

HAJDU PÉTER
A római szerelmi elégia

recAntik 2

Szerkeszti:
HAJDU PÉTER

HAJDU PÉTER

A római szerelmi elégia

reciti
Budapest • 2025

A kötet megjelenését a Shenzhen University támogatta.



Lektorálta: FERENCZI ATTILA

A borítón egy attikai léküthosz látható, rajta az auloszon játszó Erósz (i.e. 5. század második fele). Fotó: Mark Landon (Wikimedia Commons / CC-BY-4.0, <https://tinyurl.com/5567fkhw>).



Könyvünk a Creative Commons Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható. A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISSN 3094-3787
ISBN 978-963-672-036-0
978-963-672-037-7 (pdf)

Kiadja a Reciti,
ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
Felelős kiadó: Kecskeméti Gábor,
az Irodalomtudományi Kutatóintézet igazgatója
www.reciti.hu

Olvasószerkesztő: Székely Júlia
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft

TARTALOM

I. FEJEZET	
BEVEZETÉS: A RÓMAI SZERELMI ELÉGIA HATÁRAI	7
Formális bevezetés	7
Határok	17
II. FEJEZET	
A SZERELMI ELÉGIA MINT KOMIKUS MŰFAJ	33
Elégia és mimosz	35
Elégia és szatíra	38
Elégia és komédia	43
III. FEJEZET	
MORÁLIS ÍTÉLET TÖRTÉNELMI PERSPEKTÍVÁBAN	51
Metodológia	53
Propertius dilemmája	54
Tibullus utazása	62
IV. FEJEZET	
AZ ELÉGIA NARRATOLÓGIÁJA	71
Líra és narratológia: egy történet egyik pillanata	72
Minimális elbeszélések, felvillantott események	76
Tibullus mint elbeszélő	80

V. FEJEZET	
AZ ELHALLGATÁS POÉTIKAI JELENTŐSÉGE	93
Csak a lényeket ne!	94
A beteljesülés elégiái: Ovidius, <i>Amores</i> I.5	96
A beteljesülés elégiái: Propertius	107
Amikor nem megy	112
VI. FEJEZET	
OVIDIUS AZ IDEGENEK KÖZÖTT	119
Idegenek Rómában	119
Egy római idegenben	121
Játékos panaszkodás, avagy a panaszkodósdí	123
A fikciós táj	125
Triumphusok	128
Szőr és szőrme	132
A nyelv	134
Szerelem a határon	140
Bibliográfia	155
Névmutató	165

I. FEJEZET

BEVEZETÉS: A RÓMAI SZERELMI ELÉGIA HATÁRAI

Formális bevezetés

Ez a könyv a római szerelmi elégiáról szól. Vagyis egy műfajról, illetve egy szövegkorpuszról. Ez a szövegcsoport irodalomtörténeti léptékekkel mérve nagyon rövid idő alatt keletkezett, és tulajdonképpen nem hozott létre olyan hagyományt, amely az ókorban folytatódott volna. Különböző előzményei voltak a görög és római költészet történetében, de egy műfajra jellemző konfiguráció csak az Augustus-kori irodalomban alakult ki. Irodalomtörténeti szempontból fontos lehet a műfaj genealógiája: hogyan alakult ki, milyen vonásokat vett át korábbi költészeti hagyományokból, hogyan alakította át azokat, illetve hogyan viszonyult az új műfaji konstrukció a kortárs Augustus-kori irodalom kontextusához, illetve miért nem lehetett, vagy nem volt érdemes folytatni ezt a hagyományt a későbbi korszakokban? Ezek közül a kérdések közül van, amelyik explicit témája lesz e következő fejtegetéseknek, lesz, amelyikre impliciten tudok majd utalni, de olyan is lesz, amelyik kívül marad a látókörömben.

Mindenekelőtt azonban fontos tisztázni, hogy a római *szerelmi* elégiáról kívánok beszélni, és nem a római elégiáról általában. Ezek a költemények összesen három gyűjteményben maradtak fenn, de egyik sem kizárólagosan tartalmaz szerelmi elégiákat. Az első a Tibullus (i.e. 55 k. – i.e. 19 k.) neve alatt hagyományozódott három vagy négy könyvnyi elégia. Az első két könyv Tibullus saját verseit tartalmazza. Az i.e. 26 körül publikált I. könyv tíz elégiából áll, amelyek többsége Deliához szól, három azonban egy Marathus nevű fiú iránti szerelemről (I.4, 8 és 9). A hat

elégiát tartalmazó II. könyv nem sokkal a költő i.e. 19 körülre datálható halála előtt jelenhetett meg. A szerelem tárgya ezekben a versekben Nemesis. A Tibullus neve alatt hagyományozódott III. könyv több szerző műveit tartalmazza, de nem zárható ki, hogy néhány vers magától Tibullustól származik (a III.8–12 és 19–20 kapcsán vetették fel ezt egyesek, de konszenzus nem alakult ki). A könyv Lygdamus hat elégiájával kezdődik. Szerelmi elégiák ezek egy Neaera nevű nőhöz. A Lygdamus valószínűleg írói álnév, és a szerző a Messalla-kör egyik kisebb tehetségű tagja lehetett. Az 5. elégia 17–18. sorai megadják születési évét, amely az általánosan elfogadott értelemezés szerint i.e. 43 volt. Ezek szerint Ovidiusszal volt egyidős. Egyes szövegkiadók Lygdamus verseit különválasztják Tibullus III. könyveként, és ilyenkor a maradék alkotja a IV. könyvet. A III.7 egy hexameteres Messalla-panegyricus, amely idegen test az elégiagyűjteményben. Feltehető, hogy amolyan bemutatkozó műnek készítette egy költő, aki szeretett volna bekerülni Messalla Corvinus körébe. A III.8–12 rövid versekből álló ciklus Sulpicia szerelméről Cerinthus iránt. A következő öt vers még rövidebb, epigrammaszerű, és Sulpicia írta őket. A verseknek különös fontosságot ad, hogy nagyon kevés római költőnőtől ismerünk műveket. Ezután még egy szerelmi elégia és egy négysoros epigramma következik, majd Tibullus kortársának, Domitius Marsusnak egy epigrammája Tibullus halálára. Propertius (i.e. 50–45 k. – i.e. 15 után) nem sokkal volt fiatalabb, mint Tibullus, de első elégiakönyve, amelyet *Monobiblosz*ként is emlegetnek, i.e. 30 körül jelenhetett meg, és nem sokkal utána (i.e. 28–26 között) a II. könyv is. Minthogy Maecenashoz címzett és Augustust ünneplő versek először a II. könyvben bukkannak fel, valószínűsíthető, hogy az első könyv sikere hívta fel rá Maecenas figyelmét, és eredményezte bejutását a kor legfontosabb irodalmi-baráti körébe. A III. könyv azonban már csak i.e. 23 után jelent meg, az aitiológiai (római szokásokat, helynevek mitikus eredetét elmagyarázó) elégiákat is tartalmazó IV. könyv pedig 16 után. A harmadik gyűjtemény Ovidius *Amorese*, amelyet i.e. 16 körülre szokás datálni. Ez három könyvnyi elégiát tartalmaz, de a bevezető epigramma szerint eredetileg öt könyvből állt, és csak egy későbbi kiadásban zsugorodott háromra.

A korpusz leírásánál nem az egyes könyvek valószínű megjelenésének kronológiáját követtem, hanem a hagyományos irodalomtörténeti narratívát, amely Tibullusszal kezd, és Propertiusszal folytatja, noha Propertius

valószínűleg már két könyvnyi elégiát is publikált, mire Tibullus első gyűjteménye megjelent. A szerzők életművét a szerzők születési kronológiája szerinti sorrendben ismertetni teljesen bevett gyakorlata az irodalomtörténet-írásnak, és ez egyként igaz a régebbi és az újabb, a magyar és a külföldi római irodalomtörténetekre. A Tibullus–Propertius–Ovidius-sorrendet használja Schanz–Hosius (1935) éppúgy, mint Gian Biagio Conte (1987) vagy Michael von Albrecht (1994), Némethy Géza¹ (1905) éppúgy, mint Falus Róbert (1970) vagy Adamik Tamás (1994). De nemcsak az irodalomtörténet-írás hagyományosan életrajzi szemlélete indokolhatja ezt a fajta elbeszélést. Az Augustus-kori Rómában a költészet bemutatásának és befogadásának elsődleges médiuma a felolvasás volt, amely lehetett többé-kevésbé nyilvános, vagy történhetett szűk baráti körben is. A baráti körök azonban nem voltak zártak, volt köztük átjárás: a Messalla-körhöz tartozó Tibullus barátkozhatott a Maecenas-körhöz tartozó költőkkel is, és a Messalla-körhöz nem szorosan tartozó költők is értesülhettek Tibullus egyelőre publikálatlan verseinek poétikai teljesítményéről.² Így aztán könnyen elképzelhető, hogy a pályakezdő Propertius hallhatta, ismerhette Tibullus némely versét, mielőtt Tibullus első gyűjteményét közreadta volna, és mielőtt Propertius első saját verseit megírta volna. Ezt a spekulatív történetet egyébként támogatja Ovidius tanúsága is, aki a száműzetésben írt visszaemlékezésében felsorolja, kiket mennyire ismert a kortárs költők közül, és egyben megadja az elégiaköltők sorrendjét is:

Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui. (*Tr.* IV.10,51–54)

- 1 Némethy *A római elégia* című könyve nem tárgyalja ugyan Ovidiust, de nem azért, mintha őt nem tekintette volna elégiaköltőnek, vagy nem a kronológia végére helyezte volna, hanem mert Némethy négy monográfiát tervezett az aranykori irodalomról, és Ovidiusról egy külön könyvet akart írni. Csak a Vergiliust és az elégiát (Tibullust, Lygdamust és Propertiust) tárgyaló monográfiák készültek el, Horatiusról és az Ovidiusról tervezettek nem (NÉMETHY 1905, XVI).
- 2 A római irodalom, főleg az Augustus-kor irodalmi patronátusához lásd WHITE 1982 és WHITE 1993.

Vergiliust csak láttam, és az irigy sors nem hagyott elég időt Tibullusnak, hogy a barátom lehessen. A te utódod volt ő, Gallus, az övé pedig Propertius; és magam a negyedik voltam az időrendi sorban.

Ez az Ovidius-hely természetesen nem perdöntő, hiszen alapvetően időrendi sorrendről beszél, és még ha a *successor* úgy is értjük, mint költői mintakövetést, akkor sem biztos, hogy Ovidius jól tudta az ő költői fellépése előtti fejleményeket, vagy hogy elfogulatlanul akarta rögzíteni, amit tudott.

A jelen könyv szempontjából azonban ennek a sorrendiségnek igen csekély a jelentősége, mert nekem nem célom a műfaj történetének elbeszélése. Amire itt kísérletet teszek, az a szövegcsoport mai olvashatóságának és értelmezhetőségének szempontjából (véleményem szerint) kulcsfontosságú problémák körüljárása. Ezért az itt következő fejezetek nem fognak kronológiai elrendezettséget mutatni, hanem különböző irányokból és különböző elméleti keretek lehetséges alkalmazásával kísérletezve elemzik azt a jelenséget, amelyet római szerelmi elégának lehet nevezni. Mindazonáltal érdemes foglalkozni a műfaj előtörténetével, mégpedig a központi *fikció* szempontjából.

Némethy Géza magának követelte azt a dicsőséget, hogy a római szerelmi elégia kialakulásában a modern klasszika-filológiában elsőként tulajdonított központi szerepet Gallusnak,³ aki Catullus bizonyos ötleteit fejlesztette tovább. Azt a feltételezést, hogy Gallus dolgozta ki a műfaj alapvonásait, ma is sokan hajlamosak elfogadni, sajnos azonban bizonyítani nem lehet, merthogy Gallus művei elvesztek, illetve a papirusztöredékeik nem alkalmasak a kérdés eldöntésére. Az elmélet legfontosabb eleme azonban nem is az, hogy ki dolgozta ki a római szerelmi elégia – vagy Némethy kifejezésével a „subjectiv természetű erotikus elégia” – kereteit, hanem az, hogy azokat a rómaiak nem készen vették át a görög irodalomból, mint ahogy legtöbb műfajukkal tették. Az elégia mint olyan természetesen létezett a görög irodalomban is, szerelmi témákat is tárgyaltak elégikus formában, de amennyire meg lehet ítélni a fennmaradt anyagból, inkább szerelmi mítoszokat beszéltek el. Mint Némethy írja: „az alexand-

3 NÉMETHY 1905, IX–XI.

4 Uo. 7, de ehhez hasonló megfogalmazások a könyvben mindenfelé megtalálhatók.

rin korban éppen az erotikus epigramma és nem az elegia volt az a műfaj, mely a szerelmi érzés lyrikus kifejezésre szolgált”.⁵ A „szubjektív” meg az „érzés” szavak sugallják, miben látja Némethy a döntő különbséget: a római elégiaköltő a saját szerelmi tapasztalatáról beszél.⁶

Feltűnő azonban, hogy ez a szerelmi tapasztalat mennyire hasonló az összes elégiaköltőnél, és úgy látszik, a szerelmi viszonynak ez a fajta konfigurációja Catullusra megy vissza. És itt rögtön álljunk is meg egy pillanatra, hogy az előző bekezdés végén álló, Némethy nézetét összefoglaló kifejezés problematikáját kifejtjük. Az az életrajzi szemlélet, amely a lírai vers beszélőjét minden további nélkül azonosítja az életrajzi értelemben vett költővel, és feltételezi, hogy a versben előadott tartalom közvetlenül kapcsolódik a költő életeseményeihez, teljesen általános volt a 20. század eleji irodalomtudományban, és a klasszika-filológiában még a 20. század végén sem volt ritkaság. Catullust éppen őszinteségeért volt szokás annyira szeretni, ami éppen azt feltételezi, hogy a személyes élettapasztalat közvetlenül jelenik meg a versben, illetve hogy – a befogadás felől nézve – a szöveg áttetsző módon enged bepillantást a költő lelkivilágába.⁷ Éppen Catullus kapcsán, aki a 16. carmenben olyan éles különbséget tett a vers és a személyes élet között, nyilvánvalóak ennek a szemléletnek a korlátai, és a modern irodalomelmélet belátásai alapján egyébként is tarthatatlannak látszik.

A szerelmes, illetve Lesbia-versekre korlátozva itt a tárgyalást (beleértve tehát azokat a szerelmes verseket is, amelyekben Lesbia nincs megnevezve, de mivel más sincs, ezért logikus Lesbia-verseknek tekinteni őket, de nem értve ide a más személyekhez, Ipsitillához és Iuuentiushoz szólóakat), az ábrázolt szerelmi viszony legfontosabb sajátossága, hogy a nő kerül domináns pozícióba, a férfi pedig kiszolgáltatott saját érzelmeinek és a nő szeszélyeinek. A férfit féltékenység gyötri a nő promiszkuitása miatt. Ez a szerelmi viszony nem számíthat megértésre, sem támoga-

5 Uo. 24. Az antik felfogás szerint persze az elegia egy versforma, következésképpen a daktilikus disztichonban írt epigramma is elegia. De a különbség nemcsak a rövidség lehet, hanem a materialitás is, hogy tudniillik az *epigramma* szó jelentése felirat, az elégiát pedig fuvolakisérettel énekelt versnek is tekintették. Szóval lehet, hogy az ókori szempont szerint minden epigramma elegia, de nem minden elegia epigramma.

6 Ez az irodalomtörténeti narratíva ma már teljesen elfogadott, de nem Némethyre szokták visszavezetni. LIVELY 2012, 417 például a következő forrásra hivatkozik: MALTBY 1985, 3.

7 Vö. HAJDU 2009, 11–19.

tásra az adott társadalmi kontextusban, mert a szerelmes férfi nem tud az elvárt római férfiszerepnek megfelelően viselkedni. Egyfelől képtelen uralkodni saját vágyain, ami már önmagában rosszállást vált ki mind környezetéből, mind az egyes versekben megjelenített belső párbeszéd józanabbik beszélőjéből, vagyis saját józanabbik énjéből vagy superegójából. Az 5. carmenben az élet és a szerelem azonosítása zsörtölődést vált ki a kissé szigorú öregekből (*rumoresque senum seueriorum*, 2), merthogy egy római férfinak más dolgokat kellene az élete középpontjába állítania; és az önmegszólító versekben rendre szemrehányást tesz magának a beszélő a viselkedése miatt: a 8. carmenben az *ineptire* igével (úgy viselkedik, mint egy bohóc) és az *impotens* jelzővel (aki nem tud uralkodni magán) jellemzi magát, az 51-ikben pedig a *nimum gestis* kifejezéssel (túláságosan rajongani).

A Catullus-versek egy jelentős részének az kölcsönöz sajátos bájt, ironikus feszültséget, hogy a beszélő igyekszik mindenféle diszkurzív eszközökkel megőrizni a méltóságát annak ellenére, hogy olyasmiről számol be, ami aláássa saját tekintélyét, férfiaságának látszatát.⁸ Verbális erőszakkal vagy nemi erőszak fenyegetésével vesz bosszút szerelmi vetélytársain, vagy más eszköz híján megátkozza Memmiust (38), amiért az – a kontextus alapján remélhetőleg csak metaforikus módon – orális erőszakot tett rajta, ami (mármint az elszenvedése) a római férfi számára igencsak szégyenletes, és éppen ezért állandó témája az invektíváknak Catallusnál is. A saját magáról ilyesmit elismerő beszélő több mint szokatlan. Az elvárt férfiszerep elutasítása, és helyette a szerelmi boldogsággal való dicsekvés, az arra való vágyakozás vagy az elvesztése feletti siránkozás a modern recepcióban pozitív visszhangot váltott ki, mint ami a társadalmi értékrend elleni romantikus lázadásként és szubverzív költői és életstratégiaként érthető. Hadd álljon itt két tipikus idézet:

Catullus lírájának nagy és legfontosabb része a Lesbia-szerelem folytatásos regénye, rajongó és átkozódó, légiesen könnyed és ocsmányul káromló, mágneses vonzásban és taszító érzésekben fogant és született költemények sora. Ehhez hasonló élményt és lírát sem előbb, sem később nem ismert az antikvitás. Lobbantak szerelemre, és írtak a boldogság vagy a

8 Ennek a dinamikának különösen érzékeny bemutatásához lásd TAMÁS 2011, 56–106.

vágyakozás érzéseiről mások is, de Catullus az egyetlen, aki teljes önmagát adta, és társától ugyanilyen teljességet várt, rimázkodott, követelt – semmivel és senkivel nem törődve, sírig tartó lobogásban. Persze hogy megrökönyödtek és értetlenül háborodtak fel ilyen szerelem és ilyen líra láttán a római urak [...] Mások álszenteskedése sosem érdekelte Catullust, ellenkezőleg: arra ingerelte, hogy a csókok és ölelések boldogságát vágja az impotens vén szamarak és az érzéketlen, kiégett selyemfiúk arcába, hiszen emberi mivoltának kiteljesedését kapta Lesbiától.⁹

A Lesbia-élmény döntő hatással volt Catullus szerelemfelfogására. Hatása alatt átértékelte és újrafogalmazta a férfi és nő kapcsolatának hagyományos római felfogását. [...] Ennek a [szövetségként felfogott kapcsolatnak] a lényegét a szerelem (*amor*) adja, [és] több kötelességet ró a felekre, mint a *matrimonium* [házasság], mert egyben baráti szövetség (*foedus amicitiae*) is, amely a férfi és nő egyenlőségén alapul. [...] E catullusi szerelemfelfogás nemcsak saját korában volt új és meghökkentő, hanem még napjainkban is az.¹⁰

Jellemző mindkettőre a költő feltételezett személyes élettapasztalatának közvetlen azonosítása a versekben ábrázoltakkal, és bizonyos érzelmetti nyelvezet (Adamik Tamásnál persze jóval visszafogottabban, mint Falus Róbertnél), amely a catullusi szerelmet mutatja fel értékként a társadalmi renddel szemben.

Ebből a szemléletből következően a Catullus-recepció nagy energiákat fektetett a Lesbia-versek valós életrajzi hátterének feltárásába, elsősorban Lesbia azonosításába valamilyen más forrásból is ismert nővel.¹¹ Ez a vállalkozás azért is nehéz, mert nőkről sajnálatos módon sokkal kevesebb forrás áll rendelkezésre, mint férfiakról. De kapóra jön két forrás: Apuleius tanúsága, miszerint Lesbiát igazából Clodiának hívták (*Apologia* 10), és Cicero *Pro Caelio* című beszéde, amelyben nagyon csúnyákat mond politikai ellenfeléről, P. Clodius Pulcherről és annak hűgáról, kicsapongó életmóddal és incesztussal is vádolva őket. Az azonosítás egyfelől tényleg

9 FALUS 1970, 131.

10 ADAMIK 1994, 98.

11 Vö. ADAMIK 1994, 91–94.

adja magát, különösen a 79. carmen miatt, amely Lesbiust – nyilván Lesbia fivérét – ócsárolja (éppen azzal vádolva, hogy viszonya van a húgával, és hogy egyébként férfiakat szokott orálishan kielégíteni), és úgy kezdődik: *Lesbius est pulcer* (Lesbius szép), ami könnyen értelmezhető Lesbiust Clodius Pulcherként azonosító utalásként. Másfelől azonban az életmód-beli hasonlóságok feltételezésével érdemes óvatosan bánni, hiszen mind Catullus, mind Cicero az invektíva szokásos arzenálját pufogatja el, ami feltételezhetően inkább a műfajra, mintsem a megtámadott személyes életmódjára vet fényt.¹²

A nemi szerepek átfordítása és ezáltal egy másfajta szerelmi viszony fikciójának kialakítása valószínűleg Catullus saját találmánya volt. Filológiaiailag is megragadható például a 70. carmen és hellenisztikus előképe, Kallimakhosz egyik epigrammájának (AP V.6) viszonyában. Ahogyan Catullus intertextuális játékba kezd a Kallimakhosz-verssel, az a *poeta doctus*ra jellemző eljárás, amely felhívja a figyelmet az elbeszélte élethelyzet irodalmiságára is, de ugyanakkor kiemeli a különbséget, a catullusi pozíció újszerűségét.¹³ Kallimakhosz az ókori irodalom egyik közhelyét dolgozza fel, hogy tudniillik a szerelmi ügyekben tett esküt az istenek sem veszik komolyan, aminek az a szokványos narratívája, hogy vágyakozásában a férfi fűt-fát ígér a nőnek, összevissza esküdözik, de aztán hamar elfelejti ígéreteit, ha megkapta, amit akart. Catullus ezzel szemben általános igazsággént fogalmazza meg, hogy a nők szerelmi ígéretében nem szabad bízni, és önmagát, a férfit helyezi a becsapott, hamis esküvel elcsábított, majd elhagyott fél közhelyszerűen női szerepébe. A Catullus-korpusz egészében a férfipozíció elvesztése csak a Lesbia-versekre, tehát az erotikus költészet egy részére (bár a legnagyobb részére) igaz. Sőt, talán a Lesbia-

12 Az invektívában előadott vádak komolyságára nézve tényleg érdemes messzemenő óvatossággal eljárni. Cicero elképesztően súlyos dolgokat vágott Vatinius fejéhez egy vádbeszédben, de egyéb forrásokból az látszik, hogy különben szívélyes viszonyt ápoltak, aminek részeként szívesen ugratták egymást. Vatinius nem bántódott meg a vádbeszédben elmondottakon, viszont nehezményezte, hogy Cicero nem látogatta meg, amikor beteg volt (Macr. *Sat.* II.3,5), vö. BEARD 2014, 122–123 és 151, 90. j. A catullusi ábrázolás invektíva toposzaihoz lásd RICHLIN 1992a, 144–156. Némi datálási probléma is adódik: Clodia Metelli már megözvegyült, mikor a Lesbia-versek keletkezhettek (WRAY 2001, 66), tehát ha ő azonos azzal a Lesbiával, aki a 83. carmenben a férjéhez beszél, akkor legalább bizonyos fikciós elemekkel számolnunk kell az ábrázolásban.

13 Vö. HOLZBERG 2002, 54–55.

verseknek is csak egy részére, hiszen a szexuális potencia túlhangsúlyozása több *Lesbia*-versben is stabilizálja a saját maszkulinitás képzetét (noha még itt is problémás marad a kiszolgáltatottsága a saját vágyainak). A férfiakkal, elsősorban az ellenségekkel, szerelmi vagy irodalmi riválisokkal szemben a domináns férfiszerep fenntartásához hajlamosak a versek nagyon is agresszív stratégiákat alkalmazni. Lehetséges ezt egy életrajzi szemléletű olvasatban úgy értelmezni, mint a megszólaló (vagy legalábbis az ábrázolt) személyiség összetettségét, illetve a költői kozmosz bonyolultságának egyik aspektusát. A szerelmi elégiákban azonban ez a kontextus eltűnik, a költői kozmosz szinte kizárólag a férfiszerepét veszített szerelmes tapasztalatára szűkül. Már Catullusszal kapcsolatban is felvetődött az a lehetőség, hogy a verseket nem őszinte kitarulkozásként, hanem humoros szerepjátszóként kellene olvasni.¹⁴ David Wray a 8. *carmen*-ről írta, hogy a beszélő vagy tragikusan őszinte, vagy komikusan ironikus, de nem lehet mindkettő egyszerre, és intertextuális érvek (az újkomédia nyelvéhez való hasonlatosságok) alapján az utóbbi mellett tette le a voksát.¹⁵

Az ilyenfajta szerelmi konstelláció ötletének a poétikai lehetőségeivel, úgy látszik, Catullus kísérletezett először, majd talán Gallus totalizálta az elégia formájában, hogy aztán Propertius, Tibullus és Ovidius művei minden aspektust részletesen kidolgozzanak. Az ábrázolt élethelyzet annyira hasonló ezekben a korpuszokban, hogy érdekesebb egy kollektívan kidolgozott koherens fikciónak tekinteni,¹⁶ mintsem azt feltételezni, hogy a korszak költői majd mind átérték mindezt, vagy hogy egy általános társadalmi tapasztalatot ábrázoltak műveikben. Mint látni fogjuk, az elégia diskurzusának számos olyan vonása van, amely ennek az elégiai szerelemnek a belső ellentmondásait kiemelve valószínűsíti a fikcionalitást, de fontos jelzés már az érzés aránytalansága is. Más műfajok, például az epigramma vagy a komédia szintén szenvedélyes és szenvedéssel teli szerelme sohasem képes az egész személyiséget betölteni és értelmet adni magának az életnek.¹⁷

Érdekemes azonban röviden tisztázni az elégiai szerelem társadalmi hátterét, amely jelentősen eltér a Catullus ábrázolta *Lesbia*-szerelemtől.

14 A szkeptikus olvasat történetéhez lásd David WRAY bibliográfiáját (2001, 66, 5. j.).

15 WRAY 2001, 83.

16 Vö. JAMES 1998, 11.

17 CONTE 1994, 41.

Lesbia társadalmi státusa, úgy látszik, magasabb, mint a szerelmes férfié, ő nem szorul anyagi támogatásra, és szabadon dönti el, hogy mit csinál. Az elégikusok szerelmei ennél jóval alacsonyabb szinten állnak, még ha bizonytalan is, hogy pontosan milyen szinten, illetve több szint is keveredik az ábrázolásban. A nők görög nevét kézenfekvő úgy értelmezni, mint ami általában utal a választékos görög kultúrára vagy a görög költészetre,¹⁸ de eközben az összes *dominánév* (Lycoris, Cynthia, Delia, Nemesis, Corinna) forgalomban volt a korai principátus rabszolgái és szabadosai között.¹⁹ És ha Corinna hol prostituáltként jelenik meg, aki a kerítőnő tanítására hallgat (I.8), hol férjes asszonyként, hiszen a versek a férjét emlegetik (*maritus* I.9,25, II.2,51, II.19,57, III.4,27, III.8,63), és a vele folytatott viszonyt egyszer házasságtörésnek nevezik (*adulterium* III.4),²⁰ a kettő nem feltétlenül zárta ki egymást teljesen. A római elit tagjai a szegény, alacsony sorban született szabad nőkkel, még ha férjnél voltak is, kezdhettek viszonyt, ezt a társadalmi realitás minden további nélkül megengedte.²¹ Egy ilyen kapcsolatban az ajándékok, akár kisebb-nagyobb pénzüsszegek természetesen tekinthetők. Ugyanez elmondható a felszabadított rabszolgánőről. A rabszolgák nem az elit morális kódjában nevelkednek, és nem is várja el senki, még a felszabadításuk után sem, hogy ne legyenek promiszkusok. Sőt azt várják el tőlük, hogy azt csinálják, amit a volt gazdájuk mond.²² A felszabadítottak teljes polgárjogot kaptak (tehát például a házasodás jogát is), de egy nő könnyen találhatta magát abban a helyzetben, hogy a testén kívül nincs más jövedelemforrása. Egy bőkezű udvarló egy szűkösebben élő család számára is lehetett alkalmas kiegészítő jövedelemforrás. És ha az udvarló bőkezűségét növelheti, ha úgy tudja, vannak vetélytársai is, akkor abból máris olyasmi következik, amiért az elégiák állandóan panaszkodnak, a hűtlen, pénzéhes nők sztereotípiája, akik alaposan meggyötrik a szegény szerelmes férfit. Világos, hogy ebben az esetben a

18 Lesbia neve természetes módon utal Szapphóra, a lesboszi költőnőre. Az ókori életrajzi és főleg a komédiai hagyományban Szapphó nem annyira a fiatal lányok szépsége iránti lelkesedéséről volt ismert, mint inkább az olyan promiszkus nő példaként, aki képtelen nemi gerjedelmén uralkodni, ezért is lett végül öngyilkos a Phaón iránti szerelem miatt. NÉMETH 1990, 176–7.

19 KEITH 2012, 296.

20 Uo. 297.

21 VEYNE 1988, 73.

22 Uo. 73–80.

társadalom pontosan azért a viselkedésért kárhoztatja a nőket, amelyre maga kényszeríti őket.²³ De ha ez a társadalmi háttér, úgy látszik, valóban létezett is, ettől az elégia még nem lesz dokumentarista valóságábrázolás, sokkal inkább olyan fikciós játék, amelynek több köze van a társadalmi diskurzushoz, mint a társadalmi realitáshoz.

Határok

A központi fikció és előtörténetének felvázolása után mindenekelőtt a műfaj határainak tisztázása látszik szükségesnek, majd pedig a római szerelmi elégia műfaji kapcsolatrendszerének vizsgálata. A műfaji határ természetesen metafora, amely implikálja a műfajok mint önálló entitások létét. A határokkal elkülöníthető entitásokat megint csak különféleképpen lehet értelmezni, kihasználva a metafora heurisztikus funkcióit. Lehetnek testek vagy birodalmak, de valószínűleg mindenképpen olyasmik lesznek a műfajok ezekben a metaforákban, amiknek térbeli kiterjedésük van, és az egyes művek, szerzők (?) egy műfaji térben elhelyezkedve vagy mozogva kerülhetnek a határok közelébe vagy azokon túlra. Ha a műfajok országok, a mai ember számára nehezen képzelhető el, hogy egy terület egyetlen országhoz se tartozzon: a naponta ezerszer látható térképábrázolások alapján világos, hogy nincs színtelen terület, nincs senkiföldje, birtokba vehető üres tér. Egy műfajelméletnek minden esetre érvényesnek kell lennie. De nem volt ez mindig így, régebben voltak területek, amelyek nem szerveződtek országok, és lehet, hogy a műfaj/ország metaforát is valami régi térképen kell elképzelni, ahol a határokon túl még végtelen területek vannak: ott bármikor létrejöhet egy új entitás anélkül, hogy egy régi eltűnne.

De a testeknek is megvannak a határai, és Bahtyin közismert gondolatmenete²⁴ alapján máris szembeállíthatjuk egymással az önmagába zárt klasszikus műfajtestek szemléletét a groteszk testek karneváli elméletével, amelyben a műfajon azok a nyílások és kitüremkedések a leghangsú-

23 KENNEDY 1993, 92–93.

24 BAHTYIN 1982, 36.

lyosabbak, amelyek révén a műfaj és a külvilág, beleértve más műfajokat is, egymásba hatolnak, kölcsönhatásba lépnek egymással.

Am talán érdekesebb egy halott (és a latinból már holtan átvett) metafora implikációit is megfontolni, tudniillik a meghatározását. A definíció eredetileg topográfiai metafora volt. Amikor meghatározunk valamit, meghúzzuk a határt a belül és a kívül között, és egyértelművé tesszük, mi tartozik az adott fogalom körén belülre. Műfaji határok azért lehetségesek, mert műfaj az, amit műfajként definiáltunk. Amikor irodalmi művek csoportosításáról van szó, a definíciók bármikor változhatnak, újakkal állhatunk elő, és használhatatlannak találhatunk régieket. Nemcsak azt értem ezen, hogy az irodalmi előállítási gyakorlata változik, ami magától értetődő, hanem azt is, hogy a már meglevő művek besorolása is változhat a változó olvasás következtében. Amit úgy is megfogalmazhatunk, hogy a recepciótörténetben egyes művek megváltoztathatják műfajukat,²⁵ illetve hogy új műfajok retrospektíve is keletkezhetnek, és régi műfajfogalmak eltűnhetnek. Az ókori definíció szerint elégia az, ami disztichonban van írva.²⁶ Ez ugyan teljesen egyértelmű meghatározás, de egy modern olvasó számára annyira külsődleges, hogy merőben használhatatlan. Ezért további, műfajszerűbb alcsoportokat kell létrehozni. A római szerelmi elégia vagy a szubjektív szerelmi elégia ilyen retrospektív műfajfogalom. Propertius, a *Corpus Tibullianum* és Ovidius *Amorese* olyan költeménycsoportot képez, amelyet visszamenőleg elég egységesnek látunk ahhoz, hogy önálló műfajnak tekintsük.

A római szerelmi elégiaák általában egy szerelmi monológot visznek színre, amely egy többé-kevésbé uniformizált narratív szituációt vázol fel mint a megszólalás társadalmi kontextust is implikáló keretét. A beszélő egy férfi (kivéve a *Corpus Tibullianum*ban hagyományozott Sulpicia-elégiaakat), aki szerelmes egy nőbe (kivéve Tibullus három Marathus-elégiáját, ahol is egy fiúba szerelmes). A szerelmi kapcsolat harmóniáját alapvetően két bonyodalom zavarja meg. Egyfelől a férfi kizárólagos szexuális kapcsolatra tartana igényt – legalábbis a nő részéről kizárólagosra –, amit viszont az láthatólag nem akar. Másfelől az imádott nő anyagi támogatást igényel a férfiaktól, amit a főszereplő nem képes vagy nem haj-

25 SZEGEDY-MASZÁK 2013, 167–179.

26 Ennek az alapigazságnak az árnyalásához lásd FERENCZI 2022.

landó nyújtani. Az előbbi esetben ő a nő gazdag, hivatalos kitartójának titkos riválisa, aki szegénysége miatt ajándékok tekintetében nem versenyezhet a másikkal. De általában nem is akar, mert ő mint költő halhatatlan hírnevet (vagy legalábbis óriási reklámot) biztosít szerelmének, és méltatlannak érzi, hogy emellett még materiális támogatást is nyújtson. Az elégiák visszatérő témája, hogy a költőnek ingyen jár a szex.

Csak hogy egyfelől ezen a műcsoporton belül is több olyan költemény van, amely mégsem tartozik az így leírható szerelmi elégiák közé, másfelől Ovidius több más műve mégiscsak szoros kapcsolatot tart az elégia beszédmódjával, következésképpen műfajával. Az ókorban általánosan elfogadott etimológia (*e-e-legein*: 'azt mondani jaj-jaj') és műfajtudat az elégiát a gyászdalból eredeztette. Ovidius az *Amores*-ben is elhelyezett egy gyász-elégiát (III.9), amelyben Tibullus halálát siratja, de Propertius IV. könyvében is találunk egyet, mégpedig a könyv záródarabját, a 11-es számút, amely Cornelia haláláról szól. Sőt az I. könyv, a *Monobiblos* záróverse is értelmezhető annak, hiszen a temetetlenül fekvő rokon emlegetésére fut ki. A mindössze tízsoros költemény elvileg afféle *szphragisz*ként elárulja egy jóbarátnak, Tullusnak, honnan is származik a költő. De a baráti tudakozódást ismétlő első és a baráti választ megadó utolsó disztichon között hat sor a perusiai háborút, az elesetteket és a most is temetetlenül fekvő rokon miatti gyászt emlegeti. Felfogható persze a vers valamiféle inverz sírepigrammának is, amelyben csak éppen sír nincs, és amelyből a halott neve sem derül ki. De valaminek biztosan nem tekinthető: szerelmi elégiának. Propertius IV. könyvében természetesen többségben vannak az aitiológiai elégiák, ami szintén egy másik műfajváltozat behatolását jelenti (1, 2, 4, 6, 9, 10).²⁷ Az aitiológiai versek közé szórt, a szerelmi elégia hagyományát továbbvivő költemények között azonban egy levél is akad, amelyben egy római matrona ír távollévő férjének (3): ez ugyan szerelmes beszéd is, de nem szubjektív abban az értelemben, hogy nem a megalkotott költő szereplő beszél saját (férfi)tapasztalatairól.

