

Tamás Ábel (1981) az ELTE BTK Öszszehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa; folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: római irodalom és kortárs irodalomtudomány.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:

*A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város. Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. Trist. III. 1-ben* (2010/3).

## Fekete négyzet Catullus 51, 8 megszakadó hangjáról

Tamás Ábel

„hang nélkül”  
(Ps.-Longinos: *A fenségről* 9, 2)

Catullus 51. *carmen*ének – tehát a nevezetes 31. Sapphótörredék „fordításának” – 8. sora így fest a Mynors-féle kritikai kiadásban: „. . .”. A Schuster–Eisenhut-féleben pedig így: „. . . . .”. A ránk maradt kódexekben nincs is jelölve az – egyébként szintaktikai és metrikai alapon is módfelett feltűnő – hiány. Egyszerűen csak nincs ott semmi: a kiadások szerinti 7. sort rögtön a 9. követi. Mihez kezdjünk ezzel az ún. *lacunával*?

Az alábbiakban nem vállalkozom másra, mint ennek a hiánynak az olvasására. Feltevésem szerint ugyanis nyerünk azal, ha nem engedünk reflexszerűen a *horror vacui* leküzdésére irányuló nevezetes filológiai készletnek, amely azt diktálja, hogy mihamarabb töltsük ki az üres helyeket.<sup>1</sup> Történetileg nézve a *carm.* 51, 8-nak természetesen éppen ez a sors jutott, dokumentáltan a 15. századtól a mai napig: az egymásra következő, egymást mindig felülírni óhajtó kiegészítési kísérletek, hol a kódexek margóján, hol a nyomtatott kiadásokban <interpolációs jelek> között, hol a kritikai apparátusokban, hol a kommentárookban.<sup>2</sup> A népszerűbb kiadások és a fordítások sokszor jelöletlenül fogadják el a legnépszerűbb interpolációt (<*vocis in ore*>, Ritter 1828; Devecseri Gábor fordításában: „hang sem a számon”). Most talán vegyük lassabbra a tempót, és mindenekelőtt figyeljünk arra, amit a *lacuna* mint *lacuna* mondhat nekünk; másképp fogalmazva: hallgassunk oda a *lacuna* hangjára. Ha filológián nem mást értünk, mint annak a lehetőségét, hogy közelebb kerüljünk az antikvitás „érzéki hagyományához”,<sup>3</sup> akkor ebben a *lacunában* kivételes lehetőséget pillanthatjuk meg annak, ahogyan ez az érzéki hagyomány epifánikus módon feltárul.

Ha antik líráról beszélünk – márpedig a vers, amelynek *lacunájáról* itt szó esik, a fennmaradt latin nyelvű költészet egyik első „tiszta lírai”, vitathatatlanul a görög értelemben vett *melos* körébe tartozó költeménye –, akkor rögtön a *hangra* vagyunk kíváncsiak. Hogyan hangozhatott? Hogyan adták elő a költői előadás (*poetic performance*) keretében? Hogyan énekelték? Milyen lehetett a hangszeres kíséret? Vagy: hogyan *nem* hangzott, köszönhetően az írásos rögzítésnek? Pontosabban: köszönhetően a hangos olvasás elterjedt gyakorlatának, hogyan hangzott mégis? Akár a néma olvasás „belső hangjában” is? Ez a kíváncsiság nemcsak irodalom- és kultúrtörténetileg legitím (ez most csak mint háttér fontos számomra), hanem megalapozza az antik szöveg érzéki jelenléte utáni

sóvárgás is (ez áll az előtérben). Megkockáztatom: az utóbbi szempontjából az első pillantásra éppen nem a *hangot*, hanem a *csöndet* megidéző 8. sor a maga *lacunájával* beszédesebbnek bizonyulhat, mint a vers többi sora. Ennek indoka nem más, mint éppen az, ami mellett írásom érvelni fog, s amit itt megelőlegezni semmiképp, legfeljebb érzékeltetni szeretnék: hogy az antikvitásból hozzánk érkező „néma betűk” (*aphóna grammata*)<sup>4</sup> paradox módon mintha éppen akkor szólalnának meg egy-egy pillanatra, akkor idéznék meg – nem a „rekonstrukció” értelmében – az antikvitás hangzó hagyományát, amikor éppen valamiféle elnémulásról tanúskodnak.<sup>5</sup> Egyébként is: olykor mintha éppen a hiányok, szakadások, megtörések segítenének hozzá a múlt érzéki megtapasztalásához. Éppen ezért szeretném ezúttal a költeményben megszólaló lírai hangot – még pontosabban: a költemény hangját – a 8. sor *lacunája* felől szóra bírni.

Lehet, hogy a csend hangját halljuk? Lehet, hogy elnémulásról van szó? Lehet, hogy szavak nélküli zenei hangot hallunk? Vagy „a hang hangját”?<sup>6</sup> Netán a *lyra* – vagy inkább a hagyományosan, az ábrázolásokon is Sapphóhoz társított, szintén húros *barbitos* – tiszta hangját?<sup>7</sup> A metrum szótlan – de korántsem néma – lüktetését? A töredékesség nyer hangot? Vagy annak visszhangja? A nyelv szakadékába nézhetünk bele a *lacunán* át? Vagy a szöveg és a szöveghagyomány „zaja” (*Rauschen*) nyilvánul meg a maga „fenséges” módján? A szférák halandó füllel nem hallható zenéje? Kiinduló hipotézisem szerint ezekkel a talán kissé meglepő kérdésekkel – tehát az 51, 8 *lacunáját* szóra bírni szándékozó, hangsúlyosan *nem* interpolációt célzó kérdésekkel – közelebb juthatunk ahhoz, hogy meghalljunk valamit az 51. *carmen* megszakadó hangjából. Sőt egy töredéknyit talán az antik líra hangjából általában is: mármint abban az értelemben, amennyiben ez az antikvitás „érzéki hagyományának” része. További fejtegetéseim tétje csupán annyi, hogy a kérdések e tekintetben produktív jellegét igazolják.

Mielőtt belemerülnék a felmerülő kérdések tárgyalásába, szeretném leszögezni, hogy ez az írás egyáltalán nem kívánja Sapphó 31. töredéke és a catullusi *carm.* 51 lenyűgöző poétikai összefüggéseit és szerteágazó interpretációs problémáit a maguk teljességében bemutatni. A szóban forgó költemények az antik irodalom leghíresebb versei közé tartoznak, amelyek meglehetősen kiterjedt értelmezői hagyománnyal rendelke-

nek, sőt ha úgy vesszük, az értelmező recepció létrejöttük pillanatában megkezdődik: Sapphó verse a Sapphó-vers olvasásáról (is) szól; fennmaradását egy olyan, őt idéző értekezésnek köszönhetjük, amely rögtön bivalyerős interpretáció keretében, a fenséges példajaként prezentálja a költeményt; a Catullus-vers „fordítás” mivoltában eleve a befogadás- és értelmezéstörténet dokumentuma. A két verset külön-külön, illetve együtt tárgyaló értelmezések vég nélküli sora ugyanakkor az elkerülhetetlennél is jóval nagyobb mértékben adja meg magát az ismétlés kényszerének; amennyire egyáltalán lehetséges, a magam részéről ezt szeretném elkerülni, és kizárólag az engem itt érdeklő kérdésekre összpontosítani.<sup>8</sup>

## 1.

Jesper Svenbro *Phrasikleia* című könyvében rendhagyó értelmezését adja Sapphó 31. töredékének, amelyet ráadásul a maga részéről nem is tekint töredéknek, pontosabban, ami ugyanaz: töredékességét szándékoltnak tekinti.<sup>9</sup> Interpretációja szerint a költemény allegória: az írás és az olvasás allegóriája. A szerelem és a féltékenység fizikai tüneteiről csak a felszínen van szó: a téma a mélyben nem más, mint szóbeli és írott kommunikáció, illetve az egyfelől a szóbeli, másfelől az írásbeli kommunikációhoz kapcsolódó műfajok (*melos*, illetve epigramma) mint diskurzusok találkozása. A beszélő Én az író – kifejezetten *író* – Sapphó, aki azáltal, hogy ír, távollévőnek, sőt halottnak tételezi saját magát, s ebből a pozícióból tekintti „istenekkel egy”-nek azt a hímnemű Ő-t, aki abban a kivételes szerencsében részesül, hogy közelről hallja és látja a nőnemű Te-t, aki ebben az értelmezésben nem más, mint maga a költemény: a költőnő „leánya”. A vers drámája a három szereplő között – Svenbro allegorikus értelmezésében – nem más, mint a verset éppen írásban megalkotó s egyszersmind rögzítő költőnő elnémulásának tragédiája. Sapphó, abban a pillanatban, ahogy megírja versét, az írás epigrammatikusan kódolt szabályai szerint távollévőként, illetve halottként alkotja meg a beszélő Én-t, aki immár ebből a pozícióból – az utókorból is, amikor ő személyesen már halott, viszont újabb olvasók képesek újra és újra életet lehelni a költeménybe – féltékenyen szemléli azt a jelenetet, amelyben az egymás számára jelenlévő Olvasó és Költemény interakcióba lépnek egymással: az Olvasó hangját kölcsönzi a néma szövegnek, amely ettől „édesen hangzóvá” és „vágykeltően nevetővé” válik. Szinte isteni természetre („az istenekkel egy”) örök ifjúsága miatt tesz szert, amennyiben abban az örök, mindig megújuló jelenben él, amelyet a versben az olvasás („hallgatás”) jelenideje is hangsúlyoz. Az író Én ezzel párhuzamosan elveszíti a hangját (7–9, ford. Devecseri Gábor):

