inferias* – „Sok népen, sok tengeren át utazva érkeztem, fivérem, hogy e szerencsétlen síri áldozatot bemutassam”, 1–2), hogy a római temetési rítusnak megfelelően megadja neki a végtisztességet.⁴⁶ Carson így kommentálja ezt: „Catullus a 101. carment a Trójában meghalt testvéréhez írta. A testvéréről a halálán kívül egyáltalán semmit sem tudunk. Úgy tűnik, Catullus Veronából Kis-Ázsiába utazott, hogy a sírnál álljon. Talán ott el is szavalta az elégiát.”⁴⁷ (7.1) A gyászepigramma tehát performatívan működik: nem egyszerűen leírja vagy reprezentálja a veszteséget, hanem színre is viszi a gyázmunkát.⁴⁸ De miért paradox az említett hitelesség? Mert a hitelesség és jelenlét effektusai pusztán illúzióknak bizonyulnak, melyre a beszélő reflektál is.

A nyitó sorok a vershelyzet pátoszát teremtik meg, a *multus* melléknév és az *m* hang többszöri ismétlése rögtön jelzi, hogy megmunkált, csiszolt, tudatos költői kompozícióval van dolgunk.⁴⁹ Az utazás toposza ugyanakkor felidézi az *Odysszeiát*, Catullust egyfajta Odysseusként ábrázolva, ám itt nem hazatérés, hanem épp az ellenkezője, egy *anti-nostos* zajlik.⁵⁰ Ennek – a gyászvers „etikai” dimenziójában – komolyabb

⁴³ W. David SHAW, *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, 147. Hivatkozik rá MACDONALD, *i. m.*, 55.

⁴⁴ Lowrie a vers fő kérdésének egyenesen azt látja, hogy miképp lehet „kibékíteni” a költészet által közvetített megélt tapasztalatot és az irodalmi mesterkéltséget. Michèle LOWRIE, *Hic and Absence in Catullus* 68, *Classical Philology*, 2006/2, 115.

⁴⁵ A távollévő/elhunyt jelenvalóvá tételének kiemelt szerepéről kifejezetten az Augustus-kori irodalomban lásd Teresa R. RAMSBY, *Textual Permanence: Roman Elegists and Epigraphic Tradition*, London, Bloomsbury Academic, 2007, 24; *passim*.

⁴⁶ Feldherr a temetési rítusok és az azokhoz kötődő szociális transzformációk tükrében értelmezi a verset, s rámutat, hogy a római temetési rituáléban elmosódnak a határok az élők és a holtak szférái között: a szertartások résztvevői átmenetileg – a rítus idejére – kikerülnek társadalmi közegükből, s belépnek egy másikba, ahol lehetséges valamiféle kapcsolatot létesíteni az elhunytakkal. FELDHERR, *i. m.*, 211–212.

⁴⁷ Egy terminológiai megjegyzés: Carson rendre „elegy”-ként hivatkozik a Catullus-versre, s tekinthető is annak, minthogy illeszkedik Catullus elégius világába is.

⁴⁸ Ezt ugyan a modern elégiáról fogalmazza meg Peter M. SACKS (*The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987; hivatkozik rá FREDERICKSEN, *i. m.*, 290.), de az antik kontextusra is vonatkoztatható, s a gyászvers műfajiságához általában is hozzátartozik.

⁴⁹ FORDYCE, *i. m.*, 388.

⁵⁰ Gian B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1986, 32–39; William FITZGERALD, *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1995, 185–189.

következménye, hogy az első gesztus nem kifejezetten a halott báty felé irányul, hanem az irodalmi hagyomány, a görög epikus modell felé.⁵¹ Rögtön az első sor *Odysseia*-utalása egyértelművé teszi, hogy az autobiografikusság és a gyászvers hitelességkritériumával egyidejűleg a költészeti hagyomány terében állunk, vagyis legalább annyira szó lesz a versalkotásról és az irodalmi hagyományról, mint a báty elvesztéséről. Az első szavak egyértelművé teszik a térbeli és időbeli mozgást, a távolságot, ugyanakkor a közelre mutató névmás (*has*) a jelenlét, az „itt és most”-ban való lehorgonyozottság, a pillanat közvetlenségének effektusai,⁵² mint később is (*nunc tamen interea haec [...] accipe* – „most mégis fogadd el ezeket”, 7; 9). Ennek köszönhetően a vers a temetési áldozattól *ehhez* a költői ajándékhoz, a hiányzó testvértől a jelenlévő vershez fordul,⁵³ hiszen a vers bevett értelmezése szerint a 3. sorban szereplő *munus*, azaz áldozati ajándék maga a versszöveg.⁵⁴

Míg a 65. és 68. carmenekben az fogalmazódik meg, hogy a fivér elvesztése megakasztja és meggátolja a költői szövegek alkotását,⁵⁵ a 101-ben mintha sikerülne a poétikus megszólalás,⁵⁶ s felvetődik a lehetőség, hogy a *munus* (a vers) mintegy az elveszett báty helyettesítése lehet.⁵⁷ A 4. sorban szereplő *alloquerer* egyrészt jelzi, hogy Catullus valóban megszólítja a fivére hamvait,⁵⁸ illetve jelentheti ezt is: ’hogy megszólítsalak *költőként*, mintegy visszatérve a „normális” kerékvágásba.⁵⁹ Azonban Catullus nagyon is elbizonytalanítja ezt az olvasatot, melyet a *nequiquam* beékelés jelez: *et mutam nequiquam alloquerer cinerem* („és szóljak – bár hiába – néma hamvaidhoz”, 4). Mint említettem, a 101. carmen költői megszólalása nemcsak sikerül, hanem külön felhívja a figyelmet saját megalkotottságára, a szöveg finomra csiszoltságára, s így konstrukció-jellegére is. Oliensis szerint „az előadás szinte túl hatékony, a pecsét szinte túl szoros, mintha a vers egyszer s mindenkorra véget akart volna vetni a testvéreknél”,⁶⁰ s innen nézve a verset záró elköszönő formula (*ave atque vale*) nemcsak a

⁵¹ FREDERICKSEN, *i. m.*, 295.