A *Corpus Tibullianum*-ban van egy hexameteres panegyricus is, a III.7. A korpusztól metrikai okokból is idegen költemény nyilvánvalóan a címzett, Messalla Corvinus személye miatt keveredett Tibullus versei közé, és 211 sorban magasztalja a bőkezű patrónus államférfiúi érdemeit. Két

27 Propertius aitiológiai elégiáihoz lásd RUNG 2020, 121–135.

disztichonos panegyricus azonban Tibullus hiteles művei között is akad, mégpedig a II. könyvben. Az egyik egy bizonyos Cornutust ünnepel a születésnapja (2), a másik Messalinust augurrá választása alkalmából (5). A szerelem motívuma ezekben csak mellékesen, mintegy ürügyként bukkan fel, az előbbiben ráadásul nem is az elégiára jellemző ún. romantikus szerelem. A mindössze huszonkét soros vers első tíz sora a születésnap-i ünneplés és a Geniusnak bemutatott áldozat leírása, amely arra fut ki, hogy az ünnepelt most bármit kérhet őrző istenségétől, majd a vers hátralevő részében a beszélő elképzei, mit is kér Cornutus. Természetesen nem óriási latifundiumokat, nem is India kincseit, hanem tartós szerelmet. Egyfelől a gazdagság, illetve az üzleti ambíció elutasítása a szerelemmel szemben a címzett világát az elégia értékrendjéhez közelíti, másfelől ezek nem Cornutus egyenes beszédében idézett saját kívánságai, hanem azok a vágyak, amelyeket hangsúlyozottan a beszélő tulajdonít neki (*auguror*, 11). Ha a szerelmes termézetű költő nem is tud más óhajtást feltételezni az ünnepeltről, mint szerelmeset, akkor ez a gesztus metapoétikai szinten azt jelenti, hogy a szerelmi elégia mindenhez erotikus asszociációkat rendel. Amit persze úgy is nézhetünk, ahogyan az imént fogalmaztam, hogy a szerelmi motívumra ürügyként van szükség, hogy a panegyricust be lehessen csempészni a kötetbe. Csakhogy itt kifejezetten nem az elégius szerelemről lesz szó mégsem, hanem házastársi szerelemről, amelynek két vágyott jellemzője a tartósság és a bő gyermekáldás. Igaz, a sírig (sőt a síron túl is) tartó szerelem az elégiának is ideálja, de inkább a valamelyik fél halálával bekövetkező tragédiát szeretik előre végigszenvedni, mintsem az együtt megöregedés, a ráncok és az ősz haj hagyományosan kevésbé izgató motívumait felvonultatni, mint ahogy itt történik. A gyermekáldásról pedig legfeljebb negatívan, Ovidius magzatelhajtásos verseiben esik szó (*Am.* II.13–14). Gyerekekre pont nem vágyik sem a költő, sem a *puella*.

A Messallinus-panegyricus sokkal hosszabb és összetettebb kompozíció. Ha már az adja a vers apropóját, hogy az ifjú M. Valerius Messalla Messallinus (Tibullus patrónusának, M. Valerius Messalla Corvinusnak a fia, aki egyébként Ovidius két vagy három száműzetésbeli versének is címzettje lesz, és valószínűleg a pseudo-vergiliusi *Ciris*nek is) bekerült az augurok collegiumába, vagyis a *quindecimviri sacris faciundis* közé, a vers felmondja a jóslás tudományának mitikus római előtörténetét is,

miáltal az aitológiai elégiákkal is rokonságot teremt magának. A fontos itáliai jósök és jóshelyek katalógusába egy viszonylag hosszú beszéd is illeszkedik: az a jóslat, amelyet a Sibylla adott Aeneasnak Róma nagyszerű jövőjéről. A jelen pillanatban azonban a költő egészen másfajta jóslatot vár Phoebustól: a következő évre inkább békét és jó termést ígérjen. A vers persze leírja, hogy a Sibylla Róma helyén, de a városalapítás előtt, egy egyszerű, bukolikus tájban adja a jóslatot, és ez a bukolikus idill visszatér a következő év vágyott képében. És csak ebben az idillben bukkan fel végül a szerelem motívuma. Először csak egy falusi bugris szerelméé, aki az ünnepi részegség hevében szidalmazza kedvesét, amit majd nagyon meg fog bánni másnap, aztán kiterjeszti a Phoebustól kért béke képét a szerelem szférájára is (Amor is fegyvertelenül kéne, hogy járja a földet, 106), majd hat sorban saját szerelmi szenvedésére is kitér, és arra inti Nemesist, hogy kímélje a szent költőt. De a saját szerelem motívuma mégsem lesz a csúcsa az elégikus diskurzusnak. Miért kell a költőt kímélni? Hogy egyszer majd megénekelhesse Messallinus triumphusát is (amelyen egyébként az igazi látványosság a fiának tapsoló apa lesz). A béke nem végső telosza a római történelemnek (amely így ciklikussá válna a Romulus előtti egyszerűség vagy máshol az aranykor visszatértével), hanem csak az elégiaköltő vágyképe. A római arisztokraták ambíciója továbbra is a háborús dicsőség, aminek az ünneplése viszont szintén a költő feladata, sőt mintha az lenne az igazi feladata.

A panegyricus elvileg egészen más műfaj, mint az elégia. Eredendően prózai, szónoki műfaj, amelyben valaki egy ünnepi szituációban egy közösség nevében, a közösség nagyrabecsülését artikulálva magasztalja az ünnepeltet. Ezzel szemben a szerelmi elégia kifejezetten magánjellegű, sőt a közösségi elvárásoknak éppenséggel szembeszegülő tapasztalatokról számol be. Innen nézve nemcsak arról van szó, hogy a panegyricusnak semmi keresnivalója az elégiák között, hanem arról is, hogy kifejezetten aláássa az elégia diskurzusát. Ha az elégikus azzal dicsekszik, hogy ő nem teljesíti a közösségi elvárásokat, akkor hogyan dicsérhet meg valaki mást, amiért az meg igen? Márpedig a panegyricus által megképzett közösségi diskurzus terében csak azért dicsérheti meg. Az elégiaköltő mint közszereplő egészen más álarcot (*persona*) visel, mint amikor a szerelméről beszél. Az utóbbi a domináns a korpusz(ok)ban és az egyes könyvekben is,

de a panegyricusok leleplezik, hogy nem az egyetlen. Sőt a Tibullus II.5 kifejezetten alárendeli az elégikus *personát* a közösségének.

Mondhatnánk, hogy a dicséretnek megvan a maga szerepe a szerelmes beszédben is, és a másik szembehízeltése köztudomásúlag a legsikeresebb udvarlási stratégia. A helyzet azonban az, hogy ezzel elég ritkán találkozunk az elégiákban. Gyakoribb, hogy valaki másnak, egy barát-nak, tehát egy másik férfinak dicsekszik el az elégikus a kedves szépségével. A dicsekvő férfibeszéd viszont az iambosz egyik gyakori típusa.²⁸ De hátha a panegyricus elégiaváltozata sem annyira közösségi? Ahogyan a szerelmes hízeleg a nőnek, hogy megkapja kegyeit, úgy hízeleg a szegény költő a gazdag és befolyásos barát-nak, hogy – persze merőben másféle – kegyekben részesüljön. Ebben az esetben a barátság és a szerelem diskurzusa az elégiában is közel kerülne egymáshoz, ahogyan már Catullusnál is. Csakhogy a panegyricus sehogyan sem tud magánjellegű beszéd lenni. A római nagyságokat csak publikus teljesítményükért lehet ünnepelni, ami az egész megszólalást a nyilvánosság diszkurzív terébe helyezi. Igaz, a költők azt is fel szokták emlegetni, hogy verseik mekkora hírnevet szereztek az imádott lánynak, de ez egyfelől egy üzleti diskurzus része (amikor is az értékes ajándékokat adó riválisokkal szemben a korlátozottabb anyagi lehetőségekkel rendelkező költő reklámszolgáltatásaiért vár ellentételezést a szép üzletasszonytól), másfelől komikus elemként hangsúlyozza a beszélő ostobaságát, amikor a hírnévre mint az elit férfidiskurzus központi elemére hivatkozik egy (az elittel legfeljebb igen aszimmetrikus viszonyban álló) nővel szemben.²⁹ A panegyricusok

28 MAYER 2009, 94–96, 142.

29 A hírnév azonban nemcsak a hagyományos férfidiskurzus központi értéke, hanem kifejezetten negatív érték a hagyományos nőiben, mint azt Virginia Woolf oly precízen leírta: „A tisztaság hagyományának emléke névtelenséget parancsolt a nőkre még a késő 19. században is. Currer Bell, George Eliot, George Sand [...] férfinévet használva próbálták eredménytelenül elfátyolozni magukat. Így rótták le az adót annak a konvencionálnak, melyet talán a másik nem oltott beléjük, vagy legalábbis harsányan helyeselt (a nő legfőbb dicsősége, ha nem beszélnek róla, mondá Periklész, akiről pedig sokat beszéltek): hogy a nyilvánosság fertő. A névtelenség a vérükben van. A vágy, hogy fátyolba burkolóddzanak, még mindig hatalmában tartja őket. Még ma sem foglalkoztatja őket oly mértékben a hírnevük épsége, mint a férfiakat; és általában véve sírkövek meg emléktáblák mellett úgy szoktak elmenni, hogy nem támad leküzdhetetlen vágyuk felvélni oda a nevüket.” WOOLF 1986, 71–72.

mindenesetre egyértelműsítik, hogy bármit mondjanak is az elégikusok egyébként, a szerelmes életmódot nem teljes kizárólagossággal élik, hanem van publikus arcuk is, és a patrónusukkal vagy mecénásukkal szemben azt viselik. Ez persze nem jelenti azt, hogy erről a panegyricusokon kívül semmi nem árulkodik. Ott van például Tibullus I.3-as elégiájában az a rész, amikor a Corcyra szigetén betegeskedő költő – aki főleg azon kesereg, hogy a rossz előjelek és a lány tiltakozása ellenére eljött Delia közeléből, és arról fantáziál, hogy az milyen szűziesen vár rá közben otthon – elképzeli saját sírversét:

HIC IACET IMMITI CONSUMPTVS MORTE TIBVLLVS,
MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVRQVE MARI. (Tib. I.3,35–36.)

Itt fekszik Tibullus, akit akkor ragadott el a zord halál, amíg Messallát követte szárazon és vízen.

Ez az elképzelt sírvers – mint publikus, közösségi médium – semmiféle utalást nem tartalmaz a szerelmes életmódra, hanem az állami kötelességteljesítést hangsúlyozza. Bár a beszélő azt állítja, megérdemli a halált, amiért a szerelem legfőbb parancsát megszegve magára hagyta a szerelmét, azt azért nem szeretné, hogy a sírfeliratán ilyesmi szerepeljen. Ott az álljon, hogy egy fontos politikai személyiség kíséretében utazott, amikor elérte a halál. Az elégia megfogalmazhat egy a hivatalos diskurzussal ellentétes értékrendet, de itt a beillesztett fiktív epigrama, a sírvers közösségi emlékezést szolgáló formája mégis alkalmazkodik a hivatalosság elvárásaihoz.

Sulpicia 4–10 soros versei kapcsán elmerenghetünk, elég hosszúak-e elégiának (III.13–18 vagy IV.7–12). Ha disztichonos, akkor az antik felfogás szerint minden epigrama elégia is egyben, de azért a nagyon rövid elégiát inkább csak epigrammának hívjuk. Ez a hat vers, amelyek közül a leghosszabb, a tízsoros se túl hosszú epigrammának, de kizárólagosan szerelmi témájúak és egy elégiakorpuszban hagyományozódtak, nyilván határesetet képeznek. Egy másik különös határeset volna az elégiába illesztett epigrama. Mindegyik elégiaköltőnél találunk ilyesmit, amikor vagy a saját sírfeliratukat írják meg, mint az iménti példában, vagy egy

votív feliratot képzelnek el.³⁰ Újabban a szövegkiadók szeretik csupa nagybetűvel szedni az ilyen sorokat, mintegy a római műemlékek *capitalis quadratáit* idézve meg annak vizuális jeleként, hogy az elégiába egy másféle hagyományozásra és másféle materialításra tervezett szövegrész illeszkedik. Az adott disztichont nem papiruszra írva, hanem kőbe vésve kellene igazából elképzelni. Az epigramma természetesen úgy illeszthető be egy elégiába a közös metrum (vagy a két műfaj antik felfogás szerinti rész–egész viszonya) miatt, hogy az elégia attól nem dőccen. Egy fiktív sírfelirat egyszerre lehet elégia és epigramma. Az elégia funerális eredetével (amely az ókor műfajtudatában alapvető volt) ez a beillesztés jól összekapcsolható,³¹ de a mediális látszat-határátlépés akár játékosnak is bizonyulhat, mint például amikor Propertius a II.13-ba olyan sírverset illeszt, amely nem ad ki egy teljes disztichont.

Et duo sint uersus: QVI NUNC IACET HORRIDA PVLVIS
VNIVS HIC QVONDAM SERVVS AMORIS ERAT.

(Prop. II.13, 35–36)

És legyen két sor: Aki most durva porként hever, az egykor egyetlen szerelem rabszolgája volt.

Az elégia szempontjából nincs metrikai probléma, de az epigramma felől nézve hiányzik az elejéről két és fél versláb.³² Ugyanakkor szemantikailag az epigramma is teljesen rendben van: úgy kezdődik, ahogyan egy sírfelirat kezdődni szokott. De a játékoságot szolgálhatja a nyilvánvaló ellentmondás, hogy az epigramma hosszának precíz megadása a penthémimerész előtt (két sor) nem felel meg a tényleges hosszúságnak (másfél sor). Régebbi filológusok (akikben egyébként nagy latin költők veszttek el) szerették kitalálni, mi lehetett az „eredeti” sírfelirat, amit Propertius „helyszűke miatt”³³ nem tudott a versbe a maga egészében beilleszteni. Valami olyasmi

30 Az összesen 33 (a teljes római elégiakörpuszból, nem csak a szerelmi elégiákból), illetve (a *Metamorphosest* is bevonva a vizsgálatba) 37 példa táblázatos tipológiáját lásd BETTENWORTH 2016, 9–10.

31 DINTER 2011, 7–10.

32 Semmilyen szempontból nem lát itt metrikai problémát BETTENWORTH 2016, 101–110.

33 BUTLER–BARBER 1933, ad loc.

hiányozhat, ami a sírfeliratok elején különben nem ritka, például: *Siste, uiator iter...*³⁴ vagy *Hospes, siste pedem...*³⁵ Az ilyesfajta kiegészítésnek nem sok értelme van, hiszen ahelyett, hogy megoldaná a problémát, inkább csak még világosabbá teszi, hogy valami hiányzik az epigrammából, hogy adott formájában nem írhatnák fel a sírra, és főképpen, hogy nem tesz ki két sort. Részben játék ez az epigramma formájával, részben azonban az elégia, a szöveges hagyaték fölényét is sugallhatja a tárgyi műemlékkel és az ahhoz kötött szöveggel szemben. Nem a tökéletlen felirat a romlandó síron fogja biztosítani a költő halhatatlan hírét, hanem az elégiakorpusz.³⁶ Ezt a benyomást erősítheti, hogy az epigramma metrumát elrontó sorkezetek gyakran éppen az elégiaköltő írásgesztusára utalnak.³⁷ Az elején hasonlóképpen megcsonkított epigrammát fog írni például Ovidius a Venus templomában fogadalmi ajándékként elhelyezett írotáblára, amely a sikeres, mert találkát eredményező levelet tartalmazta az *Amores* I.11 végén:

Subscribam: VENERI FIDAS SIBI NASO MINISTRAS
DEDICAT: AT NVPER VILE FVISTIS ACER. (27–28)

Oda fogom írni alá: Hű segítőjét Naso Venusnak ajánlja fel: de nemrég még olcsó juharfa voltál.

Sőt egyes értelmezők az epigramma hosszát is vitatják. Van, aki a második mondatot nem az epigramma részének, hanem a tulajdonképpeni, szó szerint idézett epigrammához fűzött elbeszélői kommentárnak veszi.³⁸ Ha így tekintjük, akkor egy majdnem ametrikus, a disztichontól eléggé távol álló votív feliratot kapunk: VENERI FIDAS SIBI NASO MINISTRAS DEDICAT. Ez az értelmezés azonban nem különösebben meggyőző, hiszen a fatábla egykori értéktelenségét csak a jövőbeli felajánlás idősíkjában érdemes hangsúlyozni; az elégiai beszédhelyzet jelenében, a levél el-

34 Uo.

35 BIRT 1896, 499.

36 HOUGHTON 2013, 358–359.

37 HOUGHTON 2013, 358, 53. j.

38 BRANDT 1963; LENZ 1976.

küldése előtt még nem értékes ez a fadarab, tehát értelmetlen mellékesen megjegyezni, hogy valaha értéktelen volt.³⁹

Az epigramma azonban másképp is behatolhat az elégiába. Vannak arra példák, hogy a római elégikusok mintegy belefördítanak hellenisztikus epigrammákat a verseikbe. Ez főleg az elégiák elején és végén fordulhat elő, és a legtöbbit emlegetett példa ennek megfelelően Propertius *Monobiblos*ának első négy⁴⁰ vagy hat⁴¹ sora, ami szoros párhuzamot mutat Meleagrosz egyik epigrammájával (*AP* XII.101). Tibullus I.2-es elégiájának első négy sora egy másik Meleagrosz-epigramma átirata.⁴²

Még érdekesebb, hogy az elégia néha tud epigrammafüzérként működni. Propertiusnak van két feltűnően epigrammafüzér-szerű elégiája, amelyeket ráadásul nemcsak a tengeri vihar, illetve a hajóút közben lecsapó halál témája kapcsol össze, hanem a későbbi vers zárata is értelmezhető önironikus visszacsatolásként. Az I.17 lehetne egy hat elemből álló epigrammafüzér a kedvestől távol hajózó szerelmes témájára, az 1–4, 5–8, 9–12, 13–18, 19–24 önállósítható epigrammák, és a sorrendjük szabadon variálható, csak a 25–28 helye adott mindenképpen, hiszen annak kell lezárnia a verset, de jöhetne bárhol, bármelyik után.⁴³ Itt az *én* hajózik és kerül bajba a tengeren, a III.7 viszont a tengeren halálát lelő Paetust gyászolja szintén olyan önállósíthatónak látszó epigrammaszerű részek füzérével, amelyek könnyen átcsoportosíthatóak, és – ami aligha meglepő – egyes szövegkiadók nagy kedvvel rendezik is át őket, hogy logikusabb gondolatmenetet kapjanak.⁴⁴ Ez a vers viszont azzal záródik, hogy a Paetust gyászoló *én* leszögezi, ilyesmi vele nem fordulhat elő, mert ő el se mozdul a kedves ajtaja elől. Mintha ugyanő nem számolt volna be egy másik versben saját tengeri utazásáról. Egy ilyen kijelentés vagy a korpusz verseinek összeolvashatóságát ássa alá, vagy a beszélő megbízhatóságát kérdőjelezi meg. De a negatív visszautalás mindenképpen összekapcsolja a két verset, ami kiemeli strukturális hasonlóságukat. Az epigrammafüzér alkalmas lehet Tibullus több asszociációs építkezésű elégiájának leírására is.

39 BETTENWORTH 2016, 225–226.

40 THOMAS 2011, 67; KEITH 2011, 105–106.

41 HÖSCHELE 2011.

42 Vö. MALTBY 2011, 89–90.

43 THOMAS 2011, 77–80.

44 THOMAS 2011, 80–81.

Tibullus I.4-es elégiája tankölteménynek is beillene: Priapus isten tanítja a költőt a fiúszerlem technikáira. Ez azonban csak a vers fő részére igaz (9–72). Az elején a költő beszél, és tanácsot kér az istentől (1–6), a többi részekben narrátorként viselkedik, és elbeszéli azt a szituációt, amelyben erre a párbeszédre sor került, illetve hogy mennyire képtelen a tanítást a maga személyes életében alkalmazni. A fiktív didaktikus párbeszéd tehát még mindig beleágyazódik egy szubjektív szituáció előadásába. Ilyesféle beágyazott tankölteményeket Ovidiusnál is találunk. Az I.8-ban a férfi arról számol be, hogy kihallgatta a kerítőnő tanítását, és ugyanilyen tanítást idéz, bár kevésbé egyértelmű narratív kerettel a Propertius IV.5 is. Kissé olyasmi ez, mintha az *Ars amatoria* III. könyvét, a nőknek szóló tanítást előlegezné meg, csak itt egyfelől egy professzionális nő tartja az oktatást, másfelől a hallgatózó férfinak módjában áll reflektálni a hallottakra. A hallgatóság persze egy életszituációba illeszti a tulajdonképpeni tankölteményt, amely életszituáció azért kevésbé életes, mert a komédia színpadáról ismerős: vannak komédiajelenetek, amelyekben a széplányt a kerítőnő oktatja a szakma fortélyaira, illetve győzködi a követendő eljárásról a szerelmes ifjúval szemben, csak persze ott még a közönség is (ki)hallgatja őket (lásd Plautus: *Mostellaria* 157–247). Az *Amores* I.4 az egyes szám második személyben megszólított kedvest tanítja ki, hogyan viselkedjen a lakomán, amelyen a költő, a lány és a lány hivatalos partnere is részt vesz. Praktikus tanítás ez, és a tanítás sikerében a tanár személyesen is érdekelt, de ilyesmit tulajdonképpen az antik tanköltemény eredeteinél is találunk. Az antik tanköltemény majdnem mindig egy személyesen megszólított, megnevezett tanítványhoz szól – a kivételt éppen Ovidius elégikus tankölteményei képezik. És a tanító személyes érdekeltisége a tudás átadásában sem szokatlan: Hésziodosz azért tanítja a földművelésre a testvérét, hogy jobb belátásra térítse a birtokvitájukat illetően. De tulajdonképpen az is igaz, hogy az elégikus bármikor hajlamos a tanító pózába vágni magát, hogy elkezdje oktatni közönségét vagy az azt képviselő címzettet. Ahogy Paul Veyne írja, az elégikusok született tanítók, akik a konkrét szerelmi szituáció ábrázolásáról bármikor könnyen váltanak általános tanításra.⁴⁵

45 VEYNE 1988, 54–55.

A római szerelmi elégia korpuszában műfajidegen testként felismerhető eddig tárgyalt műfajok közül a legtöbbet megtaláljuk Ovidius elégikus életművének egyéb darabjaiban. Aitológiai elégiákból áll a *Fasti*, levelekből a *Heroides* és az *Epistulae ex Ponto* (meg a *Tristia* több darabja is levél formájú). Panegyricust ugyan nemigen találunk, de a retorikai hagyomány szerint az csak egyik lehetséges formája a bemutató beszédnek, és pont úgy (csak fordítva) működik, mint az invektíva; ócsárlás pedig van Ovidiusnál, az *Ibis*. Disztichonos tankölteményei pedig különösen nevezeteseek: az *Ars amatoria* és a *Remedia amoris*, hogy a női kozmetikumokról szóló, csak egy töredékében fennmaradt tankölteményről ne is beszéljünk. Az utóbbi a művekben már maga a metrum is jelöli a határsértést, hiszen a tankölteménynek az ókorban elvileg kötelező mértéke volt a hexameter. Ovidius összes tankölteményéről, a hősnők leveleiről, valamint a *Fasti* nagyon sok narratívájáról elmondható, hogy diskurzusuk alapvetően a szerelmi elégia kódját használja.

Végére is egy rég letűnt kultúra olyan műfaját, amely csak a jelenünkből visszatekintve látható, nemcsak úgy határozhatjuk meg, hogy felsoroljuk az összes kritériumot, amelyek megléte alapján egy adott mű odatartozik, hiányuk esetén viszont nem, hanem úgy is, hogy felsoroljuk az összes művet, amely a kategóriát felépíti. De látjuk, hogy ez is nehéz: egyfelől a tizenegy könyvnyi elégia korpuszban bőven találunk verseket, amelyek nem szerelmi elégiák, és Ovidius életművében olyan további darabokat, amelyek nem szerelmi elégiák ugyan, de valamiként a szerelmi elégia műfajának metatextusait látszanak megalkotni.

De ezzel még messze nem értünk a végére az elégia lehetséges műfaji határátlépéseinek. Tibullus I. könyvében újra meg újra felbukkan a falusi idill képe – hol vágyképe, hol leírása –, a II. könyvben pedig két elégiának (1 és 3) fő témája lesz.⁴⁶ Egyszerű vidéki élet, amelyben azonban mégis szerepet (néha központi szerepet) kap a szerelem és a költészet, és közben a szerényen élő és verseket írogató gazda azért kapcsolatot tart a birodalom csúcsarisztokrataival is. Ez nagyon emlékeztet Vergilius eclogáinak világára, ahol a pásztorok többnyire költők is (kedvenc foglalkozásuk a dalverseny), és persze szerelmes természetűek is, és melleleg egy erős értelmezé-

46 Vö. PIAZZI 2013, 234. VEYNE az elégiát városi ruhás pásztorálnak nevezte, hangsúlyozva, hogy mindkét műfaj szisztematikus fikció (1988, 85).

si hagyomány szerint a római elit bizonyos tagjaival azonosíthatók. Pollio még meg is van nevezve a IV-ben, Gallus a X-ben. Mintha egy kiváltságos kör tagjai játszanák azt, hogy egy fiktív költői kozmosz pásztorai. Ettől egy Tibullus-elégia még nem lesz bukolikus költemény, de megteremtődik egy olyan köztes tér vagy határhelyzet, amelyben a bukolika és a szerelmi elégia egymást értelmezik. Amikor az elégia azt játssza, hogy bukolika, akkor értelmezi is a bukolika világát, másfelől hagyja, hogy a bukolika értelmezze az elégikus kozmoszt. Vajon Tibullus is úgy játssza a szerelmes szerepét, mint Vergilius a pásztorét? Vajon szerelmesnek lenni és szerelmi költészetet írni ugyanúgy tartozik egybe, mint az eclogákban pásztornak és költőnek lenni, állatokat legeltetni és dalversenyeken részt venni?

Tibullus (personája), akárcsak Propertius(é) és Ovidius(é), elutasítja, hogy olyasmivel foglalkozzon, amit Róma egy minimum lovagrendi férfitől elvár, hogy a hadseregben és az üzleti életben szerepet vállaljon. Ő viszont (szemben a nagyvárosi életet magasztaló másik kettővel) határozottan vonzódik a faluhoz, a földműveléshez, ami viszont a római elit identitásának is meghatározó eleme volt. Tudvalevő, hogy a római arisztokrácia, míg kezdetben a költészet létrehozását idegen profikra bízta, magának tartotta fenn azokat a prózai műfajokat, illetve témákat, amelyeket az identitásképzés szempontjából fontosnak tartott. A történetírást Liviusig csak senatorok művelték. A szakprózában arisztokraták írtak a latin nyelvről és a régiségtanról, de eszük ágában sem volt a csillagászatról, a matematikáról, a gyógyításról vagy a zenéről könyveket összeállítani. A földművelés viszont mindig is az arisztokrata írás terrénuma volt.⁴⁷ Varrónál már szinte komikussá is válik, amikor az áttekinthetetlenül hatalmas birtokokkal rendelkező szereplők, akiknek latifundiumait már régóta hivatásos jószágigazgatók csapatai irányítják, például a halastavakról beszélgetnek, amelyek a tájépítészet és az asztali luxus szempontjából fontosak. Tibullus tehát a római férfi éthosz egyetlen eleméhez ragaszkodik, miközben az összes többi látványosan megtagadja. És mivel ez éppenséggel egy idejétmúlt elem, amely ráadásul annak a nagyvárosi szerelmes létformának is ellentmond, amelyet a versek különben hirdetnek, olyan nosztalgiát testesít meg, amely szintén a bukolikára jellemző.

47 KRAUS 2000, 36–37.

A bukolikus nosztalgia Ovidiusnál csak az *Epistulae ex Pontó*ban bukkan majd elő, amikor az I.8-ban azon kesereg, hogy Rómából legjobban a kertje hiányzik neki, amelyet a saját kezével művelt, és hogy milyen szívesen szántana-vetne Pontusban is, de ott az állandó hadiállapot miatt ez lehetetlen. Az Ovidius-korpusz hátterével ez a kvázi-önéletrajzi adatocská meglepő és komikus, de a tibullusi elégia bukolikus intrúziói felől olvasva tökéletesen érthető, ami mégsem teszi kevésbé játékosná. Az a költőalak, amelyet a száműzetés előtti Ovidius-korpusz megteremtett és szerepeltetett, egyáltalán nem képviselte a földművelés archaikus éthoszát, amely a rómaiság képéhez a hivatalos diskurzusban hozzátartozott. A száműzetésben megkonstruált alak azonban bizonyos pillanatokban úgy jelenik meg, mint akit a kivetetés a civilizációból éppen ott érint a legérzékenyebben, ahol a legrómaibb: a föld(művelés) imádatában. És ehhez szükséges visszamenőleg is átalakítani a költő *personáját*. Csakhogy ennek a visszamenőleg megalkotott költőnek az életmódja kísértetiesen hasonlítani fog arra, ami Tibullus-elégiákban mint vágykép fogalmazódott meg, paraszti birtokos vagy bukolikus idill egy monogám-tradicionális kapcsolatban.

A *Hősnők leveleiben* Ovidius olyan mítoszokat mesél el az elhagyott nő nézőpontjából, amelyeket tragédiákból és eposzokból szoktunk ismerni. Epikus anyaggal foglalkoznak Propertius aitiológiai elégiái és a *Fasti* számos részlete. Ettől ezek még nem lesznek tragédiák vagy eposzok, még csak tragédia- vagy eposzparódiák sem, de egyrészt az elégia felől forgatják fel a heroikus diskurzust, másrészt egy epikus közegbe helyezve az elégikus beszédet, azt is új színben tüntetik fel. Ha Briseis ír Achillesnek (*Heroides* 3), vagy Dido Aeneasnak (*Heroides* 7), akkor nemcsak a női nézőpont kérdőjelezi meg a hősök morális kódjának elsődlegességét, hanem a szerelmet az élet középpontjába állító elégikus kód is túllép az elégiák magánéletiségén, és valamiféle történelmi egyetemességre tesz szert.

A tulajdonképpeni szerelmi elégiákban az epikus elem nemcsak a *recusatio*ok tagadásában, mintegy megidézett műfaji ellenpólusként jelenik meg, hanem a Propertiusnál és Ovidiusnál gyakori hasonlatokban is. És nemcsak az eposzokból vagy tragédiákból ismert mitológiai anyag megjelenése miatt, hanem azért is, mert az extenzív hasonlatnak eleve van némi epikus jellege. Nem mintha ezzel az epikusság nem lehetne maga is forrása az elégiák játékos humorának. Formailag nem hasonlat ugyan, hanem inkább exemplum a Propertius I.1-es programversébe il-

lesztett nyolcsoros Milanion-részlet, amely a hős fáradhatatlan udvarlását részletezve eljut a következtetésig: *tantum in amore preces et benefacta ualent* (hát ennyire hatékonyak a szerelemben a könyörgések és a jótettek, 16). Csakhogy a folytatásból rögtön kiderül, hogy az adott eset, a beszélő szerelme semmiféle hasonlóságot nem mutat a körülményesen előadott példával. A két helyzet nem hasonlít. Illetve az univerzális igazságként megfogalmazott maxima az exemplum végén egyáltalán nem érvényes a jelen helyzetre. Miért is kellett akkor elmondani Milanion történetét? Hogy jött ez ide? Leginkább játékból, és mert az elégikus szeret mindenféleképp beszélni, ami csak eszébe jut az adott témával kapcsolatban, ami olykor mitológia hasonlatok segítségével nagy műfaji tradíciók kontextusába helyezi az elégikus beszédet.

Térjünk vissza egy pillanatra Tibullus I.4-es elégiájához, a költő és Priapus beszélgetéséhez, amelyben az isten a fiúszerelem problémáiról tart előadást. Emlékeztet ez Horatius II.5-ös szatírájára, amelyben Vlixes kér tanácsot az alvilágban Tiresiától, hogyan állíthatja majd helyre a kérők által megtépázott háztartásának anyagi alapjait, a jós pedig hosszan tanítja az örökséghajhászás fortélyaira. Egy mindentudó, transzcendens entitás közvetíti a tudást egy halandó felé egy jelenetben, mégpedig a társadalmi gyakorlat eléggé alantas praktikáiról. A kapcsolat kézenfekvőnek látszik, de van egy jelentős formai különbség: Horatiusnál nincs elbeszélői hang, az egész vers kizárólag szereplői megszólalásokból áll. Ez a verset (mint oly sok szatírárt főleg a *Szatírák* II. könyvéből) a mimosz műfajához viszi közel. A mimosz színre vitt hétköznapi eseménysor vagy beszélgetés. Elsősorban (nagyon alacsony presztízsű) színpadi műfaj volt, de kialakult olvasásra szánt irodalmi változata is, mégpedig verses éppúgy, mint prózai. Héródasz jambusokban írt mimoszokat olyan érdekesítő jelenetekkel, mint például, hogy két nő bemegy egy cipész műhelyébe és sarut vásárol. Lukianosztól a *Hetérák párbeszédei* prózai mimosz, igaz, olyan, amely egy több száz éve letűnt kor elképzelt hétköznapijait eleveníti meg. Az alvilág pereme, ahol Vlixes és Tiresia beszélget, persze nem annyira hétköznapi helyszín, de az eposzparódiának (ami a szatíra egyik hagyományos motívuma) itt éppen az a lényege, hogy az eposzban elmondott párbeszéd után Vlixes még a hétköznapiság diskurzusában is feltesz egy további kérdést, amire kimerítő, és egyáltalán nem epikus, hanem inkább a szatíra és mimosz szférájában szokásos tematikájú választ kap. Ha a mimosz

narrátori közbeavatkozástól mentes, tiszta, hétköznapi párbeszéd, akkor a vergiliusi eclogák egy jó része ide minden további nélkül besorolható (ahogyan a theokritoszi minták jó része is). Több antik szöveghely utal arra is, hogy Vergilius és Ovidius művei megjelentek színpadon is.⁴⁸ Az *Aeneis* cselekményelemeiből készülhetett pantomimus is,⁴⁹ ami a tragédia populáris változata, de legalább egy adatunk van arra is, hogy egy eclogát (éppenséggel a VI-at) mimusként adtak elő.⁵⁰ Duncan Kennedy szerint a Tibullus-elégiák témája és gyors színváltásai a mimoszra emlékeztetnek,⁵¹ és Margaret Hubbard Propertius IV.8-as elégiájában „a mimosz verizmusát” vélte felismerni.⁵²

Azzal kezdtem, hogy Propertius, Tibullus és társai, valamint Ovidius tizenegy könyvnyi verse épp eléggé hasonlít egymásra ahhoz, hogy modern szemmel visszatekintve egy műfajba tartozóknak mondjuk őket. Alaposabban szemügyre véve azonban ezt a korpuszt az derült ki, hogy elég sok versre ez nem igaz, és amelyekre igaz, azoknak a szövegén is át-átütnek más műfajok. Annak a műfajfogalomnak, amivel itt dolgozni tudunk, nem szabad klasszicista merevségűnek lennie. A műfaji határokat, hogy visszatérjünk ehhez a metaforához, nem olyannak kell elképzelnünk, mint egy drótkerítéssel megerősített országhatárt, amelynek pontosan lehet tudni, hogy mi van az egyik és mi a másik oldalán, hanem inkább egy kiterjedt kontakt zónának, ahol a két megkülönböztetett entitás átmegy egymásba, és ahol nagyon sok minden egyszerre van mind a két helyen.⁵³

48 DONATUS, *Vita Vergili* 26; TACITUS, *Dialogus* 13,2; OVIDIUS, *Tristia* V.7,25–6; WISEMAN 1985, 128.

49 SÜETONIUS, *Nero* 54; MACROBIUS V.17,4.

50 SERUIUS ad *Ecl.* VI.11

51 KENNEDY 1993, 21.

52 „verismo of the mime”, HUBBARD 1974, 151.

53 A határtipológiához: FLUDERNIK 1999.

II. FEJEZET

A SZERELMI ELÉGIA MINT KOMIKUS MŰFAJ

Néhány évtizeddel ezelőtt a római szerelmi elégiák diskurzusát még mindenki komolyan vette, és az életrajzi szerző őszinte megnyilvánulásának tekintette egy reális élethelyzetben. Aztán egyre több felől kezdtek ezt a szó szerinti értelmezést problematikusnak találni. Egyrészt az a szinte általános sajátosság, hogy szerelmesnek lenni és szerelmi költészetet írni szinte ugyanazt jelenti az elégiában, utat nyitott a metapoétikus értelmezéseknek; másrészt a szövegek játékos, ironikus jellegének tudatosítása szükségképpen leválasztotta nemcsak az életrajzi, de az implicit szerzőt is a versekben beszélő, reprezentált szubjektumról; harmadrészt a Catullus-korpusz újraolvasása, amely a római férfiasság éthoszának problematizálása és az intertextusok hellenisztikus játécai alapján aláás- ta a legőszintébb, legromantikusabb, legszerelmesebb antik költő képze- tét,¹ nem maradhatott következmények nélkül a római szerelmi költészet további hagyományának értelmezésében sem.

Paul Veyne 1983-as könyvében² úgy fogalmazott, hogy szinte elkerül- hetetlen hiba volt a római szerelmi elégiát szubjektív vallomásként, egy életrajzi valóság ábrázolásaként olvasni, aminek eredményeképpen na- gyon kevés irodalmi műfajt értettek félre ennyire. A szerelmi költészet nagy európai hagyományának hatása alatt az olvasók álompárnak képzel-

1 Lásd többek között WRAY 2001; HOLZBERG 2002.

2 VEYNE 1983. Én azonban a továbbiakban az 1988-as angol fordításra fogok hivatkozni.

ték el a két főszereplőt, hogyan azt a trubadúrok óta ismerjük, azzal a két nem elhanyagolható különbséggel, hogy ezek a nők nem nemesasszonyok, és a férfiak nem hiába könyörögnek nekik.³

Ezzel a hagyományos olvasásmóddal szemben Veyne úgy látta: „az elégia egy pszeudo-önéletrajzi költészeti forma, amelyben a költő az olvasókkal együttműködve neveti ki a saját Egóját”.⁴ Alkalmasint érdemes a „költő” és az „Ego” szavakat itt valamelyest értelmezni. A „költő” Veyne szóhasználatában az életrajzi értelemben vett szerzőt, de ezúttal az implicit szerzőt is jelenti. Amivel ez szembe van állítva, az az elégiákban egyes szám első személyben beszélő és főszereplőként cselekvő Ego (ha úgy tesszük, én-elbeszélő). A problémát az okozza, hogy ez az Ego, ez a megalkotott karakter egyébként szintén elárulja magáról, hogy ő egy költő. A versben szereplő költő (az Ego), aki nevetségessé válik, megkülönböztetendő az életrajzi értelemben vett költőtől, aki megírja azt a verset, amely nevetségessé teszi az Ego-költőt, de az implicit költőtől is, attól a szövegfunkciótól, amely ezt a nevetségességet létrehozza. Minthogy engem az életrajzi értelemben vett költő nem különösebben érdekel, az implicit szerzőt pedig az irodalomtudományos diskurzus mindig szerzőnek és nem implicit költőnek nevezi, a költő szó ebben a könyvben alapvetően a szereplő-költőt, az elégiák költő-Egóját fogja jelenteni. Visszatérve a fentebbi Veyne-idézet tartalmára: az a működésmód, hogy az implicit szerző azt várja az olvasótól, hogy vele együtt kinevesse az Egót, emlékeztet arra, ahogyan a római szatíra néhány újabb értelmezés szerint működik. Ebben a fejezetben a szerelmi elégiát komikus műfajokkal, a mimosszal, a szatírával és a komédiával fogom kapcsolatba hozni, és az itt megfigyelt hasonlóságok alapján valószínűsíteni, hogy az elégiát komikus műfajnak érdemes tekinteni. A könyv további fejezetei más, immanensebb szempontok alapján jutnak hasonló következtetésekre.