*hisz ha látlak s bár kis időre, hangot  
nem tud a nyelvem*

*adni, megtörvén elakad*

Svenbro *expressis verbis* nem említi, de mások igen,<sup>10</sup> hogy a 9. sor *glóssa eage* („a nyelvem... megtörvén elakad”) kifejezés feltűnő metrikai hiátusa, amely szövegkritikailag gyanúba is keverte az *eage* igét, éppen a hang megtörését hajtja végre a hangzó szöveg textúrájában. Nem illusztrál, hanem performál: a költői hang megszakadásának, illetve majdnem-halálának („mint ki végéhez közelít, olyannak / látszom”) eseménye megtörténik magában a versben. Sőt nem is a hang (*phóné*), hanem a nyelv (*glóssa*) mint a hangképzésre szolgáló, a beszélőtől mintegy függetlenedő, neki nem engedelmeskedő szerv „törik meg”: s az olvasásban éppen ez történik az olvasó hiátust érvényesítő – vagy éppen a *digamma* egyszerre jelen lévő és jelen nem lévő, a hiátust metrikailag feloldó, de kiejtett hangot nem reprezentáló „*non-sound*”-ját ki (nem) olvasó – nyelvével.<sup>11</sup> Svenbro olvasatának ez messzemenően megfelelne; ő a maga részéről nem egy metrikai hiátusnak, hanem a szerinte szándékoltnak tulajdonít hasonló funkciót, amikor arról beszél, hogy a 31. töredék valójában nem is töredék a szó filológiai értelmében: a hang megszakadásával ér véget. Akár ezt, akár a Svenbro nem említette per-

*Úgy tűnik nékem, hogy az istenekkel  
egy a férfiú, aki szemben ülhet  
véled és édes szavadat közelről  
hallja, hogyan szól,*

*s ezt a vágykeltő nevetést, amelyetől  
felszökik mellem közepén a szívem;  
hisz ha látlak s bár kis időre, hangot  
nem tud a nyelvem*

*adni, megtörvén elakad, s a könnyű  
tűz egész bőröm befutossa végig  
nyomban, és nem lát a szemem se, zúgván  
zúg a fülem már.*

*És veríték önt el, egész valómban  
reszketek, fűnél színem íme zöldebb,  
s mint ki végéhez közelít, olyannak  
látszom, Agallisz.*

*Türni kell mindezt, ha ez így van, úgyis...*

*Sapphó 31. töredéke  
Devecseri Gábor fordítása*

*Úgy tűnik nékem, hogy az istenekkel  
egy s ha nem bűn mondani: náluk is több  
az, ki szemben ül veled, egyre lát és  
hallja a hangod,*

*hallja édes szép nevetésed: ettől  
én szegény, elbágyadok: egyszer is ha  
rádtekintek, Lesbia, nincs egy árva  
hang sem a számon,*

*béna lesz nyelvem, puha tűz szalad le  
testemen, belső zavaros zenétől  
cseng fülem nyomban, s a szememre kettős  
éjszaka száll le.*

*Renyheséged tönkretesz, ó Catullus:  
renyheségedben vagy ilyen rajongó.  
Renyheség tett tönkre királyokat s dús  
városokat már.*

*Catullus: Carm. 51  
Devecseri Gábor fordítása*

formatív hiátust vesszük tekintetbe, ezek az effektusok jelentős kihívást jelentenek az értelmezésre nézve, rámutatva belső (szerintem termékeny és a koncepciót nem gyengítő) feszültségeire. Ha ugyanis azt feltételezzük, hogy a versben megszólaló hang végső soron a mindenkori olvasó hangja, a szerzői hang pedig éppen azért némul el, mert belehal az olvasó és a vers valós jelenlétben alapuló, érzéki összefonódást sem nélkülöző találkozási miatti féltékenységre, akkor mit kezdünk a ténnyel, hogy az olvasás aktusában éppenséggel az olvasó hangja lesz az, amely a hiátusban megtörik, a vers végén pedig hirtelen megszakad? Mit kezdünk azzal, hogy a szerző (hangjának) halálközeli élményét az olvasó (hangjának) halálközeli élménye testesíti meg?

A kérdés komolyan vétele az eleve is igen komplex svenbrói értelmezés még komplexebbé tételéhez vezethet el. Ezen a ponton érdemes összekapcsolni olvasatát Pseudo-Longinos értelmezésével, amit ő természetesen nem tesz meg, hiszen koncepciója hangsúlyozottan olvasástörténeti, nem pedig esztétikai érdekeltsgű. Ám talán mégsem lehetetlen megtalálni a lehetséges kapcsolódási pontokat. *A fenségről* szóló értekezés szerzője így ír, pontosabban így prezentálja a Sapphó-verset (10, 1–3):

Sapphó például mindig a valóságosan fellépő tüneteinek keresztül ragadja meg a szerelmi örületet és a vele járó érzéseket. De miben is nyilvánul meg nagysága? Abban, hogy pontosan tudja, hogyan kell kiválasztani és egybekapcsolni mindazt, ami hat és szíven üt. [Ezen a ponton idézi Ps-Longinos a verset – *T. Á.*] Nem csodálatos, hogy úgy vizsgálja lelkét, testét, hallását, fülét, nyelvét, szemét, bőrét, mintha közben mindene máshoz tartozna? Érzései ellentétesek: reszket a hidegtől és a forróságtól, esztét veszt és józan, fél a haláltól, vagy szinte már nem is él, úgyhogy nem egyetlen érzélem, hanem érzelmek egész hada árasztja el. Ilyesmit él át minden szerelmes, Sapphó művészete, ismétlem, abban rejlik, ahogy megragadja és egységbe foglalja a legtalálhatóbb mozzanatokat.<sup>12</sup>

Ps.-Longinos értelmezésében benne rejlik a felismerés, hogy Sapphó kívülről, külső nézőpontból vizsgálja önmön fizikai tüneteit, egy olyan pozícióból, amelyre a tünetek egyidejűségében végső soron nem is tehetne szert, hiszen az érzelmi megrázkódtatás idején nincs olyan fundamentum, ahonnan orvosi precizitással vizsgálhatná a tüneteket, márpedig ezt teszi, méghozzá – a vers időviszonyai és Ps.-Longinos értelmezése szerint – a tünetekkel egyidejűleg. Adódik ebből a gondolat, amelyet *A fenségről* szerzője explicit módon meg is fogalmaz, hogy Sapphó úgy beszél, „mintha közben mindene [ti. a testrészei] másvalakihez tartozna”. Ps.-Longinos ettől eltekintve nem érinti a vers drámájának szereplőit (az Én–Te–Ő szerelmi vagy éppen olvasásfenomenológiai háromszögét), ám megközelítését éppen ezen a ponton érdemes Svenbróéval összekapcsolni. Nem lehetséges-e, hogy a fenséges tapasztalata a vers drámája által közvetített olvasástapasztalat is egyszersmind, amelynek keretében a mindenkori olvasó azzal a paradox lehetőséggel ajándékoztatik meg, hogy érintetlen és rendületlen külső pozícióból élhesse át a maga teljes érzéki valóságosságában – minden érzékszervén keresztül, korlátlan és egyszersmind életveszélyes esztétikai tapasztalás jegyében – azt a nagyszabású megrázkódtatást, amely nem az övé, de amely az olvasás aktusában valamiképpen mégiscsak az övévé válik? Amikor hangját kölcsönzi a néma szövegnek, áttételesen nem válik-e maga is Sapphóvá – a fr. 31 Sapphójává? Miközben az olvasó (az „Ő”) a szöveg szerint a megszólított „Te” hangját „közelről hallja”, valójában szükségképpen a saját (ti. az „Ő”) hangját hallja, amely a sapphói „Én” hangjának pótléka, meghosszabbítása vagy újraélesztője a „Te” (ti. a vers) médiumának működéséből fakadóan. A hang elakadása, az elnémulás erre a – paradoxonokon alapuló: a legvalóságosabb távollétet a legvalóságosabb jelenléttel keresztező – fenséges tapasztalatra adott fizikai reakcióként is felfogható. A vers olvasástapasztalata szinte isteni érzékelési móddal ajándékozza meg az olvasót, aki, hangját kölcsönözve a versnek, éppen abban a tapasztalatban merülhet el, amelyben az érzékek teljesítőképessége egyszerre fokozódik a hétköznapihoz képest a sokszorosára és mondja fel egyszersmind a szolgálatot.