⁵² FELDHERR, *i. m.*, 209.

⁵³ FREDERICKSEN, *i. m.*, 292.

⁵⁴ ELEANOR CEDERSTROM, *Catullus' Last Gift to His Brother (c. 101)*, *The Classical World*, 1981/2, 117–118; MARILYN B. SKINNER, *Catullus in Verona: A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65–116*, Columbus, Ohio State University Press, 2003, 128. A *munus* a kapcsolódó 68. carmenben (149) is a versre utal. FREDERICKSEN, *i. m.*, 292, 11. jegyzet

⁵⁵ MICAELA JANAN, *“When the Lamp is Shattered”: Desire and Narrative in Catullus*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994, 118. Hivatkozik rá FREDERICKSEN, *i. m.*, 292, 12. jegyzet.

⁵⁶ QUINN egyenesen azt állítja, hogy a 101-ben sikerül az, ami a 65-ben és a 68-ban nem, azaz a fájdalom és a veszteség tapasztalatának nyelvivé tétele és költői szöveggé alkotása: KENNETH QUINN, *The Catullan Revolution*, Carlton, Melbourne University Press, 1959, 83. Feldherr szerint a 101-et megalkotottsága „hatásosabbá” teszi mint kvázirituális szöveget, s általa – vagyis a költészet által – az elszigeteltségből Catullus újra bekerül a szociális körforgásba. FELDHERR, *i. m.*, 229.

⁵⁷ FREDERICKSEN, *i. m.*, 292.

⁵⁸ FELDHERR, *i. m.*, 217.

⁵⁹ SOMFAI, *Commune sepulchrum*, *i. m.*, 37.

⁶⁰ ELLEN OLIENSIS, *Freud's Rome: Psychoanalysis and Latin Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 16.

holtak és az élők közötti átmeneti térből való végleges kilépés nyelvi jelölője,⁶¹ hanem búcsú a költői terméketlenségtől, s egyben visszatérés az alkotáshoz.⁶² Az említett stílári és intertextuális játékokon túl bravúros az 5. sor elíziója (*quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum* – „mivel a sors téged tőlem elragadott”) –, hiszen a *tete* maga is „belevész” a rá következő *abstulit* igébe,⁶³ a hangos elmondásban is érzékeltethető módon performálva a veszteséget. A hangadás az elkészítő formula kapcsán is releváns: a búcsúszavak erősen feliratos jellege miatt⁶⁴ az elkészítést az olvasó is újra meg újra kihangosítja.⁶⁵

Az említett deixisek (*has, haec*) mint önreferenciák működnek, s megteremtik a közvetlenség érzését. Másrészt éppen az olvasó szövegvilágtól való távolságát emelik ki még inkább, s arra hívják fel kíméletlenül a figyelmünket, hogy mennyire közvetett módon van csupán hozzáférésünk a szöveghez. Vagyis Catullus mint figura, s mint a catullusi szövegek beszélője épp annyira távoli, jelen nem lévő a mindenkori olvasó számára, mint a báty az ő számára.⁶⁶ Az írás, az irodalom írott természete kölcsönös távolságot, távollétet implikál a szerző és az olvasó részéről, melyet Catullus mindjárt a polimetrikus gyűjtemény első darabjában tematizál, s jelzi, tudatában van annak, hogy az írást nemcsak a szerző távollétében, de annak halála után is olvasni fogják.⁶⁷ A *Nox* az írás közvetítettségét még inkább hangsúlyozza azáltal, hogy – a fentebb tárgyalt módon – a másolatjellegre, a digitális újramediatisáltságra is felhívja a figyelmet.

A hang és a hangadás Carsont is izgató kérdések: „What is voice?” (5.2) Kiderül azonban, hogy Michael hangja csak közvetített módon (telefonhívásokban) volt hallható, melyről a következő reflexiót olvassuk: „Mivel kevés beszélgetésünk volt (22 év alatt talán ötször hívott fel), úgy tanulmányozom a mondatait, mintha arra kértek volna, hogy fordítsam le őket.” (8.1) Nem mellékes, hogy mindez a *more* latin szócikk melletti oldalon áll, hiszen mint említettem, a szócikkek és a mellettük szereplő kommentárok párbeszédre lépnek – az „our conversations were few” részlet kihat a szótári tételre, és angol szóként olvasva, nyelvközi szójátékként ellentétbe kerülnek egymással (*more – few*).

Carson fordításában (mely először egy megsárgult cetlin szerepel körülbelül a mű kétharmadánál) a fent említett, leginkább önreflexív Catullus-sor így hangzik: „and talk (*why?*) with mute ash”. Vagyis a sirám, a kapcsolatfelvétel a halottal – még ha ideiglenes és átmeneti is – még inkább hiábavalónak, sikertelen performatív közlésnek

⁶¹ FELDHERR, *i. m.*, 219.