3 Veyne 1988, 1–2.

4 Uo., 44. Felsorolja azokat a szakirodalmi helyeket is, ahol már előtte is észrevették, hogy az elégiakusok szeretik a viccet.

Elégia és mimosz

A hellenisztikus nagyváros szerelmi életét a görög irodalomban többnyire komikus műfajok választották témául. Tulajdonképpen magától értetődő, hogy a nem mitikus közegben megjelenő erotika, amely a nők közül elsősorban prostituáltak szerepeltetését követeli, olyan műfajváltozatokban bukkanhat fel, amelyek nem zárkoznak el az alsóbb társadalmi rétegek ábrázolásától, ami az antikvitásban könnyen kapcsolódhatott össze az esztétikailag is értett alantassal, illetve a komikummal. Arisztotelész *Poétikájának* nem maradt ugyan fenn a komédiáról szóló második könyve (ha volt ilyen),⁵ de sokatmondó, hogy a fennmaradt szöveg a tragédia és a komédia különbségét az utánczás tárgyában ragadja meg: az előbbi nálunk jobbakat, az utóbbi nálunk silányabbakat utánoz (1448a3–4). Több megjegyzésből is világos, hogy ezek a minősítések nem pusztán a szereplők morális teljesítményére vonatkoznak. Vitatott természetesen, hogy hogyan kell érteni ezt a „mi”-t. Lehet, hogy a mitikus előidők hősei voltak különbek a mai embereknél, de akkor a komédia tárgyául szolgáló silányabbak vajon kicsodák? A tragédiák mitikus hősei egyben királyok is, és így fölötte állnak az átlagembernek, és a komédiák hősei pedig ennek megfelelően lehetnek különösen alacsony rangúak. Ez utóbbi persze a fennmaradt ókomédiáknak is csak egy kis részére igaz, az újkomédia pedig kifejezetten kortárs athéni (ráadásul valószínűleg nagyon gazdag) polgárok körében játszódik. De az implikáció, hogy a társadalom felsőbb rétegeinek az erkölcsi különbek, mint az alsóbb rétegeké általában (a legtöbb kultúrában), magától értetődő, hiszen azok, akik az erkölcsi diskurzust monopolizálják, és az erkölcsi teljesítményt megítélik, általában maguk is az elit tagjai, és saját szociális közegük normáit fogalmazzák meg és kéri számon másokon. Arisztotelész szerint a tragédiában mindenkinek deréknek kell lennie, de persze csak a saját csoportjához képest: egy rabszolga ahhoz képest lehet derék, hogy rabszolga (1454a20), és nem képviselheti azokat az értékeket, amiket egy arisztokrata. Elvileg világos, hogy az irodalom ábrázolhat mindenféle embert ugyanazon hivatalos értékrend alapján, csodálva a jókat, elítélve a rosszakat. Majdnem általános az az attitűd az ókori irodalom műfaji rendszerében, mely szerint

5 Lásd JANKO 1987, 47–55.

a „komoly”, nagy presztízsű műfajok a társadalom legfelsőbb rétegeinek életéből merítenek témát, elismerően ábrázolva a jobbakat, míg a komikus műfajok inkább az alsóbb néposztályokéból, kigúnyolva és elítélve a hitványabbakat.

Amikor az elégiában szereplő költő szegénységéről panaszkodik, akkor vélhetőleg társadalmilag sokkal alacsonyabban pozicionálja magát, mint ahova az életrajzi szerzőt egyébként tehetjük, de ebből a szempontból az elégiák eléggé ellentmondásos képet sugallnak. A *puella* sem tartozik az elithez. Ennyit biztosan megállapíthatunk, még ha igaz is, amit Veyne állít, hogy hősnők társadalmi státusa változó, de többnyire semmit sem tudunk róla, és nem is érdekes.⁶ A hellenisztikus városok prostitúciója központi téma az újkomédiában, de felbukkan a mimoszban is. A színpadi mimoszból ugyan alig valami maradt ránk, de az irodalmiasított változatokban találunk olyanokat, amelyek hetérák életéből mutatnak be jelenségeket. Héródasz 1. mimiamboszában Güllisz, egy öreg rokon lép fel közvetítőként, hogy rábírra Métrikhét, használja ki szalmaözevegysége idejét (amíg szeretője, Mandrisz Egyiptomban tartózkodik, és hírt sem ad magáról), hogy új kapcsolatot létesítsen egy bizonyos Grüllosszal. Theokritosz 2. idilljének második felében egy kósi illetőségűnek tartható prostituált meséli el a viszonyát egy aranyifjúval, aki a közeli Mündoszból érkezett (Dickie 2003, 97). A mimoszok humora olyannyira nem harsány, hogy az olvasók egy jelentős része nem is érzékeli a komikumot, és a semmilyen poén felé nem haladó életképek bizonyos kielégületlenséget hagyhatnak hátra. De azért nyilván van valami vicces a felsült kerítőnő túlzott hálálkodásában, amiért kap egy pohár bort, ha az üzlet nem is jött össze. És talán magának a hűséges prostituátnak az alakja is komikus, hát még, amikor Theokritosznál Szimaitha arról panaszkodik, hogy Delphisz hírbe hozta, mert nem vette feleségül, pedig ő neki adta a szüzességét.

A hellenisztikus mimosz és az elégia (valamint a római szatíra) kapcsolatáról írtak már tanulmányokat, de ezek tematikus kapcsolatokat igyekeztek kimutatni anélkül, hogy a poétika vagy a világkép tekintetében is következtetéseket vontak volna le.⁷ A házasságtörés gyakori témá-

6 VEYNE 1988, 7.

7 Kivétel, hogy McKEOWN (1979, 78), aki a Propertius-korpusz hirtelen váltásait (amelyek a modern kiadásokban a versek feldarabolását szokták eredményezni) a

ja volt a mimosznak, és meríthette innen a félrelépés témáját az elégia, de a szerelmesek veszekedése is leginkább csak ebben a két műfajban fordul elő. Különösen Propertius IV.8 mimoszszerrű, amelyben Cynthia váratlanul betoppan, és kikergeti két riválisát a kedvese házából.

Formai szempontból azonban nem zárható ki az a lehetőség sem, hogy a mimosz monológ legyen. A mimosz–bukolika–elégia⁸ kapcsolat elég világosan megmutatkozik az ünnep iránti érdeklődésben. Igaz, hogy egy ünnep ábrázolását elvileg talán helytelen magával a hétköznapiiséggel azonosítani, de a mimoszban nagyon egyszerű emberek pusztán látványosságként tekintik az ünnepet, amelynek szakrális lényegéhez nemigen férnek hozzá. Héródasz 4. mimiamboszában a két nő bemutat ugyan áldozatot Aszklépiosz templomában, de a párbeszédük sokkal inkább szól az épület mint látványosság megtekintéséről, a votív műalkotások élvezetéről, mintsem a rituális cselekvésről. Theokritosz idilljeinek egy részében semmi bukolicus nincs, még a helyszín is nagyvárosi. Ezek igazi mimoszok, amelyek erősen sugallják, hogy az egyszerű pásztorok párbeszédei azért ugyanabba a műfajba is tartozhatnak, mint az egyszerű városi népek párbeszédei. A XV. idill, az *Adóniaszusai*, amelyet Kerényi Grácia *Szirkusai-i asszonyok Adónis ünnepén*⁹ címmel fordított magyarra, azt a párbeszédet adja, amelyet két háziasszony folytat, miközben részt vesz az ünnepi látványosságokon. Az ünnep a szerelmi elégiának is gyakori témája. Nemcsak Tibullus Ambarualia-versére (II.1) kell gondolni, vagy a veii Iuno-ünnepre Ovidius *Amores*-ében (III.13), hanem a sok születésnapra, Isis-ünnepre, triumphusra és cirkuszi játékokra is. Itt ugyan nem párbeszédet hallunk, hanem monológot, de nem ritka, hogy ez a monológ egy jelenetben szituált monológ, mintha a mimosz színpadán egy néma statisztához intézné szavait az egyetlen színész. És ezt a képet kiterjeszthetjük az elégiák többségének beszédsszituációjára is. Ha elfogadjuk a monológot (mármint egy odaértett néma szereplőhöz intézett monológot, vagyis tu-

mimoszban szokásos hirtelen helyszín- és időpontváltásokkal hozta összefüggésbe. Az ötlet azonban Margaret Hubbardé (HUBBARD 1974, 52–53.). Vö. FANTHAM 1989.

8 A mimosz műfajának régi, nagy, pozitivisták áttekintése magától értetődően tárgyalta a bukolika teljes európai hagyományát a mimosz egyik részeként: „Theokrit schuf den bukolischen Mimos, den die Litteraturgeschichte gewohnt ist Idyll zu nennen.” REICH 1903, 15.

9 Előtte Szabó Lőrinc pedig így: *Szirkusai nők az Adónis-ünnepen*.

lajdonképpen egyoldalú párbeszédet – nemritkán csak attól egyoldalút, hogy a beszélgetőpartner megszólalásait az Ego nem idézi, noha reagál rájuk) mint a mimosz egyik formai lehetőségét, akkor a legtöbb szerelmi elégia mimosznak tekinthető. Ami a tematikusan túli kapcsolatot illeti, két szempontot érdemes kiemelni. Egyfelől a viszonylag alacsony társadalmi közegnek, amely mindkét műfajt meghatározza, vannak stiláris következményei is, és ezzel függhet össze, hogy milyen valóságelemek ábrázolhatók (szinte kizárólag magánéletiek) és milyen esztétikai minőségekkel (például sohasem tragikussal). Másfelől a mimosz olyan műfajnak látszik, amelyben bárki nevetséges lehet. A felszarvazott férj is nevetséges, de az ablakon kiugró vagy a teknő alatt kucorogva rejtőző szerető nem kevésbé. Ez a fajta nevetségesség a szerelmi elégiának is sajátossága lehet.

Elégia és szatíra

A római irodalom befogadástörténetében meggyökeresedett az a képzet, hogy a Város szerelmi életének alapvetően kétféle ábrázolása volt, egy komoly és egy szatirikus. Tulajdonképpen ez a nagyváros kétféle ábrázolásának csak része. A szatíra egyesek szerint egészében a város műfaja, amely beszédsszituációjával, témáival alapvetően a városhoz kötődik.¹⁰ A komoly változat pedig a szerelmi elégia lenne. Annak a fajta *félvilágnak*, amelynek közegében az elégia játszódik, elemi feltétele a nagyváros.¹¹ Csak persze az elégia a kozmopolita nagyvároshoz afirmatíván, a szatíra elutasítóan viszonyul. A két műfaj mintegy komplementer viszonyban áll egymással. A szatíra panaszkodik az építkezésekre, az elégia ünnepli az új épületeket; a szatíra szidja a bevándorlókat,¹² az elégia örvendezik a széles választékon; a szatíra utálja a tömeget és a zajt, az elégia élvezi a látványosságokat; a szatíra hajlamos a városi találkozást úgy értelmezni, mint a privát szféra megsértését, az elégia viszont szereti az ismerkedési lehetőségeket. Ettől még az elégia nem a városról szól. De talán nem szól róla kevésbé, mint a szatíra.

¹⁰ HODGART 1967, 129.

¹¹ „Latin love elegy is predominantly an urban genre” (HARRISON 2013, 144).

¹² A bevándorlók egy jelentős része nem önként, hanem kényszerből érkezett mint rabszolga. A felszabadított rabszolgák Rómában teljes polgárjogot kaptak ugyan, de ez nem jelentette társadalmi be- vagy elfogadásukat is.

Az irodalmi szövegben természetesen nemcsak az számít, mit mond a szöveg, hanem az is, hogyan mondja, illetve hogyan van megalkotva az a beszélő, aki mondja. A szatíra kapcsán is szokás szatirikus *personáról*,¹³ szó szerint álarcról beszélni, ami megint csak többféle lehet, és párhuzamba állítható az elbeszélések narrátorával vagy a lírai költemények Egójával. Bizonyos, hogy a szatíra kritizál valamiféle társadalmi viselkedést, de ezt teheti úgy is, hogy *persona* maga is vétkes abban a viselkedésben, amelyet az implicit szerző kritizál, sőt esetleg éppen a *persona* elfogadhatatlan diskurzusa a kritika tárgya, ugyanakkor egyik alapeset mégiscsak az, hogy a *persona* úgy gúnyol ki valakit, hogy eközben a szatíra elvárja a közönség teljes egyetértését. Az újabb Iuvenalis-értelmezések szerint a szatírák gyakran visszataszító kijelentéseinek érvényét aláássza, hogy a megalkotott beszélő nem nyújt igazán meggyőző teljesítményt sem morális, sem stiláris téren, és a konzisztens gondolatmenet sem jellemző rá.¹⁴ Feltehető, hogy a szöveg tud arról, hogy visszataszító beszélőt szerepeltet, és akkor az olvasónak nem(csak) bölögnia kell a xenofób, szexista stb. közhelyek hallatán (illetve együtt felháborodnia a szatirikus beszélővel a világ romlottságán), hanem kinevetnie (is) a beszélőt, aki ilyen ostobaságokat mond. A szatirikus beszélő ezekben az értelmezésekben egy *aladzón* (Northrop Frye terminológiája szerint),¹⁵ egy dicsekvő, pimasz alak, aki mindenkit leszól, bár maga sem kevésbé nevetséges, mint áldozatai. Nem minden szatírárt lehet meggyőzően értelmezni ebből a szempontból. Horatius szatírái közül a II. könyvben összegyűjtötteket találóan lehet leírni az *aladzón* beszélővel, de az első könyvben inkább egy *eirónt* hallunk, aki túlságos szerénykedéssel rosszakat mond ugyan magáról, de ezzel el is távolítja magától a saját kijelentéseit. A szatírának ez az ártalmatlanná olvasása azonban nem mindenki számára meggyőző. A „mondja is, meg nem is” játéka, Amy Richlin szerint egy Archie Bunker-féle stratégia: a legbántóbb dolgokat is ki lehet mondani, ha hozzátesszük: „Csak vicceltem.” A humor menti

13 A római szatírával kapcsolatos nézeteimről részletesebben lásd HAJDU 2014, ahonnan néhány megfogalmazást szó szerint is átemeltem.

14 BRAUND 1988.

15 FRYE 1998, 38–39.

ugyan a kimondást a kommunikációs szituációban, de attól a tartalom még éppolyan kártékony marad.¹⁶

Szemben a szatíra általános konzervativizmusával az elégiát általában szubverzív műfajnak tekintik, amelyben a romantikus szerelem mint alternatív életmódjavaslat és mint egy alternatív értékrend középpontja lázadást jelent a fennálló hatalmi diskurzussal szemben.¹⁷ Az elégia szerelmese nem azt teszi, amit a társadalom elvár tőle, nem azt gondolja jónak, amit mások, nem áll be a sorba. Míg a szatíra a hivatalos értékrend alapján kritizálja azokat, akik másként viselkednek, az elégikus ezek szerint lázadna a hivatalos értékrend ellen. Csakhogy az elégikus beszélő is tekinthető *aladzónnak*. Néha gátlástalanul dicsekszik, máskor meg úgy panaszkodik, hogy az akár visszatetsző is lehet. Nem biztos, hogy az együttérzésünket és sajnálatunkat hivatott kiváltani az a szerencsétlen, aki azért nyavalyog, mert megcsalják, kihasználják, megalázzák, miközben ő nem hajlandó alkalmazkodni a hivatalos értékrendhez. Lehet, hogy ki kell nevetnünk őt, ami viszont megerősítené a hivatalos értékrendet. A romantikán nevelkedett modern európai olvasó talán azt gondolja: „Milyen nagyszerű is olyan végletes érzelmeket átélni, amelyek arra kényszerítik az embert, hogy egész lényével a szeretett nőn csüggyön!” De talán a szöveg inkább arra kínál tanulságos példát, hogy jár az olyan, aki nem hajlandó úgy viselkedni, mint ahogy egy római férfinak kell, hanem feladja magát egy társadalmilag nem elfogadható érzelmi viszonyban. Egyesek szerint a romantikus szerelem ideálja nem is létezett az ókorban,¹⁸ hanem akkor még (a trubadúrok előtt) csapásnak, betegségnek, mindenképpen valami rossznak tekintették az olyan érzelmi állapotot, amely az embert kiszolgáltatottá és gyengévé teszi. A klasszika-filológusok hevesen vitták ezt a nézetet, és sokfelé sikerült kimutatni az ókori irodalomban pozitív attitűdöt a romantikus szerelemmel szemben.¹⁹ Ez azonban még mindig nem jelenti azt, hogy a szerelem modern ideálját minden további nélkül rávetíthetnénk az ókori szövegekre, mivel annyi legalábbis bizonyos, hogy a szerelem pozitív megítélése egyáltalán nem volt egyeduralko-

16 RICHLIN 1992a, 60–61. Itt a stratégia részletesebb, de Freudra hivatkozó bemutatása található; a megnevezés („Archie Banker fallacy”) pedig itt: RICHLIN 1992b, 178.

17 WALLACE-HADRILL 1985, 180–184.

18 LEWIS 1958, 1–44; DE ROUGEMONT 1998.

19 RUDD 1981.

dó a társadalmi diskurzusban. Nem azt akarom állítani, hogy a mai olvasó azonosulása a szerelmes figurájával értelmezői hiba lenne, mert anakronizmuson alapul. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a befogadástörténetben az ilyen azonosulásra építő olvasatok nagy szerepet játszottak, és bizonyára a szövegjelentés egyik fontos lehetőségét valósították meg. Ugyanakkor azonban fontos tekintetbe venni egy másik lehetőséget is, hogy tudniillik az elégia épületes leckét ad arról, milyen nyomorult állapotba kerül az olyan, aki nem hajlandó a római férfiszereppel azonosulni.

Az elégikus beszélő azonban büszke a saját szerepére, dicsekszik vele – ő az *aladzón*, akit ki kell nevetni. Propertius a II. könyvének 32. elégijában a beszélő szisztematikusan meggyőzi magát, hogy a megalázó szerep neki tulajdonképpen jó. A szöveg valamiféle sikertelen lázadást visz színre a monológban. A főhős szemrehányással kezdi, amiért Cynthia vidékre távozott. Közbevetőleg: vidéken sokkal rosszabb, mint Rómában, hat sor írja le a Pompeius-színházhoz csatlakozó oszlopcsarnokot; ha Rómában ilyen fantasztikus helyek vannak, csak valamilyen aljas és bűnös indok bírhat rá valakit, hogy elhagyja a várost. De a szemrehányásból hamarosan odáig jutunk, hogy a kedves egy-két éjszakányi félrelépése még nem elég ok arra, hogy az ember megorroljon, majd végül határozott büszkeséggel állítja hűtlen kedvesét párhuzamba a mitológia nagy példáival. A beszélő lépésenként arról győzi meg magát, hogy az elején hangoztatott szemrehányás, a konfrontáció, a szexuális kapcsolat kizárólagosságának (hagyományos) igénye indokolatlan, és a végére olyan szerepbe navigálja magát, amelyben büszkén dicsekszik azzal, hogy amíg ő Rómában maradt egyedül, a szerelme mekkora sikereket ér el vidéken. A város iránti rajongás akár része is lehet a nevetséges szerepnek. Aki elutasítja a hagyományos értékrendet, amely a hivatalos diskurzus egy részében a vidékhez, a földműveléshez, a régi római parasztkatonák életmódjához kapcsolódott, az könnyen találhatja magát olyan férfiatlan szerepben, aminek fontos összetevője a város iránti rajongás, még ha nem is annyira fontos összetevője, mint a nemi kiszolgáltatottság.

A hagyomány külön nevet (*paraklauszithüron*) is adott az elégia egyik beszédshituációjának, amikor a szerelmes férfi éjszaka, a nő házából ki zárva, az ajtónál panaszkodik. Ez a helyzet szépen megmutatja az elégia-

ban ábrázolt szerelem két fő aspektusát,²⁰ hogy egyszerre olyan, mint a katonai szolgálat (*militia amoris*), és mint a rabszolgaság (*seruitium amoris*). Mindkét aspektus alkalmas arra, hogy az elégiában új, érelemcentrikus ellenértékrendet lássunk, amely aláássa, sőt tagadja a hagyományos római férfiértékeket. A *militia* nemcsak katonaság lehet, hanem mindenféle állami, közösségi feladat ellátása. A szerelmes férfi azt állítja, hogy ő ehelyett csak a szeretett nővel törődik, és ez nem igényel kisebb elszántságot, sőt még kisebb fizikai teljesítményt sem, hiszen mindig készen kell állni a szolgálatra, és például ugyanúgy szükséges a szabad ég alatt, hideg köveken éjszakázni, amikor a kedves nem engedi be a házába. Vagyis szerinte a kétféle életvitel ugyanolyan kényelmetlenségekkel jár, csak a nyerhető kiélegülés más természetű: társadalmi megbecsültség, siker, pénz az egyik oldalon, minőségi szex és érzelmi elragadtatás a másikon. A *seruitium* fogalma még világosabban mutatná az értékrendi lázadást: a beszélő elismeri, hogy helyzete, viselkedése nem méltó egy szabad emberhez. Ezek a fogalmak valóban ellentétesnek mutatják a szerelem értékrendjét a társadalmi elvárásokkal; csak hogy ebből egyáltalán nem következik, hogy költemények affirmatívan viszonyulnak a szerepeltetett beszélő életmódjához és értékrendjéhez. Tényleg olyan vonzó a lázadó ifjú, aki a kedves küszöbén sírdogál, miközben az alkalmasint egy másik férfit szórakoztat odabenn? Vagy inkább nevetséges? Ráadásul a beszélők ritkán állítják, hogy nekik jó. Gyakrabban panaszkodnak kiszolgáltatott helyzetükről, és még amikor látszólag elégedettek, akkor is csak megmagyarázzák maguknak, miért gondolják, hogy nekik az a jó, ami különben eléggé rossznak tűnik. Ez a beszéd nem is annyira a hivatalos diskurzust ássa alá, mint inkább önmagát.

Thomas Habinek arisztokratikus játéknak tartotta a római verses szatírákat, amely azáltal erősíti meg az elit férfiidentitást, hogy nevetségessé teszi a Másikat, de ahhoz, hogy kigúnyolhassa, meg is kell mutatnia.²¹ A szatíra az egyébként domináns identitást fenyegetettnek mutatja be, de ha meg akarja védeni, akkor a fenyegetést valósnak kell láttatnia, vagyis színre kell vinnie, és hagynia kell szóhoz jutni. Ez történhet úgy is, hogy átengedi a Másiknak a szatirikus persona pozícióját. Ezért a szatirikus

²⁰ Lásd LYNE 1980, 67–81.

²¹ HABINEK 2005, 175–191.

beszéd általában elbizonytalanodik, és kijelentéseit egyszerre mondja is, meg vissza is vonja.²² Ez a dinamika a szerelmi elégia leírására is alkalmas lehet: a romantikus szerelmes is a római férfiideál Másikát képviseli, de a kigúnyolásához színre kell vinni, és ha egyszer elkezd a színpadon beszélni, akkor egyes nézők nagyon is odafigyelhetnek a szólamára, elfeledkezve a többiről vagy akár a kontextusról.

Elégia és komédia

Egy további revelatív szempont lehet, hogy az elégiák főhőse olyan pozíció-tölt be a háttérben felvázolt cselekményben, mint a *iuuenis* (a szerelmes ifjú) a komédiában.²³ Miben is áll ez a hasonlóság? Nemcsak abban, hogy szerelmesek egy nőbe, hanem abban is, hogy ez a szerelem (a romantikus szerelem egész későbbi európai hagyományával összhangban) akadályokba ütközik. Ez az akadály a szerelmi elégiában többnyire egy rivális férfi (*uir*)²⁴ és/vagy a pénzhiány, akárcsak a komédiában. A szerelmi rivális ugyanis többnyire éppen azért kerülhet fölénybe a költővel szemben, mert több pénze van. (Emlékeztetőül: a költő a versben szereplő elégiaköltőt jelent, nem pedig azt, aki az elégiaköltőt szerepeltető elégiát ténylegesen megkölti.) Az elégiákban szereplő szerelmes férfi mindig költő is egyben, akinek a számára a szerelem nemcsak életforma, hanem kizárólagos ihletforrás is. (Kizárólagos a szereplő-költőnek, aki gyakran beszél, néha a hagyományos *recusatio* formájában, arról, hogy nincs más témája. Az élettrajzi költőnek persze van. És az elégiakorpuszokba be is kerülnek nem szerelmi elégiák.) Ez az elégiaköltő nem választhatja azt a megoldást az anyagi/szerelmi problémára, hogy megpróbál több pénzt szerezni, mert a szerelmes költői életforma kizárja számára a pénzkereséshez szükséges tevékenységeket: ő nem hajlandó kereskedéssel vagy katonáskodással foglalkozni. És ez volna a harmadik közös pont a komédiabeli *iuuenisszel*,

22 PLAZA 2006, 4.

23 Lásd JAMES 2012.

24 Sőt az *Amores*ben gyakran *maritus*: I.9,25, II.2,51, II.19,57, III.4,27, III.8,63. De valószínűsíthető, hogy az elégia csak az izgalom kedvéért tesz úgy, mintha a nő házas lenne, hiszen ebben az esetben elválhatna, és hozzámehetne a költőhöz (JAMES 2012, 260–61).

hogy a szerelem betölti az egész lényét, minek következtében semmi más nem érdekli.

Amit eddig felvázoltunk, az mind a szerelmi elégiakörpuszokban hagyományozott szövegeknek, mind a fennmaradt komédiáknak csak egy részére igaz. Az elégiákról még mondhatjuk, hogy ez az alapbeállítás, és ha sok elégia másképp működik is, más témával foglalkozik, vagy más alapszituációval operál, az eltérés ehhez képest bír jelentéssel. A komédiákban azonban egyáltalán nem ritka, hogy a szerelmes ifjú házasodni akar, ami az elégia szerelmesének soha egy pillanatra sem jut az eszébe, nyilván azért, mert ő nem a feleségül vehető kategóriájú nők valamelyikébe szerelmes. Az elégia főhőse tehát az olyan komédiabeli *iuuenis* helyzetében van, aki egy *hetairába* szerelmes. Néhány komédiában az is előfordul, hogy a *hetairáról* vagy majdnem-*hetairáról* (olyan pályakezdőről, akinek még egyetlen kuncsaftja sem volt, vagy csak az az egy, aki szerelmes belé) kiderül, hogy valójában polgárjoggal rendelkező, feleségül vehető nő, akit ezért aztán az ifjú feleségül is vesz. Ilyesmi az elégiában nem fordulhat elő. Tehát az olyan komédiákra a párhuzam nem vonatkozik, amelyekben kérdéses a szeretett nő társadalmi státusa, illetve amelyekben a házasság a tét.

De mind a házassággal végződő, mind az elégiákra igazán hasonlító, *hetairaszerelemre* épülő komédiákban, amelyekben a pénzhiánynak és a pénzzel jól ellátott riválisoknak nagy szerep jut, a legfőbb akadály, amelylyel az ifjúnak meg kell küzdenie, a saját apja. Ezzel el is érkeztünk a legfontosabb különbséghez, amely azonban – paradox módon – egy lényegi hasonlóság alapjául szolgál. A komédiában az ifjú majdnem mindig *patria potestas* alatt áll; nem független, nem teheti azt, amit akar, a társadalmi elvárások nem általános nyomásként, hanem egészen közvetlen kényszer formájában nehezedenek rá. Az elégiaköltőnél más a helyzet. Nem egyszerű *argumentum e silentio* azt mondani, hogy ő független, felnőtt ember, csak mert sehol nem említi az apját (aki nem ad, de adhatna neki pénzt, hogy nagyobb eséllyel versenyezzen a *puella* kegyeiért). Az elégia nemcsak a szerelmes férfit, de a szeretett nőt is izoláltan, lényegében rokonok nélkül szerepelteti. Ettől azonban a viszonyuk nem egy társadalmi kontextus nélküli, absztrakt térben bontakozik ki. A férfi bőséges szabadideje, a szegénységre való gyakori panaszkodás mellett a megélhetési gondok teljes hiánya, emellett a legfelsőbb római elit néhány tagjával fenntartott személyes kapcsolat említése elég magas társadalmi státuszt sugall. A sze-

relmesek egyébként, Lionel Casson elemzése szerint, Menandrosz komédiáiban nagyon gazdagok, a leggazdagabb 300 közé tartoznak Athénban.²⁵ A jómódú közönség számára azok az összegek, amelyeket például hozományként adnak/kapnak a végén, nagyon impozánsak, ha nem is mesebeliek.²⁶ Természetesen a szerelemből házasodó szupergazdagok, még ha kifejezték is az athéni középosztálybeli férfiak fantáziáit,²⁷ nem azonosak az elégia szereplőivel, de a kifejezetten jómódú szerelmes ifjú, akinek mindazonáltal anyagi nehézségeket okoz vágyai kitöltése, meglehetősen hasonló situációban találja magát.

A komédiában az ifjú nemcsak rászorul a furfangos rabszolga segítségére, hanem szoros érzelmi kapcsolat köti őket szövetségbe a mindkettőjük felett ugyanolyan teljhatalommal rendelkező családapával szemben.²⁸ Minthogy az elégiában nincs korlátozó apafigura, aki ellen lázadni lehetne, de akitől egyben anyagi eszközöket is lehetne szerezni, támogató rabszolga sem lehet benne. Elégge plauzibilis elgondolás, hogy a római komédia, amelyben a gazdáját becsapó szolgának mintha nagyobb szerep jutna, mint az attikai előképekben, azért delegálja a családapá elleni lázadást a rabszolga tevékenységi körébe, mert bár az elsöprő többségében szintén *potestas* alatt álló római közönség szívesen nézte/hallgatta a lázadást a rabszolga részéről, a közvetlen fiúi lázadás a superego tiltása miatt kényelmetlen érzéseket szült volna.²⁹ De ha a komédia passzív és tehetetlen *iuuenise* mellől elvesszük a cselekményt bonyolító ötletes rabszolgát, illetve mindenkit, aki hagyományosan (a *Düszkolosz* kivételével) helyette cselekszik,³⁰ akkor mi marad? Egy olyan szerencsétlen alak, akinek se lelki ereje, se elég esze nincs ahhoz, hogy a helyzetén változtatni próbáljon.³¹

Abból azonban, hogy az elégia olyan cselekménytelen komédiának látszik, amelyben a tehetetlen (és ezért bármiféle cselekményt elindítani képtelen) *iuuenis* egyedül marad segítők nélkül, de azért több ellenséggel, amilyen a kerítő és a rivális, még nem következik szükségképpen, hogy az

25 CASSON 1976.

26 BROWN 1993, 203.

27 PRÉAUX 1957.

28 PARKER 1989, 243.

29 Uo., 244–245.

30 LOWE 1987, 136.

31 JAMES 2012, 265.

eredmény komikus lesz, hogy az izolált *iuuenis* nevetségessé válik, illetve nevetséges marad. A kérdést két irányból fogom megvizsgálni. Először a nevetségességet vizsgálom a komédiában, utána pedig azt, hogy az elégia értékstruktúrája mennyire áll közel a komikus műfajokéhoz.

Minél komédiább egy komédia, annál inkább igaz rá, hogy a lúzerek nevetségesek. Világos, hogy ezzel a kijelentéssel a humor úgynevezett fensőbbiségelméletét (*superiority theory*) idézem fel, amelyet Arisztotelészre szokás visszavezetni, és amely állítólag általánosan jellemző volt az ókorra.³² Természetesen vannak más humor- és nevetéselméletek is, ahogyan másfajta humor is van, nem csak az, amelyet itt az igazi komédiára jellemzőnek mondtam, de mondhatnám úgy is, hogy ami a legalpárabb. Terentius mintha gyakran várna együttérzést a nézőtől a szerencsétlen szereplőkkel szemben, de hát nem hiába hiányolta belőle Iulius Caesar a komikus erőt.³³ A vaskos komédiára legjobb példaként Plautus *Truculentusa* kínálkozik, amelyben a gátlástalan prostituáltak elég csúnyán bánnak el a férfiakkal. Elsősorban Stratophanesszal, a katonával. A karakterszerepeknek a komédiában megvan az a sajátosságuk, hogy egy adott darabban egy adott szereplő mondhat, amit akar, nem tud kitörni a karakter szokásos meghatározottságainak skatulyájából. Ez a katona is hiába mondja el, hogy ő nem szokott hetvenkedni, sőt megveti az ilyen viselkedést, hiába mond és tesz csupa olyasmit, ami miatt szimpatikus is lehetne, ő mégiscsak a komédia hetvenkedő és hatalmaskodó katonája, akinek a felsülésén jó nagyokat nevethet a közönség. Ő korábban feleségeként tartotta Phronesiumot, és a jövőben is ezt szeretné. A nő elhiteti vele, hogy fia született tőle, amihez kölcsön kell kérnie egy újszülöttet a szomszédtól. Stratophanes nagy lelkesedéssel halmozza el értékes ajándékokkal, amiket Phronesium lefitymál és kevesell. Stratophanes erre még több ajándékot ad, Phronesium pedig, mihelyt az értékek bekerültek a házába, sértegeti, kineveti és elzavarja a katonát.

Mondhatjuk, hogy itt a katona, egy eleve nevetséges figura felsülésén kell nevetni, még akkor is, ha épp ez a katona eléggé derék embernek látszik. Csakhogy ugyanebben a darabban, a *Truculentus*ban az egyik *iuuenis*,

32 Hogy az ilyen állítások mennyire elnagyoltak, ahhoz lásd BEARD 2014. A könyv magyar ismertetése HAJDU 2015b.

33 Suetonius, *De uiris illustribus, De poetis, Terentius* 5

Diniarchus majdnem pontosan ugyanígy jár. Őt a darab elején kizárja Phronesium, mert már az egész vagyont ráköltötte. Amikor kiböki, hogy még vannak némi földjei, helyreáll a régi barátság, és amikor Phronesium beavatja a katona becsapásának tervébe, ezen az őszinteségen Diniarchus annyira meghatódik, hogy rögtön egy nagyobb pénzajándékkal kedveskedik szerelmének, aki ezt átvéve rögtön újra szakít vele. Ebben a darabban tehát a katona és a szerelmes ifjú pontosan ugyanolyan nevetségesen sül fel. A *Miszumenosz* című Menandrosz-darabban pedig egy katona a szerelmes ifjú főszerepét játssza, és éppen ez a darab több olyan motívumot is tartalmaz, ami a római szerelmi elégiával rokonítja. A darab első jelenetében Thraszónidész, a szerelmes katona fel-alá sétál éjszaka az utcán Krateia ajtaja előtt, aki kizárta. A legeslegelső *paraklausithüronnal* tehát egy komédiában találkozunk, és ráadásul a kizárt szerelmes egyben egy felsült katona, egy sztereotipikusan nevetséges karakter. De van tovább is: Krateia Thraszónidész hadizsákmánya volt, akit rabszolgasorból az ágyasává emelt, de hiába, a lány nem szereti őt. A ház, ahonnan Krateia kizárta őt, Thraszónidész saját tulajdona. Ez azért elég nevetséges helyzet. Minthogy a darab végén majd feleségül fogja venni a lányt, világos, hogy a katona itt egyben a szerelmes ifjú funkcióját is betölti, és a kettőben egyszerre lesz nevetséges, amit a *happy ending* nem fedhet el teljesen. És még valami. *παιδισκάριόν με καταδεδούλωκ’* – mondja Thraszónidész (fr. 2), vagyis, hogy a szolgálólány (a *puella*) rabszolgává tett engem. A katona, aki egyben szerelmes ifjú is, aki egyszer a kizárt szerelmes nevetséges helyzetében jelenik meg, a *seruitium amoris*-ről beszél, azzal a paradoxonnal súlyosbítva a képzetet, hogy őt a saját rabszolgája taszította szolgaságba.

Az, hogy egy szereplő nevetséges, nem zárja ki automatikusan, hogy drukkoljunk neki; ha nevetünk is ismétlődő balfogásain és felsülésein, még örülhetünk, hogy a végén minden jóra fordul. De vége csak a komédiának van, az elégiának ilyen értelemben, a történet szintjén nincsen vége. Az elégia alapvetően nem narratív műfaj; ha egyes elégiák színre visznek is apró jeleneteket, amiknek a maguk izoláltságában végük szakadhat, az egész szerelem történetét nem mondják el, legfeljebb sejtetik. A nagy háttértörténetnek nincs vége sem az egyes elégiákban, sem az összes elégia együttthatásában. A legtöbb versben a tehetetlen költő vesztes pozícióban találja magát, panaszkodik emiatt, és semmiféle ötlete sincs, hogyan old-

hatná meg a problémáját, sőt alapvetően mindenféle cselekvést elvből elutasít.