Ha Gumbrecht költészetfelfogásából indulunk ki, miszerint a lírai költészet hangzó mivoltában, intenzívvé téve a hangban rejlő *érintés* lehetőségét, arra képes, hogy testeket testekkel koordináljon, hangoljon össze úgy, hogy szinte fizikai érintkezésbe kerüljenek egymással,<sup>13</sup> akkor a hang elakadásának jelensége újabb távlatokkal gazdagodhat. Abban az esztétikai földindulásban, amelyben az Én–Te–Ő kategóriái radikálisan bizonytalanná váltak, mintha éppen a hang elakadása, pontosabban ennek sajátos „hangulata” teremtene fizikai érintkezést – az író Sapphótól a mindenkori olvasóig – különféle testek között. Paradox módon mintha éppen Sapphó elakadó hangja lenne az, amely a vers sajátos esztétikai tapasztalatában képessé válik arra, hogy *belülről* – a „könnyű tűz” befutotta bőrünk alól – érintsen meg minket: „*touched like from inside*”.<sup>14</sup> Sapphó megtörő és megtörésében tovább visszhangzó hangja a maga fizikai mivoltában teszi érzékelhetővé a Dolar szerint a „jelenlét és távollét metszéspontján” elhelyezkedő hang – hiány köré felépülő – „megcsonkított jelenlétét”.<sup>15</sup>

## 2.

Mi lesz mindezzel Catullusnál? Húzódózom attól, hogy akár csak csekély mértékben is elkezdjem összehasonlítani az eredetét a fordítással, ám ezen a ponton mégis érdemes megvizsgálni, mi történik az 51. *carmen*-ben a Sapphó-vers megszólaló és elnémuló hangjával. A fr. 31 két szöveghelyét s ezek catullusi sorsát kell most megvizsgálnunk.

A 3–4. sorban (a megszokott íráskép szerint – amely a sapphói stófa mindenkori adónisi sorát új sorba tördeli – az egyik sorból áthajolva a következőbe) az *ady phónēias* szerkezetet találjuk, a versbeli Te-re vonatkoztatva („édesen beszélő”): ez Catullusnál kimarad, és csak a „vagykeltően nevető” kifejezésnek olvashatjuk a párját: *dulce ridentem* („édesen nevető”, 51, 5). Catullus tehát összevonta a két szerkezetet: az „édesen beszélőből” és „vagykeltően nevetőből” nála „édesen nevető” lett. A sűrítésnek, amely egyébként is jellemzője Catullus itt alkalmazott fordítói megoldásainak, ezt az eljárást nem kellene hiányként regisztrálnunk, ám a szinte kortárs recepció egyetlen, de annál emlékezetesebb dokumentuma mintha akként érzékelte volna. Miről is van szó?

Horatius nevezetes, *Integer vitae* kezdetű I. 22. *carmen*-nek utolsó két soráról: *dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem* („a szerelmem mindig Lalage lesz, mert édesen nevet, édesen fecseg”).<sup>16</sup> Mint a szakirodalomban felmerült, itt a „korrektív intertextualitás” tetszetős példáját láthatjuk: a költő-utód mintegy kiigazítja elődjének fordítását,<sup>17</sup> úgy idézi meg a catullusi *carmen* emlékezetét, hogy egyszermind az annak háttérét jelentő Sapphó-verset is evokálja, sőt a korrekció révén Catullus feje fölött mintegy összekacsint Sapphóval, igazolandó a görög lírához való autentikusabb hozzáférését. A *phónēias* pótlólagos lefordításával Horatius újabb „hangokat” kapcsol be a sapphói-catullusi kontextusba, ráadásul a „görög lírát” megszemélyesítő, nevében is a kellemesen hangzó csacsogást hordozó Lalagéval (< gr. *lalageó*) való örök összetartozását ígérve. „Bárhon is leszek, őt fogom szeretni”, mondja Horatius: tehát szerelmi lírikus mivolta nincs kiszolgáltatva a tér és az idő esetlegességeinek. Ez azt is maga után vonja, hogy Horatius a maga *integer* (‘feddhetetlen’, ugyan-

akkor: ‘érintetlen’, ‘érinthetetlen’, ‘intakt’) lírai hangjával elhatárolódik a sapphói és catullusi modelltől, s ezzel a lírai én és a lírai hang korporeális kiszolgáltatottságától. A *carm.* I. 22 Horatiusának *integer* mivolta eszerint anti-catullusi jelleget is ölt: a lírai én tökéletesen védett, egyfelől morálisan, másfelől mert a megérinthetetlen, intakt, következőképp testetlen és nem is testi eredetű hang karakterével bír, egy olyan univerzálisan mindenütt jelen lévő lírai hangéval, amelyet leginkább Augustus virtuális mindenütt-jelenvalóságának analógiájára tudunk elgondolni. Horatius esetében mintha az „isten Augustus” teret és időt legyőző, halandókéhoz nem hasonlítható prezenciája biztosítaná a lírai hang érinthetlenségét s így meg-nem-törését. Catullus erre még csak törekedett: másik sapphói stófában írott költeménye, a *carm.* 11 (amelyre Horatius említett verse ugyancsak rájátszik) egy olyan hangzó teret igyekszik létrehozni – ott még Caesar hódításai képezik ennek politikai háttérét –, ahol hangja a „messzire visszhangzó hullámhoz” hasonlóan (*longe resonante... unda*, 11, 3–4) elhallatszik Rómából akár a világ peremére is. Ebben a konfigurációban még csak a szinte beláthatatlan végcél az univerzális, mindig és mindenütt hallatszó és szükségképpen testetlen lírai hang; a realitás ennek épp az ellenkezője: egy címzettjének és a hírvivőknek, az írás médiumának, valamint saját szerelmi érzéseinek kiszolgáltatott, testhez kötött és testi eredetű hang, melynek célba jutása messzemenően kétséges.<sup>18</sup>

A Sapphó-vers 7–8. sorában olvassuk: *phónais / uden et eikei*, „semilyen hang nem jön (ti. a számból)”. Ennek megfelelője Catullusnál, ugyancsak a 7–8. sorban: *nihil est super mi / . . .* [tehát itt a *lacuna*]. A legáltalánosabban elfogadott interpoláció a *lacunára*: <*vocis in ore*>, amelynek betoldásával így lehetne fordítani a mondatot: „nincs többé semmiféle hang a számban”. Ám ha egy pillanatra komolyan vesszük, hogy éppen ezen a ponton, a költői hang elnémulásának pillanatában a ránk hagyományozott szöveg *lacunát* tartalmaz (és nem mást), joggal merülhet fel: nem lehetséges-e, hogy ez a *lacuna* itt performatív – tehát, szigorúan fogalmazva, nem *lacuna*, hanem *aposiopésis*<sup>19</sup> –, amelynek funkciója éppen az, hogy ezt az elnémulást, a következő sorban olvasható *lingua sed torpet* („de a nyelv lebénul”) eseményét végrehajtsa a szöveg hangzó textúrájában? Más megközelítésben: elvégeztesse az olvasóval?<sup>20</sup> Persze úgy, hogy a mindenkori olvasó rögtön metrikailag is érzékelje a hiányt: hiszen itt hiányzik egy adónisi sor, és minimális metrikai érzékkel nem is tehetünk úgy, mintha nem hiányozna. Sőt nemigen tehetünk úgy, mintha első gondolatunk, mint ahogy már az ókori olvasó első gondolata is, ne a másoló hibája körül forogna. Hangosan vagy némán olvasó hangunk megtörik, és a megtörő hang – közben ne feledjük: Svenbro szerint épp az írás az, ami az eleven sapphói hangot megtöri – máris a szöveg materialitására irányítja a figyelmünket.

Ha így olvassuk a *lacunát*, akkor nem másnak, mint mediális fordításeménynek lehetünk itt tanúi. A szöveg materiális felszínén keletkezik egy „seb”, amely radikálisan manifestálja a vers(ek)ben megképződő tapasztalatokat – a másik hiányát, a saját test fragmentálódását, és persze: a hang megszakadását –, s ennek révén a távollét jelenlévővé tételét végzi el. A Sapphó-vers egyaránt szól a költői hang továbbéléséről és tovább-nem-éléséről, arról a paradox jellegzetességről, hogy Sapphó hangja egyszerre él tovább és némul el az olvasók által újra meg újra hangzóvá tett szövegben, amely így az egy-

szere isteni és emberi, halhatatlan és halandó természetű lírai hang „üres síremlékeként” szolgál. A catullusi *lacuna* mediális fordítaseseménye úgy is felfogható, mint *e kenotaphion*-nak – ismétlem: a halandó és halhatatlan lírai hang üres sírjának – materiális megépítése, hiányként való bekarcolása a vers szövegének a másolásban újra és újra megalkotott anyagi textúrájába, megsebző és fragmentáló hatása révén – hiszen a sapphói vers töredék mivoltát örökíti tovább –, mintegy utalva a vers fent nem maradásának, végleges elnémulásának örök eshetőségére is. A sapphói hang a saját haláláról beszél; a hang továbbéléséért szavatoló fordítás a hang hiányát – vagy „megcsontított jelenlétét” – tároló, illetve archiváló üres síremléket építi meg.<sup>21</sup>