⁶² FREDERICKSEN, *i. m.*, 297.

⁶³ *Uo.*

⁶⁴ „A formula nem ritka a sírfeliratokon.” FORDYCE, *i. m.*, 390.

⁶⁵ Feldherr hangsúlyozza, hogy a feliratszöveg végtelenül újraolvasható: mindig van egy új *viator*, aki felajánlja hangját a halottnak, sőt, ugyanaz az olvasó maga is megismételheti az élményt. FELDHERR, *i. m.*, 220.

⁶⁶ FREDERICKSEN, *i. m.*, 293. Vö. „egybevág a Catullus és halott testvére közötti meghiúsult kommunikáció és az a tény, hogy a (megírt) vers egy távollévő, sőt halott ember közlése”. FITZGERALD, *i. m.*, 200–201.

⁶⁷ FREDERICKSEN, *i. m.*, 293, 16. jegyzet

tűnik.⁶⁸ Sőt, még valamiről árulkodik: nemcsak a másik megszólításának, hanem megismerésének, illetve a Catullus-vers fordításának lehetetlensége is megszólal benne. A könnyektől áztatott ajándék Catullusnál csupán reprezentálva van a versszövegben, hiszen ehhez a befogadó nem fér hozzá közvetlenül. Mintha ennek a pótléka lenne – újabb helyettesítésként –, hogy a *Nox* végén a teljes fordítás immár szinte az olvashatatlanságig roncsolt, elmosódott szöveggé jelenik meg. Mint Carson egy nyilatkozatából kiderül, teába áztatta a kézirat lapját,⁶⁹ ismét szövegmanipulációval élve, amely hasonló módon hívja fel a konstruált jellegre a figyelmet, és billent ki a hitelesség és keresetlenség illúziójából, mint Catullus „túlcsiszolt”, retorikus versszövege. Mivel a teljes fordításszöveg már korábban ép állapotban megjelent, így a „végső”, roncsolt verzió azt is jelzi, hogy a fordítás nem produktum, hanem folyamat: sosem lehet teljesen sikeres, nem lehet lezárt, hanem újra meg újra alakul, feléled és elhal.

A tér- és időbeli távolság Carson újraértelmezésében is kulcsfontosságú: itt azonban nem a beszélő utazik el messzi földre (Trójába), hogy lerója kegyeletét, sőt, az elhunyt testvér földi maradványaihoz való odajárulás nem is lehetséges: mint az olvasás során kiderül, annak végakarata szerint Helsingør közelében hamvait a tengerbe szórták.⁷⁰ A helyszín persze aligha semleges, a *Hamlet*-utalás egyértelmű,⁷¹ így – más jelentésekkel feltöltve ugyan, de – ugyanolyan irodalmi helyszínen járunk, mint amilyen Trója a Catullus-carmen esetében.⁷² Vagyis a kötet nemcsak megidézi – alakjában, materiálisan – az epitáfiumot, hanem valóságos kenotáfiummá,⁷³ üres sírrá, helyettesítővé válik (ilyen értelemben tehát a Catullusnál is meglévő helyettesítő gesztust is „lefordítja”), amelyhez járulva a gyász feldolgozhatóvá, a kegy leróhatóvá válhat.⁷⁴ Az üres sírról azonnal az *Aeneis* Buthrotum-jelenete juthat az olvasó eszébe, amelynek Catullus fivérgyászoló epigrammaival számos intertextuális összefüggése van.⁷⁵ Ott Andromache a 101. carmen Catullusához hasonlóan igyekszik egy szeretett hozzátartozójának megadni a végtisztességet, azonban a trójai nő az üres – s így kétszeresen is hiányt felidéző – sír előtt áll,⁷⁶ s a *Nox* felől nézve nem mellékes, hogy a női figura testesíti meg az

⁶⁸ Vö. „nincs még egy siratóvers, amely erőteljesebben és paradoxabb módon hozta volna felszínre a sirám haszontalanságát [*the uselessness of lamentation*]”. SKINNER, *i. m.*, 128.

⁶⁹ Eleanor WACHTEL, *An Interview with Anne Carson*, Brick, 2014/1. Ez hasonló, mint amikor Ovidius „összekönnyezte” a *Tristiát*, és emiatt törölődtek ki részletek belőle. Köszönöm Tamás Ábelnek, hogy e párhuzamra felhívta a figyelmem. Ugyanerről lásd még TAMÁS ÁBEL, *A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. Trist. III. 1-ben*, Ókor, 2010/3, különösen: 32–33.

⁷⁰ MARSDEN, *i. m.*, 189. Ugyanakkor ez mintha a 68. carmen *terra aliena* kifejezésének (68, 100) lenne egyfajta „fordítása”; az idegen, távoli vidék itt Dánia lesz.

⁷¹ Ehhez további adalékokat lásd PLATE, *i. m.*, 100–101.

⁷² Ehhez lásd SOMFAI, *Commune sepulchrum*, *i. m.*, 35.

⁷³ Elena THEODORAKOPOULOS, *There It Lies Untranslatable = Anne Carson/Antiquity*, *i. m.*, 271. Ezt még inkább erősíti, hogy a harmonikalap kivehető, nincs semmilyen módon rögzítve vagy befűzve, tehát szó szerint kiüresíthető, kismizmizhető a dobozkönyv.

⁷⁴ Vö. Neil CORCORAN, *Review: A Brother Never Ends*, *The Cambridge Quarterly*, 2012/3, 378.