Térjünk most át az értékstruktúra kérdésére. A komédia értékstruktúrájának vizsgálata már önmagában is igen nehéz kérdés, hiszen a komédiában különböző szereplők nagyon különböző értékrendet képviselnek, és nem mindig lehetséges olyan fölrendelt, implicit szerzői pozíciót kikövetkeztetni, ahonnan látszik, kinek van igaza. A paraziták hosszú monológokban beszélnek arról, hogy az étel az egyetlen igazi érték a világban, mindent feláldoznak a jóllakás kedvéért, viszont minden más szereplő lenézi őket ezért, és a parazita felsülése, illetve megbüntetése is lehet a ketős befejezés része, amelyben a nevetséges haspók pórul jár. A parazita potyázni akar, meghívást nyerni lakomákra, és élvezni a baráti együttlétet, a nevetést – amihez ő tréfiával járul hozzá – és természetesen a jó falatok bőségét. A parazita nevetségessége azonban nem feltétlenül kérdőjelezi meg a parazita karneváli eszményének értékét, amely egyébként a komédia bemutatásának ünnepi közegét is adja. A parazita büntetése éppen az, hogy kizárják a lakomából, amit a többiek nélküle élveznek. A nem karneváli világ bosszút áll azért, ha valaki örökké karneválban akar élni. Lehetséges, hogy a *iūuenis* a parazitához hasonló figura, aki nem az ételt, hanem a szexet abszolutizálja? A parazitát néha megbüntetik a cselekményben, az ifjút szinte soha, de az ifjú többnyire azért kap felmentést, mert noha egyetlen értéket abszolutizál, feltételezik, hogy ez mégsem totális életstratégiája, hanem életkori sajátosság. Majd kinövi, és megtalálja a szerelem limitált helyét az értékek bonyolult rendszerében.

Bizonyos típusú irodalom, amelyet emiatt akár didaktikusnak is nevezhetünk, rendet tesz a morális, értékrendi kérdésekben, de az sem ritka, hogy az irodalom feltárja, megmutatja a dilemmákat nemcsak anélkül, hogy megoldaná őket, hanem akár feloldhatatlannak is ábrázolva az elmentmondásokat. Plautus *Trinummus*ában két szerelmes *iūuenis* is szerepel, akik két egészen eltérő értékrendet és életstratégiát képviselnek, de lehetséges, hogy ez csak a különböző jogi helyzetükből, illetve lehetőségeikből következik. Lesbonicust magára hagyta az apja, amikor kereskedelmi célból elhajózott, sokáig nem tér vissza, és az önállóvá vált szerelmes ifjú nemcsak minden likvid anyagi eszközét költötte az imádott hetaira, hanem még a család városi otthonát is eladta, és az érte kapott pénzt is mind elverte. Lysiteles, a másik ifjú ezzel szemben egy olyan monológgal

mutatkozik be, amelyben a szorgalmas munka és a pénzcsinálás értékét méltatja szemben a szerelemmel. Amor helyett a társadalmi megbecsülést választja, aminek értékeit így sorolja fel: *res, fides, honos, gloria et gratia* (vagyon, megbízhatóság, tisztelet, dicsőség és hála, 273–4). Az olyanokat, akik ezt a nagy munkával (*labos grandis*, 272) járó életmódot választják, a *boni* és a *probi* (jó, derék) jelzőkkel írja le, ami szintén a közösségi értékelést, illetve az annak való megfelelést hangsúlyozza. A szerelmet választókat viszont nem a közösségi erkölcs felől értékeli; azok *miseri* és *male habiti* (szerencsétlenek, pórul jártak, 267). Sőt a teljes vagyonát elverő Lesbonicusról azt mondja, *sine omni malitiast* (akiben nincs semmi gonoszság, 337). Ő persze apja felügyelete alatt áll, és az apja nagyon is elégedett a viselkedésével. Igaza van valamelyiküknek? Az apai hatalom elvárásai előtt feltétel nélkül behódoló Lysitelesnek vagy a vágyait maradtaként kiélő, de emiatt hamarosan földönfutóvá váló Lesbonicusnak? Lysiteles azt állítja, hogy csak Lesbonicusnak akar segíteni, amikor hozomány nélkül feleségül venné a hűgát. Mindenesetre ehhez megkapja apja hozzájárulását. A józan gondolkodású ifjúnak sikerül a hozomány nélküli házasságot (az elmaradt hasznót) úgy beállítani, mintha az racionális döntés lenne, az elit férfitagjai közötti baráti segítségnyújtás, ami ennek a közösségnek az elismerésére tarthat számot. (Maga a hűg nem szerepel a darabban, az ő véleménye nem érdekes, és Lysiteles tagadja, hogy párválasztásában magának a lánynak – azon túl, hogy jó családból származik – bármi érdeme lenne, ahogyan a szerelem sem játszik szerepet. Kérdés, hogy ezt elhisszük-e neki.) Ugyanakkor az apa kellestelenül adja beleegyezését, azon az alapon, hogy lehetne rosszabb is, és valószínűleg nem éri meg egy apának konfliktusba kerülni a fiával. (Az ilyen apafigurákat inkább a Terentius-, mint a Plautus-darabokban szoktuk meg.)

Lesbonicusból azonban ebben a pillanatban előbújik a felelősségteljes családapa. Elverte ugyan majdnem a teljes családi vagyont, de azt nem bírná elviselni, hogy a hűga hozomány nélkül menjen férjhez, ami a család korábbi presztízsével összeegyeztethetetlen szerinte, valamint azzal az erőpozícióval is, amit szerinte a hűgának egy házasságban el kell foglalnia. Ezért hozományul adná a még megmaradt egyetlen kis falusi birtokot. A darabban azért kell cselt kieszelni, hogy a házasság mégis létrejöhessen. Ha így nézzük, Lysiteles játssza a szerelmes ifjú szerepét, a legyőzendő akadály pedig a szeretett lány gyámjának, az apaszerepet betöltő bátyának az

ellenállása, aki a szerelem, család, szaporodás biológiai értékeit alárendeli a társadalmi presztízs, a rang iránti kötelesség rideg értékeinek. Másfelől az utolsó birtokot azért nem akarja Lysiteles hozományként elfogadni, illetve azért szeretné mindenki megakadályozni, hogy Lesbonicus odaadja, mert annak a jövedelméből még mindig megélhetne szűkösen a közösség tagjaként, ha viszont azt is elveszti, akkor aligha marad más választása, mint elhagyni a közösséget és zsoldoskatonaként boldogulni. Ott van persze még az apa által elásott kincs is, ami megoldhatná a hozomány problémáját, de azt meg azért nem akarják, hogy Lesbonicus kezébe kerüljön, mert akkor nyilván gyorsan azt is elverné itálra meg nőkre. Vagyis akik az öröm értékeit képviselik a házasság tekintetében, ugyanazok a rideg számítás közösségi értékeit képviselik a kincs visszatartásának kérdésében.

A komédiák értékstruktúrájának centrumában látszólag a reprodukciós biológiai értékek állnak (evés, ivás, szex), de végül ezek mégis alárendelődnek a ridegebb, korlátozó társadalmi értékeknek, azok között kell elfoglalniuk egy nem éppen centrális pozíciót. Az elégiában, mint azt a szerelmes soványsága mutatja, még ezekből a biológiai értékekből is csak a szerelem marad, ami önmagában is erős sugalmazása annak, hogy a komikus műfajokkal rokon. Ugyanakkor a tágabb társadalmi értékrend kontextusát valószínűleg az elégia sem akarja törölni (és nem is tudja, hiszen folyamatosan vitatkozik vele), és ha valamin itt nevetni kell, akkor ebben a szűkre szabott világban az aligha lehet más, mint a társadalmi értékek többségét megtagadó és emiatt éppen rendkívül szerencsétlen szerelmes ifjú.

III. FEJEZET

MORÁLIS ÍTÉLET TÖRTÉNELMI PERSPEKTÍVÁBAN

A romantikus szerelem étoszát interiorizáló modern olvasó hajlamos azonosulni a szerelmi elégia férfi beszélőjével, együtt érezni vele, ami a nő morális elítélését is maga után vonhatja. A fiatal férfi első látásra feltámadó, elsőprő erejű szenvedélye egy nő iránt olyan narratív hatóerő, amely óriási hagyománnyal rendelkezik a nyugati irodalomban. Ehhez a szenvedélyhez olyannyira illik pozitívan viszonyulni legalább az érzelmeknek kultuszt építő romantika, de még inkább a trubadúrköltészet óta,¹ hogy még napjainkban is könnyen szolgálhat egyébként általános morális elítélést kiváltó viselkedésminták igazolására vagy legalább mentségéül. De ha pozitívan viszonyulunk a szerencsétlen szerelmes férfihoz, mit gondoljunk a nőről? Csak kézenfekvő, ám jellemző példaként, Adamik Tamás római irodalomtörténetében az elégiákban szereplő négy nőalakokról olyasmiket mond, hogy csapodár (353 és 369), kapzsi és kegyetlen (354), szeszélyes (378), és szenvedést okoz a költőnek (350).² Az irodalomtörténeti elbeszélés narrátora láthatólag együtt érez, sőt szolidáris a szerelmes monológot előadó férfivel, és egy moralizáló diskurzusban vele együtt ítéli el a nőt.

A szerelmes férfi ábrázolt életmódja azonban nem csak a kapcsolaton belül konfliktusos, nem csak a szeretett nővel szemben hívhat fel morális állásfoglalásra. A szerelmet egyetlen értéként az élet centrumába állí-

1 LEWIS 1958, 1–44; DE ROUGEMONT 1998.

2 ADAMIK 2009.

tó viselkedés a hivatalos értékrend, a társadalmilag elvárt férfi viselkedésminták elutasítását is jelenti. Ez az aspektus az elégiakorpuszokban mindig explicit. Részben a romantika (az érzelmek kultusza, illetve a hétköznapiság, a filiszteri életmód elleni lázadás)³ öröksége, hogy ezt is hajlamosak modern olvasók olyan szubverzivitásnak tekinteni, amivel azonosulni lehet. A szubverzív irodalmi stratégiákat, a hatalmi diskurzusok aláásását azonban a 20. század második felének irodalomtudománya is magasra értékelte, és az elégiák egy részét lehet érzelmi lázadásként értelmezni, miszerint a szerelem egy, a társadalmi elvárások elutasításán alapuló alternatív életmód megteremtésének kísérlete.

Egy historizáló olvasat ugyanakkor azt mutathatja, hogy a szerelmi elégia főszereplője kortárs horizonton éppen a hivatalos értékrend megtagadása miatt váltott ki morális elítélést az olvasókból. Hogy politikai értelemben az elégiák szerzői nem lázadók, nem kritizálják élesen Augustus új államrendjét, az már csak abból is nyilvánvaló, hogy az elégiagyűjtemények mennyi affirmatív gesztust tartalmaznak, ha nem is mindig maga Augustus, legalább kormányzatának kulcsfigurái (elsősorban Maecenas és Messalla Corvinus) felé. Ettől azonban a szerelem diskurzusa még lehetne szubverzív. Egyfelől Augustus egy moralizáló propaganda keretében visszatérést hirdetve a tiszta, szigorú, archaikus erkölcsökhöz, kivonta a szexuális viselkedés felügyeletét a család fennhatósága alól, és államosította. Úgy tűnhet, hogy a szerelem étoszát hirdető elégia éppen az Augustus által megregulázni kívánt szabadosság pártján áll, és ezt az érvet látszólag támogathatja Ovidius *Tristiájának* II. könyve, amely a száműzetést a szerelmi tanköltemények állítólagos szubverzív értelmezésével hozza kapcsolatba. A II. könyv egyetlen, hosszú, apologetikus elégiából áll, amelynek maga Augustus a címzettje. Hogy mi volt a száműzetés pontos oka, azt a költemény nem árulja el, mindössze annyit mond, hogy egy dal és egy tévedés (*carmen et error*; Tr. II.209), de csak az előbbivel kapcsolatban bocsátkozik védekezésbe,⁴ mondván, hogy szerelmi költészete (véltetőleg elsősorban az *Ars amatoria*), amit a császár persze nem is olvasott, valójában nem rombolta a közerkölcsöket. Elmondható mind-

3 PIKULIK 1979.

4 Lásd az V. (95–6) és a VI. (141–4) fejezetet.

erről, hogy Ovidius költeményének játékos természete⁵ kizárja, hogy egy életrajzi olvasat keretében komolyan vegyük állítását az *Ars amatoriáról* mint a száműzetés fő vagy legalábbis fontos indokáról; hogy mindazonáltal teljesen érvényesnek hat a *Tristia II.* apologetikus érve, miszerint az elégiákban ábrázolt szerelem, amelynek tárgya nem egy *matrona*, egy férjezett, a római elitbe tartozó, hanem valamiféle félvilági nő, nem abban a szférában zajlik, mint amire az augustusi szabályozás vonatkozik, következésképpen ennek a szerelemnek az étosza nem jelentett kihívást az új szabályokkal szemben; valamint az is elmondható, hogy a sírig (sőt azon túl is) tartó kizárólagos szerelem igénye és ünneplése, ami az *Ars amatoriára* nem különösebben, de a szerelmi elégiára nagyon is jellemző, annyira nem is ellentétes az archaizáló augustusi propagandával. Ennél azonban fontosabb, hogy mi is történik a szerelmet az alternatív életmód középpontjává avató költővel az elégiákban. Egy szerencsétlen, kiszolgáltatott, férfiatlan balek lesz belőle. A felmutatott alternatíva egyáltalán nem vonzó, az előadott narratíva a társadalmi presztízis feladását egyáltalán nem jutalmazza. Így aztán az elégiák a főszereplő neveltségessé válásával végső soron megerősítik a hivatalos értékrendet és a látszólag megtagadott férfietoszt. Ha a megalázott és megcsalt szerelmes neveltségessé vált ezekben a versekben, akkor a kinevetéssel a közönség megbüntette, illetve morálisan elítélte őt.

Metodológia

Lehetséges-e érvényesíteni egy történelmileg a miénktől eltérő morális ítéletet az olvasásban? Kétfelől érvelnék amellett, hogy lehetséges. Az egyik egy historizáló, kontextualizáló irány, a másik viszont egy a „mi morális ítéleteink” kifejezésben a „mi” előfeltevését kikezdő olvasási javaslat, amelyekben azonban közös, hogy szoros olvasással valósíthatók meg. Egyfelől egy kellőképpen szoros olvasás, amely a humoros, játékos elemekre koncentrálnál, feltárhatja a szerelmes *persona* önleleplező gesztusait, fékezheti az azonosulás olvasói impulzusait. Valószínű, hogy a szoros olvasás, vagyis ha az irodalmi mű szövegiségére koncentrálnunk, fékezi az impulzív

5 A száműzetés költészetének játékos természetéhez lásd a VI. fejezetet (123–5).

morális ítéleteket, és így utat nyit a historizáló megítélésnek. Minél több problémára, értelmezési nehézségre, ellentmondásra figyelünk fel a szövegben, annál inkább rá leszünk utalva az elsődleges kontextusból kinyerhető interpretációs segítségre. Másfelől egy posztstrukturalista elméleten edzett olvasó felismerheti a szerelmes beszélő hatalmi diskurzusát, bizalmatlanná válhat vele szemben, és odafigyelhet az implikált hatalmi dinamika működésére, ami azt eredményezheti, hogy morális ítéletében a társadalmilag kiszolgáltatott nőnek szolgáltat igazságot a diskurzust uraló férfival szemben. Ez az utóbbi stratégia azonban csak korlátozottan nevezhető historizálónak, hiszen nem egy korabeli morális ítélet rekonstruálásában, hanem már annak is a kritikájában érdekelt.

A szoros olvasás fontosságának hangsúlyozása kizárja, hogy a továbbiakban is általában legyen szó a szerelmi elégiáról, a (szűken definiált) korpuszt alkotó majdnem 200 versről egyetemlegesen. Érdemesebb egykét verset kiválasztani, és azokon megmutatni a problémákat és a javasolt olvasásmódokat. Az első példám a talán legkorábban, i.e. 28-ban publikált elégiagyűjteményből, Propertius I. könyvéből (az ún. monobibloszból) a 6-os számú költemény, a második pedig Tibullus I. könyvéből való. Nem az a helyzet a római szerelmi elégia rövid történetével, hogy a későbbi könyvek és Ovidius majd játékosan kifordítják mindazt, amit a korai Propertius és Tibullus még nagyon is komolyan vett. Az elégia már története legeslegelején viccet csinál a saját maga által megteremtett beszédmódból és beszédhelyzetből – ami nem azt jelenti, hogy a római szerelmi költészet Catullustól és Gallustól örökölt kellékeit parodizálják, hiszen a játékos kiforgatás már Catullus költészetének is jellemzője volt.⁶

Propertius dilemmája

A vers megszólítottja egy jó barát, Tullus, aki egyébként az I. könyv első versének, következésképpen a könyv egészének is címzettje. A versben azt magyarázza neki a költő, hogy nem félelemből nem utazik el vele, hanem mert Cynthia nem engedi. Mi derül ki a versből Tullus utazásáról, amelyre ezek szerint a költőt is magával szeretné vinni? Az első disztichon jelzi,

6 Lásd FITZGERALD 1995; WRAY 2001; HOLZBERG 2002.

hogy keleti útról van szó az Adrián és az Égei-tengeren át. A második disztichont azonban már nem érdemes geográfiailag precíz iránymeghatározásnak értelmezni. Bár az első strófa is azt mondja, hogy nem félek veled menni Keletre, a második egy nagyívű hiperbolában hozzátoldja, hogy elmennék én veled a világ végére is: akár a világ északi, akár a déli határáig, vagy azon is túl:

cum quo Rhipaeos possim conscendere montes
ulteriusque domos uadere Memnonias (3–4)

Akivel felhágnék Rhipa hegyére, és elgyalogolnék Memnon házára túlra is.

A 13–14. sorok azt sugallják, hogy az utazás afféle tanulmányút, kulturális turizmus lehet – legalábbis Propertius számára –, amelynek során megismerheti a tudós Athént és Asia régi gazdagságát, ami a gazdag művészi örökségre is utalhat.

an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas
atque Asiae ueteres cernere diuitias

Talán ér nekem annyit megismerni a tudós Athént és látni Asia ősi gazdagságát.

A 19. sorból azonban kiderül, hogy Tullus életterve, aminek már ez az út is része lehet, hogy felülmúlja a politikusi pályán nagybátyját, aki consulságig vitte (a kommentárok szerint az i.e. 33-as consult, L. Volcatius Tullust). Noha joggal feltételezhetjük, hogy referenciális szempontból pontosan nevezi meg a vers a rokoni kapcsolatot Tullus és apai nagybátyja között, mindazonáltal nem feltétlenül érdektelen, hogy szerepel itt a pontos megnevezés, a *patruus*, ami a római kulturális hagyományban, sőt a latin szóba kódolt implikációk szerint a szigorú, a társadalmi mintákat és elvárásokat következetesen számon kérő idősebb rokont jelenti, szemben az engedékeny, kényeztető anyai nagybáccsival, az *auunculus*szal.⁷ Tullus a hivatalos értékrendet képviselő apai nagybátyja útját járja, és azon akar

7 JAMES 1998, 6.

még a nagybácsinál is messzebb jutni. Már ebből is következhet, hogy Tullus magistratusként indul a provinciájába, és kíséretének (*cohors*) tagjaként vinné magával Propertiust, sőt, hogy ő maga is nagybátyja kíséretéhez fog tartozni, és fontos közigazgatási, esetleg katonai feladatokat fog ellátni, de ezt a 20. sor explicit módon is állítja:

tu patroi meritis conare anteire secures,
et uetera oblitis iura refer sociis. (19–20)

Próbáld meg túlszárnyalni consulviselt nagybátyádat, és visszaadni a szövetségeseknek régi jogaikat.

Francis Cairns igen meggyőzően érvel amellett, hogy az *anteire* ige egyszerre jelenti a nagybácsi karrierjének jövőbeli felülmúlását, ahogyan fentebb fordítottam, és a részvételt jelenlegi megbízatásában, amikor is így fordíthatnánk: igyekezz érdemes consul nagybátyád előtt járni. Volcatius i.e. 30/29-ben Asia proconsulja volt, és Tullus vélhetőleg az ő (pro)praetoraként tevékenykedett, minthogy a *praetor* szó az *anteire* szinonimájából, a *praire* igéből ered.⁸ Ezt a 34. sor is megerősíti: *ibis et accepti pars eris imperii* (mész, és részese leszel a megkapott imperiumnak). Vagyis Tullus egy katonai hatalommal is járó megbízatás (*imperium*) részeseként utazik Ioniába és/vagy Lydiába.

A versen végighúzódo Tullus-, illetve barátságmotívum úgy állítja elénk a beszélőt, mint akit kapcsolatrendszere a birodalmat működtető legfelsőbb elithez köt, sőt számára is nyitott a lehetőség, hogy ezekben a politikai, katonai és (ha a keleti gazdagság és arany visszatérő emlegetése erre utal) jövedelmező gazdasági tevékenységekben maga is részt vegyen. Világos, hogy saját társadalmi környezete ezt a fajta közösségi szerepvállalást tőle el is várja, és ha az elvárt társadalmi szerepnek nem hajlandó vagy képes megfelelni részben érdeklődés és tetterő hiányában, részben pedig – ami az adott versnek a tulajdonképpeni témája – a szerelem miatti helyhez kötöttség okán, akkor az morális elítélést kell kiváltson. És ennek megfelelően a beszélő elismeri, hogy Tullus joggal használ rá és viselkedésére egyértelműen elítélő kifejezéseket, mint a *nequitia*, ami hitványságot,

8 CAIRNS 1974, 156–163.

lustaságot, értéktelenséget jelent (26),⁹ illetve deklarálja, hogy őt nem érdeklik a római elit központi érték kategóriái, a dicsőség és a harc (*non ego sum laudi, non natus idoneus armis*; nem én születtem alkalmasnak dicsőségre, fegyverre, 29). De pontosan miképpen is akadályozza a szerelem az elutazásban? Nem a saját érzelmeire hivatkozik, nem azt állítja, hogy ő nem bírná ki a kedvese nélkül a hosszú hónapokat, hanem Cynthia nem engedi el. Ez természetesen a *seruitium amoris* (a szerelmi szolgaság) motívumának alkalmazását jelenti: a szerelmes férfi a nő rabszolgája, azt teszi, amit a nő mond neki. Nem szükséges részletesebben érvelni amellett, hogy ez a motívum a férfifétosz szempontjából mennyire nevetségessé is teszi a beszélőt.

Ez a vers azonban már ezt a motívumot is kissé kicsavarva használja fel. Mert Cynthia nem egyszerűen megtiltja az elutazást, ahogyan egy *domina* (gazda, a rabszolga tulajdonosa) tenné, hanem – ahogy ma mondanánk – passzív-agresszív stratégiákat alkalmaz. Az őt átölelő lány szavai, pontosabban a könyörgései tartják vissza a költőt (5–6).¹⁰ A 7–10. sor anaforával bevezetett tagmondatai a nő többféle, de mindig verbális cselekvéseiről adnak mozgalmas képet. Cynthia locsog (*argutat*), panaszkodik (*queritur*), megtagad (*denegat*) és fenyeget (*minatur*). És mindezekkel a panaszokkal (*querelae*) szemben a férfi egy óráig sem tud szilárd maradni (*durare*).

illa mihi totis argutat noctibus ignes,
et queritur nullos esse relictos deos.
illa meam mihi iam se denegat, illa minatur
quae solet irato tristis amica uiro. (7–10)

Egész éjszakákon át mesél a szerelméről, és panaszkodik, hogy ha elhagyom, nincsenek istenek; azt mondja, hogy ő már nem az enyém, és azzal fenyeget, amivel az elkeseredett barátnő szokta a haragos férfit.

9 Horváth István Károly fordításában „végső züllés”.

10 Sed me complexae remorantur uerba puellae, / mutatoque graues saepe colore preces (De engem visszatartanak az ölelő leány szavai és a gyakori színváltozással járó súlyos könyörgések). Tehát Cynthia *szavai* késleltetik az elutazást.

A 8. sor különösen érdekes, amelyben az elhagyott nő arról panaszkodik, hogy nincsenek istenek. Ezek szerint a férfi az összes istenekre megesküdött, hogy soha nem hagyja el a lányt, és most, amikor mégis elhagyja, az istenek nem büntetik meg az esküszegőt, következésképpen nincsenek. Az, hogy egy férfi égre-földre esküdözik, hogy megkapjon egy nőt, de az ilyen esküvel az istenek igazából nem törődnek, mint arról már volt szó a bevezetésben, örökzöld toposza a görög-római irodalomnak. Azonban Catullus már kiforgatta ezt a toposzt, amikor éppen a nők esküdözéseiről állította, hogy azokat legfeljebb a szélre és a gyorsan folyó vizekre szabad felírni, vagyis semmiképpen sem valamilyen tartós felületre (c. 70). Lehetőséges, hogy ezt a Catullus-verset is megidézi a 17. sor, amelyben Cynthia a szélről követeli vissza a csókokat.

osculaue opposito dicat sibi debita uento,
et nihil infido durius esse uiro? (17–18)

Mondja azt az ellenséges szélnek, hogy neki csókokkal tartozik, és hogy nincs keményebb a hűtlen férfinál?

A szél vélhetőleg azért tartozik Cynthiának a csókokkal, mert segített a vitorláshajón eltávozni a szeretett férfinak, de talán azért is, mert szétfújta azokat az esküket, amelyek Cynthiához kötötték volna.¹¹ Amikor Catullus a hamisan esküdöző férfit a hamisan esküdöző nővel helyettesítette, a hagyományos ábrázolás nemi szerepeinek (majdnem) összes elemét is

11 A sor igen nehezen értelmezhető, és az általam preferált jelentés ellen is erős érvek szólnak. Cairns, aki itt is hangsúlyozza Propertius stílusának rejtélyes és tömör (*cryptic and compressed*) jellegét, három lehetőséget említ: „és azt mondja, hogy az ellenszélnek tartozik a csókjaimért” (Burman); „és azt kiáltja a keresztzélnek, hogy én csókokkal tartozom neki” (Rothstein); „és azt mondja, hogy csókjaival a velem szembe fújó szélnek tartozik” (Hertzberg) – és ő maga az utóbbit preferálja (CAIRNS 1974, 155–6). Mint látható, a „szélnek” dativusa tartozhat a *dicat* és a *debita* szóhoz is (a szélnek mondja, vagy a szélnek tartozik), nem egyértelmű ezen kívül, hogy ki tartozik. Erős érv, hogy a tengerparti, kihajózás előtti jelenetben az *oppositus uentus* kifejezésnek technikai jelentést kell tulajdonítani, amely esetben a hajónak szembe fújó szél tartja egyelőre vissza Propertiust, és ezért az egyelőre még kapott csókokért neki adósa Cynthia, vagy a Propertiusnak szánt csókokat a szélnek ajánlja fel, ha továbbra is visszatartja kedvesét. De a szél lehet Cynthiának is kedvezőtlen, és ő ezért kérheti tőle a meg nem kapott csókokat.

felcserélte, megteremtve a kiszolgáltatott, tehetetlen, alárendelt, vagyis teljesen férfiatlan szerelmes férfi alakját. Propertiusnak ebben a versében a szerepek hipotetikusan helyreállnának, ha a beszélő tényleg képes lenne elhajózni. A nő panaszkodna a férfi hamis esküire, az elhagyott nő volna tehetetlen és kiszolgáltatott, ő panaszkodna arról, hogy a hűtlen (vagy esküszegő) férfinál nincs semmi keményebb (*durius*).¹² Erre azonban végül nem kerül sor, mert ez a férfi éppenséggel egy óráig sem bír kemény maradni (*durare*).¹³

Ki van itt végtére is hatalmi pozícióban? A hatalmi viszonyok egy szerelmi kapcsolatban még akkor is lehetnek komplexek és kölcsönösek, ha alapvetően aszimmetrikusak. Itt egy férfi egy másik férfinak panaszkodik arról, hogy nincs benne elég szilárdság ahhoz, hogy a társadalmilag elvárt önmegvalósítást válassza, mert akkor egy nő kegyetlenséggel vádolhatná. Mintha sajnálatból maradna, de ezt a sajnálatot ő maga kiszolgáltatottságként éli meg, és a végén ezt az állapotot nagyon keménynek, kegyetlen csillagzat alatt (*duro sidere*) élésnek nevezi. Az érzelmi zűrzavarnak ez a *circulus vitiosus* már a 9–10. sorokban is zavarba ejtő, amikor Cynthia mindazzal fenyegetőzik, amivel elkeseredett barátnők szokták a haragos férfit fenyegetni. Nem az szokott fenyegetni, aki haragszik? Propertius szerint nem, hanem a nők szokták fenyegetni a haragvó férfit. Megjegyzendő, hogy szöveg hagyományban egyértelműen és kizárólag *irato* (haragos) szerepel, és én is így idéztem, de egyes modern kiadások szeretik a humanista javítást, amely az *ingrato* (hálátlan) szóval helyettesíti. Úgy a szöveg könnyebben érthető, de sokkal kevésbé érdekes.

Miért haragszik a férfi, és mivel fenyeget a nő? A második kérdésre talán lehet válaszolni, tekintve, hogy a latin disztichonban a pentameter általában csak variálja, parafrázeálja a hexameterben mondottakat. Itt a hexameterben Cynthia „azt mondja nekem, hogy már nem az enyém”. Ez lehet egy szokásos fenyegetés is, hogy tudniillik a nő elhagyja a férfit, vagy még inkább, hogy nem az övé, hanem valaki másé lesz. Miért kell fenyeget-

12 Természetesen az elhajózó férfi után a parton magányosan síró nőalak is catullusi reminiscencia, csak nem Catullus disztichonos műveire, hanem az epikus 64. carmen Ariadne-alakjára utal vissza.

13 A kemény és a lágy (*durus* és *mollis*) a gyűjtemény következő verséből (1.7) ide is át-sugárzó szembeállításának ironizálását tartja a költemény központi motívumának CLACK 1977, 187–190.

ni azt, aki haragszik? Ha a férfi jogosan haragszik valamiért, a fenyegetés hatalmi játszmájában a nő teljes szabadságot követel saját viselkedésében, és még a harag érzelmi büntetésének jogától is megfosztja a férfit. De talán a harag csak afféle fellobbanás, és nem érzelmet, hanem fizikai bántalmazást jelent, hiszen az *ira* nemcsak a belső érzelmet jelentheti, hanem metonimikusan az abból következő cselekvést is.¹⁴ Erre akadnak párhuzamok Ovidiusnál és Horatiusnál is.¹⁵ Akkor meg az effajta fenyegetőzés a kiszolgáltatott nő egyetlen eszköze. Egy további lehetőség lehet, hogy ha grammatikailag nem is, az elképzelt szituációban a harag mindkét félre vonatkozik, a „haragos férfinek mondani” kifejezést inkább úgy kell érteni: „veszekedés közben mondani a férfinek”. Veszekedés közben az is haragszik, akinek mondanak valamit, meg az is, aki a fenyegetést mondja.

De ez csak a szokásos helyzet: jelenleg nem a férfi haragszik, hanem inkább a nőnek lenne meg minden oka a haragra, de nem haragszik, csak szakítással, illetve szeretetet- vagy szexmegvonással fenyegetőzik, ami a jelen helyzetben, amikor a férfi épp hosszú hónapokra elutazni készül, nem hangzik igazán hatékonynak. Később a férfi még elképzei a nőt a tengerparton is a hajó vízre bocsátásakor. Itt szemrehányásokat tesz – a hajónak. És összekarmolja – valószínűleg a saját – arcát. Úgy látszik, a nőnek igen óvatosan kell bánnia a harag megnyilvánulásaival. A vers megmutatja a szerelmi kapcsolat valós hatalmi viszonyait, miközben a beszélő azoknak éppen az ellenkezőjéről, saját kiszolgáltatottságáról, egy erőtlén lázadási kísérletének könnyörtelen letöréséről panaszkodik. Ez a panaszkodás egy historizáló olvasatban a kortárs elit férfi értékrend szempontjából nevetséges, de egy nem historizáló, nem patriarchális olvasat se fog róla sokkal hízelgőbb képet adni.

A kétféle olvasásmódot a versek főszereplőjének kétféle ábrázolt viszonyrendszere követeli ki. Másképp beszél a saját társadalmi közegéhez tartozó férfiakhoz, mint az egyébként más réteghez tartozó nőkhoz,

14 CAIRNS 1974, 152. Megjegyzendő, hogy Cairns szerint a kifejezés jelentése itt, és több más helyen is 'refusal to make love' (152–54). Én a magam részéről nem látom át, hogy ez az *ira* egyik szótárba is felvehető jelentése lenne. Inkább úgy gondolom, a *harag* szó metonimikusan jelentheti a következményeit is, gyakrabban fizikai bántalmazást, ritkábban szexmegvonást.

15 Sőt Paul Veyne egyik lábjegyzete szerint az elégia világában a testiség ábrázolása mindig szadisztikus (VEYNE 1988, 88).

és másként is igyekszik megmutatkozni ezekben a viszonylatokban. De mind a kettőben ötletes kommunikációs trükkök garmadáját veti be, és egyiket sem írhatnánk le az őszinteség egy valamikori irodalomkritika által nagyra értékelt fogalmával. A példaképpen szolgáló versben, amikor Tullushoz beszél, a szerelmes életmódját egyfelől teljes jogú alternatívájaként igyekszik bemutatni a közösségi szerepvállalásra, a haza szolgálatára alapozott, a hivatalos értékrend által elvárt életmódnak. Ő azok közé tartozik, akik szívesen választják a sírig tartó szerelmet (25–26), és hangsúlyozza, hogy a szerelem is munkát, fáradozást (*labores*) igénylő szolgálat (*militia*), amely párhuzamba állítható a katonával (23 és 30). Az ember vagy erre alkalmas, vagy arra. Tullus nem ismeri a szerelmet, ezért futtat be nagy katonai-államigazgatási karriert. Másrészt azonban kiderül, hogy ebben az alternatív életmódban a beszélőnk nem túlságosan sikeres. Az élete könnyekkel telik (24), és biztosra vehetően kemény a sorsa (36). Igyekszik minél jobb színben feltüntetni életmódját a más értékeket valló baráttal szemben, de nem túl meggyőző.

Cynthiával szemben viszont a saját érzelmi kiszolgáltatottságáról, alárendelt helyzetéről panaszkodik, arról, hogy ez a szerelem mennyire korlátozza őt. Milyen jó lenne utazni, világot látni, részt vállalni fontos birodalmi ügyekben! De erre ő képtelen, mert nem tud ellenállni Cynthia könnyörgéseinek, szerelmi vallomásainak és szemrehányásainak. Ő rögtön meglágyul, ha keménységgel vádolják. Bár a saját könnyeiről és a saját kemény csillagzatáról beszél, a helyzet mégis árulkodik a kapcsolat hatalmi viszonyairól. A férfi az, akinek lehetősége van bármikor kilépni és elutazni, ő az, aki szabad. Amiről szó van, az a férfi tényleges fizikai cselekvése (különösen, ha a haragjába a bántalmazást is beleértjük), míg a nő lehetőségei kimerülnek a beszédben. Aki könnyörög, nyilván az van kiszolgáltatott helyzetben. És aki sajnálatból enged, nyilván az rendelkezik hatalmi pozícióval.

Világos, hogy mind a két relációban érdekek és értékek feszülnek egymás ellen, és az opposíció elvár valamiféle morális állásfoglalást az olvasótól. Egy sokáig érvényesnek látszó olvasat a romantikus szerelem és általában a személyes érzelmek étosza alapján a sajnálat és együttérzés gesztusával foglalt állást a szerencsétlen szerelmes férfi mellett, legalábbis implicite elítélve mind a rideg társadalmi értékeket képviselő és a beszélőre is rákényszeríteni akaró férfi környezetet, mind az ugyanolyan zsarnoki, manipulatív asszonyt. Ha egy historizáló olvasatban nevetségesnek

bizonyul a vers által színre vitt szerelmes férfi szembenállása a hivatalos értékrenddel, attól nekünk még nem kell azzal az értékrenddel azonosulnunk, különösen ha Tullus utazásának imperialista céljait is tekintetbe vesszük. A szerelmi kapcsolaton belüli érdek- és hatalmi konfliktusokat viszont, ha figyelmesen olvasunk, sokkal érzékenyebben kell megítélnünk annál, semhogy egyszerűen a beszélő oldalára álljunk, neki adva hitelt pusztán azért, mert neki áll módjában monopolizálni a diskurzust.

Tibullus utazása

Propertius költeménye, amelyben arról a döntéséről számol be, hogy nem utazik el arisztokrata patrónusával, párba (vagy szembe) állítható Tibullus I.3-as elégiájával. Ebben a versben a költő arról mesél, hogy rászánta magát egy nagyon is hasonló utazásra: elkísérte Messalla Corvinust mint *cohors*ának egyik tagja egy küldetésre a birodalom keleti felébe. Neki sikerült elindulnia, de hamar megbánta, mert megbetegedett, és hátramaradt a csapattól a phaiákok, vagyis Corcyra (azaz Korfu) szigetén. A költemény a beteg költő monológja, amelyet részben a távollevő útítársakhoz, részben Deliához intéz – valamint különféle istenségekhez. Bár Tibullus mind önmagát, mind a *puellát* másképp ábrázolja, mint Propertius, néhány alapvető hasonlóság arra utal, hogy a közvetlen kortárs közönségtől hasonló morális reakciót várhatott.

A Tibullus által felléptetett férfialak sokkal kényelmesebben érzi magát a társadalmilag elvárt nemi szerepében. Nemcsak hogy ténylegesen elutazott, hogy részt vegyen egy közigazgatási és/vagy katonai küldetésben, hanem ha belehalna a betegségbe, akkor is azt szeretné, hogy úgy emlékezzenek rá, mint a római elit egyik tevékeny, társadalmilag és politikailag aktív tagjára. A költemény közepébe illesztette azt az epigrammát, amelyet a sírjára kíván vésetni, és abban nyoma sincs egyetlen utalásnak sem az ő szerelmes természetére vagy a szerelemre mint életének és költészetének centrumára, hanem a leendő halott társadalmi szerepét hangsúlyozza, tudniillik kapcsolatát a római állam egyik kimagasló alakjával, valamint az eltökéltségét, amellyel vállalta a hosszú utazás veszedelmeit.¹⁶

16 Lásd I. fejezet, 23. o.

Propertius (II.13,35–36) és Ovidius (Tr. III.3,73–76) önmaguk számára elképzelt sírepigrammái éppen ellenkezőleg, az elhunytak szerelmi életére koncentrálnak. Propertius azt szeretné, ha *unius seruus amoris*nak (egyetlen szerelem rabszolgájának) neveznék, Ovidius pedig *tenerorum lusor amorum*nak (a gyengéd szerelmek játékosának). Az utóbbi megemlíti a költészetet is; a *lusor* már implikálhatja ezt, de a következő sorban a *poeta* szó is szerepel. A költészet hangsúlyozása még mindig messze esik attól a nyilvános szférától, amelynek Tibullus sírepigrammája kizárólagos fontosságot tulajdonít, ráadásul Ovidius azt szeretné, ha az ő sírfeliratát csak olyan arra járók olvasnák, akik épp szerelmesek (76).

