

Péti Miklós (1975) komparatista, a KGRE Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe az antik epika és líra hatása a kora modern angol irodalomra.

## „Így mesélik, de téveteg”

### Milton és a reneszánsz Homérosz-fordítások

Péti Miklós

Az 1667-ben, majd átdolgozott formában 1674-ben megjelent *Elveszett Paradicsom* első énekében Milton az antik eposz hagyományai szerint enumerálja hőseit, hajók és katonák helyett azonban a bukott angyalokat sorolja fel, akiket egyúttal a mediterráneum és a Közel-Kelet ókori istenségeivel azonosít. A démoni sereg a Pokolban frissen megépült Pandemóniumba, „Sátán s előkelői székhelyébe” siet gyűlésre: „A nagy szeles tömeg / Ámulva fut be, némelyek dicsérik / A művet [Pandemóniumot], más az építész” aki, mint az epikus narrátor megjegyzi, bukása előtt már a mennyben, s később az ókori Görögországban és Itáliában is népszerű volt:

*...his hand was known  
In Heav'n by many a Towred structure high,  
Where Scepter'd Angels held their residence,  
And sat as Princes, whom the supreme King  
Exalted to such power; and gave to rule,  
Each in his Hierarchie, the Orders bright.  
Nor was his name unheard or unador'd  
In ancient Greece; and in Ausonian land  
Men call'd him Mulciber; and how he fell  
From Heav'n, they fabl'd, thrown by angry Jove  
Sheer o're the Chrystal Battlements; from Morn  
To Noon he fell, from Noon to dewy Eve,  
A Summers day; and with the setting Sun  
Dropt from the Zenith like a falling Star,  
On Lemnos th'Aegaeon Ile...*  
(*Paradise Lost* I. 732–746)

*...kezét  
az Égben ismerték a sok toronyról,  
hol jogaros angyalok lakoztak, ülvén  
mint hercegek, kiket a Főkirály  
emelt föl, s nekik rendelt alá  
rangsor szerint sok fényes Rendeket;  
ismerték és magasztalták nevét  
az ó Hellásban is; Ausoniában  
Mulcibernek nevezték, s azt regélték:  
az Égből hullt alá, amint a rá dühödt  
Zeus átdobta a kristály-falormon,  
s reggeltől délig hullt egy nyárnapon  
és déltől harmat-estig, míg kihúnyt  
a nyugvó Nappal – kósza csillag – Aegea  
szigetjén, Lémnoson...*

Homérosz kedvelőinek ismerősen zenghetnek ezek a sorok: az *Iliasz* I. énekében Héphaisztosz szájából hangzik el ugyanez a történet, egyes szám első személyben (617–620):

*Egyszer már, amikor meg akartalak ellene óvni  
[ti. Hérát Zeusz haragjától],  
elhajított, lábamnál fogva, az égi küszöbről:  
és az egész napon át hullottam napnyugovásig,  
Lémnoszban lent értem a földet, s már alig éltem...<sup>1</sup>*

Milton a narráció személyváltása mellett a bukott angyal zuhanását díszítő elemek hozzáadásával is kiemeli az utalás jelentőségét. A homéroszi „égi [isteni] küszöb” (*bélosz theszpesziosz*) az *Elveszett Paradicsomban* „kristály-falorom” lesz (*Chrystal Battlements*), míg Héphaisztosz egész napos zuhanását az angol szöveg a bukás lassú teltét párhuzamos szerkezetekben érzékeltető (*from Morn / to Noon he fell, from Noon to dewy Eve / a Summers day*), s a homéroszi hasonlatokat idéző természeti leírással örökíti meg (*and with the setting Sun / Dropt from the Zenith like a falling Star*). A csupán „nemrég megnyílt” Pokol rettenetét pillanatra feledtető, lenyűgöző elbeszélés azonban csakhamar fordulatot vesz:

*... and with the setting Sun  
Dropt from the Zenith like a falling Star,  
On Lemnos th'Aegean Ile: thus they relate,  
Erring; for he with this rebellious rout  
Fell long before; nor aught avail'd him now  
To have built in Heav'n high Towers; nor did he scape  
By all his Engins, but was headlong sent  
With his industrious crew to build in hell.  
(Paradise Lost I. 743–751)*

[...még kihúnyt  
a nyugvó Nappal – kósza csillag – Aegea  
szigetjén, Lémnoson]; nos így mesélik,  
de téveteg: e csűrhe pártütőkkel  
sokkal előbb bukott, mentsége nem lett  
az égi tornyok építése, sem  
más annyi műve, lám fejest zuhant:  
munkásrajával építsen Pokolban!

A klasszikusokban kicsit is jártas olvasót eligazító, „kötelező” műeposzi kellék, a rímtelen angol sorokban káprázatos bravúrral újraalkotott homéroszi részlet egy pillanat alatt új megvilágításba kerül: Milton egyetlen soráthajlással („így mesélik, / de téveteg”), s éppen a történetiség szempontjából hitelteleníti az antik hagyományt („sokkal előbb bukott”). Az idézett rész hatását nagy mértékben növeli ez a „korrektív fordulat”, hiszen az epikus elbeszélő az addig elhangzottak váratlan cáfolatával nem csupán a klasszikus toposz elégtelenségére, hanem egyúttal a befogadás folyamatára is reflektál. Az utóbbi évtizedek Miltonnal foglalkozó szakirodalmában (jórészt Stanley Fish *Surprised by Sin* című műve nyomán) központi kérdés az *Elveszett Paradicsom* elbeszélésének eme jellegzetessége: a fenti részletben (és az eposz számtalan más helyén) a befogadó saját „bukásán” okulva kénytelen belátni, hogy az értelmezés pillanata előtt már meglévő, majd az olvasás során folyton módosuló feltételezései és elvárásai bukott, eredendő bűnös mivoltát

tükrözik.<sup>2</sup> „Hibánkat” belátva már könnyű a szöveghez visszatérve észrevenni, hogy az elbeszélő már a mitológiai történetet bevezetve is óvatosságra int: mindezt csupán *regélték* (*they fabl'd*), majd még az *enjambement* előtt újra emlékeztet: így mesélik (*thus they relate*), ezek a figyelmeztetések azonban aligha akadályozzák meg, hogy sokadszori olvasásra is csapdába ejtsen és fogva tartson a homéroszi utalás. A klasszikus hagyomány kritikája a szóban forgó részletben egyszerre elmés és didaktikus, s mindeközben nem csap át a „metafizikus költők” gyakran öncélúnak tűnő elménckedésébe, sem az antikvitást mindenestől elvető merev didaxisba. Milton ugyanazt a feladatot adja olvasóinak, amelyet az *Elveszett Paradicsom* megírásakor maga is elvégzett: a klasszikus eposzi hagyomány újraértelmezését a keresztény üdvtörténet szempontjából.

Az *Elveszett Paradicsom* szövegében hemzsegnek az ilyesfajta „bukatók”, melyek rendre az antik hagyomány kapcsán, s leginkább a klasszikus epika tartalmi és formai örökségének kritikájaként jelennek meg, pl. az ún. negatív hasonlatokban („nem úgy, mint”) vagy az epikus múzsa alakját, s egyúttal az ihlettség hagyományos felfogását is újraértelmező invokációkban.<sup>3</sup> A fenti példában a klasszikus mintát elítélő retorikai fordulat azonban maga is klasszikus eredetű, forrásaként általában Lucretiust szokták azonosítani,<sup>4</sup> ám amint Charles Martindale rámutatott, a homéroszi eposzok szövege, különösen a sorkezdő „balga” (*népiosz*) megjegyzés is mintát nyújthatott Miltonnak.<sup>5</sup> Hasonlóképpen, az antik eposz örökségének kritikája sem Milton újítása: a szakirodalom többnyire a protestáns költészet (pl. Joshua Sylvester, Herbert stb.) párhuzamaira hívja fel a figyelmet, noha az ókori irodalom emlékeinek bírálata az antikvitásig visszavezethető közhely. Milton kivételes klasszikus műveltségét figyelembe véve nem kétséges, hogy ezek a szövegek és hagyományok közvetlenül hatással voltak mind az *Elveszett Paradicsom* egészére, mind pedig erre a konkrét szövegrészre, továbbra is kérdés azonban, hogyan értsük pontosan a szóban forgó homéroszi utalást. Egyedül Homéroszt kritizálja Milton, avagy valaki más, esetleg másokat is? Miért a kétértelmű megfogalmazás? – Csakúgy, mint az angol eredetiben, a *they* névmás, a magyar fordítás általánosítása (így mesélik) utalhat egy konkrét csoportra is – s miért említi Milton a görög hagyomány mellett a latint is (in *Ausonian land*)? Pontosan ki vagy kik mesélik Héphaisztosz történetét? Kik mesélnék téveteg?