⁷⁵ Lásd részletesen: SOMFAI, *Commune sepulchrum*, *i. m.*, 38–39.

⁷⁶ *Uo.*, 39.

iteratív, véget nem érő, múltban rekedt, s így már-már hiábavaló gyászt. Az ismétlődés ugyanis a Carson-fordítás búcsúformulájában jelenik meg: az *ave atque vale* bevett fordítása angolul „hail and farewell”, ehelyett Carson ezt a „farewell and farewell” alakkal adja vissza. A latin kifejezésben benne van a sírhoz való odalépés, ami egyszerismind távozás is, hiszen a sírhoz búcsúzni lép oda az ember. Ezt a feszültséget a „farewell and farewell” fordítás elveszíti, másféle feszültséget viszont előállít: a repetitív forma mintha mindörökké folytatható lenne, így a végességgel képez ellentétet.⁷⁷ Ugyanakkor az olvasónak az a benyomása is támadhat, mintha Carson a 65. carmen következő verssorát is belefördítaná ebbe: [...] *at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam* („de biztosan mindig szeretni foglak, és halálotat gyászdalaim mindig siratni fogják”, 65, 11–12).

Míg Catullus 65. és 68. carmenjeiben a *studium*, a költői tevékenység folytathatatlansága tematizálódott, s még a 101-ben is – noha ellentmondásosan – a szöveg felszíne alatt ott lappang az attól való félelem, hogy a poétikus megszólalás a halott báty elárulása,⁷⁸ Carson művében a *studium* jelentése kibővül a filológiai-akadémiai elfoglaltsággal, és a gyászmunka megfelelőjévé válik. A gyász és a filológia/fordítás párhuzamba kerül, s erről a szerző egészen nyíltan vall: „Soha nem jutottam el a 101. carmen olyan fordításához, amelyet szerettem volna. De az évek során, amíg dolgoztam rajta, úgy kezdtem el gondolni a fordításra, mint egy szobára, egy nem egészen ismeretlen szobára, ahol az ember a villanykapcsoló után tapogatózik. Azt hiszem, ennek sosincs vége. Egy testvérnek sosincs vége. Én őt fürkészem. Neki nincs vége.”⁷⁹ (7.1) Ahogyan a gyászmunka nem ér véget (melyet a búcsúformula említett repetitív fordítása is érzékeltet), úgy a fordítás sem lehet végleges, és a filológiai munka is kimeríthetetlen, állandó, szakadatlan.⁸⁰ A lemmatizált szöveg ugyanakkor az ókori szövegek modern kommentárjainak, a klasszika-filológusok szöveghez való hozzáféréseinek gyakorlatait, technikáit is reflexió tárgyává teszi: a szócikkekben tetten érhetők az *Oxford Latin Dictionary* tételei, de természetesen nem teljes átmásolásról, hanem válogatásról, átrendezésről van szó. Így e gesztus rámutat, hogy a semlegesnek hitt gyakorlatok is interpretatív munkák, amelyek a válogatás – akár önkényesség – révén alakítanak ki jelentéskapcsolatokat. A korábban idézett „beporzás” így válik még inkább érthetővé: a tudósi gyakorlatok alkotói tevékenységként is feltűnnek, ezáltal is felhívva a figyelmet ezek kölcsönösségére, azonos módozataira.

A költői megalkotottság tehát Catullus fájdalomára, gyászára vagy inkább irodalmi képességeire hívja fel a figyelmet? A gyászköltészet ellentmondásossága ilyen értelemben hovatovább etikai színezetű kérdésként is feltehető: kiről van itt inkább szó?

⁷⁷ FLEMING, *i. m.*, 68.

⁷⁸ FREDERICKSEN, *i. m.*, 301.

⁷⁹ „I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. A brother never ends. I prowl him. He does not end.” (7.1)

⁸⁰ FREDERICKSEN, *i. m.*, 304.

Nem a halál és a veszteség, a másik személyének egyfajta „kizsákmányolása-e” verssé tenni azt?⁸¹ Mindezeket az ellentmondásos kérdéseket Anne Carson is – ugyancsak mediális átfordításokkal újragondolva – felteszi, s a már Catullusnál is meglévő egymásra utaltság és azonosulás sajátos újrakonfigurálását hajtja végre. Catullus egyfajta nővéri olvasatát adja.

Brother/Sister – A testvéri szerepek dinamikussága

A versben háromszorosan ismételt *frater* megszólítási forma miatt a beszélő kilétét bizonyos kétértelműség övezi – mutat rá Feldherr. Az azonos nemű testvérekre használt szavak ugyanis – ellentétben a családi kapcsolatok bármely más kifejezésével – eredendően reflexívek. Egy férfi az apjának fia, a fiának apja, de a fivérnek csak fivére lehet. Így bármennyire is úgy tűnik, hogy a vers mint kvázi rituális közlés szétválasztja az élőket és a holtakat, a nyelvhasználat mégis némi azonosíthatóságot vagy felcserélhetőséget sugall Catullus és a halott fivér között.⁸² A vers hatásában kiemelt a szimmetrikus fivérkapcsolat,⁸³ amelyet számos párhuzam, finom nyelvi játék erősít. Ilyen például a fivérgyászoló epigrammákban újra meg újra visszatérő, s azokat így még szorosabban összekötő felkiáltás, mely a 101-ben a következőképp jelenik meg: *heu miser indigne frater adempte mihi* („jaj, szerencsétlen, tőlem méltatlanul elragadott fivér!”, 101, 6). Ehhez képest a 68-ban: *ei misero frater adempte mihi / ei miseri fratri iucundum lumen ademptum* („Jaj, tőlem, szerencsétlentől elragadott fivérem! Jaj, szerencsétlen fivérértől elragadott kedves szemem fénye!” 68, 92–93) – ahol a *miser frater* szintagma variálása révén teljesen kölcsönösen mutatkoznak meg a testvéri felek, első esetben a *misero* a *mihi* névmással van egyeztetve, azaz a catullusi beszélőre vonatkozik, a *frater* pedig a testvér megszólítása, míg a következő sorban a *frater* már a catullusi beszélőt jelenti.⁸⁴ Ugyanakkor az sem érdektelen, hogy itt éppen fénynek (szeme fényének, *iucundum lumen*) nevezi, míg a *Nox* első oldalán a NOX FRATER NOX feliratot olvashatjuk, amely a *frater* (fivér) szót mindkét oldalról az éjszaka kifejezésével keretezi, s így valamelyest azonosítja, összefüggésbe is állítja ezeket. Az