Nemcsak a beszélő képes láthatólag alkalmazkodni a hivatalos férfi nemi szerephez, hanem a kedvese is a tiszteletreméltó *matrona* vonásait mutatja. A férfi elutazása előtt miatta aggódott, megkérdezte az összes isteneket, és miután minden jóslat biztonságos hazatérést ígért, sírva ugyan, de elengedte. Vagyis szerető, támogató partnernek bizonyult. A vers végén a költő elképzei, hogyan él Delia az ő távollétében, és hogyan találná, ha váratlanul hazatérne; úgy képzei, hogy Delia szorgalmasan foglalatoskodik a tisztességes római asszonyok tipikus házimunkájával: késő éjszakáig fonja a gyapjút kizárólagosan női társaságban. Amikor a költemény a *Phaeacia* szóval nevezi meg a betegség helyszínét, az *Odüsszeiá*val is intertextuális kapcsolatot teremt,¹⁷ és azt sugallja, hogy amíg távol van a hosszú tengeri úton, addig Delia az ő Pénélopéjaként fog viselkedni, a hűséges hitves szimbólumaként. Amikor a férfi váratlanul betoppan éjszaka, és a nőt gyapjúfonás közben találja, akkor Delia egy második Lucretiaként jelenik meg, aki a női tisztesség római megtestesülése. (Lucretia történetének legismertebb feldolgozása a római irodalomban Liviustól származik [I.57–58], aki valószínűleg nagyjából ugyanakkor dolgozott az *Ab urbe condita* első öt könyvén, amikor Tibullus az elsőn.)¹⁸ Két mintapolgár, akik megtestesítik a római társadalom valamennyi genderspecifikus elvárását és ráadásul még az istenekkel szembeni *pietast* is. Hát nem joggal várhatja el a beszélő a korabeli és a mai olvasó helyeslését és együttérzését, amiért a zord végzet miatt egyedül maradt betegen az idegen földön, noha ő is és szerelme is mindenben helyesen cselekedett?

17 LEE-STECUM 1998, 102.

18 OGILVIE 1970, 2.

A párnak ez az ábrázolása élesen ellentétes azzal a szituációval, amelyet mind Tibullus, mind az Augustus-kori korpusz többi elégiájában látnunk. Emiatt az ellentét miatt egyes értelmezők arra jutottak, hogy Delia ebben a versben nagyon messze kerül a valóságtól,¹⁹ vagy hogy nem egyéb a lázas fantázia termékénél.²⁰ Csakhogy ez a költemény hemzseg az elégiai szerelem szokásos motívumaitól, és rengeteg részlet mond ellent a főszereplők konformista ábrázolásának. Először is a 20–21. sorokban a beszélő arra következtetésre jut, hogy betegségét Amor haragja okozta, és nyilván az istenség akarata (*inuito Amore*) vagy egyenesen tiltása ellenére (*prohibente deo*) kellett útra kelnie. Bár Delia minden istent megkérdezett (Amor is?) a szerencsés hazatérés esélyeiről, a férfi tudja, hogy Amor nem akarta, hogy elutazzon. Honnan tudja? Tibullus kihasználja a szó kétértelműségét (Amor mint isten és *amor* mint személyes érzelem): ő nem akart a szerelem miatt útra kelni, és a szerelem istene ezen a módon tiltotta meg neki, hogy elutazzon. De ez csak tudattalan motiváció lehetett. Azt, hogy különböző ürügyekkel újra és újra elhalasztotta az indulást, a szorongással magyarázza (*anxius*, 16), vagyis rossz érzésekkel saját biztonságát illetően az utazás során. A halogatás ürügyeinek katalógusa (17–20) ellentmond mind a korábbi állításnak a Delia által kapott kedvező jóslatokról, mind a későbbi kijelentésnek a saját *pietas*áról (51–52). Minden ürügy vallásos természetű, és a megfogalmazások azt sugallják, hogy a beszélő maga találta ki őket.

Delia az összes istent megkérdezte, és mind biztonságos visszatérést jósolt, de Tibullus mégis vészjósló ómenekről számol be, fenyegető madárjóslatokról, valamint arról, hogy megbotlott a küszöbben. Beszámol róluk, és reflektál rájuk, de a verbális diskurzus hangsúlyozása azt sugallja, hogy valójában nem történtek meg. Vagy ahogyan Donald H. Mills rekonstruálta a történetet: „tudatosan és szándékosan botlott meg, hogy eggyel több mentsége legyen a késlekedésre”;²¹ de hamis óment fabrikálni aligha jobb, mint elmesélni egy kitaláljat. Azt, hogy Saturnus napját hozta fel a halasztás ürügyéül – vagyis a zsidók sábeszét, amihez egy gazdag rómainak

19 LEACH 1980, 87. A valóságon Leach a korszak társadalmi valóságát érti, nem az elégiákban ábrázolt valóságot.

20 JACOBY 1905, 78.

21 MILLS 1974, 227.

semmi köze sem lehetett –, a közönség aligha tekinthette másnak, mint a vallás cinikus kihasználásának.²²

Aut ego sum causatus aues aut omina dira
Saturniue sacram me tenuisse diem.
O quotiens ingressus iter mihi tristia dixi
offensum in porta signa dedisse pedem! (17–20)

Vagy a madarakat okoltam, vagy a vészjósló ómeneket, vagy hogy meg kellett tartanom Saturnus szent napját. Ó hányszor mondtam, amikor már épp elindultam, hogy gyászos jelet adott nekem, hogy az ajtóban megütöttem a lábamat.

Valóban istenfélő az az ember, aki hamis ómenekre hivatkozva halogatja az indulást? Komolyan gondolja, hogy az istenek semmi kifogásolni valót sem találhatnak egyetlen szavában vagy cselekedetében sem? A vallással szembeni attitűdje számos ellentmondást mutat. Miután Saturnus napját hamis ürügyként használta az elutazás elhalasztására, hosszan magasztalja Saturnus mitikus uralkodását. Miután kigúnyolta Deliát, amiért Isist tiszteli, noha semmiféle védelmet nem kap tőle (23–26), Isistől kér segítséget. Az Isis templomában elhelyezett fogadalmi ajándékok azt bizonyítják, hogy Isis képes segíteni, de Delia korábbi fogadalmai nem jártak semmilyen eredménnyel, ezért Tibullus egy új és szokatlan fogadalommal kísérletezik: ha Isis segít rajta most, akkor Delia dicsérni fogja az istennőt a templomban. Általában úgy szokás, hogy aki imádkozik az istenséghez, annak a dolga lesz később leróni az adósságot; itt viszont Deliának kell helytállnia valaki más helyett.²³

Rögtön azután, hogy Iuppiter uralmát kritizálta, élesen szembeállítva a saturnusi aranykorral, a beszélő Iuppiterhez fordul segítségért (49–52). Biztos benne, hogy Venus meg fogja jutalmazni halála után, amiért mindig kész volt a gyengéd szerelemre (*quod facilis tenero sum semper Amori*, 77), noha éppen egy olyan utazáson vesz részt, amelynek Amor akarata ellenére indult neki (21). A tibullusi elégiát sohasem a következetességé-

22 LEE-STECUM 1998, 109–110.

23 Uo. 112.

ért és egységességéért dicsérték; sokkal inkább tekintették erényének a *varietast*. Mindazonáltal az I.3 vallásos diskurzusában túl sok van szembeszökő ellentmondásból ahhoz, hogy a férfi főhős olyan istenfélő rómainak tűnjön, aki az elvárt méltósággal beszél az istenekről. Az ellentmondások a hivatalos és az alternatív/szerelmes diskurzus kettősségéből adódnak. A római *pietas* szigorú fogalma megköveteli minden kötelesség teljesítését az istenek (és persze az apa) felé, és feltételezi, hogy ezért az istenek adhatnak valamiféle jutalmat. Tibullus Isistől, Iuppitertől és Venustól vár isteni jótevékenységeket a saját és Delia mintakövető viselkedése miatt. Ez a hozzáállás viszont ellentmondásba kerül az elégiai szerelem koncepciójával, amely az élet egyetlen értékcentruma akar lenni. A költő nem arról ábrándozik, hogy felépülése után utoléri Messallát és kíséretét, hanem hogy visszatér Deliához; a saturnusi aranykor boldog semmittevését ünnepli; az a részlet, amely Delia Isis-imádatáról szól, inkább gúnyolódásnak hat egy olyan kultuszon, amelyik szexuális önmegtartóztatást követel, és másból sem áll, mint üres templomi propagandából.²⁴

A vers első harmadában a költő úgy jelenik meg, mint aki két lehetséges életszféra közt hezitál. Ahogy útközben hátramaradt egy szigeten, úgy bizonytalankodik lelkiileg a férfi rend (amelyet Messalla testesít meg, aki férfitársulásokra indul társaival kelet felé) és a hátrahagyott női rend között. Akik hiányzanak neki, az az anyja, a nővére és a kedvese; felgyógyulása egy istennő lehetséges segítségétől függ. De amikor elképzei hazatérését ebbe a látszólag női meghatározottságú világba, rögtön arról ábrándozik, hogy újra elkezdheti bemutatni rendszeres áldozatait háza férfi istenségeinek, a Penatesnek és a Larnak.²⁵ A Messalla oldalán megkezdett küldetés és a hivatalos értékrend feladása mintha egy férfiatlan életmódot implikálna, de a költő úgy képzei, hogy ezen belül ő kialakíthat egy patriarchális enklávé.

Az aranykor leírásában talán nem kézenfekvő, hogy egy olyan életmódot ünnepel, amely ellentétes a hivatalos értékrenddel. Igaz, hogy Saturnus uralmát azért dicséri, mert akkor még nem volt tengeri utazás és háború: két olyan dolog, ami nagyon is fontos volt a római elit számára; de az

24 Mint Lee-Stecum írja: „the reader is unable conclusively to reconstruct the poet's exact attitude to Isis and her cult” (uo. 112). Hogy mennyire kétértelműek a kijelentések Isis gyógyító erejéről, amelyet a templom falai bizonyítanak, ahhoz lásd uo. 111.

25 Uo. 112.

aranykor mégiscsak egy olyan közhely, amelynek kidolgozása hagyományos erőpróbája a római költészetnek. Az alvilág ábrázolása azonban már nyilvánvalóan paródiája, mégpedig szerelmi tematikájú paródiája a túlvilági igazságszolgáltatás hagyományos eszméinek. Mind a jutalmak, mind a büntetések azon múlnak, ki hogyan viszonyult a szerelemhez és hogyan viselkedett szerelmi viszonyaiban, nem pedig a patriarchális értékrenden, mint más ábrázolásokban. Az Elysiumban az elhunyt hősök szoktak tartózkodni, Tibullusnál viszont azok, akik úgy haltak meg, hogy szerelmesek voltak (65). Fiatal férfiak és nők táncolnak, énekelnek örökké rózsák és kakukkfű között, de a megfogalmazás megengedi azt az értelelmzést, hogy még az a szerelem is, amelyet ott gyakorolnak, tele van konfliktusokkal:

...et adsidue proelia miscet amor. (64)

...és folyton csatározásokat szít a szerelem.

A *proelia* vonatkozhat Amorra is, aki nyilakat lődöz rájuk, hogy szerelembe essenek, de ugyanúgy a szerelmesek állandó veszekedéseire is.²⁶ Az elégiában a szerelem ritkán jelenik meg úgy, mint kölcsönös boldogsággal járó harmonikus viszony. Még a boldogok túlvilági mezőin sem.

A Tartarust, a gonoszok túlvilági büntetésének mitikus helyét szintén átformálja az elégiái kód. Már a négyelemű mitikus felsorolás is jelzi, hogy a Tartarusban olyanok töltik örök büntetésüket, akik valamilyen szexuális vétséget követtek el. Ez a szempont explicit az első és az utolsó gonosztevőnél: Ixion azért van ott, mert Iunóval mert próbálkozni (*Iunonem temptare ausi*, 73), a Danaidák pedig azért, mert megsértették Venus istenségét (*Veneris numina laesit*, 79), amikor megölték a férjüket a nászéjszakán. Köztük Tityus hagyományosan azért bűnhődik, mert meg akarta erőszakolni Letót. Tantalus a kakukktójtás, akinek bűne (hogy tudniillik ambróziát lopott az istenektől, és feltálalta nekik saját fia, Pelops húsát) nem szexuális természetű,²⁷ ugyanakkor bűnhődése, az állandó kísértés kielégülés nélkül, metaforikus kapcsolatba hozható az elégiái szerelem-

26 Vö. „This power forces the inhabitants of Elysium to fight eternally (*assidue*). In this way the battles of the Elysian lovers resemble the many repetitive torments undergone by the inhabitants of Tartarus.” LEE-STECUM 1988, 121.

27 CILLIERS 1974, 75–79.

mel.²⁸ A mitikus bűnösök felsorolása után a költő azt kívánja, hogy vétejtársai is a Tartarusban végezzék. Az alvilágnak ebben a személyes és elégtel paródiájában Venus adja jutalmul az Elysiumot azoknak, akik szerelmes életet éltek, a Tartarus pedig azokkal van tele, akik elutasították a szerelmet (a Danaidák) vagy mások szerelmével kezdtek (Iuppiterével vagy a költőével).²⁹ Miközben a költő olyan sírverset ír magának, amelyben teljesen elkötelezettnek látszik a hivatalos római értékrend iránt, az emberi élet transzcendens megítélését úgy képzei el, mint ami azoknak alapvetően ellentmond.³⁰

Maga a riválisok említése ébreszthet némi gyanút Delia hűséges, Pénelopé- vagy Lucretia-természetével kapcsolatban:

Illic sit quicumque meos uiolauit amores,
optauit lentas et mihi militias. (81–2)

28 CILLIERS (1974, 78) joggal hangsúlyozza, hogy a Tartarus főbűnöseinek szokásos listája mindössze öt nevet tartalmaz, ezért négy szexuális jellegű bűnelkövetőt találni nem lett volna lehetséges. A szexuális aspektus hiánya Tantalus bűneiben annyira megzavarta A.A.R. Hendersont, hogy ki akarta cserélni Sisyphusra (HENDERSON 1969). Úgy vélem, a négy főbűnös közül kettőnél expliciten hangsúlyozni bűnük szexuális természetét, és hozzájuk venni Tibullus szerelmi riválisait bőven elég a Tartarus erotizálásához.

29 Venus birodalma meglehetősen patriarchálisnak látszik a büntetések szempontjából. A Danaidák azzal sértették meg Venust, hogy ellenálltak a rájuk kényszerített házasságnak, a férfiak pedig azért bűnhődnek (vagy azért kívánja Tibullus, hogy bűnhődjenek), mert olyan nőnél próbálkoztak, akit egy másik férfi a sajátjának tekint. Emiatt az a benyomásunk támadhat, hogy a nemi erőszakot nem azért büntetik itt, mert egy (Venus oltalma alatt álló) nő ellen, hanem mert egy másik férfi jogai ellen irányul. (Tantalosz sok bűnt követett el. Ezek egyike, hogy elcsábította Ganümedészt, aki később Zeusz kedvese lett. Emiatt azonban mindössze száműzték Ilosz királyságából, tehát nem ezért kínozzák a Tartarusban.)

30 Értelemzében a Tartarus szerelmi szempontú átférféltetése humoros. HENDERSON viszont úgy gondolta, Tibullus itt Lucretius Tartarus-leírását idézi „to make a stand against Lucretius’ teaching on death and romantic love, and at the same time advance the claims of love-elegy to be serious poetry” (1969, 649). Én azonban sem azt nem hiszem, hogy a szerelmi elégia komoly költészet akart lenni, sem a komolyság (Bahtyin előtti) kizárólagos csodálatát nem osztom. Valójában rendkívül viccesnek találom azt az ötletet, hogy Tibullus filozófiai vitába bonyolódik Lucretiusszal, a halál utáni büntetések és jutalmak valósága mellett érvel, és mindeközben a romantikus szerelem nem epikurosi éthoszát magasztalja.

Legyen ott, aki csak meggyalázta az én szerelmemet, és hosszú katonáskodást kívánt nekem.

A költő maga csak kívánja, hogy az alvilági istenek büntessék meg azokat, akik meggyalázták a szerelmét, de a *uiolauit* ige indicativusa tényként állítja, hogy ez bizony megtörtént.³¹ Delia nem olyan hűséges, mint azt a költő hinni szeretné. Azoknak, akik azt kívánják, hogy Tibullus minél tovább távol legyen, jobbak az esélyei, mint Pénélopé kérőinek. Lee-Stecum azzal az ötlettel is eljátszik, hogy ha Tibullus a sábeszt meg kitalált ómeneket használt ürügyül az utazás elhalasztására, akkor Delia is használhatta hasonlóképpen az Isis-kultuszt, hogy távol tartsa őt az ágyától.³² Akárhogy is, a költő csak elképzelheti Deliát Lucretia szerepében, és könnyöröghet neki, hogy maradjon szűzies. Ez a *precor* nem az első ige a versben, amely a hatalmi viszonyoknak az elégiában szokásos megfordítását implikálja. Még ha a költemény látszólag úgy ábrázolja is a férfit, mint aki a saját szuverén döntése alapján hagyja el a Várost vagy tér oda vissza, a nőt pedig, mint támogató partnert, aki passzívan sírdogál, jó utat kíván, és amíg szerelme távol van, otthon, csakis nők társaságában tölti az időt, azért a férfi az, aki könnyörög. A 9. sorban pedig Delia a *mittere* ige alanya: *me cum mitteret urbe* (amikor elengedett engem a Városhól). A *mittere* ige azt is tudja jelenteni, hogy 'enged', meg azt is, hogy 'küld'. Az utóbbi jelentés akár még azt is implikálhatja, hogy Delia nem akarta, hogy Tibullus körülötte legyen, de még ha a másik jelentést választjuk is, akkor is a nő lesz az, aki a döntést meghozza. Aki elengedhet valakit, annak hatalmában áll visszatartani is.

A Lucretia-utalás szintén implikálhatja azt a paradoxont, hogy maga az elégiai beszéd, illetve az elégiaírás hozza létre a versenyhelyzetet az ábrázolt élethelyzetben. Collatinus dicsekszik a feleségével, majd meghív

31 A *uiolare* ige alapvetően azt jelenti: 'erőszakot alkalmazni valakivel szemben'; a *mei amores*, 'szerelmem', különösen többes számban, a szeretett személyt szokta jelenteni metonimikusan. A *uiolare* ige, ha a tárgya egy nő, általában implikálja a szexuális aktust, és az elégia világának általában szadisztikus szexualitását alapul véve nem feltétlenül jelent nemi erőszakot, hanem csak szexuális együttlétet. Ezt a benyomást erősítheti Tib. I.6,51, ahol a *uiolare puellam* kifejezés azonos metrikai pozícióban szerepel. Az indicativusos mellékmondat faktuális jellegét helyesen emeli ki LEE-STECUM 1998, 125–126.

32 Uo. 111.

egy csoport férfit a saját házába, hogy szemügyre is vehessék, és éppen az az először verbális, majd vizuális közszemlére tétel kelti fel Tarquinius vágyát.³³ Az elégiaköltő (mármint az, aki a versben szerepel) folyamatosan reklámozza szerelmének kiválóságait, és azzal dicsekszik, hogy ezeket a kiválóságokat az ő költői teljesítménye tette széles körben ismertté. Collatinus marketingtevékenysége végzetes volt Lucretia számára, elvégre is ő a római társadalom által egy nőtől elvárt erények megtestesülése. Ha az elégiai *puella* kihasználja a költő révén nyert ismertséget, akkor az utóbbinak szükségképpen erős versennyel kell szembenéznie, és kezdhet panaszkodni a lány hűtlensége miatt. A szituációban rejlő ellentmondást napnál világosabban fejti ki Ovidius (*Am.* III.12), de máshol is humorforrásként működik. Tibullus I.3-ban is nevetséges a költő a corcyrai betegségben: megpróbált a római elit férfiideáljának megfelelően viselkedni, de kudarcot vallott, és most egy szűzies Deliáról ábrándozik, aki Pénélopé és Lucretia keveréke.

A Tibullus-vers elemzése látszólag ellentétes következtetésre vezetett, mint korábban a Propertius-versé. Az utóbbi főhőse úgy próbálta bemutatni magát, mint a női zsarnokság kiszolgáltatott áldozatát, de közben átsejlettek az ezzel ellentétes hatalmi viszonyok. Tibullusnál a költő úgy igyekszik ábrázolni magát, mint aki ura a helyzetnek a szerelmi viszonyban, és aki a hivatalos értékeket próbálja képviseli, de közben feltárul sebezhetősége. Ez az állítólagos sebezhetőség azonban az elégia komikus diskurzusának a lényege. Még akkor is, ha a férfi könnyörögve esdekel a nőhöz, és a túlvilági igazságszolgáltatásban reménykedik, nyilvánvaló a patriarchális nemi szerepek működtetése a férfi által kisajátított diskurzusban.

33 Én itt Livius elbeszélését foglaltam össze, de a modern olvasónak könnyen eszébe juthat Shakespeare költeménye, *The Rape of Lucrece* is, amelyben Collatine pusztán felesége verbális ábrázolásával lobbantja fel Tarquin vágyait.

IV. FEJEZET

AZ ELÉGIA NARRATOLÓGIÁJA

A római szerelmi elégia a Magyarországon hagyományos háromosztatú műfajtipológia szerint lírai műfaj. Sok szempontból ugyanakkor narratívának is tekinthető. Ahhoz, hogy az elégia narratológiai tárgyalásának módjait és lehetőségeit körüljárhassuk, szükségesnek látszik először a líra narratológiai megközelíthetőségét körvonalaizni. Ez nem különösebben úttörő vállalkozás. A narratológusok már nagyon régen kiterjesztették felségterületeket nem narratív szövegek, sőt nem verbális kulturális jelenségek vizsgálatára is, a tudományos publikációktól a festményeken és kiállításokon át a TV-műsorokig. 2005-ben Peter Hühn és Jens Kiefer olyan tanulmánykötetet szerkesztett, amelyben tizenhét angol vers narratológiai elemzését gyűjtötték össze és látták el elméleti-metodológia bevezetéssel, valamint az eredményeket összefoglaló zárótanulmánnyal.¹ Az elégia-korpuszokat is szokás történetként olvasni, noha ez nem feltétlenül jelenti a narratológia szigorú eszköztárán alapuló olvasást, de még arra is bőven akad példa.²

1 HÜHN–KIEFER 2005.

2 Lásd elsősorban LIVELEY–SALZMAN–MITCHELL 2008 és LIVELEY 2012.

Líra és narratológia: egy történet egyik pillanata

A narratológiák általában, és ebben nincs is semmi meglepő, az elbeszélés definíciójával kezdik, ami gyakran tartalmazza a minimumelbeszélés vagy elbeszélésminimum meghatározását is. Azáltal azonban, hogy a narratív gondolkodást az emberi megismerés egyik alapvető stratégiájaként ismertük fel (mégpedig egyikként a nagyon kevés közül), lassan azt lesz nehéz meghatározni, hogy mi *nem* elbeszélés. A legtöbb narratológia leszögezi, hogy a dráma nem elbeszélés,³ de már sokkal nehezebben mond le a filmről. Amióta nemcsak történettudományi, hanem mindenféle tudományos (alapvetően azért diszkurzív) szöveg narrátoráról és narratív stratégiáiról is gyakran beszélünk, azóta nem feltétlenül szükséges, hogy a történetmondás egy szöveg láthatólag elsődleges célja legyen ahhoz, hogy narratológiai módszerekkel elemezhető elbeszélésnek tekintsük. Viszonylag kevés szó esik azonban a lírai költeményekről, pedig nagyon is gyakori, hogy valamiféle történet feltárulkozik egy lírai szövegben vagy annak hátterében.

Nem szükséges hosszasan magyarázni, hogy sok dal egyszerűen elmond egy történetet. A *Megy a juhász számaron* vagy a *Befordultam a konyhára* végigmondja a maga történetét, és a versek lényegét tekintve aligha jön ki egészen más eredmény, ha elbeszélésként, mint ha lírai versként közelítünk hozzá. A trükk mindkettőben elbeszéléstechnikai: az egyikben az ellipsis miatt lesz a vers olyan jelentésteli (hogy tudniillik a főszereplő belső történéseiről csak minimális információt oszt meg a narrátor), a másikban a meg nem történt esemény elbeszélése, majd visszavonása adja a vers báját: az, ahogyan az egyes szám első személyű elbeszélő helyesbíti saját előadását. Ezek kétségtelenül nagyon rövid történetek, minimális a kontextualizálás, a helyszíneket a szövegek éppen csak jelölik, megnevezik („gyepes hant”, „konyha”) anélkül, hogy a leírásra szót vesztegetnének, amittől a történet talán kevésbé plasztikusan elképzelhetővé, hanem inkább absztrakttá válik, de attól még történetek. Az ilyen narratív dal egyáltalán nem ritka. És nem csak a dalok között találunk ilyesmit. Ovidius *Amores* című gyűjteményéből az I.5, amelyről a következő fejezetben lesz szó részletesen, egy pásztoróra egyes szám első személyű elbeszélése, amely szinte

3 De azért lásd JAHN 2001 és SCHWANECKE 2019.

kizárólag narratív kijelentéseket tartalmaz, néhány (intradiegetikus) narrátori kommentárral fűszerezve. Az elején leírja az időpontot és a helyszínt, bemutatja (a csak személyragokkal jelzett *Ēn*⁴ után) a másik szereplőt, majd előadja a találkozás történetét.

Nagyon sok olyan lírai költemény is van, amelyben a történet nincs végigmondva, mégis kikövetkeztethető, mert amit hallunk, az egy szereplő megszólalása egy történet egyik jelenetében. És a történetre lehet következtetni magából a szövegből, illetve az adott irodalmi tradíció kontextusából. Különösen jó példa az az i. sz. 800 körül keletkezett prakrit költemény, amelynek ilyesfajta narratív elemzése található az indiai kritikai rendszer alapkönyvében, Anandavardhana *Dhvanyaloka* című traktátusának Abhinavagupta-féle kommentárjában.⁵ A négysoros vers magyar prózafordítása (angol prózafordításból) így hangzik: „Ki ne haragudna, ha látja, hogy drága feleségének alsó ajka sebes? Nem hallgattál rám, pedig figyelmeztettek, hogy ne szagolgasd a méhet rejtő lótuszt. Most szenvedned kell.” Ahhoz, hogy ennek a szövegnek bármilyen értelme legyen, ki kell következtetnünk vagy ki kell találnunk azt a történetet, amelybe megszólalásként beleágyazódik, tudnunk kell, hogy ki beszél kihez, és mit akar ezzel elérni. Esetleg meglegekedhetünk azzal, hogy a beszélő figyelmeztetett egy férjes asszonyt a méhecskére, és most kárörvendezik, de az még így sem világos, miért örül annak, hogy a férje haragszik rá, és hogy miért haragszik a férj annyira a méhcsepés miatt. Anandavardhana szűkszavúan csak annyit mond erről, hogy ez a vers arra példa, amikor a beszélő valójában nem ahhoz beszél, akihez látszólag beszél. Abhinavagupta szerint egy bizalmas barátnő beszél az asszonyhoz, de úgy, hogy a férj és az irigykedő másik feleség is hallja. A probléma az, hogy a hűtlen asszonyt a szeretője az ajkán harapta meg szex közben, és ezt a sebet a férj mindenképpen észreveszi. A barátnő látszólagos szemrehányása tulajdonképpen egy ártatlan magyarázattal próbálja leszerelni a férj gyanúját, egyszersmind elejét venni a másik asszony pletykálkodásának, illetve annak, hogy triumfáljon, amiért a barátnőt hűtlenségen kapják és megalázzák. Ezenközben a szeretőt is figyelmezteti, hogy a jövőben

4 A 13. sorig ezt a személyes jelenlétet csak a 2. sor *adposui* alakja jelzi.

5 INGALLS ET AL. 1990, 103–105. A vers eredetijének fellelhetőségét Ingalls a következőképpen adja meg: „Non-Vulgate Sattasāi, Weber No. 886”, ami a következő kiadásra utal: Albrecht WEBER (ed.), *Saptaçatakam des Hâla*, F. A. Brockhaus: Leipzig, 1881.

kerülje a harapásokat a jól látható helyeken. Ez az értelmezés megteremt egy egész történetet összesen öt szereplővel, megérti a csoport tagjai közti viszonyok dinamikáját, és a versszövegnek az ebbe a történetbe ágyazott jelenetként tulajdonít jelentést. Érdemes hangsúlyozni, hogy a történet nem egy különösen fantáziadús értelmező egyéni fikciója. A szanszkrit líra hagyomány kontextusában az olvasók számára magától értetődő, hogy a seb az ajkon nem méhcsípéstől, hanem illegitim szerelmi harapástól van. Ebben a példában talán a (Nyugaton) megszokottnál nagyobb a kontraszt⁶ a szöveg rövideége és a mögé odaértendő történet hossza között. Ettől olyan jó példa.

De nagyon sok lírai költemény feltételezi egy történet rekonstruálását, hogy megszólalásként érthessük egy jelenetben. Ha a líráról esetleg eleve azt gondolja valaki, hogy alapvetően érzelmekről szól (amit azonban a 20. századi líra tapasztalata alapján már nagyon nehéz gondolni), akkor az adott emberi érzelmeket legtöbbször egy interperszonális szituációban tudjuk elképzelni, amely szituáció viszont esetleg egy történet folyamatában állhat elő. Ez nem mindig vagy feltétlenül van így; vallásos érzelmek, univerzális tapasztalatokra vagy a természetre reflektáló művek esetében esetleg minimális lehet vagy akár hiányozhat ez a narratív beágyazódás, máskor viszont magától értetődő. A szerelmi költészetre például az utóbbi igaz. A római szerelmi elégia legtöbb darabja mögé oda kell képzelni egy szerelem történetét, amelynek egy adott pillanatában elhangzik egy monológ. A *paraclausithyron* (a kizárt szerelmes monológja) lehet ennek kézenfekvő példája. A legfontosabb természetesen maga a monológ, de a mögöttes történet, az egész szerelem jellege ennek tükrében esetleg elégiről elégirára másképpen jelenik meg, illetve egyszerűen másmilyen.

A fentiekből természetesen nem következik, hogy mindig lehet valami érdemleges eredményre jutni a lírai versek narratív értelmezésének fenti két módjával. Vagy azzal a harmadik, szintén elég gyakori eljárással, amikor több lírai versből próbálnak meg összerakni egy történetet. Vannak persze olyan elrendezett versciklusok, amelyek paratextusokkal és magával az elrendezettséggel felhívják az ilyen olvasásra. De már például Catullus Lesbia-verseiből, bármennyit kísérleteztek is vele, nem lehet

6 A vers olvashatóságához és a különböző kontextusokhoz, a világirodalmi kommunikáció példaként bemutatva vö. DAMROSCH 2009, 11–13.

kirakni egy *Lesbia*-regényt,⁷ viszont ettől még erős a kísértés, hogy egyes versek között azon az alapon teremtsünk kapcsolatot, hogy bizonyos textuális jelzések szerint ugyanannak a történetnek különböző jeleneteiként érthetők, ami a történetet is kifejtettebbé, hosszabbá, érdekesebbé és érthetőbbé teszi. Hasonlóképpen az egyes római elégiakönyvekről vagy szerzői korpuszokról is gyakran feltételezik, hogy ki kell adniuk egy nagy történetet, és a textuális jelzés, amely az ilyen olvasásra felhív, az egyes szám első személyű beszélő (a lírai én) feltételezhető azonossága, valamint a szeretett nő nevének ismétlődése, noha az utóbbi nem szokott minden egyes versben elhangozni. Ezek a próbálkozások nem eleve elhibáztak, azonban feltűnő, hogy az elégia műfaja mennyire ellenáll nekik. Az egyes költemények sorrendjét nem lehet megfeleltetni egy mögöttes történet időrendjének, ez pedig kizárja az utóbbi megbízható (re)konstrukcióját. Azonosíthatók persze olyan szöveghelyek, amelyek bizonyos versek relatív kronológiájára utalnak, de alapvetően csak kombinatorikai módszerekkel volna mód meghatározni a lehetséges sorrendek, következésképpen a lehetséges történetek számát. A legtöbb értelmező szerint a magától értetődő olvasói elvárás az, hogy a versek a mögöttes történet időrendjében kövessék egymást, és ehhez képest látszik amolyan dekonstrukciós trükknek, amikor az elégiagyűjtemény ellenszegül.⁸ De ha Propertius IV. könyvének 7. elégiájában *Cynthia* már halott, a rá következő 8-ikban meg még él, akkor az olvasónak nem kell különösebben nagy szellemi energiákat mozgósítania ahhoz a belátáshoz, hogy az elégiák nem a történet sorrendjében követik egymást a gyűjteményben. Ettől még ki lehet találni olyan történeteket, amelyekben minden költemény elhelyezhető, de egyrészt nyilvánvaló, hogy ez inkább fantáziajáték, mintsem értelmezés, másrészt könnyen lehetséges, hogy az egyes vers nemcsak ugyanannak a történet-

7 Vagy többfélét is ki lehet rakni belőlük. Holzberg egyébként Catullus-regényről beszél, a másik főszereplőről nevezve el a regényt, hangsúlyozva mindazonáltal, hogy ő is szereplő, nem azonos a szerzővel: a Catullus-regény a beszélő persona önéletrajzi utalásaiból alakítják ki egyesek: HOLZBERG 2002, 14.

8 Veyne is ennek az automatikus olvasói elvárásnak a kijátszásaként értékeli, hogy az elégiákban nincs kronológia, hogy az elégikusoknál nincs regény, nincs összerakható történet (VEYNE 1988, 50–51), bár talán túl messzire megy, amikor azt állítja, hogy az idő egyáltalán nem játszik semmiféle szerepet az elégiakorpuszokban (51).

nek valamilyen aspektusát villantja föl, hanem maga a háttértörténet is változik az egyes versek szempontjából.

A két utóbbi stratégia esetében a lírai vers történetként olvasásához a narratológia egész fogalomtárából az ellipszist kell a legnagyobb mértékben hasznosítani. Ha egy teljes szöveg mindössze egyetlen megszólalás egy történet egyik jelenetéből, akkor ez az elliptikus elbeszélésnek szinte a maximuma, hiszen az el sem hangzó elbeszélés minden más elemet kihagy. És hogyha több szöveget egyetlen történet részeként, egy odaértett elbeszélés jeleneteiként akarunk érteni, akkor az őket összekapcsoló kivonatos elbeszélések, összefoglalások hiányoznak.

Minimális elbeszélések, felvillantott események

Van azonban még egy lehetséges aspektusa a líra elbeszélésként olvasásának, amely visszavezet minket a legelején felvetett, de azóta elhanyagolt problémához, az elbeszélésminimumhoz. A lírai szövegekben is el-elhangoznak olyan mondatok, amelyek elbeszélnek valamit. A korábban szemügyre vett prakrit versben az első és a harmadik mondat nem elbeszélő jellegű. Sem az nem történetmondás, hogy „Ki ne haragudna, ha látja, hogy drága feleségének alsó ajka sebes?”, sem az, hogy „Most szenvedned kell.” De a középső mondat kifejezetten egy múltbeli esemény, sőt eseménysor elbeszélése: „Nem hallgattál rám, pedig figyelmeztettelek, hogy ne szagolgasd a méhet rejtő lótuszt.” És Abhinavagupta elemzése alapján akár arra is következtethetünk, hogy éppen ez az elbeszélés a vers lényege. Aszerint ez egy fikatív történet fikatív szereplőjének mint intradiegetikus narrátornak az elbeszélése, amely nem pusztán fikatív, hanem kifejezetten hazugság az ábrázolt valóságon belül. De ettől még elbeszélés. Már amennyiben eléri az elbeszélés minimumát. A teoretikusok szerint az elbeszéléshez esemény kell, ami egyesek szerint állapotváltozás.⁹ Genette példái közül a minimumra az első nem látszik változást implikálni: „Megyek”, de a második már igen: „Péter megjött”.¹⁰ Szerinte lényegében bármilyen igei forma elbeszélést alkot. Feltételezem, hogy a létige ebben a gondolkodásban

9 TOOLAN 1988, 14.

10 GENETTE 1996, 66.

nem ige. (Erre még visszatérünk.) Az 1987-es Gerald Prince szerint kell esemény az elbeszéléshez, de tényleg elég belőle egyetlenegy is.¹¹ Shlomith Rimmon-Kennan szerint viszont legalább két, kronológiai sorrendbe rendezett esemény szükséges az elbeszéléshez,¹² és ugyanígy az 1982-es Prince szerint,¹³ viszont az 1973-as Prince még úgy gondolta, a minimum, hogy három eseményünk legyen, amelyeket összekapcsol a kronológia, a kauzalitás és a zárlat princípiuma.¹⁴ A mondatunk, ha nem beszél is el, de tartalmaz három eseményt, tehát még a legszigorúbb minimumkövetelményeknek is megfelel. Én figyelmeztettelek, te megszagoltad a virágot, a méhecske megcsípett.