Noha Mulciber bukása az eposz egyik leggyakrabban idézett részlete, a könyvtárnyi Milton-szakirodalomban csupán ritkán kerülnek elő ezek a kérdések. Milton valóban páratlan görög tudása (a kritikai kiadások mindmáig közlik emendációját a *Bakkhánszók* 188. sorához) a legtöbb modern kutató számára garanciát jelent arra, hogy az *Elveszett Paradicsom* klasszikus allúziói az eredeti görög és latin művekre utalnak. Ez kétségkívül igaz – az utalások nyelvezete gyakran az eredeti latin vagy görög szöveg fordulatait visszhangozza –, ám nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy az angol nyelvű irodalom a késő 17. századra már komoly klasszikus hagyománnyal rendelkezett a különböző fordítások, imitációk, kritikai reflexiók révén. Ha a homéroszi eposzok (Vergilius vagy Ovidius recepciójához képest kifejezetten szegényes) angliai befogadástörténeténél maradunk, azt látjuk, hogy az *Elveszett Paradicsom* megjelenésének idejére az *Iliasz* és az *Odüsszeia* szövegének számos fordítása forgott közkézben; mind az angol, mind pedig az angol szerzők által latinul publikált irodalomkritikában általános volt

Homérosz idézése és értelmezése; megjelentek az első oxfordi szövegkiadások; emellett a populáris irodalomba is sok minden átszűrődött (bár gyakran sokszorosan áttételesen). Felvetődik a kérdés: vajon mennyire befolyásolhatták a reneszánsz angol irodalom teljesítményén messze túllépő, ám (idén éppen 400 évvel ezelőtti) születése szerint még Shakespeare-hez vagy Ben Jonsonhoz hasonlóan „Jakab-kori” költőnek számító Milton Homérosz-értelmezését a késő 16. és 17. század különféle angol „Homéroszai”? Lehetséges-e, hogy a homéroszi eposzok közvetlen kritikája mellett Milton az *Elveszett Paradicsomban* az angol elődökkel szemben is állást foglal? Egy korábbi tanulmányomban az angol reneszánsz poétikákra jellemző Homérosz-értelmezéseket tárgyalva már utaltam arra, hogy a homéroszi eposzok örökségének, s leginkább Odüsszeusz alakjának agresszív kisajátítása a „tudatlan többséggel” szemben (a korra jellemző ún. „harcias kritika” egyik jellegzetes elemeként) fontos mintát nyújthatott Miltonnak az eposzi hagyomány végletes, már a klasszikus szerzőket is a tudatlan többséghez soroló kisajátításában („így mesélik, / de téveteg”).<sup>6</sup> Ezúttal egyrészt amellől érvelek majd, hogy ez a harcias hangütés nem csupán a poétikákat jellemzi, hanem a késő 16. és 17. századi angol Homérosz-fordítások korabeli befogadásában (s hosszú távon az angol Homérosz-recepcióban) is meghatározó, másrészt nagy vonalakban azt is bemutatom, hogy a fordítások – melyek a kora modern Homérosz-interpretációk közül az eredetihez legszorosabban kapcsolódó szövegcsoporthoz tartoznak – milyen szempontból nyújthattak elvetendő vagy követendő példát Milton számára. Dolgozatom végére remélhetőleg kirajzolódik egy vázlatos, de érzékletes kép arról, hogy Milton mi mindent tanulhatott az Erzsébet- és Jakab-kori Homérosz-fordításokból – még ha ez a tanulás gyakran a hibák (az általa elhibázottnak vélt dolgok) kerülését vagy nyílt elítélését jelentette is. Először azonban lássuk, mi mindent tanultak Milton angol elődjei magától Homérosztól!

Az angol irodalomban csak kissé járatos olvasónak is ismerősen csenghet az „első” angol Homérosz-fordító, George Chapman neve. Ezért leginkább Keats híres szonettje felelős („Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába”), mely valóságos kultuszát indítja meg Chapman felfedezésének. A „Chapman felfedezése” szókapcsolat itt egyszerre genitivus subjectivus és objectivus: Chapmant már a legkorábbi recepcióban is Homérosz „felfedezőjeként” szokták számon tartani, akit Keats nyomán újra és újra felfedeznek maguknak az olvasók.<sup>7</sup> Ha azonban a szigorú tényeket nézzük, Chapman nem az első és természetesen nem az egyetlen kora modern fordítója Homérosznak: az 1580-as évektől kezdve egészen a restaurációig legalább fél tucat részleges vagy teljes Homérosz-fordítás jelent meg Angliában, melyek egy részét már csak azért is érdemes megemlítenünk és nagy vonalakban áttekintnünk, mert Chapman kimagasló teljesítménye részben az ő munkájukhoz képest is értékelhető.<sup>8</sup>

## 1. Homéroszt franciából? Arthur Hall és a *Ten Books of Homers Iliades*

Az első angol nyelvű Homérosz-fordítás 1581-ben látott napvilágot Arthur Hall tollából. A csupán egyetlen kiadást megért kötet legfőbb problémája már a címlapról kiderül: *TEN*

*BOOKS | of Homers Iliades | translated out of | French. By A. H.* (azaz: *Az Iliasz tíz könyve, franciából fordította A. H.*). Hall később az előszóban megelőlegezi a segédnyelven alapuló fordítás kritikáját, s valóban, néhány évtizeddel később Chapman éppen a „francia bába” (*French midwife*) által világra segített „béna és fogyatékos” (*lame and defective*) Homéroszt próbálja majd helyretenni a saját „egészségesen és épen” (*sound and solide*) újjászületett verziójával.<sup>9</sup> A Hall által használt francia fordítás egyébként Hugues Salel 1545-ben kiadott *Les dix premieres livres de l'Iliade d'Homere* című műve.

A parlamenti képviselőként is működő, konzervatív beállítottságú Hall meglehetősen részrehajlóan értelmezi Homéroszt: a „jó kormányzást” és Agamemnón ezt megtestesítő személyét tartja az *Iliasz* legfőbb témájának, illetve szereplőjének, amint ez Odüsszeusz II. énekbéli beszédében világosan meg is nyilvánul. Az eredetiben a zajongó sokaságot (a Homérosznál ritkán szereplő „köznépet”)<sup>10</sup> helyreutasító beszéd (*Iliasz* II. 203–206) Hall értelmezésében a királyság államformájának dicsérete. A fordító széljegyzetet fűz a részlethez – „*The Monarchie commended in all common wealths. Obedience to Kings*” („A királyság dicsérete minden államforma fölött. Az uralkodónak kijáró engedelmesség”) –, s a fordítás szövegében is hangsúlyozza: *Let us obey that King, whom Jove hath set here in his place* („engedelmeskedjünk mind a Királynak, akit Jupiter állított helyére”). Ezek után már nem is csodálkozunk, hogy az eredetiben „locogó” Therszitéz a „pártütő” (*seditious*) személyiség emblematikus figurájaként jelenik meg, aki az akhájok szemében egyenesen „lázadozó” (*rebel*), Hall ráadásul, erősen túlozva, valóságos szörnyetegnek állítja be a püpos homéroszi hőst: *he was the ugliest beast, that ere the earth did carry* („ő volt a legrondább szörnyeteg, akit a föld valaha a hátán hordott”).

A politikai erényeket előtérbe helyező értelmezés összhangban áll a kor „irodalomelméletében”, az epideiktikus retorikában közvetített eposzfelfogással,<sup>11</sup> bár amint a fenti példák is bizonyítják, Hallnak alaposan meg kellett változtatnia az *Iliasz* értelmezési hagyományait saját interpretációja érdekében. A *Ten Books of Homers Iliades*-ről eddig megjelent kritikai vélemények azonban nem is annyira a homéroszi hősök erősen átpolitizált olvasatát kritizálják – ugyanez, amint látni fogjuk, többé vagy kevésbé jellemző az összes angliai reneszánsz fordításra, és a kor népszerű emblémairodalmára is.<sup>12</sup> A kritikusok, ha egyáltalán említik Hall verzióját, mind egyetértenek abban, hogy a fordítás formailag és nyelvezetében is „kritikán aluli”. Hall nehézkes, gyakran egyetlen lüktetésű tizennégyes szótagos sorai (a kor népszerű *fourteener*jei), a nyakatekert megfogalmazás, a feleslegesen bonyolított mondatszerkesztés és a szövegben hemzsegó anakronizmusok élvezhetetlenné teszik a szöveget. Hogy egyetlen példával érzékeltessük a fordítás problémáit: Héra Zeusshoz intézett beszédében található a szállóige: *Do what thou canst, the time wil come, that Totnam French shal turn*, azaz: „Tégy, amit akarsz, eljön az idő, amikor Tottenham [a korabeli London külvárosa] a franciák kezére jut” – vagyis bekövetkezik az, ami eddig lehetetlennek látszott, s Trója elesik.

Hall egyetlen mentsége, hogy már az előszóban jelzi: első változatában is „durván faragott” (*roughly hewed*) volt a szöveg, mely még „most is komoly javításra szorul”. A mentegetőzést azután a mű keletkezésének történetében folytatja, mely-

ben az önmagával viaskodó, s munkáját kevésre tartó költő csupán baráti hosszas unszolására hajlandó a fordítást az olvasóközönség elé tárni. Ez a hagyományos elbeszélés a verselést csupán kedvtelésből művelő, ún. „amatőr” Erzsébet-kori költők általános szemléletét tükrözi, mely néhány évtizeddel később már elfogadhatatlan volt a költészetet, s magát a Homérosz-fordítást is hivatásnak, saját szent feladatának kikiáltó Chapman számára.<sup>13</sup>

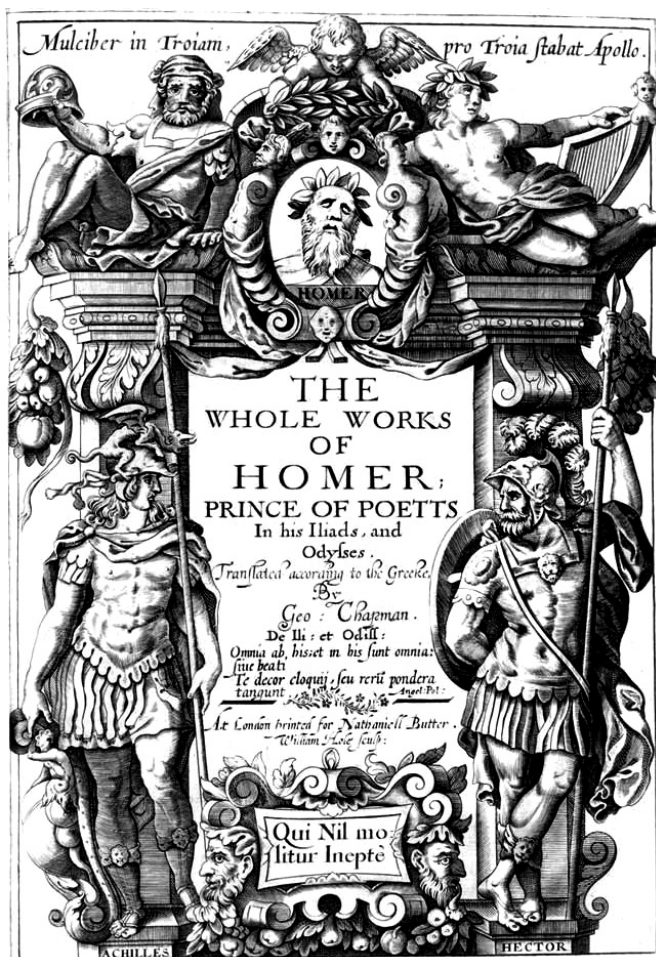
## 2. Chapman Homérosza

Chapman 1598-tól 1616-ig, több részletben, az egyes változatokat többször is átdolgozva jelentette meg a Jean de Sponde kétnyelvű – a görög eredetit, Andreas Divus latin fordítását, s emellett bőséges kommentárt is közlő – szövegkiadása alapján készült rímes fordítását: az *Ilias*ban tizennégy szótagos sorokat (*fourteenereket*), az *Odüsszeiában* pedig hősi párverseket (*heroic couplet*) használ.<sup>14</sup> A fordító a szöveg különböző változataihoz fűzött dedikációkban és előszavakban mindvégig Homérosz (és saját fordítása) harcos védelmezőjeként lép fel, aki az eposzok megértését csupán kevesek privilégiumának tartja. Kezdetben (az 1598-as *Seaven Bookes of the Iliades* című mű előszavában, valamint az ugyanebben az évben megjelent *Achilles Shield* dedikációjában) a homéroszi értékek védelme a