⁸¹ A problematikára Carson reflektál is: „Ez nem a gyászról szól. Arról szól, hogy megértsünk más embereket és az ő történetüket [*and their histories*], mintha mindannyian külön nyelvek lennénk. Ezt próbáltam feltárni. A gyász feltárása miatt ez a könyv rólam szólt volna, és én ezt nem akartam.” SEHGAL, *i. m.*

⁸² FELDHERR, *i. m.*, 217.

⁸³ Lásd részletesebben FELDHERR, *i. m.*, 217–218. A vers recepciójában kiemelt szerepű a maskulin olvasat, lásd Elena THEODORAKOPOULOS, *Women’s Writing and the Classical Tradition*, *Classical Reception Journal*, 2012/2, 156–159. A „költői testvériség” (*poetic brotherhood*) recepciójáról a vers összefüggésében lásd FITZGERALD, *i. m.*, 212–216.

⁸⁴ A 68. carmen korábbi pontján is megtaláljuk a lamentáció variációját: *sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors / abstulit. o misero frater adempte mihi* („de ezt az elfoglaltságot egészében elvette tőlem a fivéri halál a gyászsal, jaj, tőlem, szerencsétlentől elragadott fivér”, 19–20), éppen azon a ponton, ahol a catullusi beszélő a versírásra (*studium*) való képtelenségét említi.

egyik lapozásnál a WHO WERE YOU szavakat erősen a papírba nyomva, mintegy bevésve olvassuk, mégis halványan, mintha kiradírozták, kitörölték volna. Nyoma a következő oldalon is látszik, s mintha a YOU szó megfordítva NOX-ként lenne olvasható. Ez a szó szerinti *fordítás* – a lap megfordítása – szintén az éjszaka és a testvér azonosítását, megfeleltetését erősíti. Ezt még inkább aláhúzza, hogy az egyik első kommentárban ez áll: „Akárhogy is próbálom felidézni azt a *ragyogó fiút*, aki volt, ez egy egyszerű, furcsa történet marad. Így hát elkezdtem gondolkodni a történelmen.” A „starry lad” kifejezésben használt jelző a csillag (*star*) főnév melléknévi megfelelője, s a csillagos ég jelzője is lehet, a testvérré vonatkoztatva viszont magába sűríti a sokat hangoztatott belátást: alakja és története mindvégig távolban, sötétben, kiismerhetetlenségben marad.

Izgalmas innen nézve, hogy Carson hogyan konfigurálja át a fivéri viszonyt, mint-hogy a fivér gyászverséből a hűg gyászverse válik. Ezt a *frater* szócikk nyíltan is jelzi, ahol azt a megjegyzést olvashatjuk, hogy a főnév többes számban ’fivér és nővér’ jelentésű.⁸⁵ Noha ez a jelentés az *Oxford Latin Dictionary*-ben is szó szerint ugyanígy szerepel, itt kiemelt szerepre tesz szert, mint a Catullus-vers újraértelmezésének egyik központi eleme. Mindamelllett, hogy a testvéri kapcsolat így hangsúlyosan *frater* és *soror* kapcsolata lesz, a catullusi kölcsönösség más, új módokon jelenik meg annak ellenére, hogy itt különböző nemű testvérekről van szó. Erre érdekes adalékot szolgáltat Carson korábbi, a *Men in the Off Hours* című kötetének Catullus-ciklusában szereplő 101. fordítás/adaptáció, amely több szempontból is a *Nox* előfutárának tekinthető.⁸⁶ E szöveget nem áll módomban részletesen elemezni, de a gondolatmenet szempontjából fontos felhívni a figyelmet az 5. sorra: „I a brother”, melyben mintha a létige agrammatikus elhagyásával a Feldherr által megfogalmazott reflexivitást, kölcsönösséget jelenítené meg.⁸⁷

A szótári szócikkek és a szerzői kommentárok egyértelműen jelzik, hogy az elsődleges párhuzamos szöveg a 101. *carmen*: „Azóta szeretem ezt a verset, amióta először olvastam a gimnáziumi latinórán, és már többször megpróbáltam lefordítani. Angolul semmi sem képes megragadni egy római elégia szenvedélyes, lassú felszínét [*the passionate, slow surface of a Roman elegy*].” (7.1) Épp ezért elgondolkodtató, hogy a címadó *nox* kifejezés a 101-ben nem szerepel. Ennek azért is lehet különös jelentősége, mert szinte minden szócikkben megjelenik, sokszor radikálisan a személyes kontextushoz – Michael halálához – kapcsolva az egyébként „semleges” főnevet. Erre szemléletes példa rögtön az első szócikk, a *multas*, amelynek végén a mű metaforikus-motivikus hálója is kirajzolódik: „*multa dies* or *multa lux*: broad daylight, *multa nox*: late in the night, perhaps too late”. A „perhaps too late” mint egyfajta lamentáció kiszól a szócikkből, és kiugróan a carsoni beszélő hangjaként cseng – hasonlóan a

⁸⁵ FREDERICKSEN, *i. m.*, 298.