Az írás Sapphónál sem pusztán az emlékezést szolgáló pótlék, hanem a költői hang elnémulását és továbbhangzását egyszerre szolgáló médium.<sup>22</sup> Catullus miliójében a költészet befogadása természetesen olvasás, mégpedig egy gondosan megszerkesztett és publikált papirusztekercs-példány olvasásának formáját ölti: a *poetic performance* szóbelisége elsősorban nem más, mint az olvasásban előálló fikció.<sup>23</sup> A *carm.* 51 műfaji kódjai révén a monódikus – tehát nem kardalként, hanem szólóban énekelve, hangszeres kísérettel előadott – *melos* hagyományát idézi meg; ám amit egyszersmind megidéz, az nem más, mint az *e* hagyomány elevenségétől való megfosztottság érzete.<sup>24</sup> Különös tekintettel arra, hogy a gyűjteményben ezt megelőző, a mai értelmezői konszenzus szerint a Sapphó-fordítás „kísérőleveleként” szolgáló *carm.* 50 hangsúlyosan írásként, sőt küldeményként – mégpedig a címzett, Calvus személyes jelenlétét aktuálisan pótló, potenciálisan kieszközölő küldeményként – tálalja a *carm.* 51-et,<sup>25</sup> az egykorú olvasás hangsúlyosan az autentikus hangzástól való *megfosztottságot* társíthatja a Sapphó-fordításhoz. A versben és fordításban tematizált sapphói hiányérzet („miért a másik tapasztalhat téged közelről?”), illetve a verssel enyhíteni kívánt catullusi hiányérzet („miért nem vagy itt, Calvus?”) egy más típusú, nem személyes hiányérzettel szövődik itt össze, amelyet egy görög lírai költemény Kr. e. 1. századi latin fordításának ki kellett váltania: az autentikus hangzás hiányának érzetével, a „régén elzengtek Sappho napjai” atmoszférájával. Ám mintha éppen ezen a ponton válna jelentőssé a catullusi *lacuna*: az elakadt sapphói hangnak épített néma síremlék – a „néma írás” szó szerinti, mert ezúttal csakugyan semmit nem közlő és semmit nem tartalmazó, radikálisan üres és mégis radikálisan anyagszerű változataként – paradox módon az autenticitás hiányának ellenében hat: a töredékesség fenséges, mert az abszolút végtelenséget és az abszolút hiányt egyszerre magába sűrítő tapasztalatának helyeként az elnémuló sapphói hangot a költemény potenciálisan végtelen számú olvasójának testét „megérintve” szólaltatja meg.

### 3.

Függetlenül attól, hogy az egykorú olvasó – például az elsődleges címzett Lesbiát is megelőző „nulladik címzett”, Calvus – némán, mormogva vagy hangosan olvasott-e, a hiánnyal szembesülve (már ha hiánnyal szembesült: itt dőlhetne el, hogy rommal vagy műrommal van-e dolgunk) meg kellett torpannia egy pillanatra, ugyanakkor könnyedén megoldást is találhatott a helyzetre: a hiányzó adónisi sor metrikai képletének

valamiféle konvencionális hangzóvá tételével, a „tá-ti-ti-tá-tá” korabeli megfelelőjével vagy éppen kezének metrikus kopogtatásával helyettesíthette a hiányzó szavakat. Persze el is hallgatható. Ám még abban a hallgatásban is benne volt a sapphói strófa adónisi sorának lüktetése, a metrum, amely a maga tagolt zeneiségét itt a nyelv közbejötté nélkül, „tisztán” érvényesíti. Ez különösen érdekes akkor, amikor egy ismert görög lírai költemény latin fordításáról van szó. Ha a *melos* szöveg, dallam és ritmus egységeként gondoljuk el,<sup>26</sup> akkor ebből itt kevés marad; ám mintha épp ez ébresztene rá, mi mindent kellene itt hallani. Az „üres” adónisi sor mintha a *melos* előtte és utána meglévő teljességét segítene az olvasás fiktív szóbeliségében feleleveníteni: most nem szól a dal, csak a metrum kopog, de a lesbosi *barbitos* mintha eközben is hallanánk. S hamarosan talán a dal is újra szól, hiszen épp az hallgatott el – vagy ez illúzió? A vers tengelyén így mintha maga a *melos* szólalna meg, nem görögül és nem latinul, hanem a görög és immár latin líra univerzális nyelvén – a következő sorbeli *lingua sed torpet* visszamenőleg így is érthető: az a partikuláris nyelv benuál itt le, amely görög vagy latin, és a *melos* autentikus – itt jelentés nélküli – nyelvének adja át a szót. Ez az elnémulás, innen nézve, éppen az a csönd, amely maga is zene, s amely egyszersmind a zenét lehetővé teszi: a líra mint líra autentikus megszólalásának lehetősége a latin irodalom első, valóságosan lírai költeményének közepén, olyan kivételes jelenléteffektus, amely – éppen a hang megtörésének epifániájában – a múlt érzéki és közvetlen megtapasztalását teszi lehetővé. Ha jól fülelünk, a „fenséges történelmi tapasztalatnak”<sup>27</sup> ezen az akusztikus csatornáján keresztül valóságos hangokat hallunk: a szerelmes Sapphó sóhaját és elcsukló hangját, a görög költői előadások húros és fúvós hangszereinek hangját, Catullus olvasóinak mormogását, nyelv nélküli skandalását, metrikus kopogását. A líra hangját: egy sóhaját, a beszívott és kieresztett levegőt. Catullus fordítása – a *lacuna* jelenléteffektusa révén – ezt a sapphói sóhaját visszahangoztatja tovább, „egy nagy lélek visszhangját”.<sup>28</sup> El egészen a mai olvasó testéig.

A catullusi *lacuna* talán az hely, ahol – már ha a Walter Benjamin-i értelemben vett műfordító jól teljesíti a feladatát – „az eredeti mű ver visszhangot... az új nyelvi közegben”.<sup>29</sup> Rögtön lehetőséget teremtve arra is, hogy az eredetire éppen a fordításnak köszönhetően ráhulló „tisztá nyelv” hangját halljuk,<sup>30</sup> jelezve „a nyelvek előre meghatározott, egyelőre mégis megtagadtatott kibékülésének és beteljesülésének birodalmát”.<sup>31</sup> Benjamin nevezetes parabolájából kiindulva, mely szerint az eredeti és a fordítás egy hajdanvolt edény egymáshoz illeszkedő cserepeiként simulnak egymáshoz,<sup>32</sup> akár úgy is fogalmazhatnánk: Catullus 51. *carmen*ének szándékolt töredékessége – és itt a szándék természetesen nem más, mint *intentio translationis* – nem kizárólag a sapphói életmű töredékességének visszhangja és nem is csak a sapphói elnémulás performatív megalkotása egy mediális fordítaseseményben, hanem valami még alapvetőbb: a nyelvek mögötti „tisztá nyelv” vissz sugárzása a Sapphó-versre (számunkra és lehet, hogy Catullus számára is: töredékre) oly módon, hogy annak éppen a pregnáns értelemben vett töredékességében mutassa fel a nyelv elnémulásának azon dimenzióját, amely egyszersmind a forrás- és a célnyelv (a görög és a latin) elnémulása is, pontosabban ünnepélyes *unio mysticá*juk a tisztá nyelv szellemében. A két töredék – a két cserep – illeszkedésének fordítaseseményét az

teszi különlegessé, hogy a szó szoros értelmében, materiálisan is töredékek találkoznak egymással. Ám míg Sapphó költeményének a vége hiányzik, ha hiányzik, Catullus „üres” adónisi sora a vers közepén helyezkedik el, s mint ilyen, a „nyelvi szakadék” karakterével is rendelkezik, méghozzá éppen annak materiális megfelelőjeként, amit Benjamin szerint Hölderlin Sophoklés-fordításai képviselnek, melyekben „az értelem szakadékból szakadékba zuhan, mígnem végül az fenyeget, hogy elvész a nyelv feneketlen mélyein”.<sup>33</sup>

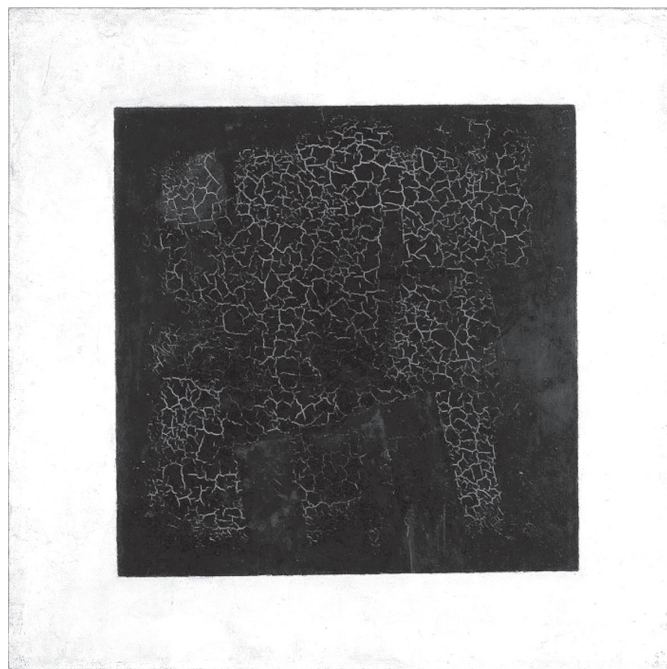
A szöveg felszínén keletkező materiális szakadék, amely előtt megáll és megremeg a sapphói-catullusi hang, egyszer-mind a fenséges érzetnek kiváltója is.<sup>34</sup> De mi történik a hanggal, amikor a szakadék szélére ér? Természetesen „megtörik”: az *eage* éppen a darabokra törésre, fragmentálódásra utal. Milyen a darabokra tört, fragmentálódott hang? A darabokra törés, ha most végre szó szerint vesszük, nem kizárólag „megszakadást” jelent. A hang – vagy valami a hang helyett – szól továbbra is, csak darabokra törve, kontúrjaitól és szemantikájától megfosztva. Ha ez nem hiány, nem csönd, nem a metrum vegytiszta lüktetése, nem az önmagában hallható hangszeres kíséret, nem is a konkrét nyelveken túli tiszta nyelv, de még csak nem is az a jelenléteffektus, amely a „történelmi fenséges” megtapasztalhatóvá teszi (miközben nem szeretném, ha a fentiek elveszítenék az érvényüket), akkor valami ezeknél jóval radikálisabban anyagszerű és ezeknek helyenként ellentmondó képződményről van szó, a szöveg materiális felszínén kialakult szakadékba negatív inskripcióként beíródott, diribdarabokra tört, fragmentált hangról.