Halltól már jól ismert politikai állásfoglalással is együtt jár – Essex, I. Erzsébet nagyhatalmú udvaronca ezekben a korai szövegekben az akhilleuszi erények modern megtestesítőjeként jelenik meg –, ám az idő előrehaladtával Chapman egyre diplomatikusabban fogalmaz, és az *Ilias* és az *Odüsszeia* későbbi verzióihoz fűzött paratextusokban elmaradnak a patrónust konkrét homéroszi személyekkel azonosító részek.<sup>15</sup> A politikai felhangok finomodásával mindazonáltal nem tűnik el az antik örökség agresszív kisajátítása: Chapman mindvégig a homéroszi eposzok egyetlen, vagy legalább hosszú idő óta első igaz értelmezőjének tartja magát, s ennek megfelelően az egyes énekekhez csatolt jegyzetapparátusban (többnyire Sponde allegorizáló értelmezéseire hagyatkozva, de gyakran azok ellenében is) megpróbálja hitelteleníteni a sajátjától eltérő értelmezési hagyományokat.<sup>16</sup>

Ez a sajátos hangütés nem újdonság a kora modern angol irodalomkritikában, de Homérosz korabeli angliai értelmezéseiben sem, Chapman azonban külön figyelmet érdemel, mivel sajátosan harcias kritikai álláspontját a fordítás egyes énekeihez fűzött kommentárokba is beleszővi, ráadásul rendszerint a homéroszi epika alapvető, s az eposzok befogadástörténetében mindvégig fontos formai elemei, a kötelező eposzi kellékek értelmezése kapcsán. Mivel e dolgozat keretein belül nem térhetünk ki a fordítás minden aspektusára, a továbbiakban a hasonlatok és az ismétlődő jelzők fordításának néhány jellemző példájával próbálom bemutatni a reneszánsz fordító sajátos módszerét.

Chapman meglehetősen egyenetlenül kommentálja fordítását: az *Ilias* elejéhez és végéhez hosszú jegyzeteket fűz, ám az eposz többi részében és az *Odüsszeia* fordításában megelégszik azzal, hogy széljegyzetekben jelölje kritikai észrevételeit. E paratextusokat áttekintve megállapítható, hogy a fordító valószínűleg az *Ilias* és az *Odüsszeia* szerkezeti különbségét figyelembe véve az előbbi műben elsősorban a hasonlatok, míg az utóbbiban főként az állandó jelzők interpretációját tartotta problematikusnak, s hogy mindkét eposzi kellék értelmezésében a formai elemek lehető legszorosabb tartalmi motiválására törekszik. A hasonlatok például, Chapman szerint, nyilvánvaló díszítőfunkciójuk mellett egyúttal „magyarázzák” és „megvilágítják” (*illustrate*) a költeményt,<sup>17</sup> s ennek a meggyőződésének minduntalan érvényt is szerez a *tropusok* hagyományos szerkezeti elemeinek – a hasonlatot bevezető *apódosisz*nak (mint...) és a képet lezáró *antapódosisz*nak (...így/ugyanígy...) – sajátos értelmezésével. Chapman olykor elhagyja az *apódosiszt* vagy az *antapódosiszt* (vagy mindkettőt) – azaz: a cselekménybe olvasztja a hasonlatot –, máskor pedig megváltoztatja, illetve ritkán megsokszorozza az *antapódosiszt*: megoldásaival minduntalan arra készíti az olvasót, hogy a hasonlatokat szorosan a cselekmény vonatkozásában (annak mellékszálaként, kommentárjaként, kiterjesztéseként, illetve akár részeként) olvassa. Chapman abszurdnak tartja azt a „vulgáris” felfogást, hogy a hasonlat „mindig egy lábön sántikál”;<sup>18</sup> véleménye szerint e *tropusok* szorosan megfeleltethetők a cselekménynek. Az a tény, hogy a legtöbb homéroszi hasonlatban az eredeti alapján többnyire valóban csupán egy, legfeljebb két szempontból vonható párhuzamba a kép és a cselekmény, nem zavarja a fordítót, hiszen ő, mint a kommentár több pontján is kifejti, Homérosz *szándékának* megfelelően fordít, mely szándék a „pártatlan” vagy „igazságos” (*judiciall*) olvasó előtt



Chapman 1616-os *The Whole Works of Homer* című fordításának címlapja

nem marad rejtve, hiszen „tisztán (*pervially*) megértheti mindazt, amit meg kell érteni [ti. a hasonlatokban]”.<sup>19</sup> A hasonlatok, eme „nyílt és szép részek” (*open and fair passages*) nyíltsága és szépsége tehát annak függvénye, hogy e képek mennyire pontosan feleltethetők meg a cselekménynek, másrészt viszont e nyíltság és szépség csak a fordító által meghatározott helyes befogadói megközelítés szerint magától értetődő, mindenki más számára felfoghatatlan. Chapman az eposzi hasonlatokat a hagyomány által évezredekig eltorzított képeknek tartja, melyek valódi jelentése és szépsége csak az ő fordításában kerül napvilágra, holott tökéletesen egyértelműek, ha az általa elgondolt (s gyakran a szöveg bevett interpretációival ellentétes) homéroszi szándéknak megfelelően olvassuk őket. A homály és a világosság, az elrejtés és a felfedezés metaforáit felvonultató jegyzetek<sup>20</sup> azonban nem csupán a harcias kritika üres futamai, hiszen Chapman a homéroszi szándék rekonstrukcióját minden esetben konkrét, ám gyakran meglehetősen furcsa szövegkritikai döntésekre alapozza. Kitűnő példa erre az *Iliasz* „utazó” hasonlatának chapmani fordítása és a képhez fűzött fordítói kommentár.

Homérosz az Ída hegyéről az Olümposzra utazó Héra gyorsaságát szemléltetendő a következő hasonlatot használja az *Iliasz* XV. énekében (80–83):

*Mint elméje felugrik a sok földet bebolyongott  
férfiúnak, ha okos szive mélyén serken a szándék:  
„Itt legyek én” vagy „amott”, s forgatja a terveket egyre:  
ily sebesen s hevesen surrant tova Héra, az úrnő...*

A legkritikább homéroszi hasonlat-típusba, a „szubjektív tartalmat kifejező” összehasonlítások csoportjába tartozó kép azért különösen érdekes, mert alanya a hasonlatok erősen kötött személynézőléséhez (pásztor, vadász, tengerész stb.) képest általános és determinálatlan. Ezt már a késő antikvitás értelmezői is észrevették, s Eusztathiosz például ezért a szintén általánosan jellemzett „kigyótól visszariadó férfi” (*Iliasz* III. 33–36), valamint a „folyónál megriadó ismeretlen” (*Iliasz* V. 599–606) hasonlatát tárgyalva közvetve utal a „sok földet bebolyongott” férfiú képére.<sup>21</sup> Az (Eusztathioszt egyébként jól ismerő) Chapman azonban ennél is tovább megy a három „szubjektív” kép rokonításában, amikor a (csak az utóbbi két hasonlatra jellemző) tehetetlenség (*amékhanía*) toposzát is a fordításba foglalja:

*But, as the mind of such a man that hath a great way gone  
And, either knowing not his way, or then would let alone  
His purposde journey, is distract and in his vexed mind  
Resolves now not to go, now goes, still many ways inclined:  
So reverend Juno headlong flew, and gainst her stomacke  
striv’ d.*<sup>22</sup>

A fordítás alaposan eltér az eredetitől, mely – az isteni utazások gyorsaságának vagy távolságának általánosan túlzó homéroszi megjelenítése szerint, és az *antapódoszisz* által expliciten megerősítve („ily sebesen” – *hósz kraipnósz*) – a „sok földet bebolyongott férfi” emlékező- és képzelőtehetségének fürgeségéhez, azaz a gondolat villámgyors szárnyalásához hasonlítja a hatalmas utat bejáró istennő gyorsaságát. Chapman kommentárjának részletes indoklásából azonban kiderül, hogy nem egyszerű „félrefordításról” van szó, hiszen a fordító ismeri és érti a hasonlat eme hagyományos interpretációját, nem találja azonban összeegyeztethetőnek sem a kép közvetlen szövegkörnyezetével, sem pedig saját átfogó Homérosz-értelmezésével. Sponde, Valla és Hess fordításait idézve, s „az összes francia és olasz változatra” utalva mindegyiket elveti, mert:

„Mindegyik [azaz Valla, Sponde stb.] úgy érti: Homérosz szándéka az volt, hogy megilágítsa (mintegy az emberi gondolat vagy elme sebességével) Junó gyorsaságát, amikor Jupiter parancsának engedelmeskedve sietett; az [ti. Homérosz szándéka] azonban teljesen más volt, tudniillik az, hogy bemutassa Junó elméjének zavartságát, amikor saját akarata és kedve ellenére elindult Jupiter parancsára, amit a történet korábbi része, Junó megrögzött és hajthatatlan ellenszenve a trójaiak iránt, minden kétséget kizáróan megerősít.”<sup>23</sup>