⁸⁶ FLEMING, *i. m.*, 70–71. E Catullus-ciklus részletesebb értelmezését lásd NICOLACI, *i. m.*, 254–255; THEODORAKOPOULOS, *There It Lies*, *i. m.*, passim.

⁸⁷ FLEMING, *i. m.*, 71.

nequiquam kiszóláshoz a 101, 4-ben. Ugyanakkor az előtte szereplő *dies* és *lux* is fontos kifejezések, nemcsak mint a *nox* ellentétei (akár a 'fény', akár az 'élet' értelmében), hanem mint Carson ars poeticájának alapelemei is. Rögtön az átellenes *recto* oldalon a következőt olvashatjuk: „Az elégiámat *mindenféle fénnel* akartam megtölteni. De a halál fukarrá tesz minket. Többet nem is lehet várni ettől, úgy véljük – meghalt. A szeretet nem változtathat rajta. A szavak nem tudnak hozzátenni.” (1.0). Ez a részlet kiemelt szerepet kap mint első megszólalás, kommentár. Mint látható, az elégiaműfaj a fénnel kerül összefüggésbe, a megvilágítással, egy már-már halott metafora (fény, világosság mint megértés) hatásával élve. Ugyanakkor rögtön az elején tematizálódik a vállalkozás eleve kudarcra ítélt mivolta: sem az affekciók, sem a nyelv ereje nem tudja a veszteséget, a halál tényét lényegében megragadni vagy megváltoztatni.

Bár a 101. carmenben nem jelenik meg a *nox*, máshol igen: emlékezetes módon a *lux* ellentétéként, 'halál' jelentésben az 5. carmenben (*nobis, cum semel occidit brevis lux / nox est perpetua una dormienda* – „mikor egyszer kihuny rövid fényünk, / az örökös egy éjt kell aludnunk”, 5, 5–6). A 65. és a 68. carmen mint fivérgyászoló epigrammák eleve a 101-gyel szoros tematikus és intertextuális kapcsolatban állnak – a 68-ban a *nox* kifejezés mint az idők homálya, a feledés metaforája jelenik meg, ami, mint láttuk, Carsonnál is a metafora egyik fő aspektusa: *ne fugiens saeculis obliviscentibus aetas / illius hoc caeca nocte tegat studium* („hogy az elszaladó idő, a feledékeny századok, a vak éjjel az ő [Allius] szívességét el ne fedje”, 68, 43–44). A *Nox* szempontjából nem jelentéktelen az sem, ahogyan a 7. carmenben megjelenik a kifejezés (*tacet nox* – „hallgat az éjszaka”, 7): az éjszaka a szerelmesek találkozási ideje, mintegy a szeretők cinkosa, ám a megelőző sor végi *sepulcrum* miatt az 5. carmenhez hasonlóan vészjósoló konnotációi is lehetnek. Mindemellet a hallgatással kerül összefüggésbe, amely a távoli, elhidegült bátynak, Michael megismerésének is állandó akadály.⁸⁸ Ehhez érdemes emlékezetünkbe idézni az 51. carmen sorait (*gemina teguntur / lumina nocte* – „szemeim kettős éj fedje”, 11–12), ahol pedig szintén a szerelem az affektív, letaglózó, bénító erő, mely a hangvesztés, a beszédre való képtelenség mellett a halló- és a látóképességet is legyőzi.

E rövid válogatásból is láthatjuk, hogy Catullusnál a *nox* kifejezésnek komplex összefonódása van a szerelem témájával, amely meglátásom szerint a *Nox*ban is teret kap. A mű egyik igen hangsúlyos része Michael egyetlen, anyjuknak küldött, kézzel írott levele, amely egyfajta gyászvers a gyászversben: szerelme, Anna haláláról számol be. A kommentárokból kiderül, hogy anyjuk a halálos ágyán abból a dobozból, melyben gyerekei leveleit tárolta, egyedül Michael e levelét kérte, amelyet Franciaországból írt, amikor szerelme meghalt. A carsoni kommentárok rendre a halálával összefüggésben utalnak Annára: „tudod, azon a télen, mikor a lány meghalt” (2.2); „a lány, aki meghalt” (3.2), hasonlóképp, mint ahogy Catullus bátyjára is utalt („A testvérről a halálán kívül egyáltalán semmit sem tudunk” 7.1). A következő szakasz szintén

⁸⁸ Vö. „Sokáig nézem a bátyám némaságát [*the muteness of my brother*]. Ellenáll nekem [*It resists me*].” (1.3)

fontos adalékokat tudat az olvasóval: „Koppenhágába megyek. A bátyám özvegye ad nekem néhány régi naplót, amit talált. Michael vándoréveiből, tele fényképekkel, amelyeket ő maga hívott elő Haidarábád, Bengaluru, Amszterdam, Katmandu, Párizs, Deinze hotelszobáiban, a lányról, aki meghalt, általában meztelen volt, néhány ékszertől eltekintve, egy szőke, elbűvölő lány [*a blond, delighted girl*]. Ő volt élete szerelme, mondja nyugodtan az özvegye.” (3.2, lásd még erről: 4.1, ahol kiderül, Annát sosem vette feleségül, az özvegye viszont úgy utalt Michaelre, mint „the light of my life”, azaz „életem fénye”, ami a carsoni beszélőnek eszébe juttatja, hogy anyjuk is így hívta, s e megszólítás, mint láttuk, Catullusnál is megjelenik a testvérrre vonatkoztatva: 68, 93 és a szerelmesre is vonatkoztatva: *lux mea*, 68, 132; 160.)