Tulajdonképpen még azon is elgondolkodhatunk, hogy nem tartalmaz-e az első mondat egy elbeszélést. Ha a kérdő mondatot kijelentéssé transzformáljuk, amit nyilván megtehetünk, hiszen ez nem egy valódi, választ követelő, hanem ún. költői kérdés, akkor valami ilyesmit kapunk: ha a feleség ajkán seb van, a férj mérges lesz. Az, hogy az ajkon seb van, nem esemény, de indexikus jele egy korábbi eseménynek, ami kiváltja a férj haragját. Akár így is elrendezhetjük három eseménnyé: X esemény történik, seb keletkezik, a férj megharagszik. Legalább két esemény kauzális és kronológia kapcsolatban, ami a korai Prince kivételével kielégítően a narratológusokat, de talán a jelöletlen, ám odaértett (talányos és felderítendő) kiinduló eseménnyel még a három is összejöhet. Ez persze egy hipotetikus elbeszélés, de senki nem mondta, hogy a minimális elbeszélés nem lehet hipotetikus.

És akkor még egy szót az utolsó mondatról. Az adott formában talán nem elbeszélés, de nem tartalmazza-e egy jövő idejű elbeszélés lehetőségét? Ha úgy hangzana, hogy „most szükségképpen szenvedni fogsz”, akkor felfoghatnánk egy minimális, egyeseményes elbeszélésnek.¹⁵ Azt gondolom, hogy a narratológia arra is kínál apparátust, hogy leírjuk ennek a három különböző típusú, minimális elbeszélésnek az összekapcsolódását.

11 PRINCE 1987, 58.

12 RIMMON-KENAN 1983, 19.

13 PRINCE 1982, 4.

14 PRINCE 1973, 31.

15 Erre a transzformációra megint csak feljogosít minket, hogy a szanszkritban a kellés kifejezésébe a jövőidejűség beleérthető (az információért KARSAI Györgynek tartozom köszönettel).

A lírai versek többsége tartalmaz ilyen többé-kevésbé minimális narratív részeket. Kérdés lehet, hogy egy versben szétszórta felbukkanó elemeket lehet-e és érdemes-e összekapcsolni egymással mintegy elbeszélés-ciklusként olvasva őket, illetve hogyan lehet leírni a viszonyukat a nem elbeszélő részekkel. Világos, hogy nem mindig érdemes. Ha azt olvasnánk, „A boldogság lágy, szőke és másfél mázsa” – az nem volna elbeszélés, de az már lehet elbeszélés, hogy „Láttam a boldogságot én, / lágy volt, szőke és másfél mázsa.” Van benne egy esemény, és van benne egy leírás is. A vers két következő mondata még további eseményeket is elbeszél, a mosolygás imbolyog, a boldogság (vagy a mosolygása) ledől a tócsába, az elbeszélő felé hunyorog és röffen, pihéi közt a fény tétovázva babrál. Csak mintha nem lenne érdemes itt a történetre koncentrálni. Ha egy elbeszélés helyszíne „az udvar szigorú gyöpe”, egyik cselekvő ágense a boldogság mosolygása, és az elbeszélte események közt olyanok vannak, mint hogy a fény babrál, akkor erős gyanú ébredhet, hogy itt az elbeszélésszerűség egészen lényegtelen aspektusa a szövegnek. De a narratológusok egy jelentős részét eleve nem a történet, hanem az elmondás érdekli, és bizony nagyon sok olyan elbeszélés van, amiben a történet nem a legfontosabb, sőt esetleg egyáltalán nem fontos tényező.¹⁶ Miért ne lehetne József Attilának ez a strófája (vagy verse) egy olyan elbeszélés, amelyben nem a mit, hanem a hogyan az érdekes, nem a *fabula*, hanem a *szűzsé*, nem a *story*, hanem a *discourse*? A *fabula* azért itt is kikövetkeztethető: az egyes szám első személyű elbeszélés narrátora egyszer látott egy disznót a pocsolójában hemperegni, és azt gondolta, hogy ez a boldogság.¹⁷ És a lényeg persze nem

16 Patrick O'Neill „a Zénón princípiumnak” nevezi el azt a jelenséget, hogy az elbeszélés mindig rendelkezik azzal a potenciállal, hogy felforgassa az elbeszélte történetet. Világos, hogy Akhilleusz és a teknősbéka története mint történet teljesen érdektelen, de az, ahogyan el van beszélve Zénón paradoxonában, már nagyon is érdekes (O'NEILL 1996, 1–8).

17 Genette összefoglalásaihoz képest („Odüsszeusz hazatér Ithakára.” „Marcel író lesz.” – GENETTE 1996, 66, a fordítást módosítottam) a *fabulának* ez az összefoglalása kissé bőbeszédűnek és túlságosan részletezőnek látszhat. Lehetséges, hogy ez a lírai diskurzus eleve részletező természetéből következik. Mindenestre, ha ennél továbbmennénk az alapvető igeiség feltárása felé a *fabulában* (például „Attila lát egy disznót.” vagy „Attila meglátja a boldogságot.”), akkor aligha ismernénk rá az összefoglalásban a versre. Az egyigés összefoglalásba nem férhetne bele a legfontosabb, a (nem igei) metafora, miközben az elbeszélte történet ennek a metaforának a meglátása.

annak a története, hogy mit is csinált pontosan a disznó, hanem ez a gondolat, ez a belátás, ez a tudás, amire a humán szereplő a tapasztalat révén szert tett. És ha ez alapvetően a megismerés története, akkor olyan nagy narratív műfajokkal rokonítható, mint például a nevelési regény.¹⁸ És ha a vers többi strófájára vonatkoztatjuk, akkor mozaikdarabként hozzájárul az eszmélés kétségtelenül elliptikus elbeszéléséhez. Tverdota György szerint az *Eszmélet* eleve versciklus, a strófák számai az egyes önálló versek címei.¹⁹ Az általam itt vázolt olvasási stratégia alapján ennek a kérdésnek nincs jelentősége. Mindegy, hogy egyetlen vers részeit olvassuk ciklusként vagy 12 paratextusokkal összekapcsolt verset.

Itt azonban a narratív rész mindenképpen jól lehatárolt. Egy önálló számmal is jelzett verstani egység, és narratív kozmoszként is viszonylag zárt, mindössze egyetlen szereplő, az én bukkan fel a többi részekben is. Az utóbbi a lírában szinte magától értetődő, ezért az elbeszélés zártságát inkább jellemzi, hogy a többi szereplő és a helyszín nem jelenik meg máshol, mint amennyire a nyitottságát sugallja, hogy az én igen, noha kétségtelenül ez hív fel a ciklusként olvasásra. Vegyünk azonban végre szemügyre egy elégiát is, ahol ráadásul a narratív részek elhatárolására narratológiai eszközöket kell használni.

18 Tverdota György szerint a „láttam” itt „nem a tartalmas igehasználatra, hanem a látni jelentéstartalma döntő hányadának kiüresítésére példa. Az ilyen formális igehasználat azt a célt szolgálja, hogy a lírai én hangsúlyos jelenlétét észleljük, hogy tanúszkodásra való illetékességét elfogadjuk.” Az igének továbbá nem funkcionális, hanem struktúraalkotó szerepe van (TVERDOTA 2004, 252–253). Ezzel szemben én azt állítom, hogy a „láttam” igének nagyon fontos funkciója van, ez teremti meg az elbeszélés fontosabbik dimenzióját, illetve helyezi az egyes szám első személyű elbeszélőt (alias lírai én) szereplőként a történetbe. Az ige ismétlése („látom” a strófa 7., illetve az *Eszmélet* 87. sorában) nem annyira tagolja, mint inkább keretezi az elbeszélést azt hangsúlyozva, hogy a tapasztalat nem egyszeri, felvillanásszerű volt, hanem tartósan sikerült valamit megtanulni.

19 TVERDOTA 2004, uo. Az első két gépiratban egyébként ennek a résznek még volt önálló címe is: „Boldogság”. JÓZSEF 1984, 2. k., 202.

Tibullus mint elbeszélő

Állítólag Albius Tibullus elégiáit a *varietas* esztétikai elve szervezi, egy-egy művön belül sok téma kerülhet elő, amelyek között asszociatív a kapcsolat. De azért majd' mindegyikben felvázol egy alapszituációt, egy élet-helyzetet, ahonnan elindulhat az asszociatív gondolkodás, és ha így van, akkor aligha meglepő, hogy a beszélőnek mindenféle történetek is eszébe juthatnak. Az I. könyv 5. elégiájában azonban a nyolcsoros bevezetés után, úgy vélem, kizárólag narratív egységeket találunk, összesen hatot. Ebből öt úgy épül fel, hogy két sor (egy-egy disztichon) be- vagy felvezeti az elbeszélést, aztán jön a tulajdonképpeni elbeszélő rész, majd két sor összefoglalja, lezárja az adott részt. Ha ezeket a bevezető és lezáró disztichonokat az egyes elbeszélések részének tekintjük, akkor az első nyolc sor kivételével nem marad a versben nem narratív részlet. A hat részt egymástól elkülönítő öt határvonal közül négyet az *at* ellentétes kötőszó jelöl sorkezdő pozícióban, illetve három átmenettel jár együtt narrációs váltás egyes szám másodikból harmadik személybe vagy vissza, illetve a megszólított megváltoztatása.²⁰

De talán nézzük meg először az első sorokat, amelyeket nem narratívnak mondtam. Az első négy sorban (egy hosszú hasonlat előtt) összesen öt ige szerepel, de ebből négy állapotot ír le: (1.) kemény voltam (*asper eram*), és azt (2.) mondogattam (*loquebar*), hogy (3.) jól bírom (*bene ferre*) a szakítást, de most (4.) távol áll tőlem (*longe abest*) a bátor dicsekvés, hanem csak (5.) sodródok (*agor*). Persze az öt ige közül kettő létige, de eléri-e ez az igeiség az elbeszélés minimumát? Kétségtelenül van valamiféle állapotváltozás, amit körülbelül úgy írhatunk le, hogy régebben jól voltam, és most nem vagyok jól, vagy még inkább: régebben azt mondtam, hogy jól vagyok, de most annyira rosszul vagyok, hogy már úgy se tudok ten-

20 Ennek az elemzésnek, amely elbeszéléseket próbált fellelni a versben, nem volt célja, hogy a verset részekre tagolja, hogy fellelje a vers struktúráját. Az eredmény, mint-hogy a bevezetés kivételével nem találtam nem narratív részeket, szoros egyezést mutat a vers részekre tagolásában érdekelt elemzésekkel (VRETSKA 1970 [eredeti publikáció 1963]; LIEBERG 1986). A különbség leginkább abban mutatkozik, hogy azok a részek, amelyek a narratív elemzésben az egyes elbeszélőblokkok keretéhez mint lezárás tartoznak, azok az általános strukturalista elemzésben átkötésnek, vagy ide, vagy oda, vagy sehova sem sorolt tagolásnak látszanak, Vretska kifejezésével *Wendepunkt*nak.

ni, mintha nem lennék rosszul. De ez az állapotváltozás aligha nevezhető eseménynek. Viszont a szöveg mégiscsak leír egy lelki folyamatot. A kérdés, hogy elbeszéli-e. Ha viszont a szakítás szót is bevonjuk a lehetséges események körébe, akkor akár egy kéteseményes történetet is rekonstruálhatunk: szakítottunk, és utána romlott a lelkiállapotom.²¹ Ezt a kérdést félig nyitva hagyva a bevezetést a vers 0. elbeszélésének tekintem, amely minimum közeli narrativitással felvázol egy szituációt, amelyben megismertünk egyelőre két szereplőt, az egyik Én, a másik Te, akik korábban együtt voltak, de mostanra szétváltak, és az egyikük, a beszélő emiatt szenved. Ebben a szituációban mondja el a következő hat történetet.

Említettem, hogy a hat elbeszélésből ötnek van valamiféle narratív kerete. Nézzük meg, hogyan működnek ezek a keretes elbeszélések!

A 9. sor a beszélő Ént (aki az előző sorok nem narratív, imperativusos igéinek tárgya volt) hangsúlyozottan a továbbiak alanyaként vezeti be: *Ille ego*. És milyen ige kapcsolódik hozzá? A *dicor*; vagyis a nyelvtani alany egyben egy elbeszélés tárgya, róla mesélnek történetet. A 9–10. sor, bevezető disztichonként, előzetesen összefoglalja ezt a történetet, egyelőre függő beszédben: azt mondják rólam, hogy én mentettelek meg fogadalmimmal, amikor beteg voltál. A 11. sortól azonban nem a függő beszéd folytatódik, hanem praesens perfectumokban elkezdődik egy egyes szám első személyű elbeszélés, amely kifejti, amit a bevezető két sor már előrebecsátott. A hatsoros elbeszélés eseményei között kronológiai viszonyok nincsenek jelölve, és nem is kikövetkeztethetők. Viszont mindegyik ugyanarra a helyzetre adott reakció, mindegyik valamilyen mágikus gyógyító, bajelhárító ceremóniát ír le. Így próbálta a beszélő meggyógyítani Deliát. A 17. sor első két szava (*Omnia persolui*) vagy az elbeszélés utolsó eseménye (kilenc fogadalmat tettem, *mindet beváltottam*), vagy az eddigiek összefoglalása. A 17–18. sor többi része azonban a múlt időről jelenre vált: másik férfi élvezi áldozatos tevékenységem eredményét, az egészséges Deliát. A történet előrebecsátott és logikus végkifejletét, hogy Delia meggyógyult, az elbeszélés nem mondja el, hanem egy extradiegetikus prolepszissal az elbeszélés jelenére ugrik. A jelen idejű reflexió keretezi

21 A következő imperativusoknak nem tudok narrativitást tulajdonítani. Nemcsak azért, mert az „Égess! Kínozz!” igealakok nem beszélnek el, hanem azért sem, mert annyira metaforikusan szólítanak fel bizonyos cselekvések végrehajtására, hogy elképzelni sem könnyen lehet, mi az, amit Delia valójában cselekszik, amikor úgy jár el.

a múlt idejű elbeszélést: a jelenben azt mondják rólam, hogy csináltam valamit a múltban – tényleg ezt és ezt csináltam a múltban –, de ebből most ez lett a jelenben.

A 19–36. sor ezután a falusi idill tipikus tibullusi motívumának kidolgozása. Így kezdődik: *At mihi felicem vitam [...] fingebam* – de én boldog életet találtam ki magamnak. A *fingebam* éppen az a latin ige, amelyikből a fikció szavunk származik. És itt éppen azt jelzi, hogy egy fiktív életről van szó, amely soha nem következik be, és ezt a 20. sor vége külön hangsúlyozza: *sed renuente deo* – de az istenség visszautasította a kérésemet. És amikor az elképzelt jövő leírása véget ér, ennek a bevezető disztichonnak a tartalmi megismétlése zárja a részletet: *Haec mihi fingebam* – ezeket találtam ki magamnak, de imáimat szétszórták a szelek. Két szó pontos ismétlése is jelzi a keretet. Ezek között a disztichonok között találhatunk egy elbeszélést, majdnem végig jövő időben, ezek szerint a régebbi elképzelések egyenes idézeteképpen. Mindössze két olyan sor van (29–30), amelyik nem jövő idejű, hanem coniunctivusos igéket tartalmaz (vagy hortativusokat vagy potentialisokat: *Illa regat cunctos* – ő irányítson vagy irányítsa mindenkit). Ez a jövő idejű részlet sok cselekvést ír le, sok különféle eseményt mond el, mindazonáltal nehéz lenne köztük időrendi vagy kauzális kapcsolatot találni. Inkább különböző elemei, aspektusai egy történésnek, amelyet főként a kétszer elhangzó *consuescet* (meg fogja szokni) igealak fejez ki: a falusi idillben Delia mindenféle dolgokhoz hozzászokik, és nagyvilági örömlányból derék gazdasszonnyá válik. Csúcspontja, zárata van azért ennek az alapvetően parataktikus, mozaikos elbeszélésnek, Messalla látogatása (*Huc ueniet Messalla*). A Római Birodalom egyik ősi arisztokrata családjának sarja, Augustus egyik legsikeresebb hadvezére számára Delia maga fogja leszedni a fáról a legédesebb almákat.

Látható, hogy ezt a narratív részt az ismétlésekkel kiemelt keret is elválasztja környezetétől, meg a jövő idejű igék használata is, valamint az, hogy a korábbi egyes szám második személy helyett itt harmadikban beszél Deliáról (akinek a neve is csak itt hangzik el először a versben).

A harmadik narratív blokk (37–46) az, amelyiknek nincs saját kerete, és az egyetlen az elsőt követők közül, amelyik nem az *at* kötőszóval kezdődve jelzi a rátérést az új témára. Ehelyett a *saepe* ismétlése két egymást követő disztichon elején (37, 39) emeli ki, hogy ismétlődő cselekedeteit

meséli el az Én. Egyben kiderül, hogy itt már a szakítás után vagyunk, bár még mindig a múltban. Az első két disztichon egymástól független cselekvéseket mond el: a beszélő gyakran borral, gyakran más nővel akarta feledni bánatát. De mind a kettő ugyanabban a periódusban, esetleg akár egymással összefüggésben is, ugyanarra az élethelyzetre adott reakció. A 41. sor vélhetőleg szinguláris elbeszélésbe vált át az iteratívról: a férfi kudarca után a távozó nő még megjegyzi, hogy Delia elátkozta őt.²² Ami ezután következik, inkább narrátori kommentár, mintsem az adott jelenetben elhangzott válasz, bár még az is elképzelhető.²³ A narrátor elismeri a mondottak igazságát, csak némiképp módosítja: valóban el van átkozva, de Delia nem mágikus eszközökkel, hanem a szépségével érte el, hogy ne tudjon más nővel örömet találni. Hogy ezt nem hangosan mondja ki a narrátor mint egy múltbeli jelenet szereplője, arra a narratívát záró mitikus-epikus hasonlat utal, amely talán túl irodalmi ahhoz, hogy a jelenetben elhangozzon. Úgy rekonstruálhatjuk tehát, hogy a gyakorító elbeszélés 4 sora után, egy 2 soros jelenet következik, majd a narrátor 4 soros reflexiója a jelenetben (függő idézetként) elhangzottakra.

Viszont akármivel kötötte is magához Delia a beszélőt, ebből a szakítás nem következik. Arra más magyarázatot kell találni. A 47. sortól új elbeszélés kezdődik, amelyik új szereplőket léptet fel. A felvezetés egy 2 soros általános, minimálisan narratív leírás: „Ezek azért ártottak nekem, mert van körülötte egy gazdag szerető, és mert az életemre tört a furfangos kerítő.” Ez melleleg ugrást jelent visszafelé az időben, a szakítást megelőző periódusra. Az elbeszélés azonban nem ennek a kifejtésével folytatódik, nem azt mondja el, pontosan hogyan is csapták le a kezéről Deliát, hanem először az egyik, majd a másik új szereplő felé fordul. Először a *lena* lesz

22 De persze azt is el lehet képzelni, hogy minden nő ezzel a feltételezéssel magyarázza a kudarcot, és akkor ez is „gyakran” történik. A római szerelmi elégiakorpuszban ez a magyarázat (hogy a férfi egy másik nő mágikus beavatkozása miatt nem tud teljesíteni) máshol is felvetődik (Ov. *Am.* III.7, 27–36), mint ami eléggé kézenfekvő. Ez lehet egy társadalmi gyakorlat realista leképezése, de lehet költői konvenció is. Lásd még az V. fejezetet (112–17).

23 Valamint az is, hogy a nő nem az adott jelenetben mondja ezt, hanem később mindenfelé ezt pletykálja (*narrat*), mert az ő jó hírének árt(ana), ha kiderül(ne), hogy egy férfinak nem ment vele, ezért a hibát (esetleg már preventív jelleggel) Deliára hárítja (MURGATROYD 1980, 173). Ebben az esetben a válasz szintén lehet iteratív: a pletykára ő gyakran mondja el mindezt sokaknak.

főszereplője egy optatív elbeszélésnek. A beszélőnk azt mondja el, mi minden történjen vele. És hogy ez az átok, a jövőbeli vágyott események előadása ki is mondatik, azt az 57. sor implikálja: *Eueniet, dat signa deus* – be fog következni, jelt ad az isten. Az istenség nyilván a hangosan elmondott átokra reagál, annak jövőbeli beteljesítését erősíti meg egy csodajellel. A blokkot egy általánosító reflexió zárja arról, hogy az istenek megbosszulják az elhagyott szerelmeseket.

Mielőtt azonban a szerelmi riválisához fordulna, újra Deliához beszél, és arra biztatja, hogy ne hallgasson a kerítőre, mert a szegény szerető sok szempontból jobb, mint a gazdag. A kétsoros felszólítást egy hatsoros jövő idejű részlet követi, amelyet akár elbeszélésnek is tekinthetünk. Az elbeszélés két (fő)szereplője a *pauper* (a szegény) és a Te, aki azonban csak a 61. sorban van jelölve, de nyilván később is odaértendő. A *pauper* ugyan általános megnevezésnek hat, és egyes szám harmadik személyben van róla szó, de nyilván olyan kategóriát jelöl, amelybe a beszélő beleérti magát, következésképpen ez a jövő idő az ígért beszédaktusát jelöli. Mitől tekinthető elbeszélésnek ez a hat sor? Elég sok benne az igei tartalom: összesen 7 ige, és ebből csak egy a „lesz”, az is a legelső, amelyik szinte csak előrebocsátása az elbeszélésből adódó tanulságnak: *pauper erit praesto tibi* – a szegény mindig rendelkezésedre fog állni. A *pauper* később következő egyes cselekedeteit csak mellérendelő kötőszavak kötik össze (három *-que* és két *et*). Ha összekötik, mert háromszor egyáltalán nincs kötőszó, bár az aszünketon hatását csökkenti a *pauper* négyszeres anaphorája: amikor megismétlődik az alany, nincs szükség kötőszóra. A sok cselekvés mellérendelése értelmezhető úgy, mint egy életmód egymással logikailag és kronológiailag nem összefüggő, jellemző aktusai. Ugyanakkor az és jelezhet időbeli egymásutániségot is. Tulajdonképpen a vers legtöbb, általam elbeszélésnek tekintett része inkább mozaikszerű, mintsem kronologikus vagy egységes. Vajon ettől megkérdőjelezhető az elbeszélésszerűségük is? (Bár a minimális elbeszélésnek csak Prince egyik definíciója alapján feltétele, hogy több esemény valamilyen logikai princípium alapján összekapcsolódjon, a többi definíció alapján is feltehetjük, hogy a nem összekapcsolódó események nem egy elbeszélést alkotnak, hanem csak egymás közelébe kerül sok minimális elbeszélés, amelyekből nem jön létre egyetlen, őket mind magába foglaló elbeszélés.) Amikor Delia beteg volt, a beszélőnk mindenféle rituális és mágikus cselekvéssel kísérletezett, hogy

meggyógyítsa. Ezek egymással nem álltak kauzális kapcsolatban, de mind része volt a cselekménysornak, amelyet így írhatnánk le: Delia megbetegedett – mindent elkövettem a gyógyulása érdekében – Delia meggyógyult. A falusi idill elképzelésében sem kapcsolja össze semmi például azt, hogy Delia megszokja, hogy számon tartsa a jószágot, és hogy megszokja, hogy a szolgagyerekeket az ölébe vegye. Mivel a megszokás hosszabb időtartamot jelent, a kettő nyilván egymással párhuzamosan is történhet. Gondolhatjuk, hogy akkor ez nem is elbeszélés, hanem egy állapot különféle elemeinek, mozaik- vagy kaleidoszkópszerű leírása. Csakhogy az az állapot, amit leír, egy emberi életmód, amely csupa cselekvésből áll, amelyek többsége ismétlődő, de van köztük szinguláris is: Messalla látogatása – bár lehet, hogy az idilli fikcióban annak is iteratívnak kellene lennie. Mindenesetre a sok minimális elbeszélésből mozaikszerűen összeálló leírás és sok minimális eseményből mozaikszerűen összeálló elbeszélés közötti különbség esetleg csak elnevezésbeli és lényegtelen.

De visszatérve a *pauper* cselekedeteihez. A hat sorban mindvégig apró szolgálatokat teljesít a szeretett nő körül. Mindig jelen van, mint egy rab-szolga,²⁴ mindig elsőként érkezik, mint a leghűségesebb *cliens*,²⁵ és ha nyüzsgő tömegben kell utat törni, akkor szorosan az oldalához tapadva (ami nyilván a vágyott szexuális együttlét alig kódolt megfogalmazása is)²⁶ támaszt nyújt és segít. Az alárendeltség motívumainak megkoronázásaképpen a szegény még lopva a titkos barátokhoz is elkíséri a nőt, sőt ott még a saruját is maga oldja le róla. A 65. sor a titkos barátokról olyannyira zavarba hozta a vers értelmezőit, hogy a szöveg hagyomány teljes egyöntetűsége ellenére összevissza javígtatták, és mindenáron próbálták szétmagyarázni a nyilvánvaló jelentést, hogy tudniillik Delia a gazdag szerető mellett, annak tudta nélkül más barátokat is szívesen meglátogatna, és az Én az ilyen kiruccanások lebonyolításához kínálja fel segítségét. Elkísérné oda, és ott még a sarut is levennie hófehér lábáról (és valószínűleg a láb megcsodálása az összes öröm, ami neki ebből jutna). Gondolhatjuk, hogy ez már a végső megalázkodás, amikor nemcsak a gazdag riválissal

24 LEE-STECUM 1998, 175.

25 Ha a *cliens*-metaforát nem érzékeljük, akkor az ígéret szimplán csak paradox, hisz nyilvánvaló, hogy éppen nem a szegény, hanem a gazdag szerető fog mindig elsőnek érkezni (így LEE-STECUM *uo.*).

26 Lásd LEE-STECUM, *uo.*

szemben fogadja el a másodlagos szerepet, hanem számos további, alkalmi partnerrel szemben is. Volt, aki megpróbálta teljesen átírni a sort, vagy értelmetlennek nyilvánította,²⁷ de a legügyesebb, amikor a barátokat a beszélő barátainak tekintik: a szegény a saját barátaihoz szeretné vendégségbe vinni Deliát, és ezt persze a gazdag szerető előtt kellene titokban tartani.²⁸ De hogy ez miként illeszkedne az odaadó *pauper* szolgálatainak sorába, az nem világos. A kézenfekvő nyelvtani jelentéssel is el lehet bologdulni, csak szembe kell nézni azzal a jelentéssel, amit számos 19–20. századi értelmező immorálisnak talált.

A szegény szerető tetteinek jövő idejű, az ígéret beszédaktusát idéző elbeszélését egy olyan utalás zárja, illetve foglalja össze, ami legalább ezt, de lehet, hogy az egész eddigi versszöveget egy Deliának szóló megnyilatkozásnak látszik feltüntetni: *heu canimus frustra, nec uerbis uicta patescit ianua* (Jaj, hiába éneklek, szavakkal nem lehet meggyőzni a kaput, hogy kinyíljon – 67–68). Az utóbbi értelmezés miatt tekinti több értelmező is *paraclausithyron*nak az egész verset:²⁹ a kizárt szerelmes nyöszörgése is lehetne az egész. Az előbbi, hogy tudniillik csak az 59–68. sorokat kell ilyen beszédhelyzetben elképzelni, nemcsak az támogatja, hogy a megszólított a vers során többször változott, és hogy Deliáról volt szó közben harmadik személyben is. Ezt a részletet a gazdag–szegény szembeállítás szervezi, és a keretét alkotó disztichonok között a megszólított lányt arról próbálja meggyőzni a szegény beszélő, hogy inkább őt kell választani (vagy legalábbis érdemes vele is fenntartani a viszonyt párhuzamosan). A gazdag udvarló tematikusan tér vissza a 68. sorban. Az 59.-ben a minden szerelmet legyőző ajándékokról volt szó, a 68.-ban pedig arról, hogy teli kézzel kell kopogtatni, ha azt akarjuk, hogy kinyíljon a kapu. A zárva maradó kapu nyilvánvaló erotikus szimbóluma teszi világossá, hogy a jövőbeli szolgálatok ígéretéért cserébe a beszélő azonnali jutalmat várna.

27 Postgate ötlete, amelyet azonban csak tentatíve vetett fel a szövegkritikai apparátusban, hogy legyen *pauper ad occultos furtim deducet amicos* helyett a szöveg *pauper adhuc luteos suris deducet amictus* (a szegény még a sáros köpenyt is leveszi lábszáradról), nyilván, hogy aztán hozzáférjen a saruhoz. A főszövegben inkább az egész sort *cruxok* közé tette (POSTGATE 1962, 220).

28 MUSURILLO 1970, 393–394, 14. j., ahol egyben az egész filológiai vita összefoglalása is megtalálható.

29 COPLEY 1956, 107–112.

De ha már a gazdag rivális témája újra előkerült, a záróblokk hozzá fog szólni. A keretező disztichonok tanácsokat fogalmaznak meg (*mea furta timeto; utere dum licet*), és nagy szentenciózus igazságokat pufogtatnak (a sors forgandó, a víz állhatatlan).³⁰ A kettő között egy négysoros elbeszélés található arról, mit is cselekszik mindeközben valaki más (*quidam*), valaki, aki még nem ismerünk, de a célja nyilván az, hogy lecsapja a *diues amator* kezéről Deliát. Ez jelen idejű elbeszélés, de a végső, állapotváltással járó esemény a jövőbe helyeződik, így arról a beszélőnek csak sejtései vannak: valami készül (*nescioquid furtiuus Amor parat*) – amint az az elbeszélést mintegy összefoglaló, lezáró, a narráció keretét megteremtő 75. sorban áll. Ez a beszélőnek akár mindegy is lehetne, de a helyzetet ő arra használja ki, hogy a jelenlegi riválisának várható jövőbeli felsülése alapján már most sorsközösséget feltételezzon kettejük között, ami nemcsak egy szintre helyezi őket, hanem a *paupert* juttatja előnyhöz, hiszen ő ebben a felsülésben már tapasztaltabb, ő az, aki előre el tudja magyarázni a dolgokat, aki tanít, tanácsokat osztogat.

Láttuk tehát, hogy a versben keretes narrációk találhatók. De hogy sorakoznak egymás után, illetve kapcsolódnak egymáshoz a narratív blokkok?

1. (9–18) Múlt idejű elbeszélés. Delia beteg volt, de a beszélő fogadalmának eredményeképpen meggyógyult.

2. (19–36) Jövő idejű elbeszélés. Azt mondja el, milyennek képzelte a beszélő közös életüket Delia betegsége alatt, feltéve, hogy meggyógyul.

3. (37–46) A csalódás utáni öngyógyítási kísérleteit meséli el, főleg a próbálkozásait más nőkkel. Ez múltbeli, gyakorító elbeszélés, amit a *saepe* (gyakran) határozószó ismétlése hangsúlyoz. Ez az egyetlen keret nélküli elbeszélés.

4. (47–58) A beszélő rádöbben, nem Deliával, hanem a furfangos kerítővel van baja, ezért őt elátkozza. Ez egy optatív elbeszélés arról, hogy mi minden rossz történjen vele.

5. (59–68) Ezután tér vissza a vers az egyes szám 2. személy használatahoz, újra Deliához beszél, és azt magyarázza neki, hogy a szegény szere-

30 Pontosabban a vers annyit mond, hogy a hajód most áttetsző vízen úszik, de mint-hogy ez azt magyarázza, miért kell addig élvezni, amíg lehet, ez az általános vélekedés szerint azt implikálja, hogy a víz viselkedése bármikor megváltozhat.

tővel többre megy, mint a gazdaggal. Ezt egy hatsoros, jövő idejű elbeszélés demonstrálja: milyen szolgálatokat tehet egy szegény szerető.

6. (69–76) A záróblokk viszont a szerelmi riválist szólítja meg, hogy tanuljon az ő példájából. És hogy óvatosságra intse, egy jelen idejű elbeszélésben elmondja, hogyan ólálkodik Delia körül már egy újabb férfi.

Az elbeszélések tehát nagyon sokfélék: kettő múlt, egy jelen, kettő jövő idejű, egy pedig optatív. Valahol mindegyik a férfi–nő viszonyról szól, de mindegyik más aspektusáról: aggodalom a beteg kedvesért, tartós idill, a férfi képtelen teljesíteni, mert más nőn jár az esze, egy pusztán üzleti dimenzió, a szegény férfi áldozatos szolgálatai, a csábítás. De mindegyik kifejezi a legelején felvázolt szituáción belül a csalódott szerelmes lelkiállapotait. Milyen állapotban van az, aki épp ilyeneket mond vagy gondol? Ezek a lelkiállapotok változatosak, és gyakran ellentmondásosak. Leginkább belső monológnak fognam fel az egész verset, amelyben egy tudat ábrázolódik, és világos, hogy ez a tudat egyrészt gyakran dialogikusan próbálja megérteni önmagát, hiszen többször másokat szólít meg, másrészt a gondolkodása alapvetően narratív, hiszen egy-egy gondolatából, érzéséből azonnal elbeszélés bontakozik ki. Így lehetséges, hogy a vers narratív blokkjai mégis egy lírai kozmoszt építenek fel.

Felvetődhet azonban az a lehetőség is, hogy a vers nem egymástól többé-kevésbé elkülönülő minimum-elbeszélések halmaza (ciklusa), hanem egyetlen egységes elbeszélés, amelyből igenis kiolvasható egy fabula. Karl Vretska megpróbálta az egyes elbeszélt eseményeket „egy valószínű sorrendbe rendezni”. Így fest ez nála:³¹

1. Delia beteg; Tibullus a betegágyánál a boldog közös jövőről ábrándozik, valamint imádkozik a gyógyulásáért (9–36)
2. A kerítő bemutat Deliának egy gazdag szeretőt, Delia elhagyja Tibullust (47–48)
3. Tibullus kemény szavakat használ a szakításhoz (1)
4. Tibullus hiába próbálja elviselni a szakítást (2–4)
5. a) Tibullus bocsánatot kér és szeretné újakezdeni (5–8)
b) felcsillantja Delia előtt a szegény szerető szolgálatait (59–66)
6. Minden hiába; Tibullus elátkozza a kerítőt, és óva inti a riválist (49–58, 69–76).

31 VRETSKA 1970, 317–318.

Ez a fabula pedig a következő sorrendben jelenik meg a szüzsében: 3, 4, 5a, 1, 4, 2, 6, 5b, 6.

Három dolog feltűnő ebben a cselekményrekonstrukcióban. A hat esemény közül hármat az első 8 sor mond el. Ez narratológiai szempontból persze egyáltalán nem problematikus, viszont támogatja azt a modellt a lírai elbeszélésről, hogy a bevezető nyolc sor felvázol egy történetet, amelynek egy-egy szituációjában a lírai megszólalások (amelyek ezúttal egyben történetek) elhangozhatnak. A másik két dolog azonban valóban probléma. A 6. cselekményelem két különböző helyzetben, két különböző szereplőhöz szóló beszéd. Ez a kettő, a kerítő elátkozása és a rivális figyelemztetése aligha lehet ugyanaz a cselekményelem. Továbbá a 37–46 és a 67–68. sorok egyáltalán nem szerepelnek a leírásban, következésképpen azok olyasmiről beszélnek, ami nem része a történetnek. Az utóbbiról talán mondhatjuk, hogy az általánosító narrátori kommentár, de a 37–46-ban nagyon is érdekes dolgokat cselekszik az egyik szereplő (az Én), ez mégsem része Vretska szerint a történetnek.

Milyen tanulság vonható le ennek a konstrukciónak a kudarcából? Valószínűleg nem az, hogy az egységes történetté olvasás stratégiája eleve elhibázott, hanem inkább az, hogy a részek egymáshoz kapcsolása, egymásra vonatkoztatása annyira elliptikus és enigmatikus, hogy nagyon könnyű az ilyen elmejáték során hibázni. Ha egy fabula kikövetkeztethető is, olyan kevés jel tájékoztat a cselekményelemek viszonyáról, hogy ettől még az egész vers mégsem lesz egyetlen elbeszélés.

A hat történetből ötben közös, hogy a beszélőnk szerencsétlen, kiszolgáltatott, sikertelen lúzer. Mindössze a másodikban, a falusi idillben látszik sikeres férfinak, bár ott is kiderül, hogy a házban az ő szerepe marginális lesz, és mindenben a nő fog dönteni.³² Nagyobb baj, hogy ez az a

32 *At iuuēt in tota me nihil esse domo*. Ez a kép, hogy az idilli jövőben Delia a főnök, ő intéz mindent, kézenfekvően a kapcsolat hatalmi dinamikájáról szól: ahogy a nyomorúságos jelenben, úgy az elképzelt idillben is a férfi alárendelt szerepet játszik, ami illik a *seruitium*, a szerelmi szolgaság képzetéhez. A szolgaság motívuma alapján persze annak a képnek, hogy a fecsegő szolga megszokja, hogy a szerelmes úrnő ölében játsszon (35), nehéz nem erotikus jelentést tulajdonítani (lásd LEE-STEUM 1998, 167). Másrészt azonban, és erre egy modern olvasó érzékenyebb lehet, a birtokirányítás munkája teljes egészében a nő vállára kerül. Övé a gond, övé a munka, és a férfi (a birtok tulajdonosa) meg nem csinál semmit. Lehetséges, hogy ez a szegény nő nagyon ki lesz használva, és még megtisztelve is kell éreznie magát (mint MUSURILLO

történet, amelyik csak az ő fantáziájában létezik. Felvetődött már az a kérdés is, hogy a meglehetősen jólétről tanúskodó falusi idill nem áll-e ellentétben a *pauper*, a szegény szereplő önábrázolásával. Egyfelől lehet azt hangsúlyozni, hogy egy kicsiny birtokról van szó, és az I. könyv első elégiájában a falusi életmódhoz az tartozik, hogy „kevéssel megelégedve él” (I.1,25). A két falusi idill összekapcsolását Musurillo odáig viszi, hogy „nagyon valószínűnek” mondja, ugyanarról az ősköltől örökölt birtokról van szó.³³ Másrészt lehet abban valami, hogy *pauper* a privilegizált kisebbségen belül a normál tagokat jelenti szemben a mesésen gazdagokkal, míg akiket mi szegénynek mondanánk, arra nincs is szó.³⁴ Valószínű, hogy ez így van az elégiában, de olyan messzire én nem mennék, hogy ezt minden latin szövegre igaznak tekintsem. Mindazonáltal a rabszolgatartó birtok, amelyhez szántóföldek, szőlő, birkanyáj és gyümölcsös tartozik, és a szegénység esetleges ellentmondását nemcsak azzal oldhatjuk fel, hogy az ilyen birtok tulajdonosa még mindig tekinthető szegénynek például egy Messallával összemérve, hanem azzal is, ha szegénységet a fikción belüli realitásnak, a birtokot pedig a fikción belüli fikciónak tekintjük. A falusi idillről a kedves betegágyánál az is álmodozhat, akinek nincs vidéki birtoka. Lehetséges, hogy az idill megvalósításához nemcsak Delia hiányzik, hanem a birtok is.