Chapman tehát közvetlen kontextusában (a XV. ének cselekményén belül) és az *Iliasz* egésze szempontjából is motiválnak véli a hasonlatot, s olvasatát igyekszik etimologizáló-filológizáló jegyzetekkel is megerősíteni. A „sok földet bebolyongott” kifejezést például a XI. ének korábbi helyeire, Héra Aphroditét és Zeust is megtévesztő ígéretére utalva – miszerint „peremére a dúsölű földnek” indul – magyarázza „hosszú és fásasztó utazás”-ként, melynek következtében a hagyományosan „okos/bölcs elmé”-nek értelmezett *phreszi peukalimészi* szókapcsolatot is „zavart/feldúlt elmé”-nek fordítja. A *peukalimosz* jelzőt a *scholia* alapján a fenyőt jelentő görög szóból (*peuké*) származtatja, „melynek gyantája rendkívül keserű”; a szó bevett jelentését (okos, értelmes) viszont az *Iliasz* más helyein érvényes, ám csupán metaforikus, második jelentésnek veszi.<sup>24</sup> A gyorsaságra való törekvést sugalló *antapódoszisz* („ily sebesen s hevesen” – *hósz kraipnósz memaüia*) a *memaiia* etimológiája szerint értelmezi: a hagyományosan „törekedve, vágyva” értelemben használt igenevet a *maió* (*maiomai*, „törekszik”, „vágyik”, „keres”) és a *maimaó* („heves mozgásban van”, „felindul”, „hevesen vágyik”) igékből származtatva, ám nyilvánvalóan a *mainomai* („örjög”, „dühöng”) konnotációit is észben tartva a jegyzetében *impetu ferri*, *vel furibundo impetu ferrivel* fordítja latinra (azaz „hevesen vitetvén vagy eszeveszetten hevesen vitetvén/sodortatván” jelentésben), s Héra mozgását a mennydörgés hangjaira megzavarodott „gerlék vagy más szárnyasok” zuhanórepüléséhez hasonlítja.<sup>25</sup> A teljes *antapódoszisz* jelentését tehát a gyorsaságot előterbe állító, hagyományos értelmezés, a *sic cito properans* helyett a hevességet sugalló, s a *memaiia* sajátos interpretációján alapuló *sic rapide et impetu pulsával* fordítja a jegyzet szövegében, míg a fordításban a *headlong* („meredeken/fejvesztetten”) határozószóval, s az *against her stomach* (szó szerint: „gyomra ellenére”, tkp. kedvetlenül) kifejezéssel jelzi: Héra nem cselekedhetett legjobb meggyőződése szerint. Az istennő vonakodását erősítendő Chapman végül okhatározói mellékmondattá alakítja Héra megérkezésének a hasonlatot követő leírását, amely Homérosz elbeszélésében a parataktikus stílus szabályai szerint csak mellérendeléseket tartalmaz:

Chapman 1614-es *Odüsszeia*-fordításának címlapja

*For (being amongst th' immortal gods in high heaven  
soone arriv'd,  
All rising, welcoming with cups her litle absence thence)  
She all their courtships overpast with solemne negli-  
gence.*<sup>26</sup>

A gondolat vagy képzelet száguldása helyett zavarodottságot és tehetetlenséget illusztráló hasonlatot, annak egyes részeit és a szövegkörnyezethez való viszonyát Chapman a homéroszi jellemábrázolás részeként (Héra jellemének kifejtéseként) fogja fel. Amennyiben azonban figyelembe vesszük, hogy a hasonlatot megelőzően a XV. énekben Zeusz éppen arra emlékezteti Hérát, miként hajította le azokat az isteneket (Chapmannél: *headlong*), akik (Héra) segítségére siettek, mikor (Zeusz) Héraklészért bosszút állt, akkor nem kétséges, hogy az istennő zuhanórepüléséhez fűzött hasonlítás a cselekmény egyik hangsúlyos motívumának (Zeusz haragjának) továbbgondolására is lehetőséget ad.<sup>27</sup> A szájhagyományozó költészet alkotásmódját tekintve talán abszurdnak tűnhet a hasonlatok ily mérvű egybevágása a cselekménnyel, ám a mikro- és makrokozmosz korrespondenciáját hirdető kora újkorban, s a hasonlatok „illusztráló” funkcióját magától értetődőnek tartó Chapman számára éppen ezek a megfelelések garantálták a homéroszi *enargeiát*, az eposz „szemléletességét”.

Az évszázadokon, akár évezredekken át félreértett homéroszi szándék helyreállításának igénye az állandó eposzi jelzők chapmani fordításában is megmutatkozik. Chapman korántsem következetes a sztereotip jelzős kifejezések (pl. „mézízű álom”) átültetésében, amikor azonban lefordítja őket, az eredmény általában figyelemre méltó. A hősöket jellemző, hangsúlyosan visszatérő *epithetonok* esetében például az eposzoknak a korban tulajdonított (s Chapman által újragondolt) etikai-pedagógiai program szerint, az egyes jellemek sajátos értelmezésének megfelelően jár el. Ezt tanúsítja a *poliütroposz* jelzőhöz fűzött széljegyzet is, amelyben Chapman Odüsszeusz jellemének fejlődését, és ennek kapcsán az egész *Odüsszeia* pedagógiai programját foglalja össze dióhéjban:

„A tökéletes férfiú okítása vagy kiművelése, és az ő szükségszerű (vagy sorsszerű) útja sok szenvedésen át természetes kikötőjébe és hazájába (a legszentebb Betűhöz híven) a tárgya és célja ennek az utánozhatatlan és csodálatos költeménynek. És ezért kapja ő [Odüsszeusz] a *poliütropon* jelzőt már az első verssorban; mivel a *poliütroposz* nem jelent mást, mint *olyan Férfiút, kinek szelleme mintha hosszú és változatos úton fordulna helyes irányba.*”<sup>28</sup>

A jelző sajátos értelmezése természetesen a fordításban is megmutatkozik: Chapman a *poliütroposzt* követő, s ahhoz hasonlóan Odüsszeuszt, a „férfiút” jellemző vonatkozó mellékmondatokkal („ki sokfele bolygott”) együtt, a bolyongásoknak egyértelmű célt adva értelmezi a jelzőt – s ez egyébként a Múza kétértelmű megszólításában is tetten érhető: *The man, O Muse, informe, that many a way / Wound with his wisdom to his wished stay* (kb. „A férfiút okítsd” vagy „A férfiúról szólj, Múza, aki bölcsességével sok úton/módon forgolódott egészen áhított megállapodásáig”). Chapman az *epitheton* egyetlen ismétlődését is Odüsszeusz-Ulysses jellemfejlődésének megfelelően színezi. Kirké szavaiban: „sejtem már, hogy Odüsszeusz vagy te, a sokfelebolygott” (*Odüsszeia* X. 330): *Thou canst be, therefore, none else but the man / Of many virtues – Ithacensian, / Deep-soul'd Ulysses* („nem lehetsz tehát más, mint a sokereányú / férfiú – az Ithakai – / Mély-lelkű Ulysses”). A beszédet megakasztó önreflexív közbevetés (*therefore*), valamint a sorvégi áthajlás következtében a *the man / of many virtues* kifejezés különös hangsúlyt kap, amelyet azután Odüsszeusz konkrét, s szintén áthajlásra épülő megnevezése (*Ithacensian / Deep-soul'd Ulysses*) is erősít. Homérosz Kirkéje részben saját kudarcára is utal a *poliütroposz* (egyes értelmezések szerint: „sokcselű”) jelzővel,<sup>29</sup> míg Chapmannél az istennő szóhasználata az eposz kezdősoraiban megfogalmazó etikai-pedagógiai programot idézi. Chapman tehát megint csak az eposzról alkotott átfogó interpretációjának, az általa rekonstruált „homéroszi szándéknak” rendeli alá a szóban forgó helyeket, ráadásul a maga módján reprodukálja is az ismétlést. Hasonló megoldásnak lehetünk tanúi az *amümonon*, az *antitheosz* és az *oloophrón* jelzők előfordulásainak értelmezésében. A fordító a „gáncstalan Aigiszthosz” szókapcsolatot kommentálva fejti ki:

„Az *amümonoszt*, melynek fordítása e helyen [Sponde-nál] *inculpabilis* [„feddhetetlen”], s Aigiszthosz jelzője, a szó igaz jelentéséből kell megértenünk itt – mely ép-

pen [az *inculpabilis*] ellenkezője. Amint a *antitheos*t is bizonyos helyeken *Divinusként* [„isteni”] vagy *Deo simillisként* [„istenhez hasonló”] kell értelmeznünk, ám másutt (nem sokkal később) jelentése már *contrarius Deo* [„isten-nel szembeszegülő”] – a jelzett személy indokolja a megkülönböztetést. S hasonlóképpen az *oloophrón*, Atlasz jelzője, rögtön ezután, egy helyen *mente perniciosusként* [„pusztító szándékú”] értelmezendő; másutt pedig így: *qui universa mente gerit* [„aki mindent elvisel”].<sup>30</sup>

Chapman tehát az ismétlődő jelzők jelentését egyedül a jelzett személy jellemétől teszi függővé. Amint a hasonlatoknál már megszokhattuk, álláspontját a hagyományos értelmezések ellenében fogalmazza meg, s szintén a hasonlatokhoz fűzött kommentárookra emlékeztet a szöveg és a szerzői szándék elkülönítése, mely e helyen csupán közvetetten, a jegyzet felszólító hangnemében mutatkozik meg. A fordításban mindenesetre világosan elkülönülnek az eredetiben ismétlődő jelzők különböző jelentései, s a szerzői szándék eme kifejtését olykor a két eposz együttes viszonylatában is megfigyelhetjük. Ami például az *amimón* különböző előfordulásait illeti, Chapman már az *Ilias*ban, Pandaros leírásánál (IV. 89) igyekszik elkerülni bármiféle pozitív jelző használatát, s inkább a hős jellemének népszerű, Chaucer óta bevett értelmezésére épít, amikor csalárságát hangsúlyozza: *a man that, being bred / Out of a faithlesse familie, she [Pallas] thought fit to shed / The blood of any innocent and breake the covenant sworne* („olyan férfiú, aki / egy istentelen családból származott, és ő [Athéné] megfelelőnek találta, / hogy egy ártatlan vérét ontsa, s ezzel megszegje az esküt”).<sup>31</sup> A fent idézett jegyzethez kapcsolódó helyen pedig, ahol Homérosz a „gáncstalan Aigiszthosról” szól (*Odüsszeia* I. 29), Chapman a görög szó jelentésével alkalmasint ellentétes *Faultfull* [„vétkes”] *Aegisthus* kifejezést választja. Az *amimón* egyéb előfordulásait, ha egyáltalán fordítja őket, rendre valamilyen pozitív melléknévvel adja át (pl. *Glaucus unreprov'd* [„feddhetetlen”]; *brave* [„bátor”] *Antilochus*).