A kézírásos levél csak töredékesen jelenik meg, épp csak szavakat, félmondatokat vagy rövidebb szakaszokat lehet belőle kibetűzni. A széttépett levéldarabok metonimikusan mintegy Michael szétszórt hamvait is megjeleníthetik.⁸⁹ Szerepel azonban Carson csupa nagybetűs, nyomtatott átírásában,⁹⁰ három részre szedve, az *ad* és az *inferias* szócikkek mellett, központosítás nélkül, ami miatt dikciója poétikusabbá válik,⁹¹ másrészt erőteljesen felirat hatását kelti. A szövegmanipulációs eljárások (szétvágás, grafikai átrendezés, átírás) miatt a levél szövege epigrammává sűrűsödik. Lássunk egy rövid részletet a „levélepigrammából”: SHE MISSED A LOT AS A KID FELT SO DIFFERENT ANNA WAS TRULY A GIFT SHE DIED MARCH 24TH. Itt a „gift” kifejezés a catullusi szöveg mellé helyezve új értelmet nyer: míg ott a *munus* a temetési ajándék, azaz a versszöveg, addig itt maga a gyászolt. Ez volna a tökéletes (értsd: legkeresetlenebb és legőszintébb) gesztus az elhunyt felé? A levélszöveg e második részlete a halál dátumával zárul, ami még inkább epigrammatikussá teszi. Vagyis Michael ilyen értelemben nemcsak a *Nox*, e multimediális epitáfium vagy gyászköltemény tárgya, hanem – inkorporálva Carson művébe⁹² – ő maga is egyfajta költői megszólalóvá válik. A gyászvers műfajiságában rejlő alapvető ellentmondásos felállás (a gyászolt halott mint tárgy, a gyászoló költő mint alany) dinamikussá válik, s ez a radikálisan eltérő életek között mégiscsak valami hasonlóságot sugall.⁹³

Docta puella/Scholarly girl – A „saját halál”

Kinek az elégiája a *Nox*? Ha e dobozkönyvre mint egyfajta síremlékre tekintünk, vajon kinek a sírköve? Láthatjuk, hogy e kérdésekre nem is adható egyértelmű válasz:

⁸⁹ PLATE, *i. m.*, 99.

⁹⁰ Arról, hogy kézírás transzkripciója során mi vész el az eredeti levélből, lásd PLATE, *i. m.*, 100.

⁹¹ Vö. CORCORAN, *i. m.*, 377. A levélben szereplő „forgolódva, mint egy hal” (*flipping like a fish*) hasonlat kapcsán Corcoran hozzáteszi, hogy a fivér, akárcsak a hús, valószínűtlen, de drámaian ötletes hasonlatok alkotója volt (*uo.*), vagyis ő is a szöveg költői potenciáljára hívja fel a figyelmet. Plate szerint így nehezebben olvasható, és a nagybetűs írásmód dühöt sugall. PLATE, *i. m.*, 99.

⁹² Vö. BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 24.

⁹³ Vö. CORCORAN, *i. m.*, 377.

Michael mellett Anna is mint gyászolt halott jelenik meg, s hozzá is szól egy „levél-epigramma”. Azonban meglátásom szerint Carson még tovább bonyolítja a poétikus megszólaló és gyászolt másik viszonyrendszerét. Rögtön a borító elbizonytalanító, hiszen Michael képe szerepel rajta, de Anne Carson neve – persze mint szerzői név, de a könyvtárgyat síremlékként értelmezve ez mégiscsak zavarba ejtő, újabb gesztus az identitások, szerepek összemosására.⁹⁴ Mint Catullus költeményéről, úgy a *Nox*ről is elmondható, hogy legalább annyira szól Anne Carson irodalmi munkásságáról, az antik irodalomhoz való viszonyáról és a könyvről alkotott elképzeléseiről, önmagáról mint íróról-költőről-műfordítóról, sőt, valamelyest a „saját haláláról” is.