Ha úgy vesszük, ez nem áll távol attól, amit *Rauschen*nek nevezünk – és amit legérzékletesebben a rádiókészülék két frekvenciasáv között kiadott sistersgő hangjával idézhetünk magunk elé. A kommunikáció azon „másik oldaláról” van szó, amely egyfelől a kommunikáció lehetőségfeltétele (a *Rauschen* mint a hang „másikja” nélkül nem lenne lehetséges sem zenei, sem emberi hang),<sup>35</sup> másfelől az az akusztikus szakadék, amelybe belehallgatva azért remegünk meg, mert olyasmit érzékelünk, ami végső soron nem érzékelhető: például azon akusztikus hatások összességét, amelyeket hétköznapi érzékelésünk során a hallásunk kiszűr, vagy – Aristotelésre utalva – a fülnek a benne mozgó levegő okozta folyamatos zúgását,<sup>36</sup> amelynek a sapphói (*epirrombeisi d'akuai*) és catullusi (*tintinant aures*) „fűlzúgás” mintha az intenzifikált változata lenne. Innen nézve éppenséggel nem a csendet manifesztálja Catullus „üres” adónisi sora, hanem olyasféle „totális érzékelésre” – pontosabban, mint-hogy ez lehetetlen, annak elképzelésére – teremt lehetőséget, amelyben egyszerre minden, a nem hallható is hallhatóvá válik, ami egyenértékű azzal: a hallható is belevész a hallhatók és nem hallhatók együtt hangzásának zúgó morajlásába. Ha úgy vesszük, ez éppen annak a „fonákja”, amit az antikvitásban a szférák zenéjének neveztek: a világegyetemnek az emberi fül számára nem hallható *symphóniáját*.<sup>37</sup> Ha az 51, 8 *lacunáját* a *Rauschen* vagy éppen ellenkezőleg, a szférák zenéje materiális inskripciójaként olvassuk, váratlan tapasztalatban lehet részünk: a lejegyezhetetlen lejegyzésének tapasztalatában – ez lenne a filológiai fenséges? –, amely egyszer-mind e tapasztalatban való részesülés fiziológiai tüneteit is performálja az olvasón: „béna lesz nyelvem, puha tűz szalad le / testemen, belső zavaros zenétől / cseng fülem nyomban, s a szememre kettős / éjszaka száll le” (*carm.* 51, 9–12).<sup>38</sup>

## 4.

Filológiai fenséges – kockáztattam meg az imént. Talán meglepő, de ennek továbbgondolásához képzőművészeti példából indulnék ki, Kazimir Malevics nevezetes festményéből, a *Fekete négyzetből*,<sup>39</sup> amelyet alkotója annak idején a jelentés nélküli nyelv, a *zaum* festészeti megvalósításának szánt, a minden fényt – tehát a láthatóság médiumát – elnyelő fekete szín apoteózisának, a festészet egyszerre semmit és mindent tartalmazó nullpontjának, amely minden színt és minden formát magába nyel, hogy aztán maga a festmény hosszú évtizedekre a szó szoros értelmében láthatatlanná váljék. A szuprematista alkotás mai állapotának felszíni töredezettsége természetesen nem alkotói szándék eredménye, hanem valójában az optikai zaj, a *Rauschen* materiális beíródása a festmény felületébe. Ez a patina a historikus megismerés számára kiküszöbölendő, kikiktatandó „zaj”, mely a műalkotás eredeti állapotához mint az „információ” autentikus formájához való minél közvetlenebb hozzáférés útjában áll; ám egy olyan avantgárd festészeti koncepció horizontján, amely éppen a *zaum* optikai megvalósítását tűzte ki célul, nagy hangsúllyal merül fel a megválaszolhatatlan, de éppen a műalkotás lényegét érintő kérdés, hogy vajon eltávolítandó-e ez az optikai zaj? Nem olyan zaj-e ez, amely hozzátartozik a festmény autentikus létmódjához?

Ehhez igen hasonló történik Catullus 51. *carmen*ével. Soha nem fogjuk megtudni – bár, és ez a fentiek után nem lesz meglepő, hajlamos vagyok az ellenkezőjét gondolni –, de természetesen lehetséges, hogy másolói hiba okozta az 51. *carmen* 8. sorának *lacunáját*, amelynek a helyén az eredetiben még a számtalan interpolációs próbálkozás valamelyike szerepelt, talán éppen a <*vocis in ore*>, vagy egy olyan sor, amelyre egyik interpolátor sem gondolt. Ugyanakkor ez a *lacuna*, ha valóban *lacuna*ként gondolunk rá, szervezettebb része a költeménynek, mint egy mégoly sikeres interpoláció – és nem azért, mintha fetisizálni szeretném a kézirati hagyományt és/vagy kritizálni

Kazimir Malevics: *Fekete négyzet* (1913)

a szöveg folyamatos emendálását végző olvasókat, humanistákat, filológusokat. Már csak azért sem, mert, ha úgy vesszük, jelen esszé is valamiféle interpoláció – a filológiai *horror vacui* jegyében. Hanem egészen más okokból, és erre épp a *Fekete négyzet* példája adhat választ. A *lacuna* „*zaum*”-ja, ha komolyan vesszük, magába sűrít mindent, ami a verssel fogantatásától kezdve történt.

Az 50. *carmen* fikciója szerint az 51. *carmen* a maga Sapphó-fordításával Calvusnak készült ajándék.<sup>40</sup> A két költőtárs együtt töltött egy – textuális és erotikus értelemben is – inspirált éjszakát, Catullusnál, melynek során Catullus íróasztalára különféle metrumokra írtak verseket, egymással versengve. A fiktív szituáció implikálja, hogy a privát költői verseny eredményeit újra és újra letörölték a viasztábláról, valamint azt is, hogy először a metrumban egyeztek meg, amelyre aztán ki-ki feltehetőleg tréfás, sympotikus költeményt (vagy csak egy-egy strófát) alkotott. Calvustól való távozása után Catullus szemére nem jött álom, annyira várta a másnapot, hogy ismét barátjával lehessen: álmatlanul forgolódott, majd miután teljesen kimerült (és „tagjai” – ez vonatkozhat a végtagokra, de Nádas Péter szavával élve a „férfitestére” is – félholtan heverték), ahogy fogalmaz, „ezt a verset” írta Calvusnak. *Hoc poema* – ezt sokan, joggal, a rákövetkező versre, a Sapphó-fordításra vonatkoztatják, amelynek tehát a *carm.* 50 afféle kísérőleveleként szolgál, a kötetkompozícióban is őrizve ennek a logikailag korábbi műveletnek – a vers elküldésének – az emlékezetét. Ha innen olvassuk, az 51. *carmen* az egymás jelenlétében, fluid médiumon (viasztábla) folytatott játék immár egymás távollétében megvalósított folytatásának tűnik.<sup>41</sup> Vajon ez már fix médiumon (papiruszon) zajlik az elképzelt írásjelenetben? Vagy a küldemény még viasztáblán érkezik Calvushoz, s úgy vissza Catullushoz – s amit papiruszon/kódexen/könyvben/képernyőn látunk, az már a kötetkompozícióba rögzített, adott esetben az ő közreműködését is tartalmazó végeredmény?

A megadott metrum: sapphói strófa. A kitzűzött feladat: a *Phainetai moi* latinra fordítása. A cél: hogy Calvust mihamarabb visszacsalogassa Catullus házába. Az eszköz: egy olyan fordítás készítése, amely nemcsak a szerelmi/alkotói/olvasói szenvedély irodalmi előképét nyújtja át a költőbarátnak, nemcsak a jelen lévő és jelen nem lévő *personák* végtelenített és a nemi identitáshoz kötődő komplikációkkal terhelt tükörjátékába vonja be Calvust, Lesbiát és önmagát, nemcsak a féltékeny tétel költői technikáit alkalmazza bravúrosan, hanem szinte már Calvus olvasói jelenlétét is tételezi. Az olvasó feladata pedig eminensen aktív, sőt alkotótársi („calvusi”) szerep. Vajon az utolsó, ún. *otium*-strófa – amelyet sokszor, sokan elvitattak, ha nem is Catullustól, de az 51. *carmen*től mint egy ségtől – nem olvasható-e kifejezetten Calvus „elképzelt” vagy a költői versengés folytatásaként „hozzáírt” válaszaként? A 8. sor *lacunája* pedig nem lehet-e a calvusi törlés nyoma? Vagy Catullus eleve üresen hagyta, hogy Calvus valamilyen módon kitölthesse az űrt? Az odaképzelt vagy tényleg felcsendülő – vagy épp megszakadó – hangjával? A jelenlétével? A „törédkesség” ezen a ponton annak a jeleként is olvasható, hogy a dialógus folyamatban van: minden olvasó újra és újra belép a testeket megérintő hangok és visszhangok – Sapphótól induló, de itt intenzitásában sokszorosára fokozott – tükörjátékába.