Az *antitheos* jelzőnél is ugyanezt figyelhetjük meg: leggyakrabban az „isteni” (*divine*) jelző szerepel az angol változatban (pl. *Sarpedon call'd divine*), s Chapman csupán két alkalommal tér el a jelző bevett értelmezésétől: az „isteni küklópsz”, Polüphemosz megnevezésében (*God-foe* [Isten-ellenléte] *Polypheme*), majd a *Neküiában*, az istenek ellen lázadó Ótoszról szólván (*god-opposed Otus*). Theoklümenosz beszédében, melyben az „isteni Odüsszeusz” házában dőzsölő kérőket figyelmezteti a közelgő veszélyre (*Odüsszeia* XX. 369–370), Chapman ugyan nem fordítja a kifejezést, ám saját *Odüsszeia*-értelmezésének egyik alapfogalmára, a kérők istentelenségére utal: „Túlzottan is magasan hordjátok / zabolátlan fejeteket. Istentelenségeket követték el”.<sup>32</sup> Az „istentelenség” (*impiety*) konkrétan az „isteni Odüsszeusszal” szemben elkövetett vétkekben nyilvánul meg, ám Theoklümenosz szózata az egész eposzt felölelő, tágabb perspektívából is értelmezhető: Chapman több helyen is az *impiety* szót használja az *Odüsszeia* egyik legfontosabb motívumának, az emberi felelősségre utaló *ataszthalia* („buta vétkes”) toposzának értelmezésére (pl. az *Odüsszeia* elején [I. 7]: „önnön buta vétkéiért”, *by their own impieties*).<sup>33</sup>

A fenti széljegyzetben említett harmadik melléknév, az *oloophrón* értelmezésében is megfigyelhető a különböző jelenté-

sek határozott elkülönítése: az *Ilias* II. énekében Polükleitosz megsebzőjéről, a „dühös viperáról” (*oloophronosz hüdrü* – II. 723) szólva Chapman „mérgező”-nek (*poysoun'd*), majd a XV. ének oroszlán-hasonlatában (*león oloophrón* – XV. 630) „veszedelmes”-nek fordítja a jelzót (*baneful king of beasts*), az *Odysseys* szövegében azonban „bölc”-nek: Atlasz megnevezésében a „bölc elme” (*wise mind*) fordulat, illetve a „Bölcs Minosz” (*wise Minos*; az eredetiben: *Minóosz oloophronosz* – *Odüsszeia* XI. 322) kifejezés szerepel.

Chapman Homérosza természetesen nem intézhető el ennyivel: külön figyelmet érdemelne a fordítás elmés, gyakran a metafizikus költőkre emlékeztető képi világa (melyet már a korai recepció kritizált, s mely miatt Matthew Arnold a 19. század elején elutasította Chapman fordítását),<sup>34</sup> az eredetit kiegészítő, gyakran kifejezetten terjedelmes moralizáló betoldások, vagy a jellemábrázolás sajátosságai (Chapman Odüsszeusból szinte keresztény hőst farag, Menelaoszt azonban mindkét eposzban a hitvány harcos és a felszarvazott férj komédiába illő figurájaként tünteti fel). Arra azonban remélhetőleg ez a néhány példa is elegendő volt, hogy lássuk, Chapman a homéroszi eposzok jelenkori felfogásaihoz hasonlóan nagy jelentőséget tulajdonít tartalom és forma kapcsolatának, ám – a modern felfogásoktól eltérően – ezt nem egy történeti perspektívából rekonstruálható homéroszi poétika alapján, hanem egy időtlen, a fordításban megjelenő értelmezéseket igazoló, sőt: azokban kiteljesedő költészet- és fordításelmélet vonatkozásában teszi. Chapman Homérosz-olvasatát paradox helyzet működteti: a fordító ugyanis annyira világosnak látja az eredetit, hogy elengedhetetlennek tartja annak a fordításban való értelmezését, s egyúttal a hagyományban közvetített hibás interpretációk kiigazítását. Az eredetihez való hűség eme sajátos felfogása részben a homéroszi eposzoknak a korban tulajdonított etikai-pedagógiai programból (az epideiktikus retorikából), részben azonban Chapman határozott én-formálásából (*self-fashioning*) ered, s a fordítás szöveg példátlan felértékelődését eredményezi.<sup>35</sup> A Keats-szonett hatástörténeti jelentősége természetesen nem elhanyagolható, a fentiek alapján azonban kijelenthetjük, hogy Chapman fordításával és sajátos „önreklámjával” maga is sokat tesz azért, hogy a kritikai recepcióban Homérosz angol felfedezőjeként jelenhessen meg.

### A restauráció „Homéroszai”: Ogilby és Hobbes

A 17. század első felében nem akadt kihívója Chapmannek. William Fowldes 1603-ban jelentette meg meglehetősen szabad *Békaegérharc*-fordítását (*The Strange, Wonderful, and Bloudy Battel between Frogs and Mice [...] Covertly deciphering the estate of these times*), s Chapman 1624-re maga is lefordította a *Batrakhomüomakhiát*,<sup>36</sup> a két nagy eposz új angol változatára azonban az 1660-as évekig várni kellett. A skót John Ogilby *Ilias*-fordítása 1660-ban, *Odüsszeiája* 1665-ben jelent meg; az idős Hobbes fordításai egy évtizeddel később, 1674-ben (*Ilias*) és 1675-ben (*Odüsszeia*) láttak napvilágot. A modern olvasóközönség számára mindkét fordítás főleg Pope *Ilias*-előszavából ismert, aki szerint „Hobbes költészete [a Homérosz-fordításokban], csakúgy, mint Ogilby-é, kritikán aluli”.<sup>37</sup> Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy Pope –



Francisco Wolff del. Scapricci sculp.  
in Comitatu Sommerselt  
hanc. L.M. D.D.D. I.O.

Illusztráció Ogilby *Iliasz*-fordításához (XX. ének)

Johnson tanúsága szerint – Ogilby fordításából ismerte meg Homéroszt.<sup>38</sup>

Ogilby az *Aeneis* nagyszerű fordítása után vállalkozott a homéroszi eposzok átültetésére, s már a fordítások címlapja (*Homer his Iliads/Odysseys Translated, Adorn'd with Sculpture, and Illustrated with Annotations*) jól mutatja, hogy a fordító az üzleti siker érdekében különböző olvasók igényeit próbálta egyszerre kielégíteni. A vaskos kötet főként pompás illusztrációi (*sculpture*) révén vált a restaurációt követő néhány évtizedben ismertté és kedvelté a széles néptömegek körében, míg az eposz I. és II. énekében bőséges (az oldalak nagy részét betöltő), ám a továbbiakban egyre gyéresebb kommentár és annotáció a műkedvelő közönség és a tudós grécisták érdeklődésére egyaránt számot tarthatott.<sup>39</sup> Az *Iliasz* II. Károlynak címzett dedikációja is részben az olvasószám „maximalizálását” célozza, Ogilby azonban azt sem titkolja, hogy igen aktuálisnak tartja az *Iliasz* témáját:

„S ami még inkább megfelelőbbé teszi őt [ti. Homéroszt] arra, hogy a királyok szórakoztatója legyen: minduntalan a fejedelmek és a királyság államformájának istentől eredő jogosultságát erősíti meg [...], másfelől minden királyság-ellenes személyt Therszitész karakterében jelenít meg.”<sup>40</sup>

Az *Iliasz* cselekményének royalista értelmezése már Hall csaknem egy évszázaddal korábbi fordításából is ismerős, ami azonban az Erzsébet-kori államférfinál jobbára elméleti tanulság, Ogilbynél a mindennapi valóság része: dedikációjának bevezetőjében a polgárháború sötétségét és viharait megszüntető Napként írja le az uralkodót. A fordító politikai állásfoglalása természetesen a szövegben is lépten-nyomon tetten érhető (az istenek gyűlését például „az Udvar”-nak [*the Court*] nevezi<sup>41</sup>), s az illusztrációkon is meglátszik: az istenek a csatamező fölötti felhőn lebegve figyelik kíváncsian a lenti véres eseményeket. Ogilby mindemellett óvatosan „civilizálja” is az eposzokat, amikor kora kényes politikai miliőjéhez és ízléséhez próbálja igazítani az eredeti néhány kulcsfontosságú aspektusát. Akhilleusz és Agamemnón (Nesztór szerint „fennkölt” vagy „nemes”) vitáját (*high debate*) például kényelmetlennek érezhette, ezért igyekszik elvi síkra terelni a konfliktust. A Homérosznál egyértelműen magán kívül levő Agamemnont (feketébe borult kebelét iszonyú düh / duzzasztotta” – *Iliasz* I. 108–109) a „szenvedély által elragadott”-nak írja le: *Then rose the Grecian Generall inflam'd, / Nor could his Passion be by Reason tam'd / His Breast with Choler burnt* („Akkor felállt a görög Generális feltűzelve, / S értelme nem tudta szenvedélyét megszelidíteni / Keblében forrt a harag”), s fordítását a következő, a dedikáció metaforikáját idéző jegyzettel magyarázza:

„Homérosz ezen a helyen *feketének* vagy *lángolónak* ábrázolja Agamemnón keblét [...] nemcsak azért, mert a *Praecordia*, mely a test mélyében van, nem látható, s nem is a fejedelmek mély, kifürkészhetetlen gondolatai iránti tiszteletből, hanem azért is, vagy leginkább azért, hogy kifejezze a szenvedély szomorú és keserves hatásait, melyek az éjszaka sötétségéhez hasonlóan félelmet és borzongást keltenek.”<sup>42</sup>

Athéné később ugyancsak szenvedélye fékezésére kéri Akhilleuszt: *Straight all distracted Passion lay aside* („Azonnal fekezd szenvedélyeidet”), aki nagy esküjét megelőzően Agamemnont „zsarnoknak” nevezi: *Thou the devourer of thy People art / And Subjects rul'st by Tyranny debas'd* („Te a néped elemésztője vagy / s alattvalóidon alantas zsarnoksággal uralkodsz”). Az eredetiben „semmirekellőkön uralkodó”, „népnűző” királyt (*démoborosz baszileusz* – *Iliasz* I. 231) Ogilby külön jegyzetben mentesíti a konkrét vádaktól:

„Ezt nem úgy mondja Agamemnónról, mintha bármiféleképpen korrupt vagy megvesztegethető lenne, amiért is Hésziodosz így nevezi az olyan királyokat [...], akik a Népiüktől szerzett zsákmánnyal tömik magukat [...], hanem a zsarnoki jellemvonást kifogásolja.”<sup>43</sup>

Az *Iliasz* azonban arról is szól, hogy Akhilleusz minden szócséplés ellenére valóban megsértődik és félrevonul, nem is csoda tehát, hogy Ogilby – csakúgy, mint Hall – már az eposz kezdetén ellenszenvesnek állítja be a hőst. Az eposz első sorának fordítása (*Achilles Peleus Son's destructive rage / Great Goddess! sing!* – „Akhilleusz, Péleusz fiának pusztító haragját / énekeld, Nagy Istennő!”) a *ménin* („harag”) eredetileg appozitív *ulomenénjét* („vészes”) determinánsává téve nagyobb hangsúlyt fektet a harag minősítésére, mint szörnyű eredményeinek



ecsetelésére. Nesztór békítő beszédéből is világossá válik (*Achilles calmer be, and Ile assuage / With soft persuasions stout Achilles rage* – „Atreidész, nyugodj le, én majd lenyugtatom / szelíd kéréssel a konok Akhilleusz dühöngését”),<sup>44</sup> hogy Ogilby a diplomatikus megoldások híve lenne – valahogy az illusztrációk idealizált bukolikus tájképein megjelenő, a köznéptől messze állva kedélyesen beszélgető, korabeli ruhákba öltöztetett hadvezérek módjára –, az *Ilias*zban azonban nehezen nyílik mód a különbségek elegáns elsimítására.

Az *Odüsszeia* cselekménye és békés befejezése, s maga Odüsszeusz személye ezzel szemben könnyebben megfeleltethető a szélsőségektől mentes, „civilizált” arisztokratikus vagy udvari világ eszményének. A *polütroposz* Odüsszeusz Ogilby fordításában körültekintő/megfontolt/józan (*prudent*) hős, aki nem „sokfele bolygott”, hanem „behajózta a világot” (*coasting the Universe*), s nem „sok nép városait és eszejárását”, hanem – a zénodotoszi szövegváltozat és a Horatius *Ars poetica*jában közvetített hagyomány szerint – a városok sokfajta „szokásait” vagy „divatjait” tanulta ki (*Saw many Cities, and their various Modes*). Nem csoda tehát, hogy ezt a világot és művelt férfit Kalüpszó a következőképpen bocsájtja útjára: *Fie, Sir, no more complain, / Save precious time, my Int'rest I'll resign* („Ugyan, uram, többet ne panaszkodjon, / ne pazarolja drága idejét, én elállok érdekeimtől”),<sup>45</sup> a szirének pedig így csalogatják: *We know [...] all Transactions of the busie World* („Ismerjük a nyüzsgő világ ügyleteit”),<sup>46</sup> s Kirké minden istennői méltóságtól megfosztva, az eredeti egyenes, szinte parancsszerű szerelemre-hívása helyett (*Odüsszeia* X. 333–334) a metafizikus költőket idéző kedélyes, kétértelmű célzásokkal hívja ágyba: *Put up that Weapon. Must we have a bout? / In Bed with other Arms let's fight it out* („Tedd el fegyvered! Mindenképpen meg kell vívnunk [szó szerint: mindenképpen szükség van egy „menetre/asszóra”]? / Az ágyban, más fegyverekkel küzdünk meg!”).

Hobbes fordítását általában Ogilby verziójával együtt szokás emlegetni. Ez részben Pope fent idézett véleményének is köszönhető, ám maga Hobbes is felveti a két fordítás kapcsolatának lehetőségét, amikor az előszóban az annotáció hiányát azzal indokolja, hogy „nem hiszem, hogy Ogilby úrnál jobbat [ti. jegyzetapparátust] készítettem volna”.<sup>47</sup> Hobbes saját bevalása szerint azért állt neki az eposzok fordításának, mivel „nem volt más dolga” (*I had nothing else to do*), s Ogilbyhez hasonlóan szélesebb közönség számára írt: a nőket is fordítása célközönségének tartja.<sup>48</sup> A fordítás előszava ezenkívül az eposzsal és Homérosszal kapcsolatos reneszánsz irodalomkritika fő tan-tételeit fogalmazza újra, figyelemre méltó azonban, ahogy Hobbes egy homéroszi hasonlat és annak vergiliusi párhuzama kapcsán az alábbi következtetésre jut:

„Tehát e két leírás, s a két hasonlat [azaz: *Ilias* IV. 473–489 és *Aeneis* II. 624–631] nem összehasonlítható. A földön fekvő ember képe más, mint a bukás, különösen egy királyság bukásának képe. Ez tehát nem teszi jobbá Vergiliust Homérosznál. Tény, hogy a fa döntésének és kidőlésének a leírása rendkívül elegáns. De ez egyben azt is jelenti, hogy több, mint amit Homérosz maga megal-kothatott volna, szükség esetén? Vagy talán Homérosz-nak nincsenek legalább ennyire jó leírásai? Bizony van-nak, sőt, még a ma élő angol költőknél is találhatunk ilyeneket.”<sup>49</sup>



Johanni Doddington  
Somerset Armigero



de Barrow in Comit  
Tabulam hanc. I. M. D. D.

Illusztráció Ogilby *Ilias*-fordításához (II. ének)

Hobbes bizonyos értelemben már egy új kor hírnöke: kritikai gondolkodásában a 18. század vitáit idéző, kifejezetten progresszív történelmi relativizmus jól megfér a költészet tanító és emberformáló erejét hangsúlyozó 16–17. századi közhelyekkel. A fenti szövegrészben a szerző a Vergilius- és Homérosz-pártiak, azaz az imitációt különbözőképpen megítélő értelmezési stratégiák képviselői között már a késő antikvitás óta dúló vitát megkerülve az egyes műalkotások önálló értékéből indul ki – ezért emítheti a kortárs angol költőket egy lapon az antikvitás nagyjaival. Az összképnek némi iróniát kölcsönöz azonban, hogy Pope pontosan azért kritizálja (jogosan) a homéroszi hasonlatokat a scaligeri hagyománnyal szemben új szempontból védelmező Hobbes-ot, mert „a leggyönyörűbb részeket [köztük a hasonlatokat] kihagyja”.

Hobbes fordítását a legjobb indulattal is csak szoros parafrázisnak nevezhetjük: a fordító Ogilbyhez hasonlóan meglehetősen pontosan követi az eredeti cselekményt, keresztrimes ötös jambusai azonban az eredeti szinte minden díszétől és jellegzetességétől lecupaszítva adják át a tartalmakat. Az eposzok ilyesfajta kivonatolása némely esetben kifejezetten hatásos (Hektór halálát például így írja le: *This said, he died; and to the shades below / Leaving his limbs, his souls, bewailing, flew* – „Ezt mondta, majd meghalt, s lelke a lenti árnyékokhoz

/ repült, elhagyva tagjait, siránkozva”), legtöbbször azonban árulkodó (pl. az imént idézett sorokat követően: *And yet Achilles agen did reply / and briefly to him answer'd* – „S Akhilleusz még ekkor is válaszolt, s röviden így szólt hozzá”; kiemelés tőlem). A tömör fogalmazás ellenére könnyen észrevehető Ogilby, s általában a finomkodó korizlés hatása: Hobbes Akhilleusz haragját egyszerűen *discontentnek* („elégedetlenség”) fordítja, az *Odüsszeia* kezdősoraiban pedig megint csak sokféle „divatról” olvashatunk a „sok nép eszejárása” helyett (*That [ti. Odüsszeusz] saw the cities and the fashions knew / of many men*).