Erre az olvasatra még egy izgalmas utalást említenék példaként. A *cinere* szócikk záró soraiban azt olvashatjuk, hogy síremlékeknél szerepel a kifejezés: *cinis hic docta puella fuit*. Ez a szöveghely Propertius II. 11-es epigrammájának záró sora. A teljes sor így hangzik: *[viator] nec dicit 'cinis hic docta puella fuit'* – „[az arra járó] nem fogja azt mondani: »ezek a hamvak egy tanult lány voltak«,» vagyis a sírfelirat felolvasása, a hangadás itt explicite is megjelenik, noha tagadó formában. A propertiusi beszélő igencsak öntudatosan emlékezteti Cynthiát, hogy emlékezete és jó híre nagyon is tőle függ;⁹⁵ s ezzel – radikálisan felerősítve – elismeri a (gyász)költészet eddig tárgyalt problémáját, s illusztrálja azt a kölcsönösen függő kapcsolatot, amely szerző és téma, szerző és szöveg között áll fenn.⁹⁶ Azonban még izgalmasabb, ahogyan ezt Carson angolra fordítja a bevett vagy várható „learned girl/maid” fordítással szemben: „this ash was a scholarly girl”. Ez a megfogalmazás benyomásom szerint erősen önreferenciális, különösképpen, hogy a szemben lévő *recto* „oldalon” a következőt olvashatjuk: „A hangja olyan volt, mintha valami mással lett volna kérgezve, fekete, sűrű – egy pillanatra felcsillant, amikor azt mondta, »dinka« (Na, dinka, elérted már a bölcsességet?), aztán ismét elsötétült. [...] Mi az a hang?”⁹⁷ (5.2) Közvetlenül ez előtt pedig ez állt: „Professzornak (*professor*) vagy dinkának (*pinhead*) hívtok, ezek a jelzők intellektuális tiszteletet sugalltak, de soha életünkben nem beszélgettünk eszmékről.” (5.1 – fontos, hogy ez a *mutam*, 'néma' szócikk mellett szerepel!) Vagyis mintha Carson a „scholarly girl” szintagmával egyszerre utalna a római szerelmi elégiák szövegvilágára, s állítana saját magának is emlékművet, egy önmagának írt, alig egysoros epigramma önreflexív fordításával. Ez ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy – a horatiusi *monumentum*hoz hasonlóan – a mű mindig a költő emlékműve.

Írásomban többször jeleztem, hogy a carsoni poétikában a köztes tér, a határhelyzet mennyire inspiráló, legyen szó a különböző szerzők, nyelvek vagy kultúrák találkozásáról. A fordítás pregnánsan az a tevékenység, amely efféle határhelyzetben való

⁹⁴ MACDONALD, *i. m.*, 58.

⁹⁵ Még akkor is, ha Cynthia is ír verseket: I. 2. 27–30 és II. 3. 17–22; RAMSBY, *i. m.*, 57.

⁹⁶ RAMSBY, *i. m.*, 57.

⁹⁷ „His voice was like his voice with something else crusted on it, black, dense – it lighted up for a moment when he said »pinhead« (So pinhead d'you attain wisdom yet?) then went dark again. [...] What is a voice?” (5.2)

egyensúlyozás, s ahol a hibázás lehetősége fennáll. Ezt Carson így fogalmazza meg: „Szeretem ezt a nyelvek közötti teret, mert ez a hiba vagy a tévedés helye [*a place of error or mistakenness*]. [...] És ez hasznos [...] az írás számára, mert mindig jó, ha kibillented magad az egyensúlyodból [*to put yourself off balance*], ha kizökkensz abból az önelégültségből [*to be dislodged from the complacency*], amelyben általában érzed a világot. [...] És a fordítás folyamatosan ezt teszi.”⁹⁸ A távoli és halott báty megismerése és megértése tehát mint „lefordítás” tétéleződik⁹⁹ – ahogy Corcoran fogalmaz, „ha egy holt testvér olyan, mint egy holt nyelv, akkor csak nyomokban, töredékekben, emlékművekben, kisértetekben, közelítésekben és eltűnésekben lehet visszaszerezni”.¹⁰⁰ A fordítás folyamatossága, lezárhatatlansága, a tévedés lehetősége mellett ugyanakkor az angol *entry* kifejezés kétértelműsége fontos: jelentheti a szócikket, illetve a belépést is. E szótári tételek s a hozzájuk kapcsolt kommentárok tehát valamiféle belépést, betekintést mégis jelenthetnek, amelyeken mi, olvasók is bepillantunk egy titokzatos, nehezen megérthető és némileg tragikus élet néhány pillanatába, mint egyfajta „szobába”, amelyről Carson beszél a fordítás metaforájaként.¹⁰¹

KÁRPÁTI BERNADETT

PhD-hallgató

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Nyelvtudományi Doktori Iskola,

Ókortudományi Program

k1993b@gmail.com

“*This Ash Was a Scholarly Girl*”

Generic and Medial Translation in Anne Carson’s Nox

Abstract: In my paper, I analyse Anne Carson’s work *Nox*, in which the author juxtaposes her own tragic experience of grief with her philological work on Catullus’ *Poem 101*. Carson presents these two types of works (i.e., mourning and translation/adaptation) as parallel but ambiguous efforts to make present what has been lost and to give voice to the voiceless. After an interpretation of the Catullus poem, I will illustrate Carson’s understanding and practices of translation through a few examples and then describe the specific realization of the fundamental tension inherent in the genre of the elegy (the grasping of the mourned other

⁹⁸ Kevin McNEILLY, *Gifts and Questions: An Interview with Anne Carson*, *Canadian Literature*, 2003/1, 14. Idézi JANSEN, *i. m.*, 5.

⁹⁹ Vö. MARSDEN, *i. m.*, 197.

¹⁰⁰ „If a dead brother is like a dead language, he can be recovered only in traces, fragments, memorial ruins, hauntings, approximations, and vanishings.” CORCORAN, *i. m.*, 377. Vö. FLEMING, *i. m.*, 66.

¹⁰¹ Vö. PARR, *i. m.*, 348.

and the possibilities of one's own poetic utterance), and the reinterpretation of the dynamics of Catullus' relationship with his sibling.

Keywords: Classical Reception Studies, Anne Carson, Catullus, Translation, Intermediality

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/114-132](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/114-132).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 