Akárhogy is keletkezett a *lacuna*, az 51, 8 erről a versben implikált „filológiai mozzanatról” tanúskodik, arról, hogy a

törlés és/vagy a kitöltés vágya eleve kiiktathatatlan mozzanata a versnek. Ennek a „calvusi” gesztusnak – az elsődleges olvasó gesztusának, amely egyszersmind filológiai gesztus is – a meghosszabbítása a költemény egész utóélete, materiális visszhangja: a kódexek, amelyekből hiányzik a sor, de a másoló, ha maga elé mormogja, miközben új példányt készít, egy pillanatra megtorpan: nem kellene lennie itt még egy adónisznak? A pergamenek susogását, a másolók hangjának mormogását vagy épp megtorpanását, a stylusok surranását a kódex felületén, a nyomdagépek zaját, a bitek néma pattogását, a filológusok sóhajtát mind itt halljuk a *lacunában* – akár egy fülünkhöz emelt kagylóban a tenger morajlását. A *lacunából* szóló vagy benne megpillantható (egyszerre akusztikus és optikai) *zaum* magába sűríti a 15. századtól, a humanista filológusoktól kezdve a mai napig dokumentált számtalan – a *Catullus online* teljességre törekvő apparátusában közel harmincat számolhatunk össze – interpolációs kísérletet is. A *lacunában* – ha egyáltalán *lacunaként* jelzi az általunk épp használt kiadás – mintha egyszerre látnánk/hallanánk mindezeket, a humanista kódexek margóján megjelenő interpolációs javaslatoktól a korai nyomtatott kiadások főszövegbe kerülő interpolációin át egészen a modern kritikai kiadások apparátusaiban és a hozzájuk tartozó értékelő kommentárookban feltűnő, többnyire több interpolációs lehetőséget is mérlegelő megjegyzésekig és a kérdést filológiai argumentációval mérlegre tevő, újabb és újabb interpolációkat javasoló folyóirat-közleményekig, vagy éppen az eldöntetlenség vámszedőiként feltűnő interpretációkig – nem is beszélve a népszerű kiadásokról és a fordításokról, amelyek adott esetben jelöletlenül, még az <interpolációs jelet> sem használva illesztik be a főszövegbe a szerintük legjobb megoldást: többnyire a <*vocis in ore*>-t vagy az annak megfelelő fordítást. Ahogy Devecserinél is látjuk (általában jelöletlenül, tehát „catullusi” sorként közölve): „hang sem a számon”.

Az űrt kitölteni akaró, ugyanakkor a másik megoldását kitörlő, annak helyébe megint újat írni kívánó, a margóról a főszövegbe s onnan ismét az apparátusba vándorló interpolációs gesztusok természetesen nem csak ennek az ókori költeménynek az életét kísérik végig, ám az 51, 8 *lacunája* az intenzitás egészen magas fokán képes mindezeket magába sűríteni. A catullusi *lacuna* mindent elnyelő „fekete négyzete” a vers hagyományozásának folyamatán – visszamenőleg is, tehát már Sapphótól kezdve – átívelő elakadó hangok, sóhajtások, mormogások, kattogások, karcolások magába sűrítésével valamiféle „totális érzékelést” céloz meg, egy olyan érzékelést, amely persze nem lehetséges, de amelynek a megcélzása és ennek szükségszerű kudarca a filológiai fenséges tapasztalában részesíthet minket. A *lacunába* való belehallgatás / a *lacunába* vetett pillantás egyszerre segít érzékelnünk a hang azon fizikai összetevőit, melyek innen vannak a hangzáson, és a papirusz tinta áztatta rostjait, melyek innen vannak az íráson, miközben az elakadó és mégis tovább szóló hang szemmel nem látható, füllel nem hallható részecskéi egyszersmind a kozmosz *symphóniájába* integrálják Sapphó és Catullus – egymáshoz a megtörő hang „megcsonkított jelenléte” révén fizikailag illeszkedő – költeményeit. Ez a tapasztalat a vers olvasását *esztétikai* értelemben változtatja *filológiai* kalanddá: a *lacuna* szakadékába bepillantva és/vagy belehallgatva – a szakadék előtt megtorpanva – mintha a saját bőrünkön tapasztalhatnánk meg, minden érzékszervünk közreműködésével,

a szövegahagyomány két és fél évezreden átívelő, fenséges morajlását. A catullusi *lacuná*ban megnyilvánuló filológiai fenséges a fragmentált hang egyszerre radikálisan fiziológiai és radikálisan technológiai összetevőit manifesztálja: azon a ponton, ahol az antik költők hangja a hangképzés fizikai törvényszerűségeire redukálódik, a hangjukat (addig, ameddig) továbbörökítő papirusztekercs – amelyre Kerényi sze-

rint mintegy vissza kellene írunk az ókori irodalmat, hogy eredeti közegének elevenségét visszanyerje, akár a halál elevenségének értelmében is – pedig növényi rostokra, elveszett nedvességre és némi tintamaradványra foszlik szét, egy fragmentumnyi pillanatra az olvasó is saját természeti és technikai feltételezettségével szembesül. A catullusi *lacuná*ban tulajdon atomjaink visszhangoznak.

## Jegyzetek



A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

A kéziratához fűzött értékes megjegyzéseikért és az ezek kapcsán folytatott beszélgetésekért hálás köszönet illeti Kárpáti Andrást és Simon Attilát. Vásári Melindának és Mezei Gábornak az intellektuális inspirációt köszönöm. Az elemzett versek magyar fordítását – mindkettő Devecseri Gábor munkája – a margón közlöm.

- Gumbrecht filológia-könyve ezt a késztetést elsősorban nem a töredék, hanem a kommentár kapcsán tárgyalja („fill up your margins!”; lásd Gumbrecht 2003, 53). A töredékek esetében a képzeletéről beszél, amely úgyszintén „kitölti” az üres helyeket, akár a töredékesként érzékelt szöveg rekonstrukciója, akár a töredék mint töredék olvasása esetén (uo., 9–23).
- Az 51, 8 szövegtörténete könnyedén nyomon követhető a *catullusonline.org* kitérő apparátusában (szerk. Kiss Dániel).
- Vö. Simon 2009. A tanulmány Kerényi Károly *Ókortudomány* című esszéjéből indul ki, s a koncepciót Gumbrecht jelenlét-elméletével hozza összefüggésbe (vö. Gumbrecht 2010).
- Vö. Svenbro 1993, 158–169; Prins 1999, 25.
- Képzőművészeti és zenei párhuzamként lásd Kárpáti András gondolatát a Polion-kratéről: „... az *aulétés* pedig ott állt feleslegesen és dolgavégezetlenül, hiszen, lám, a szatírok nem csupán eljátszások, hogy kísérik saját magukat a hangszerrel, hanem valóban zenélni kezdenek, félbeszakítva és ezzel elnémitva az aulosjátékost. Az ábrázolást az újzene kontextusába helyezve a képen *látható* zene szinte már hallható lesz: hallani véljük, mint az aulos-zene a komédiaszínpadon egyszer csak elhallgat.” (Kárpáti 2014a, 94.)
- vocis sonus*, Cicero: *A szónokról* III. 40. Vö. Porter 2010, 320.
- A görög líra zenei háttéréről és az egyes műfajokhoz társított kísérő hangszerekről lásd Kárpáti 2007, 12–23.
- A szakirodalom tengeréből kiemelnek néhány, értelmezésem sajátos szempontjából hasznosnak bizonyult interpretációt: Wills 1967; O’Higgins 1990; Greene 1995; Greene 1999; Greene 2007; Prins 1999, 28–40; Wray 2001, 88–109; Radke 2005; Gaisser 2009, 139–144. Ezek egy része a görög, egy része a latin költeményt tárgyalja, s vannak, amelyek a kettőt együttesen. A Catullus felől közelítők többnyire – érthetően – a *carm.* 50-t, sőt adott esetben a *carm.* 11-t is bevonják az elemzésbe.
- Lásd Svenbro 1993, 145–159.
- Lásd pl. O’Higgins 1990, 159; Greene 1999, 9. Alapos, a svenbroi olvasattal – s a későbbiekben a ps.-longinosi koncepcióval – is számoló értelmezés: Prins 1999, 28–40.
- Vö. Prins 1999, 34. Mint megjegyzi, a hiátusnak egy elveszett digammával történő feloldása (amelyet ő nem fogad el) végső soron igen hasonló effektust eredményezne, mint a hiátus maga.
- Ford. Bolonyai Gábor (Bolonyai 2007, 220–221). Uo. a 222–224. oldalakon lásd a helynek a nézőpontok játékára kihelyezett elemzését, melynek sokat köszönhetek. A fenséges diskurzusát – annak ellenére, hogy nélküle a fr. 31 szövegét nem is ismernénk – a Sapphó- (és a Catullus-) vers értelmezési hagyománya meglepően ritkán érvényesíti. Gondolatmenetemben viszont fontos szerepet