Sokáig folytathatnánk a fordító furcsa megoldásainak felsorolását: Hobbes Odüsszeuszát Kirké „vendégségbe hívja” (*Are you Ulysses, that should hither come, / As Hermes told me oft, and be my guest*); az *Odüsszeia* a Mentór alakjában mutatkozó Pallasz Athéné megjelenése helyett általános tanulsággal végződik (*And thus it was agreed the war should cease*), ám az eddigi példákból is látszik: Hobbes öregkori szórakozásnak készült Homérosza nem elsősorban fordításként érdekes. A szakirodalomban általában a filozófus-fordító antiklerikalizmusa miatt emlegetik a művet;<sup>50</sup> a kora modern Homérosz-recepció vizsgálatában pedig elsősorban azért érdemel figyelmet, mert lecsupaszított nyelvezetével Ogilby barokkos verziójánál is ekesebben bizonyítja, hogy már a 17. század végén megjelent az igény egy könnyen emészthető, a homéroszi eposzokat „ismeretterjesztő” könnyedséggel közvetítő szövegre.<sup>51</sup>

Az Erzsébet- és Jakab-kor, valamint a restauráció legfontosabb Homérosz-fordításainak még e felületes áttekintéséből is világosan előtűnnek a reneszánsz angol Homérosz-recepció bizonyos sajátosságai. A fordítók az epideiktikus retorikában a homéroszi eposzoknak tulajdonított etikai-pedagógiai értékeket saját politikai-ideológiai meggyőződésüknek megfelelően értelmezik újra. Ez a tény önmagában nem különös, hiszen az eredeti ilyesfajta átírása minden korban jellemző lehet a fordításokra, az ideologikus tartalom megjelenítésében azonban lényeges különbség mutatkozik Chapman Homérosza és a másik három mű között. Chapman a fordítás egymást követő változataiban fokozatosan elvonatkozott a *Seaven Bookes*-ban még kendőzetlen aktuálpolitikai állásfoglalástól, s a fordítás végső formájában már egy örökérvényű Homérosz-képet, s ezzel együtt többnyire saját személyét mint afféle „újjászületett Homéroszt” igyekszik közvetíteni, míg Hall és Ogilby szövegeit éppenséggel a konkrét, gyakran propagandisztikus hangvétel, s az utóbbi szerző és Hobbes fordításait ezen felül pedig az eredetét a korabeli jó modor szabályaihoz szelidítő „civilizatorikus” törekvés is jellemzi. Chapman harcoss ént-formálása mindamellett a homéroszi eposzok alapvető fontosságú strukturális elemeinek (hasonlatok, ismétlődések stb.) erős olvasatával kapcsolódik össze, míg a többi kora modern fordítóra nem jellemző saját fordításuk és személyiségük ily mérvű előtérbe helyezése (sőt, amint Hall és Hobbes esetében láthattuk, e szerzők éppenséggel mentegetőzni szeretnek), s az eposzi kellékeknek sem tulajdonítanak túlzott jelentőséget (már ha egyáltalán fordítják őket – egyedül Ogilby az, aki láthatóan erre törekszik). Nem véletlen tehát, hogy már a 18. század kritikai recepciójában sem ezek a művek, hanem a homéroszi tartalom és forma kapcsolatát egyéni módon, ám mindig az eredetiből kiindulva problematizáló Chapman válik Homérosz angol felfedezőjévé,

mint ahogy az sem véletlen, hogy Chapman utódként az eredeti hasonlóan markáns interpretációját nyújtó Pope-ot szokás emlegetni.

Visszatérve a dolgozat elején az *Elveszett Paradicsom* részletével kapcsolatban felvetett problémára, a fentiek alapján bátran feltételezhetjük, hogy Milton nemcsak a homéroszi eredetiben, hanem angol kortársai és elődjei Homérosz-értelmezésében is bőven találkozott kivetnivalóval. A homéroszi eposzokat az eredetiben is kitűnően ismerő, s emellett nyíltan republikánus érzelmű Milton esztétikailag és politikailag sem tarthatta elfogadhatónak Hall, vagy az éppen az *Elveszett Paradicsom* megalkotása és megjelenése idején változó színvonalon „tévetez mesélő” Ogilby és Hobbes „royalista” Homérosz-fordításait. A Héphaisztosz bukását részletező, majd a klasszikus toposzt váratlanul elvető részlet pedig akár az antik örökséget a modern közönség ízléséhez idomító, és ezért a latin hagyományt előnyben részesítő, retorizáló értelmezésektől való elhatárolódásként is felfogható („s reggeltől délig hullt egy nyárnapon / és déltől harmat-estig [...] Ausoniában / Mulcibernek nevezték”). A korabeli Homérosz-fordítások eme sajátosságai többé vagy kevésbé jellemzőek a klasszikusok Erzsébet- és Jakab-kori fordításaira, sőt, általában a 17. századi angol költészetre is,<sup>52</sup> ezért talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a görög-római hagyomány kritikája Milton eposzában az eredeti szövegek (Homérosz, Vergilius stb.) mellett egyúttal a klasszikusoknak a restauráció idején meghonosodott közvetítési módjait is érinti (s a fordítások mellett természetesen ide kell értenünk a populáris irodalmat, amellyel ebben a dolgozatban nem foglalkozhatunk).<sup>53</sup>

Az antik irodalmi örökség miltoni értelmezésének eme elgondolását azonban új megvilágításba helyezi Chapman fordítása. A Milton-kutatásban már régóta elfogadott tény, hogy Chapman értelmezése valamennyire befolyásolhatta Milton Homérosz-olvasatát: az *Elveszett Paradicsom* költője is Sponde szövegkiadását használta, könyvtárában ott volt Chapman Homérosza, s az eposz néhány helye arra enged következtetnünk: használta is a fordítást.<sup>54</sup> Az esetlegesnek tűnő egyezéseket azonban a fentiek alapján tágabb kontextusba helyezhetjük: szembetűnő ugyanis a két költő műveiben a görög epika értelmezéséhez kapcsolódó ént-formálási stratégiák hasonlósága. Mindketten a klasszikus hagyomány kisajátítására töreksznek, ám ennél is feltűnőbb, hogy ezt mindketten a klasszikus epika kötelező kellékeit újraértelmezve teszik. A hasonlatok példájánál maradván: nem véletlen, hogy az *Elveszett Paradicsom* ebből a szempontból leghíresebb összehasonlításai éppen az eposzi hagyományt, s egyben az epikus hős alakját újraértelmező „sátáni” énekekben (I., II., IX. könyv) találhatók, mint ahogy az sem, hogy az eposz kritikai örökségében a 18. századtól kezdve központi kérdés a miltoni hasonlat és az eposzi cselekmény elemei közötti megfelelés (amely Milton egyes kritikái szerint gyakran „tökéletes”).<sup>55</sup> Mindezt és az *Elveszett Paradicsom* egyéb jellemzőit figyelembe véve (melyeket, pl. az ismétléseket, e dolgozatban nem tárgyalhattunk) gyanítható, hogy Milton az alkalom szülte kölcsönzésen túl az antik eposzi örökség kritikájában is hasznosította Chapman Homéroszát. Másfelől persze azt is láthatjuk, hogy amíg Chapman szövegek közeli kommentárjai az eredeti „újjászületését” szolgálják (bárannyire „torzszülöttnek” is tűnhet az így létrejött szöveg a fordítást a forrásnyelvi „eredeti változatnak” alárendelő mo-

derm elméletek szerint), addig az *Elveszett Paradicsom* elbeszélője a költemény szerves részévé, állandó eposzi kellékké avatja a hagyományos értelmezésekkel együtt az „eredetit” is felülvizsgáló kritikai megjegyzéseit. Az irodalmi kánonok történeti alakulása szempontjából mindenesetre tanulságos, hogy a ho-

méroszi eposzok, és általában az antikvitás örökségének így létrejövő radikális olvasatához – mellyel Milton sokak szerint végleg kimeríti a hősi epikát és a reneszánsz irodalmi hagyományokat – éppen egy reneszánsz Homérosz-fordítás nyújtotta mintát.