Ugyanakkor a vers Deliáról is elmond egy meglehetősen elliptikus történetet.³⁵ Egy régebbi állapotban a beszélő kedvese volt, de a kapzsi kerítő hatására Delia gazdagabbra cserélte, és sejtethető, hogy hamarosan ezt is le fogja cserélni egy harmadikra. Közben további férfiakat is szeretne titokban meg-meglátogatni. Az elképzelt idill ordító ellentétben áll mindazzal, ami Deliáról és kapcsolatainak jellegéről egyébként kiderül. Vagyis arra nézve is levonhatunk következtetéseket, milyen ember az, aki egy ilyen

1970, 390. írja: „For a Roman woman to take complete charge of an estate would show how much confidence her husband had in her”). Ez az aspektus viszont nem illik a *militia amoris* motívumához. A beteljesedő idillben a szolgaság ugyan folytatódna, de a szolgálat átadná helyét az édes semmittevésnek.

33 MUSURILLO 1970, 390.

34 VEYNE 1988, 105.

35 Amit én a fabula kikövetkeztetésének nevezek, az Vretskánál így hangzik: „[die] Frage, welches Geschehen und in welchem Ablauf es als erlebt vorgestellt wird.” VRETSKA 1970, 317.

kapcsolatban ilyesmiről ábrándozik.³⁶ Nem túl eszes. És a vers mintha inkább azt várná tőlünk, hogy kinevessük a beszélőt, semmint hogy együtt érezzünk vele. Ez az eredmény a narratív részek egymásra vonatkoztatásából fog adódni.

A két főszereplőn kívül mások is felbukkannak ezekben a történetekben. Egy *anus*, varázsláshoz értő anyóka az elsőben (12), akinek utasításait Tibullus követte, egy sikeres rivális (*alter, diues amator, potior nunc* – 17, 47, 69) több helyen, Messalla a másodikban, egy másik nő, aki azonban egy egész csoportot képvisel (*alia* – 39), a harmadikban, a *lena* a negyedikben,³⁷ majd végül a rivális riválisa (*quidam* – 71). Elégé absztrakt figurák ezek. Egy részük támogatja a hőst (*anus*, *Messalla*, *alia*), más részük ellene dolgozik (*alter*, *lena*, *quidam*). Egyébként alig derül ki róluk bármi is, egy-egy tulajdonságuk, illetve szándékuk jelöli ki pozíciójukat ebben a beszélő én körül keringő világban. De mi a helyzet magával Deliával? Róla némi külső leírást kapunk (44–45), de különben alig tudunk meg róla valamit. Általában a passzivitása a legfeltűnőbb: ha beteg, egy férfi tevékenykedik körülötte; amikor elhagy egy férfit, akkor az a *lena* és egy másik férfi hatására történik. Pedig az elképzelt jövőben nagyon is aktív, kezdeményező és domináns. Őrzi a termést, vigyáz a mustra, számolja a nyáját, ügyel mindenre. Ebből a szempontból is nagy az ellentét a második és a többi elbeszélés között, amire két magyarázat is adódhat. Vagy egészen másminyen Deliára vágyik a főhős, mint amilyen a nő egyébként, olyan domináns figurára, amilyen Delia sohasem lehetne, vagy a saját belső diskurzusában folyamatosan mentegeti a nőt, a számára kedvezőtlen döntéseinek felelősségét másokra hárítva. Mindkettőnek megvolna a maga pszichológiai realitása, de egyik sem módosítja kedvezően a hősről kialakult képet, akár egy olyan alakról van szó, aki képtelen szembenézni a realitásokkal, akár

36 A teljes vers folyamatos narrációként olvasása segíthet itt annak, aki szeretne jó véleménnyel lenni az Énről: Deliát esetleg a *lena* rontotta meg, és azért lett ilyen, de amikor még az Én a közös jövőről ábrándozott, akkor még nem volt ilyen. BRIGHT 1978, 162–166.

37 MUSURILLO 1970, 389. felveti a lehetőséget, hogy az első rész *anusa* esetleg azonos lehet a *lenával*, ami ironikus lenne: „an old witch (ironically perhaps the same who later betrayed him)”. Erre az ironikus azonosságra azonban a szöveg semmilyen jelzéssel nem utal. Ez mindössze annak az értelmezőnek a fantáziájában megképződő lehetőség, aki szeretne minél koherensebb fabulát alkotni a szüzsé mögé.

olyan balekről, aki még vágyakozni sem képes másra, mint hogy uralkodjanak rajta.

Narratívák, minimális elbeszélések rendre fellelhetők lírai költeményekben is, és ha több van belőlük, attól a vers még nem válik elbeszélő jellegűvé, de a narratív tartalmak egymásra vonatkoztatása, mintegy ciklusként olvasása segíthet az értelmezésben. Ez nem jelenti azt, hogy egy történet megkonstruálása lenne az értelmezés célja. Sokkal inkább, hogy a csak vázolt történet teremtette kontextusban tudjuk megérteni a lírai megszólalásokat és azok összjátékát.

V. FEJEZET

AZ ELHALLGATÁS POÉTIKAI JELENTŐSÉGE

A római szerelmi elégiát nevezik *erótikus* elégiának is, de alig van benne erotika, és maga a nemi aktus nem lesz a költői ábrázolás tárgya.¹ Ha belegondolunk, ez azért elég furcsa. Nemcsak azért, mert jelenünk nyugati kultúrájában egy szerelmi kapcsolatban a szexet általában fontos, gyakran központi jelentőségű ügynek tartjuk, hanem azért is, mert a római szerelmi elégia diskurzusában sincs ez másképp. Akkor miért éppen a szexuális tapasztalatról nem beszél az elégia? Rögtön el kell háritanunk egy lehetséges ellenvetést, hogy tudniillik az illendőség, a dekórum, a társadalmi konvenciók tiltanak a témát. Nemcsak az újabban a római szerelmi elégia legfontosabb előzményének tartott hellenisztikus görög epigrammában, de a római prózában és a római költészetben is van hagyománya a szex explicit ábrázolásának. Nem csak Petroniusnál, Martialisnál és Apuleiusnál (tehát szatirikus hangú művekben) olvasunk ilyesmiről – amelyek ugyan későbbiek a tárgyalt költői korpusznál –, hanem Lucretius IV. könyvében és Ovidius szerelmi tankölteményében is, amely az aktust a tanítás legvégén tárgyalja, mintegy a tanító diskurzus, egyszersmind a tárgyalt téma, a szerelem csúcspontjaként.² Hogy más műfajokban lehet beszélni a szexről, mutatja, hogy a témára nem vonatkozott semmiféle általános társadalmi tiltás. Lucretius példája bizonyítja, hogy a latin költői tradícióban

¹ Vö. VEYNE 1988, 88, 5. j.

² A férfiaknak szóló tanítás is ezzel zárul: *Ars* II.703–32, és a nőké is: III.769–808.

adottak voltak az ábrázolás nyelvi lehetőségei. A parodisztikus tanköltemény médiumában pedig Ovidius maga is vállalkozott rá, hogy az elégia versmértékében részletesen beszéljen a témáról. Ugyanakkor azonban az is lehetséges, sőt valószínű, hogy ennek a témának tárgyalása vagy elhallgatása jelzi, hogy az adott mű vagy műfaj milyen pozícióra pályázik az antik műfaji hierarchián belül. Az elégia talán magasabbra tör a műfajok ranglétráján, mint az epigramma vagy a szatíra.

Csak a lényeket ne!

A szexuális aktus, a szerelem központi témájának elhallgatása, az, hogy a szerelemről szóló beszéd talán épp a legfontosabbat nem láttatja a diskurzusban, párhuzamba állítható olyan helyekkel, ahol mintha épp a lényegről nem esne szó. Elsősorban Ovidius elégiaiát olvasva többször is támadhat az a benyomásunk, hogy a vers valami fontosat vagy akár éppen a lényeket nem mondja el. Ennek tipikus formája, hogy a beszélő látott vagy tapasztalt valamit, hosszan részletezi saját érzelmi vagy egyéb reakcióit, gondolatilag is reflektál a látottakra, alaposan kifejti a következményeket, csak éppen azt nem árulja el, mit látott. Az *Amores* I.7-ben arról számol be a férfi, hogy csúnyán elverte a kedvesét, de egy szót sem ejt arról, hogy vajon miért. Nem mintha a nő bármilyen cselekedete igazolná az erőszakot, de az olvasót valamelyest érdekelné, mi váltotta ki az indulatokat, mi indította el az eseményeket, amelyek végül is a vers témáját adják. Különösen mert a beszélő nem is az agresszió tényét, hanem csak a mértékét látszik megbánni. Az *Amores* III.3 arról panaszkodik, hogy a kedves hamisan esküdött, de az istenek nem büntetik meg a nőket az ilyesmiért. Különösen azt nehezményezi, hogy Corinna a saját és a költő szemére esküdött, és lám, csak az utóbbinak a szeme fájt (13–14). Joggal következtetünk arra, hogy itt nem fizikai fájdalomról van szó: valamilyen látvány okozott a beszélőnek fájdalmat, de nem tudjuk meg, mit látott.³ Ahogyan azt sem, hogy mi volt az eskü tárgya, de az irodalmi előképek⁴ alapján eléggé magá-

3 WEIDEN BOYD 1997, 46.: „His emphasis on eyes and sight is in brilliant counterpoint to the fact that, through it all, we are left in the dark.”

4 A szerelmi ügyekben tett eskü komolytalansága egy örök toposz. Az egyik nevezetes megfogalmazás Plátón *Lakomájában* (183b) szerepel. Kallimakhosz 25 Pf epigrammá-

tól értetődő, hogy az ígélet a hűségről szólt, ám a költő olyasmit látott, ami nyilvánvalóvá tette az ígélet megszegését. A beszélő végtére is elfogadja, hogy az istenek (hiszen nekik is van *szemük*) nem fogják megbüntetni a szép nőt, s a jövőre nézve mindössze annyit kér Corinnától, hogy a továbbiakban, ha már a hamis esküdzések (és hűtlenségek) elkerülhetetlenek, legalább az ő szemét kímélje meg a fájdalomtól. A szó szerinti értelmezésnél (legalább ne az én szememre esküdj, ami szembetegséget okoz nekem) itt is valószínűbb a figuratív jelentés: ha már megcsalsz, legalább ne kelljen látnom. Vagyis némi diszkréciót kér, illetve a szerelmi aktus eltitkolását nemcsak a költő beszédben, hanem a szeretett nő életében is elvárásá teszi.

A *Tristia* és az *Epistulae ex Ponto* pedig éppen azt nem árulja el, mi volt a száműzetést kiváltó *error* (tévedés) vagy *culpa* (hiba). De amikor erről a legrésztelensebben beszél, akkor azt sugallja, hogy ez is a látással volt kapcsolatban:

Cur aliquid uidi? Cur noxia lumina feci?
 Cur imprudenti cognita culpa mihi?
 Inscius Actaeon uidit sine ueste Dianam:
 praeda fuit canibus non minus ille suis.
 Scilicet in superis etiam fortuna luenda est,
 nec ueniam laeso numine casus habet. (*Tr.* II.103–108)

Miért láttam valamit? Miért tettem szemeimet bűnösökké? Miért ismer-tem meg ostobán egy vétket? Actaeon véletlenül látta meg Dianát ruha nélkül: ettől még a kutyái martaléka lett. Tudniillik az istenek esetében a balszerencséért is bűnhődni kell, és a véletlennek nem jár bocsánat, ha az istenség szenved sérelmet.

Ez a hely éppenséggel azt állítja, hogy a vétket, amiért őt száműzték, még csak nem is ő követte el, ő balszerencséjére pusztán tudomást szerzett róla, mert látott valamit, és ezzel sértette meg Augustus istenségét. A *Tristia* II. könyve több száz sorban mentegeti a *carment*, de azt egyál-

ja és annak már többször említett catullusi átfordítása (70) mellett Propertius I.15 és Horatius Barine-ódája (II.8) érdemel itt leginkább említést a szerelmi költészetből.

talán nem hajlandó elárulni, mit látott. A *Tristia* öt és az *Epistolae* négy könyve könyörög, hogy a császár bocsásson meg neki, csak azt nem tudjuk meg: miért? Nem túlzás azt állítani, hogy épp a lényegét hallgatja el, és ha a látottak elhallgatásának fenti példáit vesszük alapul (és esetleg még Diana meztelenségét is utalásnak tekintjük), akár arra is gondolhatunk, hogy itt is valami erotikus természetű titok marad rejtve az olvasó elől. Amikor a tulajdonképpeni apológia elkezdődik, Ovidius elmagyarázza, miért nem védi meg magát az *error*ral kapcsolatban:

alterius facti culpa silenda mihi:
nam non sum tanti, renouem ut tua uulnera, Caesar,
quem nimio plus est indoluisse semel.
Altera pars superest... (208–11)

Arról, hogy az egyik dologban hibáztam hallgatnom kell: nem érek én annyit, hogy feltépjem a sebeidet, Caesar, hiszen neked egyszer szenvedni is több a túl soknál. Marad a másik rész...

A sérelem tehát személyesen érte Augustust. Az *alterius* névmás a 208. sorban 211. sor *alter* szavával áll párban: az egyik dologról (*error*) hallgatni kell, hátravan a másik rész (a *carmen*), amiről lehet beszélni. Ez kétségtelen, ugyanakkor viszont az *alterius* alak grammatikailag azt is megengedi, hogy ne a *facti* minőségjelzőjének, hanem birtokos jelzőjének értsük: a *más* által elkövetett vétekről *nekem* hallgatnom kell. Nekem, aki a vétket nem elkövettem, csak tudomást szereztem róla. A császár szenvedését pedig alkalmasint éppen az okozza, hogy valaki tud erről a dologról. De hogy mi ez a dolog, arról hallgatni kell.

A beteljesülés elégiái: Ovidius, *Amores* I.5

A másik kézenfekvő magyarázat a szex hiányára, hogy a római szerelmi elégiák főhőse többnyire boldogtalan. Igaz, hogy csak kevés versben találjuk explicite, de sokak számára az elégia tipikus beszédhelyzete mégis a *paraklausithüron*, a kizárt szerelmes panasza, aki az utcán tölti a hideg éjszakát, miközben a szeretett nő odabent esetleg valaki mást szórakoz-

tat. Eléggé elterjedt közhely, hogy a boldogság messze nem olyan jó költői téma, mint a boldogtalanság. Az elégia által megszólaltatott jellegzetes érzés a frusztráció, a megfosztottság, a reménytelen sóvárgás, a féltékenység, aminek tipikus megfogalmazása a következő disztichon Propertiustól:

Durius in terris nihil est quod uiuat amante
nec, modo si sapias, quod minus esse uelis.

Nincs a földön, ami keservesebben élne, mint a szerelmes, sem ami kevésbé akarná lenni, ha van egy csepp eszed.

Ha ez így van, akkor világos, hogy a beteljesülés legfeljebb felvillantható ellenpont lehet, nem pedig állandó és részletezhető téma.

És valóban, mind Propertiusnál, mind Ovidiusnál találunk egy-egy olyan verset, amelyek a gyönyör nagy pillanatát beszélnek el. Nézzük először Ovidiustól az *Amores* I.5-öt, amelyet Babits *Nyári dél* címmel fordított magyarra. Meglehetősen narratív elégia ez, amelynek legfontosabb része a meztelenség leírása, amely után azonban a vers zárata két költői kérdéssel elmellőzi a téma fontos, sőt talán legfontosabb elemeit. A 9–10. sor Corinnát először még nem meztelenül, hanem kifejezetten eltakarva írja le a *uelo* és a *tego* ('fed', 'takar' jelentésű igék) participiumait használva: őt magát rövid tunica, nyakát kétfelé választott haja takarja el. A következő két sor két történelmi hasonlattal lep meg minket. Azt a lányt, akit a 7–8. sor a *uerecundae puellae* (szemérmetes leányzók) kategóriájába sorolt, és akinek fő jellemzőjeként a *timidus pudor* (félénk szemérem) emlegette, itt a történelem nagy férfifalóihoz, Semiramishoz és Laishoz hasonlítja.⁵ A következő négy sorban hősünk letépi a lányról a tunicát, hogy aztán sor kerülhessen a meztelen test nyolcsoros leírására. A következő testrészeket említi ez a leírás: vállak, karok, mellbimbók, mell, has, derék, comb. Az egyenkénti felsorolás után elhangzik a költői kérdés: „Mit soroljam el egyenkint?” Ez az abszurd litótész, amely az elmondás után keres mentséget a nem-elmondásra, felhívhatja a figyelmet arra is, hogy valójában nem mondott el minden részletet egyenkint. Bizonyos, talán fontos részek ki-maradtak. A sorolás rendje tökéletesen megfelel az antik retorikai hagyo-

5 GREENE 1998, 80.

mány követelményeinek. Mint azt Aphthoniosz *Progimnaszmatájának* 12 fejezete leszögezi, egy ember külsejét fölülről lefelé haladva kell bemutatni.⁶ De a főntről haladás azért nem azt jelenti, hogy a vállakkal kezdjük, hanem hogy a fejjel, és annak legfontosabb része az arc. Igaz, korábban már volt szó Corinna hajáról és a haj által eltakart fehér nyakáról (10), de az arcról tényleg nem hangzik el egy árva szó sem. Ebből egyfelől az következik, hogy a nő a domináns férfipillantásnak teljesen kiszolgáltatva, dehumanizált tárgyként áll ott.⁷ Hogy áll (*stetit*, 17), kihangsúlyozza paszszivítását. Korábban ugyan harcolt, hogy magán tartsa a tunicáját, de csak az illem kedvéért, mintegy ezáltal is a passzív női szerepet játszva, de a ruhát levetve már csak áll, miközben a férfi egyes szám első személyű vagy igenévben implikált igéi szerint nagyon is aktívan cselekszik (19: *vidi* 'látam', *tetigi* 'tapogattam'; 20: **pressi* 'nyomkodtam'; 24: *pressi* 'nyomtam'). A szöveg említi a férfi szeméit, de pillantását a nő, szemek híján (ami leginkább lenne képes humanizálni a másikat) nem tudja viszonzni. Másfelől szája sincs, beszélni sem tud, ami csak tovább hangsúlyozza, hogy a beszéd monopóliumával a férfi rendelkezik az elégia diskurzusában.

A leírásnak ezeket a jellegzetességeit csak kiemelni, ha összehasonlítjuk a szövegrészt azzal a Philodémosz-epigrammával, amelyet sokan e részlet alapvető intertextusának tartanak. Philodémosz (kb. i.e. 110 – i.e. 40 v. 35) aktív éveit mint filozófus és költő Itáliában töltötte, és jelentős hatást gyakorolt az Augustus-kori költőkre;⁸ Vergiliust szinte bizonyosan és valószínűleg Horatiust is⁹ tanította. Ovidiushoz tehát földrajzilag, korban és a szellemi leszármazást tekintve is közeli elődnek tekinthető. Az a nyolcsoros epigramma egy nő külsejének négysoros leírásával kezdődik, vagy pontosabban a testrészek nevének lelkes felkiáltások és szűkszavú kommentárok formájába öltöztetett felsorolásával, majd két sor a lány különböző tevékenységeit dicséri hasonlóképpen, végül a csattanó megbocsátóan nyilatkozik kulturális alacsonyrendűségéről, hogy tudniillik nem görög, hanem egy Flóra nevű római a lány gyűjtötte a beszélőt szerelemre, aki ugyan nem képes Szapphó-verseket énekelni, de annyi baj legyen.

6 LA PENNA 1997, 99.

7 Vö. GREENE 1998, 82–83.

8 TAIT 1941; ARMSTRONG ET AL. 2004.

9 ARMSTRONG 2004, 268.

ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν ἀπόλωλα δικαίως
 μηρών, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων,
 ὦ ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχήλου,
 ὦ χειρῶν, ὦ τῶν μαίνομαι ὀμματίων,
 ὦ κατατεχνοτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων
 γλωττισμῶν, ὦ τῶν θῦ' ἐμέ φωναρίων.
 εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ Φλώρα καὶ οὐκ ἄδουσα τὰ Σαπφούς,
 καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἡράσατ' Ἀνδρομέδης. (AP 5.132)

Ó láb, ó sípcsont, ó combok, amikért méltán vagyok oda, ó segg, ó az a lyuk, ó ágyék, ó vállak, ó finom nyak, ó karok, ó azok az őrjító szemek, ó tökéletesen begyakorolt mozgás, ó utolérhetetlen nyelvművészet, azok a perzselő hangocskák! Még ha itáliai¹⁰ is, és a neve Flóra,¹¹ és nem énekel Szapphó-dalokat: Perszeusz is beleszeretett az indiai Andromedába.

Philodémosz Flóra szemét és nyelvét is említi; igaz, az ott szereplő hapaxot, a *glóttiszmoi* szót a legtöbbször nyelves csóknak vagy egyenesen fellációnak értik, de minthogy csak annyi biztos, hogy olyasvalamit jelent, amit Flóra a nyelvével csinál (persze nagyon jól), azért lehet az akár beszéd, csevegés is, főleg hogy utána közvetlenül a hangocskák (*phónaria*) következnek.¹² Világos, hogy a *glóttiszmosz* jelentése nem dönthető el egyértelműen, és a különböző lehetséges asszociációk közül kinek-kinek a fantáziája dönti el, melyik felé hajlik jobban. Tény azonban, hogy Philodémosz említi a lány arcát (szemét, nyelvét) is, és hogy nem mozdulatlan tárgyként tűri, hogy

10 A jelző alapvetően 'osculus'-t jelent, de ennek a dél-itáliai népnek a neve, akikkel az ottani görögök leginkább érintkeztek, színekdochéként jelentett általában itáliait, sőt általában barbárt is. Nehezebb megmondani, hogy miért lesz Andromeda indiai, mikor ő általában etiópiai (esetleg föníciai) szokott lenni. Esetleg a sötét bőrszínre utal ez a nagyvonalúság, vagy az epigramma nem tartja fontosnak különbséget tenni a mindenféle barbárok között.

11 Marguerite JOHNSON szerint „lehetséges, hogy a neve Flora, de Philodémosz hívhatja egyedur „virágnak» is” (JOHNSON 2022, 61). Én nehezen tudom elképzelni, hogy Philodémosz egy latin köznevet használt volna, ami ráadásul egy elég ügyetlen metaforát eredményezne a virággal, amelyik nem énekel Szapphó-dalokat, hiszen ezt a virágok köztudomásúlag sohasem teszik. Ugyanakkor ha ez egy barbár név, akkor elegánsan helyezkedik el a nemzetiség megnevezése és a lány fő hiányosságának leírása, a görög műveltség hiánya között.

12 BOOTH 2011, 56, 59.

szemléljék, hanem mozog, „nyelvel”, hangot ad. A mozgás természetesen joggal képzelhető el úgy, mint az adott alkalomra bérelt nő csábtánca (az, hogy mind szemből, mind hátulról látható testrészeket említi a leírás, támogathatja ezt az elképzelést), és a nyelvhasználat a hangocskákkal együtt könnyen utalhat az ezután nyújtott szexuális szolgáltatásokra, de a leírás révén mégis humanizáltabban és aktívabban jelenik meg.

A testrészek felsorolásában azonban két különbséget is érdemes kiemelni. A legfeltűnőbb talán, hogy Philodémosz alulról felfelé haladt. Ovidius követi a retorikai gyakorlatok tantermi szabályait. Philodémosz fordított sorrendje szokatlan, újító szellemű, sőt talán parodisztikus, de megvan az a következménye is, hogy a leírást a test felső szférájában fejezi be, amihez a beszédet, a zenét, a költészetet vagy általában a kultúrát is hozzákapcsolja, még akkor is, ha ezekkel kapcsolatban el-, illetve lenézően nyilatkozik is a nő hiányosságairól. Ovidius lefelé haladó tekintete a végső hangsúlyt Corinna lentebbi testrészeire teszi, és ez is kiemeli a másik nagy különbséget Philodémoszhoz képest, hogy tudniillik kimarad egy fontos sáv a női test leírásából a has, illetve oldal és a katalógus utolsó eleme, a comb említése között.¹³ Minthogy erről a területről a görög költő három testrészt is említ, és az összesen szereplő tízhez (vagy ha a nyelvet is ideszámítjuk, amit egy cselekvés megnevezése implikál, tizenegyhez) képest ez a szám nem kicsi, Ovidius biztosan nem azért hagyta ki ezt a részt, mert az antik költészet egésze hagyományosan nem mutatott érdeklődést az ilyesmi iránt.

13 Vö. „The parts of her body that avoke desire in the poet form a sort of circle around the genitalia [...] as if there were a blank space in the middle of the woman” (RICHLIN 1992a, 47). Meg kell említenem, hogy Marguerite JOHNSON úgy gondolja, hogy a *latus* szó (amelyet én az általános szokáshoz híven ’derék’-nak fordítottam) a lefelé haladás logikájából következően („[i]n view of the downward listing of her parts”) inkább szeméremdobot jelent itt, mintsem oldalt. ADAMS alapművére hivatkozva állítja, hogy „*latus* can mean flank, the region between hip and ribcage, or the groin area” (JOHNSON 2022, 63). A kérdés tehát, hogy tényleg jelentheti-e az ágyéki részeket. Az adott helyen Adams egy epigrammát idéz (*Anth. Lat.* 382,2), amelyben a *laterum quae se confinia iungunt* (ahol a két oldal határvidékei találkoznak) kifejezés nyilvánvalóan a vaginát jelenti (ADAMS 1982, 90). Abból, hogy egy bonyolult kifejezés, amely többek között a *latus* többes számát is tartalmazza, vaginát jelent egy adott versben, egyáltalán nem következik, a *latus* önmagában is tudja ezt jelenteni.

A nyak, a váll, a mell és a comb mindkét leírásban szerepel. Szó volt már arról, hogy a szem, illetve az arc hiánya Ovidiusnál milyen jelentőséggel bír. Felvetődhet az a kérdés is, hogy a Philodémosznál szereplő lábszár és lábfej miért marad ki Ovidiusnál a comb említése után. Egyesek számára itt kézenfekvő lehet egy metapoetikus magyarázat. Corinna úgy lép be a férfi életébe és félhomályos szobájába a déli szieszta félálmában, mint egy epiphánia, mint az Elégia isteni perszonifikációja.¹⁴ Ezt a jelentést erősíti a *menda* szó használata Corinna egész testének jellemzésében, hogy tudniillik nem lehet rajta hibát találni. Ezt a szót egyetlen római szerző sem használja 'testi hiba' jelentésben,¹⁵ ezzel szemben gyakran jelent stiláris, irodalmi hibát.¹⁶ Csakhogy a lábak emlegetése ebben az összefüggésben nem egyeztethető össze a hibátlan szépség himnuszával, hiszen az elégia nem egyforma verssorai, az eltérő hosszúságú lábak a megszemélyesítésekben állandó viccelődést eredményeznek a sántaságával.¹⁷ Az *Amores* III.1-es elégiában például, amelyben a költő Héraklészhez hasonlatosan választani kénytelen két allegorikus nőalak, Elégia és Tragédia között, az előbbinek hosszabb az egyik lába (*pes illi longior alter erat*, 8), és hiába állítja a beszélő, hogy ez jól áll neki, azért hibának nevezi (*et pedibus uitium causa decoris erat*, 10) – ezúttal a testi hibára használatos *uitium*, és nem a *menda* szóval utalva a fogyatékosagra. E szerint a gondolatmenet szerint a lábak azért maradnak ki, mert említésük aláásta volna a Corinna–Elégia-azonosítást. Minthogy ebben a fejezetben éppen arra vállalkozom, hogy azt értelmezsem, ami *nincs* benne a versekben, nem kifogásolhatom az ilyen magyarázatokat sem, amelyek azt mutatják ki, hogy az adott költészeti konfigurációban egy elem nem is jelenhet meg anélkül, hogy komoly zavart okozna.

Lehetséges azonban egy narratív magyarázat is. A vers narrációja tulajdonképpen megindokolja mind a lány arctalanságát, mind a lábak mellőzését a leírásban, hiszen a beszélő azt mondja el a saját szemszögéből, hogy mi vált láthatóvá, amikor letépte a lányról a tunicát. Ezért nem

14 HARDIE 2002, 40–45. HARDIE az *Am.* III.1-t és az *Ep.* III.3-at is bevonva az értelmezésbe úgy látja, hogy Elegia, Amor és puella felcserélhetők egymással az ilyen látomásokban.

15 McKEOWN 1989, 116.

16 KEITH 1994.

17 BOOTH 2011, 55.

említi a már korábban is látott arcot felül és a lábakat alul. Tehát csak a tunica letépésével feltáru­lót látványt írja le, azt, amit korábban a ruha el­takart, és így marad ki az arc, az idealizáló ábrázolások szokásos közép­pontja,¹⁸ ami másik személyként jeleníthetné meg a vágy tárgyát, valamint a metapoétikai szempontból oly izgalmas láb. Köztük azonban egy rész­letező, illetve inkább részekre bontó (és ezáltal szintén dehumanizáló) leírás a retorikai szabályoknak megfelelően fölülről lefelé haladva meg­mutat sok mindent. De azért nem mindent, hiszen egy lényeges területet a szem vagy a beszéd egyszerűen átugrik a has és a comb között. Ez an­nál feltűnőbb, mert az ilyen leírások hagyományosan a deréknál végződ­nek.¹⁹ Ovidiusnál a comb olyan extra testrész a derék után, amely kiemeli a leírásból kimaradt területeket. És a másik viszonyítási alapunk, a már emlegetett Philodémosz-epigramma nagyon is hosszan elidőzött azon a tájon, viszont azt a verset Antonio La Penna parodisztikusnak tartotta a retorikai hagyományhoz képest mutatott radikális eltérései miatt, hiszen alulról fölfelé haladva vette szemügyre a testrészeket, és mert a szexuális szempontból fontos elemeket is felsorolta.²⁰

Az eltérésnek, az ovidiusi elhallgatásnak oka vagy következménye le­het, hogy az elégia magasabb stílári­s pozíciót foglal el, mint a parodisz­tikus-erotikus epigramma. Ezen a ponton segítségül hívhatjuk az antik képzőművészet példáját is. A női nemi szervek közismerten hiányoznak a görög nagyszobrászat ábrázolási kánonjából, ami annál feltűnőbb, mert ez a művészeti ág szinte mániákusan törekedett az egyre nagyobb ana­tómiiai pontosságra. Természetesen ezzel a párhuzammal óvatosan kell bánni, hiszen nemcsak egy másik művészeti ág, hanem egy másik kul­túra néhány száz évvel korábban kialakult hagyományaihoz fordulunk. Ugyanakkor a görög nagyszobrászat emlékei márványmásolatok formá­jában nagyon is szem előtt voltak az Augustus-kori római elit házaiban és kertjeiben. A nagyszobrászatban a teljes női akt története, úgy látszik, Praxitelész knidoszi Aphroditéjével kezdődik, aki jobb kezével eltakarja az övét, bár a mozdulatnak láthatólag nem ez a célja.²¹ A későbbiekben sem ritka, hogy a kéz vagy egy drapéria takarja el ezt a részt, de ahol ilyes-

18 LA PENNA 1997, 104.

19 HÖSCHELE 2011, 27.

20 LA PENNA 1997, 104.

21 A mozdulathoz lásd HAVELOCK 1995, 27–37.

mi nem történik, ott egyszerűen nincs semmi, csak sima márványfelület. Ez az ábrázolási hagyomány annyira erős, hogy Wiltrud Neumer-Pfau még 1986-ban is hangsúlyozta, hogy milyen kevés szó esik ennek az irrealitásáról: magától értetődővé vált.²² A női genitáliák eltüntetését könnyű volt összefüggésbe hozni a görögök feltételezett fóbiájával, amelyet állítólag az érett nők nemi szervével szemben éreztek.²³ Martin Kilmer szellemesen jegyezte meg, hogy ez a fobia valószínűleg sohasem létezett, hiszen egy ilyen fóbiával megvert kultúra egy generáción belül kipusztulna,²⁴ de a kulturális jelenségek általában nem ilyen egyszerűek. Lear király, bár fikatív alak, tanulságos például szolgál: az, hogy három gyermeket nemzett, nem akadályozza abban, hogy undorral és félelemmel beszéljen a vagináról (4.6.121–26). Az a kora újkori férfiképzet, amely a női nemi szervet „olyan folyadékok és nyálkák helyének tekintette, amelyek romlást, rothadást és mérgezést okoznak”,²⁵ legalább részben az ókorra megy vissza. Fontosabb, hogy ez az ábrázolási hiátus csak a nagyszobrászatra jellemző: kisplasztikában, vázafestészetben és freskókon bőséggel találunk példát a női nemi szervek vizuális ábrázolására. A nagyszobrászat ábrázolási sajátosságát tehát nem a görög vagy a klasszikus kultúra valamilyen általános pszichés, patológikus vagy szellemi sajátosságával kell magyarázni, hanem a művészeti ágak különbségeit kell csupán regisztrálnunk. A nyilvános, legtöbbször kultikus és már csak a méretnél fogva is drága művészeti médiumban nem találták helyénvalónak kidolgozni azokat a részleteket, amelyekkel különben nem volt problémájuk kisebb és többnyire a ma-

22 „In der Regel ist es gar nicht bewußt, wie unrealistisch diese dargestellt sind. Im Gegenteil, das bei weiblichen Akten übliche, leicht gewölbte und mitunter hochglanzpolierte Dreieck zwischen den Oberschenkeln erscheint den meisten etrachtern ganz selbstverständlich.“ NEUMER-PFAU 1985–86, 205.

23 SLATER 1968, 12–13.

24 KILMER 1982, 104. KILMER másik ellenérve SLATER elméletével szemben, hogy az erre a fóbiára a nők szórtelenítésének általános követelményéből következett, márpedig az éppenséggel láthatóbbá teszi a vaginát. Azt hiszem, Kilmer itt nem teljesen érti, miről beszél Slater: nem általában a vaginával szemben feltételezte a görögök fóbiáját, hanem a felnőtt, szexuálisan aktív nő szörös nemi szervével szemben, és ezért preferálták volna a szórtelen, fejletlen, gyermekies nemi szerv látványát. Kilmer azonban jelentős bizonyító anyag alapján cáfolja, hogy a szórtelenítés teljes és általános lett volna. És még ha az lett volna is, abból sem kellene egyértelműen fóbiára következtetni.

25 ESTOK 2024, 22.

gánszférában használt műtárgyak esetében. Természetesen a kispasztikának is lehet rituális, kultikus vonatkozása: a knidosziak Praxitelész előtt is gyakran ábrázolták Aphroditét kisebb szobrokon, de egyáltalán nem olyan szemérmesen, mint ahogy ő tette a nagyméretű szobron, amely minden valószínűség szerint kultuszszobornak készült.

Ahogy a képzőművészetben is megtaláljuk a női nemi szervről nagyvonalúan tudomást sem vevő nagyszobrászat ellentétéként a legkülönbözőbb vizuális ábrázoló műfajokat, úgy a római költészetben sem általános az ovidiusi ellipszis. Csakhogy az ilyen szövegek jelentős részben humorosak, mégpedig egy mizogin, patriarchális humor képviselői, amelyekben Amy Richlin megfogalmazása szerint „a férfi nemi szerv egy harcias büszkeség, a női nemi szerv (férfi)undor forrásául szolgál”.²⁶ Talán éppen azért kell az elégikus tekintetének átsiklania a női test adott része felett, mert az említés a vágyakozó szerelmes tekintete helyett az undor szatirikus pillantását eredményezné? És ha igen, nem cáfolja ez a jelen könyv alaptételét, miszerint a római szerelmi elégia lényegileg komikus műfaj, amely szoros kapcsolatot tart a satírával és a mimussal, és ezért éppen az illene hozzá, hogy meg-megemlítsa a női genitáliákat? Vegyünk itt is egy képzőművészeti párhuzamot! Egy pornográf képsorozat (a pompeji elővárosi fürdő 7. apodyteriumának freskói) elemzése során John E. Clarke majdnem minden kép esetében arra következtetésre jut, hogy az ábrázolás komikus és parodisztikus; a IV-es számú, cunnilinguációt ábrázoló kép esetében a női nemi szerv jól látható, de a komikum nem ebből, hanem a nemi szerepek megfordításából, a férfi alárendelt (képileg is ő van lejjebb) helyzetéből adódik.²⁷ A komikum az adott képsorozat, illetve az egyes képek sajátja. Kisebb kultikus tárgyak esetében fel sem vetődhet, hogy a női nemi szerv ábrázolása komikus lenne.

Hasonlóképpen Amy Richlin sem a római attitűd egészét jellemzi a fentebb idézett mondattal (bár eléggé általánosnak látja a patriarchális rendben), hanem azt a fajta szexualitást és azokat a forrásokat, amelyek Michel Foucault kihagyott az antikvitást tárgyaló kötetiből: a Foucault által tárgyalt szövegek is léteznek, csak Richlin szerint egy partikuláris és messze nem reprezentatív képet adnak az antik, különösen a római szexu-

²⁶ RICHLIN 1992a, xvi.

²⁷ CLARKE 1998, 226.

alításról. Lucretius tankölteménye szintén egy másfajta diskurzusban beszél a szexualitásról, és a tudományos diskurzus objektivitásigénye még a hexameteres költészet keretében is megengedi olyan témák részletezését, olyan valóságelemek explicit említését, amelyeket más diskurzusok esetleg nem. De magának a humornak is többféle regisztere van, és az agresszív mizogin humor nem az egyetlen lehetséges változat. Az agresszív humor céltáblájául szolgáló nők csúnyák és/vagy rendkívül promiszkuusak: abból, hogy az ő vaginájukat ez a diskurzus undorítónak ábrázolja, nem következik semmiféle általános attitűd. Az *Ars amatoria* is alapvetően humoros, ironikus és parodisztikus hangvételű, de az a hely, ahol egy szép körülírással megemlíti a női nemi szervet, egyáltalán nem árul el undort:²⁸

Invenient digiti, quod agant in partibus illis,
in quibus occulte spicula tingit Amor. (II.707–8)

Ki fogják találni az ujjaid, mit csináljanak azokon a helyeken, ahová titkon a nyilait szokta mártani Amor.