játszik – s éppen itt merül fel szükségképpen a kérdés, hogy a fenséges hagyományának melyik vonulatát részesítem előnyben, pl. Ps.-Longinos, Burke, Kant vagy éppen Lyotard áll-e az előtérben. Erre az alábbi, a kérdést csak részben megkerülő választ tudom adni. A fenségest úgy kezeltem, mint „az esztétikai tapasztalat intenzifikálásának” (Porter 2012, 59) lehetőségét, amely ebben az intenzifikációs folyamatban teljes mértékben átrendezi az emberi lét szokásos, hétköznapi kereteit, egyszerre „felfelé” (emberfeletti: az isteni, tehát időben, térben, tudásban és érzékelésben kevésbé korlátozott lét felé) és „lefelé” (ember alatti: természeti, testi, állati vagy éppen részecskékre eső, a halál felé mutató materiális lét felé). Az így keletkező, egyszerre fragmentált, atomisztikus (mikro) és organikus, totális (makro) nézőpont látványosan találkozik – és szükségképpen egy majdnem-halálban találkozik – Sapphó 31. töredékében. Ps.-Longinos, ha úgy vesszük, a „test-töredékek”, illetve a töredékes érzékelés egységbe foglalásának, tehát a kétféle nézőpont egyesítésének fenséges példájaként prezentálja a verset (vö. Hertz 1983), ráadásul töredékesen, éppen a lírai én kvázi-halálának pillanatában megszakítva az idézetet. A fr. 31 töredék mivolta újabb dimenziókkal gazdagítja az összképet: a fenséges tapasztalatában fragmentálódó, ugyanakkor e totális, szinesztétikus érzékeléssel a halandó hétköznapi perspektíváján egyszersmind túl is lépő, e tapasztalatba testi értelemben belehaló ént olyan szöveg tanúsítja, amely maga is hasonló tapasztalatokat szenved el, amennyiben a töredék – amely egyszerre képes megidézni a teljes *hiány* és a potenciális *teljesség* képzetét – a kora romantika óta a fenséges esztétikájának fontos kiindulópontja (töredék és fenséges kapcsolatahoz lásd Fetscher 2001, 561–562). A „megtöröttség” konfigurációjához a lírai fenséges tapasztalatában legutóbb lásd Kulcsár Szabó 2016. Az e jegyzetben leírtakból adódó tanulságokat a továbbiakban végig érvényesítem, anélkül, hogy minden esetben külön érvelnék a „fenséges” kifejezés használatának indokoltsága mellett.

- Legutóbb lásd a 2016. május 3-án, Cambridge-ben tartott előadását: <http://www.crash.cam.ac.uk/gallery/video/hans-ulrich-gumbrecht-why-prosody-and-rhythm-matter-in-poetry-and-in-the-hu> (hozzáférés: 2016. 09. 01.). A koncepció mögött álló jelenlét-, illetve hangulat-felfogáshoz lásd Gumbrecht 2013. A gumbrecht *Stimmungen lesen* koncepciójának az irodalmi szövegek „hangjai” révén egyszerre távollétként és jelenlétként epifánikusan felvillanó múlttapasztalat összefüggésében való továbbgondolásához, utalással a hang metafizikájára és a történelmi fenségesre, lásd Vásári 2013. A továbbiakban – jelöletlenül – bizonyos egybehangzások lesznek felfedezhetők Vásári Melinda e tanulmányával, amely egy Nadas Péter-szöveg hely kapcsán mutat rá a múltnak a *hiányban* feltáruló, illetve felcsendülő jelenlétére.
- Gumbrecht 2013, 12 (az idézet Toni Morrisontól való, a hangulat definíciójaként).
- Dolar 2006, 55. A részletre Vásári (2013, 116–117) irányította rá a figyelmem.
- Kárpáti András prózafordítása (Kárpáti 2014b, 78).
- Hubbard 2000, 33; Putnam 2006, 34; Kárpáti 2014b, 82. Horatius ugyanakkor a *dulce* adverbium megismétlésével mintha maga is

- vétele az el nem várt „pontosság” ellen: szemben Sapphóval, szinonima helyett szóismétlést alkalmaz.
- 18 Az e bekezdésben olvasható értelmezés sokat – de nem mindent – köszönhet Putnam (2006, 32–37) interpretációjának, mely a két sapphói strófában írt Catullus-vers, a *carm.* 11 és 51 intertextuális nyomaikat kutatja Horatius *carm.* I. 22-ben. Különösen termékenynek találtam a *tangere*, ‘érint’ igére és a belőle származó, *in-* fosztóképzős *integer* melléknévre építő gondolatmenetet (Hor. *carm.* I. 22, 1: *integer vitae*; Cat. *carm.* 11, 24: *tactus aratro est*, vö. Putnam 2006, 37). A horatiusi lírai hang és Augustus mindenütt jelenvalóságának párhuzama nem Putnamtól való; ebben Michèle Lowrie koncepciója volt a segítségemre, többek közt azzal, ahogyan a *carm.* IV. 5-ben Horatiusnak az Augustus fizikai távollétét univerzális jelenlétté varázsoló lírai hangját elemzi (Lowrie 2009, 94).
- 19 Elhallgatásalakzatok narratív értelmezéséhez általában és 20. századi regények elemzésének példáján lásd Zsadányi 2002.
- 20 Erre az eshetőségre a Catullus-szakirodalom nem szokott utalni; feltehetőleg azért, mert az ilyen experimentális gesztusokat (egyszerűen fogalmazva: hogy ti. Catullus a sapphói hang-megtörést egy kimaradó adónisi sorral „illusztrálja” a fordításában) elképzelni sem tudja – az irodalmi műalkotást nyilván organikus egészként kezelő – klasszikus irodalomnak még egy olyan, avantgárdba hajló alakjáról sem, mint Catullus. Még az a friss monográfia is, amely kifejezetten a *csend* fogalma felől ragadja meg – innovatív módon – Catullus költészetét, csak odáig megy el, hogy (csakis jegyzetben) megkockáztassa, éppen e sor elveszésében a szöveg-hagyomány iróniája mutatkozik meg: „In an attractive irony of textual history, part of that crucial moment, all of v. 8, is lost from the (lost) archetype (‘Veronensis’) and must be supplied.” (Stevens 2013, 310, 19. jegyzet.) A „must be” filológiai imperatívuszára érdemes külön is odafigyelni.
- 21 A mediális fordításemény koncepciójához lásd Mezei 2016. Az elnémulás tipográfiai „fordításához” lásd a Coleridge *Regéjét* tárgyaló fejezetet (uo., 131–52); a vers mint síremlék gondolatának ezáltal a lírai hang textuális továbbélésének mint a fordítás materiális tétjének elemzéséhez pedig az 55. Shakespeare-szonett Szabó Lőrinc-féle fordításáról írtakat (uo., 115–130). A síremlék és az írás (mindkettő: *séma*, tkp. ‘jel’) eredendő némaságáról, a Theognis-féle „hang nélküli kőről” lásd Svenbro 1993, 8–25. A hangrögzítéshez mint a hang technikai halhatatlanná tételéhez, illetve a technikailag tárolt hang „holtak szelleme”-aspektusához lásd Kittler 1986, 112–113.
- 22 A szakmai közfelfogás a sapphói költészet elsődleges közegének természetesen a szóbeliséget tekinti, akkor is, ha általában nem tagadja annak lehetőségét, hogy Sapphó maga is használhatta az írást. Vö. Lardinois 2008 a sapphói korpusznak a költészet utóéletéről, illetve majdani emlékezetéről szóló megnyilatkozásairól (az írásról lásd: uo., 80), amelyeket elsősorban a *performance* megelőlegezett emlékezetként értelmez, az esetleg használt írást a *re-performance*-t lehetővé tevő médium szintjére „fokozva le”. Svenbro felfogásával itt csak látszólagos az ellentmondás: hiszen Svenbrónál a fr. 31 éppen azt viszi színre, ahogyan az írás elősegíti vagy épp megakadályozza – s mintha a kettőt egyszerre tenné – a költő hangjának eleven továbbzengését, tehát, ha úgy vesszük, éppen a Lardinois által tárgyalt kultúrtörténeti szituációt.
- 23 Catullus és az írás kérdéséhez lásd mindenekelőtt Farrell 2014. A római irodalom arisztokratikus jelenlét-alapúságához – amelyből az következik, hogy az írásnak újra és újra el kell rejtenie ma-  
gát és elő kell állítania a fikciót, miszerint szerzője fizikailag jelen van – lásd Habinek 1998, 103–121.
- 24 Természetesen lehetne érvelni amellett, hogy ez a megfosztottság-érzés elsősorban a mi 20/21. századi, historizmus által fertőzött attitűdünkből fakad, amelyet anakronisztikus lenne a Kr. e. 1. századi rómaiaknak tulajdonítani, akik számára természetes volt, hogy papirusztekercsen találkoznak a görög költéssel. Ez természetesen igaz, miközben Catullus költészete igencsak médium-érzékeny: általában az íráshoz köti saját létmódját (s minduntalan érzékelteti ennek hátrányait is), hogy annál hangsúlyosabb legyen, amikor egy alkalommal (a 65. *carmen*ben) dalnokként ábrázolja magát. Horatiusnak a görög lírát „autentikusan” meghonosító *Ódái* már a nyitó darabban (I. 1) utalnak a görög *poetic performance* kellékeire, többek között a „lesbosi *barbitosra*”, megalapozva ezzel a lírai szóbeliség jól ismert horatiusi fikcióját (mindehhez lásd Farrell 2014). Így a római irodalmi tudatban – természetesen műfajfüggő módon – bizonyos mértékig mintha mégis implikálva lett volna ez a „historista” szempont.
- 25 A témára a későbbiekben visszatérek.
- 26 Vö. Platón: *Állam* 398c–d (ezzel szemben a 399e szerint a *melos* csak a dallam). Köszönet Kárpáti Andrásnak az eligazításért.
- 27 Ankersmit 2005, vö. Vásári 2013, 116–119.
- 28 Ps.-Longinos: *A fenségről* 9, 2.
- 29 Benjamin 1980, 79.
- 30 Benjamin 1980, 82.
- 31 Benjamin 1980, 78.
- 32 Benjamin 1980, 82.
- 33 Benjamin 1980, 85. Benjamin fordítás-esszéjének a fenti értelemben vett segítségül hívásához sokat segített Paul de Man nevezetes írása (de Man 2007), valamint Mezei Gábor könyvének azon kommentárjai, amelyek Benjamin esszéjét egy médiatudományosan ihletett fordításelemélet egyik fő kiindulópontjává avatják (Mezei 2016, több helyen, de lásd különösen a 2. és 3. fejezeteket). A csempőeredékek *illeszkedése* mint eredeti és fordítás kvázi fizikai érintkezésének metaforája fontos szerepet játszik ebben az összefüggésben. Catullus Sapphó-fordításának *lacunája* felfogható úgy, mint forrás- és célszöveg benjamin-i értelemben vett érintkezési vagy illeszkedési pontja.
- 34 Vö. Szegedy-Maszák 2003, 66 (a Wordsworth-féle „szakadékról”, romantika, töredékesség és fenség összefüggésében).
- 35 Vö. Kittler 2005.
- 36 „A hallásnak vagy nem hallásnak pedig az a jele, hogy a fülünk mindig zúg, mint a kürt, mert a fülben levő levegő mindig valami saját mozgást végez. A hangzás viszont más eredetű és nem saját. Ezért mondják, hogy az üressel meg a zengővel hallunk, mert azzal hallunk, ami a levegőt körülhatárolva foglalja magában.” (Aristotelés: *A lélekről* 420a, ford. Ritoók Zs., lásd Ritoók 1982, 223.)
- 37 Aristotelés: *Az égről* 290b12–29; Cicero: *Az állam* VI. 18–19 (Ritoók 1982, 213–217).
- 38 *Rauschen* és fenség viszonyához lásd Scharnowski 2001.
- 39 A koncepcióhoz első megközelítésben lásd Malevics 1986. A festmény reprodukciója a Tate Modern honlapján, kommentárokkal: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/five-ways-look-Malevich-Black-Square> (hozzáférés: 2016. 09. 01.). Fenség és avantgárd viszonyához, a *Fekete négyzet* érintésével, a fenségnek az üresség, hiány, csend fogalmi felőli megvilágításával, lásd Lyotard 1995.
- 40 Lásd pl. Wray 2001, 97; Gaisser 2009, 138–144; Culpepper Stroup 2010, 233.
- 41 Így véli Gaisser (2009, 142); ahogy én is.