## Jegyzetek

- 1 Homéroszt a továbbiakban Devecseri Gábor fordításában közlöm, s ahol szükséges, a Loeb kiadás görög szövegére is hivatkozom. Milton *Elveszett Paradicsomát* Jánosy István fordításából idézem; az angol szöveg forrása Barbara Lewalski kiadása: John Milton, *Paradise Lost*, Oxford, 2007.
- 2 Stanley Fish, *Surprised by Sin*, London, 1967<sup>1</sup>, 1997<sup>2</sup>.
- 3 A negatív hasonlatra jó példa az eposz negyedik könyvében a Paradicsomot leíró részlet („Sem az Enna / bűvös rétje, hol Proserpina gyűjtött / virágot [...] nem vetekedhet e Paradicsommal” – az eredetiben: IV. 268–275); Milton invokációi az eposz I., III. és IX. könyvének elején találhatók.
- 4 Vö. Lucretius, *De rerum natura* I. 391–393.
- 5 Charles Martindale, *John Milton and the Transformation of Ancient Epic*, London, 1986, 74–76.
- 6 Lásd Péti Miklós, „»Egy tökéletes férfiú« – Odüsszeusz az angol reneszánsz poétikákban”: Bényei Tamás (szerk.), *Átjárások. Fiatal anglisták és amerikanisták tanulmányai*, Budapest, 2005, 46–69.
- 7 Chapman Homéroszának recepciójával kapcsolatban lásd Péti Miklós, „The Shaping of a Literary Cult: The Reception of Chapman’s *Homer* from Jonson to Keats”: *The AnaChronisT* (1999) 33–52.
- 8 A dolgozatomban tárgyalt fordítások mellett néhány hosszabb-rövidebb fordítás-törödék is fennmaradt a korszakból (pl. az *Iliasz* első három énekének 1660-as fordítása Thomas Grantham tollából), mivel azonban ezek a (többnyire privát stílusgyakorlatnak készült, vagy valamely más természetű műben idézett) szövegek nem voltak számottevő hatással a korszak irodalmára, a továbbiakban nem foglalkozom velük.
- 9 Allardyce Nicoll (szerk.), *Chapman’s Homer*. Vol I. *The Iliad*. Vol. II. *The Odyssey* with a new preface by Garry Wills, Princeton, 1956<sup>1</sup>, 1998, 2000. A továbbiakban Chapmant idézve ezt a kiadást használom, az előszavakra és kommentárookra Chapman címmel, kötet- és oldalszámmal hivatkozom. Az idézett hely: Chapman I. 546.
- 10 A homéroszi köznép fogalmához lásd Irene J. F. de Jong, „Silent Characters in the *Iliad*”: J. M. Bremer – Irene J. F. de Jong – J. Kalfi (szerk.), *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, Amsterdam, 1987, 105–121.
- 11 A dicséret és feddés retorikájához lásd O. B. Hardison Jr., *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, 1962, illetve Brian Vickers (szerk.), *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford, 1999, 1–56.
- 12 Henry Peacham 1612-es *Minerva Britanna* című embléma-gyűjteményében a legelső, I. Jakabhoz szóló embléma a fent tárgyalt homéroszi helyet idézi *diotrepheasz basziléasz széljegyzetével* (*Iliasz* II. 196 – az eredetiben *ditrepheón basziléón*).
- 13 A kor irodalmi rendszeréről lásd Richard Helgerson, *Self-Crowned Laureates. Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley, 1983, 21–54.
- 14 A szöveg kiadástörténetével kapcsolatban lásd Allardyce Nicoll kiadásának előszavát. A Sponde eredetiről lásd Frank L. Schoell, *Études sur L’Humanisme Continental en Angleterre a la Fin de la Renaissance*, Genève, 1978, 151–152, illetve Christiane Deloince-Louette, *Sponde: commentateur d’Homère*, Paris, 2001.
- 15 Lásd John Channing Briggs, „Chapman’s *Seaven Bookes of the Iliades*: Mirror for Essex”: *Studies in English Literature* 21:1 (1981) 59–69.
- 16 Különösen Scaliger nézeteit és ehhez kapcsolódóan az egyes homéroszi helyek vergiliusi imitációját, lásd pl. Chapman I. 545.
- 17 Chapman I. 70.
- 18 Uo.: „*the vulgar understanding of a Simile, which is as grosse as it is vulgar, that a similitude must uno pede semper claudicare.*”
- 19 Olyan esetben, így a XVIII. ének „kürt” hasonlatának (*Iliasz* XVIII. 219–221) fordításában, ahol Chapman nem talál elegendő egyezési pontot hasonlat és cselekmény között, a véletlenre hivatkozik a kommentárban: „*The further application of this simile is left out by mischance*” („E hasonlat további megfelelői/alkalmazási lehetőségei a véletlen folytán hiányoznak”); Chapman I. 390.
- 20 Lásd pl. a XIV. ének „bűgőcsiga” hasonlatához fűzött jegyzetet, amelyben Chapman a vakság metaforikájával játszva kritizálja a latin fordításokat (Valla, Eobanus, Sponde) és a korabeli francia verziót (Salel). Chapman I. 295–296. Jessica Wolfe mutat rá, hogy a Chapman kommentárjait jellemző képi világ nyomokban más reneszánsz Homérosz-interpretációkban is megtalálható, és az optikai műszerek iránti korabeli érdeklődést tükrözi: *Humanism, Machinery, and Renaissance Literature*, Cambridge, 2004, 161–181.
- 21 Lásd M. Van der Valk (szerk.), *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem Pertinentes*, Leiden, 1976, 2:155.
- 22 „S mint az olyan férfiú elméje, ki nagy utat tett meg / és – [mivel] vagy nem ismeri az utat, vagy megszakítaná / eltervezett útját – meg van zavarodva és felkavart elméjében / egyszer úgy határoz, nem megy, majd megy, s még mindig nem tudja, merre tovább / így fejvesztetten és kedvetlenül repült a tiszteletre méltó Junó [Héra]”.
- 23 Chapman I. 319: „*All understanding Homer’s intent was (as by the speedinesse of a man’s thought or mind) to illustrate Juno’s swiftnesse in hasting about the command of Jupiter, which was utterly otherwise: viz. to shew the distraction of Juno’s mind in going against her will and in her despite about Jove’s commandment, which all the history before, in her inveterate and inflexible grudge to do any thing for the good of the Troyans, confirmeth without question.*”
- 24 Uo.: „mivel a kellemetlen és keserű dolgok [...] révén az emberek bölcsé válhatnak” (*because things irksome and bitter [...] are means to make men wise*).
- 25 „*As we often see with a clap of thunder Doves or other fowles driven headlong from their seats [...]: maimauia [sic!] being derived of maió or maimaó signifying impetu ferri, vel furibundo impetu ferri – all which most aptly agreeth with Juno’s enforced and wrathfull parting from Jove and doing his charge distractedly.*
- 26 „Mivel (megérkezvén a halhatatlan istenek közé a mennybe, / akik mind felálltak, s poharukat emelve köszöntötték rövid távolléte után) / udvarlásukat ünnepélyes hanyagsággal vette semmibe”.
- 27 S a motívum már az I. énekben előkerül – éppen Héphaisztosz zuhanásának elbeszélésében!
- 28 Chapman II. 11: „*The information or fashion of an absolute man, and necessarie (or fatal) passage through many afflictions (according with the most sacred Letter) to his naturall haven and countrey, is the whole argument and scope of this inimitable and miracu-*

- lous Poeme. And therefore is the epithete polutropon given him in the first verse; polutropos signifying Homo cuius ingenium velut per multas et varias vias, vertitur in verum*". [A Homérosz-mű címére mindvégig a görög átírás szabályai szerint, azaz *Iliasz*ként hivatkozunk, de megjegyzendő, hogy a Devecseri életében megjelent kiadások címében hosszú ékezetek szerepelnek (*Iliász*). A szerk.]
- 29 Pl. a Loeb kiadás (A. T. Murray és George E. Dimock féle) próza-fordításában: *the man of many devices*.
- 30 Chapman II. 13: „Amumonos translated in this place inculpabilis, and made the epithete of Aegisthus, is from the true sence of the word as it is here to be understood – which is quite contrary. As antitheos is to be expounded in some place Divinus or Deo similis, but in another (soone after) contrarius Deo – the person to whom the Epithete is given giving reason to distinguish it. And so oloophon, an Epithete given to Atlas, instantly following, in one place signifies Mente perniciosus; in the next qui universa mente gerit.”
- 31 Pandarosz szószátyár, kissé szerencsétlen kerítőként jelenik meg Chaucer *Troilus and Criseyde*-jében; alakja Shakespeare-t is megihleti a *Troilus és Cressidá*ban.
- 32 *Ye all too highly beare / Your uncurb'd heads. Impieties ye commit.*
- 33 Chapman Homéroszának e fő vonulatáról lásd George deForest Lord, *Homeric Renaissance: The Odyssey of George Chapman*, London, 1956; Richard S. Ide, „Exemplary Heroism in Chapman's *Odysseys*”: *Studies in English Literature* 22:1 (1982) 121–136.
- 34 Matthew Arnold, *The Works of Matthew Arnold*, London, 1903, 242.
- 35 Az én-formálás fogalmához lásd Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, London, 1980, 1–12.
- 36 Dolgozatomban nem foglalkozom e pseudo-homéroszi mű értelmezéseivel, érdemes megjegyeznünk azonban, hogy mind Fowldes, mind Chapman igen nagy jelentőséget tulajdonított a víg-eposznak. Chapman egyenesen a homéroszi életmű „koronájának” (*The Crown of All Homers Workes*) nevezi a művet (bár a címadás ironikus is lehet), s az első kiadás címlapján maga is Homérosz mellett, egyenrangú költőként jelenik meg; Fowldes pedig a szövegben elrejtett titkos igazságokról értekezik előszavában.
- 37 „His poetry, as well as Ogilby's, is too mean for criticism”. Maynard Mack (szerk.), *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, 7. kötet, New Haven, 1967, 15.
- 38 Lásd Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, 2. kötet, London, Dent, 1925, 2:144.
- 39 Ogilby annotációi korántsem olyan jellegzetesek, mint Chapman harcos kommentárjai (többnyire a *scholia* és Eusztathiosz értelmezéseit idézi egy-egy nehezebb szövegrész megvilágítására), történeti szempontból azonban igen érdekesek, hiszen a görög eredeti problémáit tárgyaló kiterjedt filológiai apparátus fordításszöveghez kapcsolódik.
- 40 „And that which may render him [ti. Homéroszt] yet more proper for Royal entertainment is, That he appeares a most constant Asserter of the Divine right of Princes and Monarchical Government [...] on the other side, all Anti-monarchical Persons he describes in the Character of Thersites.”
- 41 Pl. az *Odüsszeia* I. énekének bevezető összefoglalásában
- 42 „Homer makes Agamemnon's breast here, black, or burnt, [...] not only for that the Praecordia [...] being deeply seated in the body, are not at all exposed to view or sight, nor yet [...] respecting the deep, serious, and unsearchable thoughts of Princes, but as well or rather, to expresse the sad and dismal effects of passion, resembling, for the terrour and horreur of them, the darknesse of the night.”
- 43 „He speaks not this of Agamemnon, as though he were any way corrupt, or addicted to Bribery, whence Hesiod calls such Kings [...] as fattening themselves with the spoiles of their People, but objects it as the character of a Tyrant”.
- 44 Az eredetiben Nesztór a következőket mondja: „én meg / kérve Akhilleuszt békítem” (*Iliasz* I. 282–283).
- 45 Az eredetiben: *Odüsszeia* V. 160–161.
- 46 Az eredetiben: *Odüsszeia* XII. 191.
- 47 Brian Vickers (szerk.), *English Renaissance Literary Criticism*, 625.
- 48 Uo., 619.
- 49 Uo., 624: „So that neither these two descriptons, nor the two comparisons can be compared together. The image of a man lying on the ground is one thing; the image of falling, especially of a kingdom, is another. This therefore gives no advantage to Virgil over Homer. 'Tis true that this description of the felling and falling of a tree is exceedingly graceful. But is it therefore more than Homer could have done if need had been? Or is there no description in Homer of somewhat else as good as this? Yes, and in many of our English poets now alive.”
- 50 Ha egyáltalán! Lásd Paul Davis, „Thomas Hobbes's Translations of Homer: Epic and Anticlericalism in Late Seventeenth-Century England”: *The Seventeenth Century* 12 (1997) 231–255. Davis téziseinek cáfolatához lásd A. P. Martinich, „Hobbes's Translations of Homer and Anticlericalism”: *The Seventeenth Century* 16 (2001) 147–157.
- 51 Amilyenek pl. Lamb Shakespeare-meséi vagy Andrew Lang középkori románcokat feldolgozó elbeszélései a 19. században.
- 52 Lásd Gordon Braden, *The Classics and English Renaissance Poetry*, New Haven, 1978, xi–xv.
- 53 Homérosz populáris feldolgozásai már a 16. század végén megjelennek (pl. Peter Colse *Penelopes Complaint* c. műve 1596-ban); a restauráció idején francia hatásra (Scarron *Virgilie travestie* című műve [1648] nyomán) jelennek meg satirikus eposzparódiák, pl. Scudamore *Homer á la Mode* c. műve 1664-ben.
- 54 Lásd pl. Charles Martindale, *John Milton and the Transformation of Ancient Epic*.
- 55 Lásd pl. James Whaler, „The Miltonic Simile”: *PMLA* 46 (1931) 1034–1074.