## Bibliográfia

- Ankersmit, F. 2005. *Sublime Historical Experience*. Stanford, CA.
- Benjamin, W. 1980. „A műfordító feladata” (ford. Tandori D.): W. Benjamin: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, 71–86.
- Bolonyai G. 2007: „Fenség és nézőpont”: *Retorika és narráció*. Szerk. Hajdu P. – Ritoók Zs. Budapest–Szeged, 205–227.
- Culpepper Stroup, S. 2010. *Catullus, Cicero, and a Society of Patrons. The Generation of the Text*. Cambridge.
- de Man, P. 2007: „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról” (ford. Király E.): Józán I. – Jeney É. – Hajdu P. (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Budapest, 240–267.
- Dolar, M. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA.
- Farrell, J. 2014. „Az illékony szöveg Catullusnál és más római költőknél” (ford. Vadas A.): Kelemen P. et al. (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Budapest, 484–513.
- Fetscher, J. 2001. „Fragment”: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart–Weimar, 551–588.
- Gaisser, J. H. 2009. *Catullus*. Blackwell Introductions to the Classical World. Malden, MA.
- Greene, E. 1995. „The Catullan Ego. Fragmentation and the Erotic Self”: *The American Journal of Philology* 116/1, 77–93.
- Greene, E. 1999. „Re-figuring the Feminine Voice. Catullus Translating Sappho”: *Arethusa* 32/1, 1–18.
- Greene, E. 2007. „Catullus and Sappho”: M. B. Skinner (szerk.): *A Companion to Catullus*. Malden, MA, 131–150.
- Gumbrecht, H. U. 2003. *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Chicago.
- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Gumbrecht, H. U. 2013. „Hangulatokat olvasni” (ford. Csécsi D.): *Prae* 2013/2, 9–25.
- Habinek, Th. N. 1998. *The Politics of Roman Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton, NJ.
- Hertz, N. 1983. „A Reading of Longinus”: *Critical Inquiry* 9/3, 579–596.
- Hubbard, Th. K. 2000. „Horace and Catullus. The Case of the Suppressed Precursor in *Odes* 1.22 and 1.32”: *The Classical World* 94/1, 25–37.
- Kárpáti A. 2007. „A görög régizene. Az archaikus görög líra zenei újításainak antik recepciója”: *Ókor* 6/1–2, 12–23.
- Kárpáti A. 2014a. *Műszak ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Kárpáti A. 2014b. „Római Lalage-dalnokok. Az *Integer vitae* mint szerepjáték és kritika”: Hajdu P. (szerk.): *Horatius arcai*. Budapest, 77–95.
- Kittler, F. A. 1986. *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin.
- Kittler, F. A. 2005. „Jel és zaj távolsága” (ford. Lőrincz Cs.): Bónus T. et al. (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Budapest, 455–74.
- Kulcsár Szabó E. 2016. „Boldogan és megtörötten? A »fenséges« alakzatai a *Hajnali részegség* esztétikai tapasztalatában”: *Alföld* 67/8, 48–69.
- Lardinois, A. 2008. „Someone, I Say, Will Remember Us. Oral Memory in Sappho’s Poetry”: E. A. Mackay (szerk.): *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*. Leiden–Boston, 79–96.
- Lowrie, M. 2009. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- Lyotard, J.-F. 1995. „A fenséges és az avantgárd” (ford. Széchenyi Á.): *Enigma* 2, 49–61.
- Malevics, K. 1986. *A tárgynélküli világ*. Budapest.
- Mezei G. 2016. *Fordítás és anyagság. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban*. Budapest.
- O’Higgins, D. 1990. „Sappho’s Splintered Tongue. Silence in Sappho 31 and Catullus 51”: *The American Journal of Philology* 111/2, 156–167.
- Porter, J. I. 2010. *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge.
- Porter, J. I. 2012. „Is the Sublime an Aesthetic Value?”: I. Sluiter – R. M. Rosen (szerk.): *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden–Boston, 47–70.
- Prins, Y. 1999. *Victorian Sappho*. Princeton, NJ.
- Putnam, M. C. J. 2006. *Poetic Interplay. Catullus and Horace*. Princeton, NJ.
- Radke, G. 2005. *Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie*. Stuttgart.
- Ritoók Zs. 1982. *Források a görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest.
- Scharnowski, Susanne 2001. „»Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!« Eine kurze Geschichte der Ästhetik des Erhabenen und des Rauschens”: A. Hiepmann – K. Stopka (szerk.): *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg, 43–55.
- Simon A. 2009. „Az antikvitás érzéki hagyománya. Kerényi Károly és »a könyv problémája«”: Uő: *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest, 2009, 171–200.
- Stevens, B. E. 2013. *Silence in Catullus*. Madison, WI.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ford. J. Lloyd. Ithaca, NY.
- Szegedy-Maszák M. 2003. „A mű befejezettségének ábrándja: töredékszerűség Vörösmarty költészetében”: Bednaries G. et al. (szerk.): *Hang és szöveg. Költésztörténeti kérdések a modernségben*. Budapest, 62–71.
- Vásári M. 2013. „Latencia, hangulat és atmoszféra”: *Prae* 2013/2, 108–120.
- Wills, G. 1967. „Sappho 31 and Catullus 51”: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 8/3, 167–197.
- Wray, D. 2001. *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*. Cambridge.
- Zsadányi E. 2002. *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Pozsony.