Pár sorral lejjebb – mintegy visszatérve a témára – a mitológiai példasor után (hogy tudniillik Hector és Achilles keze is szívesen kalandozott azokon a tájakon) még azt a tanácsot adja, hogy a szemérem (*pudor*) ne akadályozza meg a férfit abban, hogy ott érintse meg a nőt, ahol az annak jólesik (II.719–20). Ez a megfogalmazás implikálja, hogy az *Ars* tanítómestere számol egy attitűddel, amely akadályozhatná az ilyen értintést, de azt is, hogy ez nem az egyetlen attitűd. Nemcsak a mitikus idők legnagyobb hősei az ellenpéldák (nyilván komikusan fiktív ellenpéldák, hiszen erre vonatkozó források végképp nincsenek), hanem maga a beszélő is. Az *Ars* tehát egy másfajta humoros regiszter, amelyben meg lehet említeni a női nemi szervet, de az elégia még ennél is magasabb, véleményem szerint azonban még mindig humoros regiszterben kíván megszólalni, és éppen ezt az aspirációt jelzi az ellipsis.

28 Mondom én a magam 21. századi nézőpontjából, ugyanakkor számolni kell azzal a lehetőséggel is, hogy ez a körülírás azt a képzetet volt hivatott implikálni az ókori kontextusban, hogy Amor mérgezett nyilakat lődöz, és a női testnedvekbe éppen azért mártja őket, mert azok mérgezőek. De még ebben esetben is vágykeltő mérgekről van szó.

Az ovidiusi példa azt is mutatja, hogy a nemi szervek említése nem feltétlenül jelenti a decorum megsértését, ha ez egy körülírással, nem pedig egyébként obszcénnek tekintett szavak kimondásával jár. Bizonyos kifejezéseket tulajdonképpen minden magasabb irodalmi műfajban kerültek a rómaiak, de ez nem jelentette azt, hogy sejtetéssel, körülírással, szóviccekkel ne tettek volna egyértelmű utalásokat az adott valóságelemekre például a szónoklatokban.²⁹ Amikor tehát arról beszélek, hogy az elégia nem említ meg bizonyos dolgokat, amelyek pedig lényegi összefüggésben állnak az elvileg a tárgyául szolgáló testi szerelemmel, akkor nem feltétlenül azoknak a dolgoknak az explicit nevén nevezését hiányolom, hanem bármiféle, akár szemérmesen költői megjelenítésének hiányára próbálom felhívni a figyelmet.³⁰

Ám az igazi elhallgatás csak ezután következik. Mindarról, ami a lány meztelen megtekintése és megölelése, valamint a fáradtan pihenés közt történt, arról a vers mindössze ennyit mond: „A többit ki ne tudná?”³¹ Az elhallgatást, az elbeszélt történet csúcspontjának mellőzését a szöveg tehát az olvasó tudásával indokolja. Felesleges elmondani, amit az olvasó úgysis tud. Csakhogy egyfelől az olvasó nagy vonalakban az előzőeket is

29 RICHLIN 1992a, 18–26.

30 Ezen a ponton azonban egy további lehetőség is felvetődik: az antikvitásban festették a szobrokat, és a források szerint a Knidia is festve volt (HAVELOCK 1995, 13–15). Talán a sima felületre festett szőrzet miatt nem volt szükség a részletek plasztikai kidolgozására? Elvileg nem zárható ki ez a lehetőség, de éppen a nagyszobrászat általános törekvése az anatómiai pontosságra eléggé valószínűtlenné teszi, hogy egy testrészt azért ne dolgoztak volna ki egyáltalán, mert a festék úgyis eltakarná. Valószínűbb, hogy a reprezentatív, nyilvános művészeti ágban valamiért nem tartották helyénvalónak az ábrázolást, ahogyan Ovidius is kihagyta a csípőtájékot Corinna vonzó testrészeinek elragadtatott felsorolásából. A Philodémosz-epigramma és Ovidius elégiájának összevetése egy általános különbséget is mutat a görög és római költészeti hagyomány között. Bár a görög szerelmi költészet is sokkal gyakrabban és sokkal nagyobb lelkesedéssel beszél a fiúk ánuszáról, mint a nők vaginájáról (RICHLIN 1992a, 38), de az utóbbi témát a latin költészet végképp kerüli – kivéve az invectiva beszédmódját. „Clearly Latin poets feel an inhibition in describing the sexual areas of women’s bodies” (uo. 55)

31 Karinthy Gábor fordításában (OVIDIUS 1943, 35), amely fordításról ugyan a Kétnyelvű klasszikusok sorozatszerkesztője, Kerényi Károly azt nyilatkozta, „hogy még jó, hogy a latin szöveg mellette van, mert így legalább meg lehet érteni a magyart” SZILÁGYI 2016, 72., de amely itt sokkal pontosabb, mint a költői kérdést eltüntető Babits-fordítás („Gondolhatni a többit!”).

tudta, másfelől ebben az elhallgatott satöbbiben van annyi variációs lehetőség, hogy legalábbis egyes olvasók kíváncsiak lehetnének a konkrét megvalósulás részleteire. Az *Ars amatoria* elég sokat foglalkozik például ezekkel a lehetőségekkel, köztük a különféle pozíciókkal. Ahogyan a női test részleteinek leírásából kimarad pont az a rész, amely a has és a combok közt található, úgy marad ki a szerelmes találkozás elbeszéléséből mindaz, ami a lány levetköztetése és a lankadt pihenés között történik. És még ez az az elégia, amelyik az ovidiusi elégiák közül leginkább szól a szerelmi együttlétről. Az elhallgatás annál feltűnőbb. De hasonló jelenség figyelhető meg Propertiusnál is.

A beteljesülés elégiái: Propertius

Propertius II. könyvének nyitó verse költői program és bevezetés, amelynek nagyobb része *recusatio*, annak elmagyarázása, hogy miért nem ír eposzt, illetve mi mindent nem ír meg, de a vers eleje azt részletezi, hogy a szerelem olyan ihletforrás, amely az egész költői kapacitást lefoglalja. Van ebben a bevezető részben egy tízsoros részletezés, milyen cselekedeteivel provokálja ki a *puella* a versírást, amit két sornyi összefoglalás követ arról, hogy bármit tesz vagy mond a kedves, abból hatalmas *historia* lesz, ami talán hosszadalmas mesélést jelent itt. Mik is hát ezek az ihlető témák? Ha a lány kósz ruhát visel (ami egy nagyon vékony, áttetsző anyagból készül), akkor egy egész kötet fog a kósz ruháról szólni (5–6); ha olyan a frizurája, hogy a tincsek a homlokába lógnak, arról külön dicséretet kell írni (7–8); ha lanton játszik (9–10); amikor elalvóban lehunyja a szemét (11–12). És ennek a katalógusnak természetesen a szex a csúcspontja, amiről „hosszú *Íliász*okat írok” (14). Még egyetlen, normál hosszúságú *Íliász* is elég hosszú, de Propertius azt állítja, hogy erről a témáról ő több és a szokásosnál hosszabb *Íliászt* ír. A retorikai túlzást több különböző módon is próbálták már értelmezni,³² de ha csak a túlzást vesszük el belőle, akkor feltűnő, hogy az állítás mennyire nem jellemzi sem Propertius költői

32 Tarrant szerint ezt szó szerint megvalósítja a 34 elégiából álló könyv (TARRANT 2006, 57); Keith szerint viszont az egyes elégiák lesznek „epikus hosszúságúak” (KEITH 2011, 109).

tematikáját általában, sem a II. könyvet konkrétan. Az antik költészetben nemcsak az szokásos, hogy a könyv nyitóverse programadó, de az is, hogy az ilyesfajta tematikus felsorolások a tartalomjegyzék szerepét töltsék be. Erről azonban itt egyáltalán nincs szó. Sem a kósi ruháról, sem Cynthia frizurájáról, sem a lantjátékáról nem esik sok szó, nem szólnak ezekről a témákról nemhogy kötetek, de teljes versek sem.

A *recusatio*ban nagyon gyakran van játékos elem, hiszen a szerénykedés és a dicsekvés keverékéből, ha nem is szükségszerűen, de könnyen adódhat humoros minőség. Propertiusnak, mondja, nem az a sorsa, hogy hősenekeket írjon (ha az lenne, akkor nem mitológiai témájú, hanem kortárs történeti eposzt írna Augustus tetteiről), de azért megír több alternatív *Íliászt*: mindegyik a szexről szól. És ennek megfelelően a szexet magát is egy harci metaforával nevezi meg: *seu nuda erepto mecum luctatur amictu* (13, vagy ha – ruhája letépve – meztelenül birkózik velem). A megfogalmazásból nem derül ki, hogy ki tépi le a lány ruháját. Az elégiaköltészet inkább csak rövid utalásokkal és metaforikusan ábrázolja az aktust, de olyankor a kibontakozó kép eléggé szadisztikus. Itt is lehetséges a szokásos, Ovidiusnál már látott, megerőszakolás szerepjátékra gondolni, amikor – legalábbis az erőszaktevő férfi fantáziája szerint – a vágy és a gyönyör kölcsönös ugyan, de a nő látszatellenállása sikeresen szítja fel a szenvedélyt. Ebben az esetben a férfi tépi le a nő ruháját, aki azért birkózik vele (nem metaforikusan, de esetleg csak tettetésből), hogy ellenálljon. De persze az is lehet, hogy a nő tépi le magáról a ruhát, vagy ketten együttműködve szedik le róla, a birkózás pedig, az egymásba gabalyodó és erőt kifejtő testek hasonlósága alapján, a konszenzusos szex metaforája. És a kettő nem is feltétlenül zárja ki egymást. A küzdés és a fizikai erőfeszítés hangsúlyozása a metaforában igazolhatja, mitől lesz az elégia alternatív *Íliász*, de a túlzás – mind a terjedelem, mind a kanonikus pozíció, illetve a műfajhierarchia szempontjából – komikus. És még komikusabbá válik azáltal, hogy nyilvánvalóan nem igaz: Propertius életművében egyáltalán nem szólnak *Íliászok* erről a fajta birkózásról.

Mindazonáltal van a II. könyvben két egymást követő vers, amelyeknek a nővel töltött éjszaka a témája, és közülük az első, a II.14. kifejezetten az *Íliász* megidézésével kezdődik, hogy aztán az *Odüsszeiá*val folytassa, és csak négy irodalmi-mitológiai hasonlat – összesen a vers negyedét kitevő nyolc sor – után árulja el, hogy itt a szexről van szó. Atreus fia nem örült

úgy, amikor elfoglalta Tróját, Vlixes nem örült úgy, amikor hazaért, Electra nem örült úgy, amikor viszontlátta Orestest, Ariadna nem örült úgy, amikor Theseus kijött a labirintusból, „mint amekkora örömben nekem volt részem az elmúlt éjszaka” (9, *quanta ego praeterita collegi gaudia nocte*). De ebben a versben ezt a boldogságot – szó szerint az örömet – nem fogják nekünk részletezni. A következő sor a pillanatnyi örömet a jövő iránti reménykedésbe fordítja („még egy ilyen éjszaka, és halhatatlan leszek!”), majd a múltból kezd beszélni, arról, hogyan sikerült rávenni a lányt, hogy vele töltsse az éjszakát. És amikor a vers dicsekvésbe csap át, és az első sor triumphus témáját visszahozva győzedelmes hadjáratként ünnepli a lánnyal töltött éjszakát, akkor azzal büszkélkedik, hogy az egész éjszakát megkapta (28), és hogy bár mások még kopogtattak és szölongatták az úrnőt, az „velem hajtotta le bágyadtan a fejét” (22). Vajon ez, a lány fáradt elalvása lenne az a nagy öröm, amelynek érzékeltetéséhez ekkora mitológiai apparátus kellett az elején? Könnyen lehet. Az egész éjszakát talán azért fontos hangsúlyozni a Venusnak szánt fogadalmi epigrammában, mert lehetett volna úgy is, hogy egy gyors akció után a férfinak távoznia kell, hogy a lány még fogadhasson egyet-kettőt az ajtót döngetők közül. Mintha az örömet nem maga a gyönyör okozná, hanem az elragadtatás, hogy végre megkapta a nőt, és talán még inkább, hogy más férfiak – legalábbis aznap éjjel – nem kapták meg. És ez teszi érthetővé, hogy bármekkora is ez az öröm, a halhatatlanság érzéséhez legalább még egy éjszaka kell. A szerelmes férfi már korábban is belehalt a vágyakozásba a 26. sor tanúsága szerint, és most is a lány döntésén múlik, hogy ezzel az éjszakával véglegesen partot ért, vagy ha a lány meggondolja magát, a háza előtt fog elpusztulni. Így már világos, hogy ebben a versben azért nincs szó magáról a szexről, mert az örömet a hosszú távú kapcsolat ígéretét hordozó, szex utáni együtt alvás okozza, ami az aktust megint csak törli az ábrázolásból.

A következő vers azonban mégis visszatér a gyönyör témájához, és a *gaudium* (öröm) helyett már az első két sorban másféle szókincset használ: itt boldogságról (*felix, beatus*) és gyönyörörről (*deliciae*) lesz szó, és ide sorolható az első sor oxymoronja is: *o nox mihi candida!* Az éjszaka kézenfekvően és figuratívan szerencsés és boldog, de szó szerint és tolako-

dóan „ragyogóan világos” is, ami előre jelzi a vers fő konfliktusát.³³ Ez a fő konfliktus motivikusan a fény és sötétség, éjszaka és nappal, élet és halál folyamatosan visszatérő antinómiáiban jelenik meg, a narratív első 22 sor történetének szintjén pedig abban a vitában, hogy el kell-e oltani a lámpát a szeretkezéshez. De mi is történik ebben az elbeszélő részben? A második disztichon így hangzik:

quam multa apposita narramus uerba lucerna,
quantaque sublato lumine rixa fuit!

Mennyit beszélgettünk lámpavilágnál! Mekkora összecsapás volt, miután
ki lett oltva a fény!

Érdemes Babits Mihály fordítását is ide idézni:

Édes az esteli szóváltás a lámpavilágnál,
és ha a lámpa kihunyt, édes az éjjeli harc.

A szóváltást Babits az akkor még eleven, de azóta teljesen elavult ’beszélgetés’ jelentésben használta. A szóváltás szó közben felvette a ’veszekedés’ jelentést, miáltal pontos fordítása lehetne a pentameterben szereplő *rix*a szónak, amit viszont Babits ’harc’-nak fordít. Ez a harc persze a szex metaforája akar lenni, vagyis a találka úgy zajlott le, hogy először világosban beszélgettek, aztán sötétben szeretkeztek. A harc, a verekezés szokványos metaforája a szexnek a római elégiában, amely különös módon nem fordul elő a legfontosabb műfaji előzményben, a hellenisztikus epigrammában, bár a görög költészetben korábbi és későbbi is vannak rá példák.³⁴ Következésképpen ez a babitsi értelmezés elfogadható. A *rix*a azonban alapvetően veszekedést jelent, és metaforikusan sem két ember harcát, hanem csatát vagy versenyt. Ettől még egyedi metaforaként jelenthetne itt szexet. Viszont a 11. sorban a beszélő kijelenti, hogy nem szereti sötétben csinálni, mert az szerinte tönkreteszi a szexet, igaz, veréssel csak azért fenyegeti

33 Propertius szinonimakavalkádját Babits sokszoros szóismétléssel és alliterációval próbálta visszaadni: „Boldog idő! Boldogságotól boldogított ágy! / Éjjeli boldog idő! Boldog a bölcs szerető!”

34 BOOTH 2011, 141, 49. j.

a lányt, ha megpróbálna közben némi ruhát magán tartani. Az erotikus költészet mintha csak azt tudná elmondani, amit a (versben szereplő) költő lát, tehát a meztelenség leírásához le kell mezteleníteni a lányt. De ha „tudvalevő, hogy a szerelemben a szem a vezér”, mint a 12. sor állítja, akkor talán egyáltalán nem lesz elmondható, ami nem látszik. Ezen az alapon ragaszkodhatunk a *rixa* literális jelentéséhez is, és akkor a 4. sor annyit jelent: mekkora veszekedés volt a lámpa eloltása miatt. És hogy a veszekedés miért teszi költőnket annyira boldoggá? Ebben a szadisztikus szerelemfelfogásban ez azért eléggé érthető.

A veszekedés után némi birkózás és a nő részéről időhúzás jön, de aztán rögtön kiderül, hogy a férfi már el is aludt. A csalódott nő viszont felkelti, és azt mondja: *Sicine, lente, iaces?* (8, hát így fekszel, te lusta?). És azután ismét lesz szó ölelésekről és az ajkaidon hosszan időző/késlekedő/az időt húzó csókokról. Jóhiszeműen gondolhatjuk, hogy a szerelmes férfi az első vagy az első néhány menet után szundított el, és az aktus ugyanúgy kerül narratív ellipszisbe, mint később Ovidiusnál, hogy aztán felébredve újult erővel folytathassa az elhallgatott tevékenységet. A 42. sor azonban így foglalja össze a szerelmes életmódot: a sok vegyítetlen bortól elnehezült tagokkal heverni (*pressi multo membra iacere mero*). Lehet, hogy hősünk annyira részeg volt ezen a boldog éjszakán, hogy már közben elaludt? Hogy csak úgy tesz, mintha elhallgatná az aktust, amire sor sem került? Van olyan értelmező, aki szerint Cynthia nem is az egész férfinak tesz szemrehányást, amiért lustán hever, hanem csak a péniszének.³⁵ És ezzel el is érkeztünk az impotencia költői témájához, ami az aktus elhallgatásának extrém esete volna. Különös módon a szerelmi elégiában majdnem annyi példáját találjuk a szexuális kudarc explicit ábrázolásának, mint ahányat a szexuális sikerek többnyire elliptikus ábrázolására találunk.

Amikor nem megy

A szerelmi elégia a kudarcnak és a szexuális frusztrációnak többféle változatát is részletezi. A leggyakoribb természetesen, hogy a lány nem ad találkát, kizárja a férfit, nem hajlandó vele háltni; a nevezetes *paraklausithüron* ennek a helyzetnek a legemlékezetesebb vizualizációja. Előfordul az is, hogy a nő hivatalos partnerének óvintézkedései, az őrizet teszi lehetetlenné a találkozást. Propertius II.33-as elégiája olyan napokról szól, amikor Cynthia rituális okokból tartózkodik az együttléttől. Ovidius *Am.* III.10-es elégiája egy Ceres-ünnep leírása, amelyben szerelmi elem nincs is (Tibullus II.1-es *Ambarualia*-elégiájában is kevés van, de ennél azért több), kivéve, hogy a legelején (2–4) szemrehányást tesz az istennőnek a rituális absztinencia miatt. De ez inkább csak az ürügy a nem szerelmi elégia szerepeltetésére a gyűjteményben, és azt magyarázza meg, miért nincs erotikus motívum ebben a versben: mert a *Cerealia* témája ezt eleve kizárja, vagyis a szex hiánya legitimálja az egész leírás jelenlétét a szerelmi költemények között. Viszonylag sok költeményben van szó arról, hogy az utazás, akár a férfi, akár a nő elutazása tartja távol egymástól a szerelmeseket. Az utóbbi esetek kevésbé elkeserítőek, hiszen ilyenkor nem a beszélő személyét utasítják el, hanem a körülmények olyanok, hogy nem kerülhet sor együttlétre, és ilyenkor legalább ábrándozni lehet a boldog viszontlátásról (Tib. I.3, *Ov. Am.* II.11).

Úgy látszik azonban, hogy az olyan helyzet, amikor a férfi fizikailag nem képes élni az alkalommal, inkább más nőkkel adódhat elő, nem pedig pedig magával az elégiai szerelem imádottjával (aki ezek szerint nem is annyira kizárólagos tárgy a vágynak). Az I.5-ös elégia egyik részletében (37–44) Tibullus megemlíti azt a két egyaránt sikertelen módszert, amellyel Delia okozta frusztrációját kezelni próbálja: borral és egy másik nővel (lásd a III. fejezetet). A bor sem tudja feledtetni Deliát, és más nőkkel képtelen a szexre. Mindkét témára találunk másoknál teljes elégiákat. Propertius III.17-es elégiája Bacchus dicsérete, amiért egyedül ő képes a szerelmi gondot enyhíteni. Ovidius III.7-es elégiája pedig a más nővel megtapasztalt impotencia motívumát bontja ki.

Ha a szexuális aktus hiánya feltűnő a római szerelmi elégiában, ez az utóbbi elégia ezt a hiányt explicit módon teszi a témájává:

hanc tamen in nullos tenui male languidus usus,
sed iacui pigro crimen onusque toro;
nec potui cupiens, pariter cupiente puella,
inguinis effeti parte iuuante frui. (3–6)

De az én rossz ernyedtségem miatt semmire se volt jó, hogy ő velem volt, hanem csak feküdtem ott, mint a lusta ágy terhe és bűne, és nem tudtam használni kimerült ágyékom élvezetes részét, bár én ugyanúgy vágytam rá, mint a lány.

Az elégia tehát azzal a helyzettel indít, hogy a férfi beszélő ágyban van egy nővel, és rögvest kiderül, hogy nem történt semmi. Egy szerelmi kudarcról számol be tehát, és leginkább ennek okait firtatja az egész versben. A kézenfekvő magyarázatokat sorra elveti: nem a nőben volt a hiba, aki szép (7–8, 39–40), lelkes (11–12) és ügyes (9–10, 55–59), és igazán mindezt elkövetett a siker érdekében; nem is a saját testével van baj, nem az öregedés folyamata nyilvánult meg itt első ízben, aminek bizonyságául egyfelől eldicsekszik a közelmúlt tapasztalataival, és négy másik nőt is felsorol, akikkel kifejezetten jól sikerült teljesítenie, legjobban az elégiák legfontosabb nőalakjával, Corinnával (23–26),³⁶ másfelől megemlíti, hogy az elégia jelenében, tehát a beszéd pillanatában, már a pusztá visszaemlékezéstől is harcra kész állapotba kerül (67–68). Racionális magyarázat híján természetesen szót kell ejtenie arról is, hogy talán valamilyen mágikus beavatkozás fosztotta meg ideiglenesen férfiérejétől. Ezt a magyarázatot azonban a beszélő nem veszi igazán komolyan, amit az mutat, hogy a *num* kérdőszót használja, amelyre a kérdező mindig nemleges választ vár, mintegy „ugye nem?” jelentésben (27–28).

36 Ez a fajta férfidicsekvés leginkább az iambosz világára jellemző. Lásd MAYER 2009, 96. Ovidius a négy nő felsorolásában is ragaszkodik a fokozó struktúrához: a szőke Chlide két, a fehérbőrű Pitho, valamint Libas háromszor tudott élni a szolgálataival, mégpedig egyfolytában, de Corinna kilenceszer is. A 25. sorban szereplő *continuata* szó és a 27-ikben felbukkanó kilences szám együtt elég egyértelműen utal Catullus 32. carmenjére, ahol szintén nem Lesbiát, hanem egy bizonyos Ipsitillát kér arra, hogy készítsen neki kilenc *continuas fututionest* (8). A kilences szám a férfi teljesítő-képesség legfelső határaként szerepel. Ennek megfelelően említi a kilences számot (szintén a *continuaré* igével összekapcsolva) Janus Pannonius is a *De Urso cinaedo* című epigrammájában.

Ez a felvetés irodalmi példákra támaszkodik, és szinte kliséket használ: a sztereotip thessaliai varázsszereket emlegeti, meg a túlvilágot átszűrő viaszbabu ijesztő képét. Kérdés lehet, hogy Ovidius, valamint művelt és antik értelemben felvilágosodott római közönsége mennyire vehette komolyan a mágia okozta impotencia fenyegetését.³⁷ Maga a kifejezetten az irodalmi hagyományra támaszkodó előadás nem zárja ki ezt, hiszen lehet, hogy csak arról van szó, hogy ilyen tapasztalat a római, illetve az ovidiusi költészet kontextusában csak ezen a nyelven fogalmazható meg. Ugyanakkor ennek a feltételezett mágikus befolyásnak szinte magától értetődően azonosítható az oka és forrása. Éppen a más nőkkel kapcsolatos dicsekvés után következik ez a gondolat. Az antik Mediterráneumban a mágikus gyakorlatok igen elterjedtek voltak, és a Római Birodalom szexuális szolgáltatási piacán a különböző szereplők (köztük a szakmai hierarchia csúcsán álló luxusprostituáltak is, akikkel az elégiák *puelláit* többé-kevésbé azonosíthatjuk) gyakran próbáltak mágikus szakemberek segítségével megszabadulni a konkurenciától. Például szolgálhat két, az athéni agorán egy kútban talált átoktábla, amelyek egy Iuliana (akit Markia szült) nevű nőtől próbálnak távoltartani összesen három kuncsaftot.³⁸ Könnyen lehet, hogy Iuliana római neve külön vonzerőt jelentett a görög környezetben, ahogyan a római szerelmi költészet nőalakjainak görög neve esetleg hasonló, csak fordított társadalmi gyakorlatot is tükröz, a névadás nyilvánvaló poétikai-irodalmi előnyei mellett. Mind az irodalomban, mind a társadalmi gyakorlatban gyakori volt tehát, hogy a lányok mágiához folyamodtak partnerük megtartása érdekében, és ezért a szokatlan tehetetlenség tapasztalatának magyarázataként kézenfekvő módon jut a beszélő eszébe, hogy talán Corinna fordult egy varázslónőhöz, hogy a férfi hűségét biztosítsa, vagy akár a másik három megnevezett nő egyike, hogy az elégia névtelenül hagyott hősnőjének szakmai előmenetelét akadályozza.

A mágia ötletének felvetése szinte kihangsúlyozza a kudarc érthetlenségét, miáltal a diskurzus mégiscsak megpróbálja öndicséretté és dicsekvéssé alakítani a kudarc miatti önostorozást. A sikertelen légyottot a vers egy szó szerinti önidézettel is visszakapcsolja az *Amores* első (és

37 Kiterjedt szakirodalma van annak a kérdésnek, komolyan kell-e venni Horatius Canidia-alakját, illetve hogy Horatius tényleg féltett-e egy ilyen boszorkánytól. A kérdéshez lásd HAJDU 2013, 406–411.

38 JORDAN 1985, 222–228.

explicit módon az egyetlen) sikeres légyottjához. A 39. sor egyértelműen idézi meg az I.5 tizenkilencedik sorát:

At qualem uidi tantum tetigique puellam!

De micsoda lány volt az, akit csak láttam és tapogattam!

Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!

Micsoda vállakat, micsoda karokat láttam és tapogattam!

De míg ott mindez az előjáték része volt ahhoz, amit egyébként „ki ne tudna?”, itt a *tantum* ('csak') szócska hangsúlyozza, hogy ez minden, ami történt. Lám, annak ellenére, hogy mindenki tudja, mi következik a látás és tapogatás után, lehetséges, hogy az események egészen másképp alakulnak.

Egy tipikus szatirikus szituációban a beszélő valaki másnak az impotenciáján gúnyolódna, hogy a megszólított közönséggel együtt nevessék ki annak férfiatlanságát. Az elégikus úgy panaszkodik saját impotenciájára, hogy sok dicsekvést is kever a beszédbe. Dicsekszik erőteljes férfiaságával más esetekben (23–26), és azzal is, hogy milyen gyönyörű nőt sikerült meghódítania, és rábírnia, hogy vele háljon (39–48). Az egyszeri kudarc elbeszélését igyekszik a férfiúi sikeresség lehengerlő monológjába csomagolva eljelentékteleníteni. De vajon sikerülhet-e? Be tudja-e csapni ezzel az odaértett közönséget? Valószínűbb, hogy az mégiscsak inkább kineveti a felsült beszélőt, aki kétségbeesetten és túlságosan igyekszik meggyőzni mindenkit, hogy egyszeri és érthetetlen kudarcról van csupán szó. Az elégikus, a versek fiktív hőse itt is nevetségessé válik, itt a lehető legegyszerűbben a férfiatlansága miatt, noha mást sem tesz, mint a saját férfiasságát hangsúlyozza. Az elégia zárata ezután a nőre fókuszál, és a kudarc szégyenét (annak ellenére, hogy korábban többször világossá tette, hogy a nő aztán semmiről sem tehet) mégis rá hárítja, és egyben visszahozza a mágia motívumát. A lány is magyarázatot keres a férfi impotenciájára:

Aut te traiectis Aeaea uenefica lanis
deuouet, aut alio lassus amore uenis. (79–80)

Vagy egy aeaeai méregkeverő átkozott meg téged fonálával gúzsba kötve,
vagy úgy jöttél hozzám, hogy egy másik szerelem előtte már kimerített.

A szereplőknek, úgy látszik, szükségképpen eszükbe jut a mágia, de azért racionális, fiziológiai magyarázatokat is keresnek. Mindenesetre a nő által felvetett mindkét lehetőség felmenti a férfit legalábbis a teljes impotencia vádjáról: ha egy kirkéi képességekkel rendelkező varázslónő okozta a zavart, azért nem kell szégyenkeznie, és ha máshol merítette ki ideiglenesen az erejét, akkor sem teljesen impotens, legfeljebb kissé túlbecsülte a teljesítőképességét, amikor két randevúra vállalkozott közvetlenül egymás után. Következik azonban a lány egyenesen idézett szavai után még egy poén:

neue suae possent intactam scire ministrae,
dedecus hoc sumpta dissimulauit aqua. (83–84)

és hogy a szolgálói ne tudhassák meg, hogy érintetlen maradt, ezt a szégyent mosdással titkolta el.

A kifordítások játékát leginkább a *dissimulo* ige mutatja. Elvileg azt jelenti, hogy 'úgy tesz, mintha valami, ami van, nem lenne', de itt a lány éppen-séggel úgy tesz, mintha megtörtént volna valami, ami nem történt meg, vagyis éppen a hiányt próbálja leplezni. Vízzel mossa le azt a gyalázatot, hogy nincs mit lemosni. Mellesleg az elégiában tipikus megfordítása a nemi szerepeknek itt is működik. Míg a hivatalos ideológiában a nőktől érintetlenséget várnak, ő éppen az érintetlenséget szégyelli és titkolja, és míg a *dedecus* nőkkel kapcsolatban éppen azt szokta jelenteni a szokásos nyelvhasználatban, hogy részt vesznek (önként vagy akár kényszer hatása alatt) egy nemi aktusban, itt éppen azt jelenti, hogy erre nem került sor. Vagyis a vers végén a nő pontosan abba az apologetikus szerepbe kerül, amelyben a férfi volt az elégia egészében, és egyszer csak az ő szégyenéről lesz szó. És míg a férfi az egész versben csak fekszik passzívan és tehetetlenül, még a végén is a nő az, aki cselekszik, és ő lesz az aktív szereplő.

A szégyent a vers zárlatában a férfi látszólag áthárítja a nőre, de ehhez a saját férfiszerepéről is le kell mondania.

A szexuális aktus az elégiák mindig távollevő központja: minden arról szól, de még sincs róla szó. Az elégikust csak az érdekli, de többnyire arról beszél, miért nincs benne része. És amikor mégis szóba kerül, magát az aktust akkor is átugorja az elbeszélés. Ovidius I.5-ös elégiájában az elhallgatott csúcspont helyett a fáradtan fekvés képviseli a legfőbb boldogságot; viszont Cynthia éppen azért tesz szemrehányást Propertiusnak, mert fáradtan fekszik, vélhetőleg szintén az aktus után (II.14,8); és Ovidius III.7-es elégiájában ez a fáradtan fekvés már az aktus helyett történik. De legalább nem a lány ajtaja előtt, házon kívül kell feküdniük éjszaka. Ez volna az a terület, ahol az elégia szerelmese kárpótlást kap azért, hogy feladja mindazt, ami a római elit hivatalosan elvárt életformájában érték, de ez a gyönyör nemcsak elmondatlan vagy elmondhatatlan marad, hanem még gyakrabban elmarad, ami nem annyira szánandóvá, mint inkább szánsá és nevetségessé teszi őt.



VI. FEJEZET

OVIDIUS AZ IDEGENEK KÖZÖTT

Idegenek Rómában

A római szerelmi költészetben a szeretett személy majdnem mindig görög nevet visel, legyen szó akár nőről, akár fiúról. Ez részben a téma poétizálásának kelléke. Propertius IV. könyvének 3. elégiájában, úgy tűnik, egy római matróna levelét olvassuk a római hadsereg kötelékében háborúzó férjéhez, és ha mindkettejüknek görög neve van, az valószínűleg arra szolgál, hogy ezt a házastársi viszonyt költői szférába emelje.¹ Ahogyan Vergilius eclogáiban is egy legalább Serviusig visszavezethető hagyomány szerint a római elit tagjai sejlenek fel néhol az átpoétizált arkádiai táj görög nevű pásztorai mögött.² És ahogyan a hattyú is inkább *cygnus* a római költészetben, mintsem *olor*. De ha a görög szavaknak, tulajdonneveknek van is a formalista poétika értelmében vett elidegenítő, a hétköznapi nyelvhasználattól eltávolító stílushatásuk, azért attól sem könnyű eltekinteni, hogy ha egy ábrázolt szituációban a privilegizált római polgár az alávetett keleti területekről érkezőnek mutatott (etnikailag nem is feltétlenül görög, de hellenizált) személlyel kerül szembe, akkor annak súlyos politikai, társadalmi, sőt jogi implikációi is vannak. Ovidius *Szerelmeinek* (*Amores*) I.7 elégiájában a főhős azon sopánkodik, hogy

- 1 A III.12-vel mutatott szoros kapcsolat alapján (lásd BECKER 1971, 470) felvetődik, hogy Arethusa és Lycotes neve Aelia Gallát és Postumust fedi. Vö. GÜNTHER 2006, 366.
- 2 Lásd HORSFALL 1995, 58–59. Már Servius is vitatkozik mások hasonló jellegű, de eltérő azonosításaival. Például szerinte a 2. eclogában Alexis Caesarral azonos, míg mások szerint Pollio Alexander nevű rabszolgájával, akibe Vergilius szerelmes volt.

dühében a kelleténél jobban megverte szerelme tárgyát. A mérsékeltén önmarcangoló³ monológ során ezt olvassuk (29–30):

An, si pulsassem minimum de plebe Quiritem,
plecterer: in dominam ius mihi maius erit?

Vajon nem büntetnének meg, ha egy római polgárt vernék el a tömegből?
S úrnőmmel szemben több jogom van?

Corinnát (kézenfekvő, hogy róla van szó, bár ebben a versben nem hangzik el a neve) egy római polgárjoggal rendelkező férfivel hasonlítja össze kifejezetten jogi szempontból. Még ha a tömeg legkevésbé sem befolyásos tagját ütné is meg, a törvény megbüntetné. De nem csak arról van szó, hogy egy nővel több mindent meg lehetett tenni, mint egy férfival. Kétségtelen, hogy a római nők sem indíthattak pert, de gyámjuk ezt megtehetette, és adott esetben nyilván meg is tette. Egy polgárjoggal nem rendelkező nő viszont jogilag szinte teljesen kiszolgáltatott (egyébként egy férfi is). A római szerelmi elégia teljes korpuszára jellemző, hogy a nőnek semmiféle férfirokona nincs, legfeljebb (igen engedékeny) anyját vagy nővérét emlegetik.⁴ A beszélőben természetesen fel sem vetődik, hogy tettének bármiféle jogi következménye lehetne, csak elmélázik jog és morál viszonyán: úgy kéne viselkednie, mintha az idegen nőt is megilletné az a jogi védelem, ami egy polgárjoggal rendelkező férfit, nem azért, mintha általában így lenne helyes, hanem a kettejük közti érzelmi és szexuális kapcsolat miatt. A mondatnak azonban sajátos iróniát kölcsönöz, hogy a nőt *dominaként* nevezi meg. A *seruitium amoris* képzetéből⁵ következik, hogy a szerelmes férfi olyan kiszolgáltatott a szeretett nőnek, mint a rabszolga a gazdájának, és ezért lehet a nő megnevezése *domina*, azaz tulajdonos, gazda. Az ábrázolt szituációban egy római lovag bántalmazott egy nőt, és itt azon sopánkodik, mennyire igazságtalan, hogy a nőnek semmilyen jogorvoslati lehetősége nincs, miközben a szokásos szerelmes költői nyelv-

3 A hangnem humoros jellege a hiperbolikus mitológiai párhuzamokból, a saját kezéhez intézett beszéd pátozából, az önostorozással ellentétes objektív megjegyzésekből és a váratlanul triviális zárlatból adódik (McKEOWN 1989, 164).

4 KONSTAN 2014, 154.

5 Lásd LYNE 1980, 78–81 és MURGATROYD 1981.

ben éppen ő a kiszolgáltatott rabszolga. „Több jogom lenne a gazdámmal szemben?” – kérdezi, ami a szó szerinti jelentésben abszurd: a gazdájával szemben a szolgának semmilyen joga sincs, de Corinna csak egy olyan metaforikus értelemben gazda, amely, lám, még a fizikai erőszakkal szemben sem nyújt védelmet.⁶

Ovidius természetesen itt is a szerelmi elégia konvencióival játszik. Extrém szituációban próbálja ki a hagyományos metaforika teherbírását, de a legérdekesebb, hogy az elégia szerelemábrázolásának eleve abszurd hatalmi dinamikáját jogi szempontból teszi explicitté, és a római polgárjog emlegetésével külön kiemeli a nő idegenségét és ebből adódó kiszolgáltatottságát. Ilyen helyet azonban nagyon keveset találunk a római szerelmi elégiában, hiszen többnyire éppen arról panaszkodik a szerelmes költő, hogy ő mennyire ki van szolgáltatva a nőnek, de a hatalmi dinamikának ezt a kiforgatását érdemes észben tartani.

Egy római idegenben

Még akkor is érdemes észben tartani, amikor Ovidius másfajta elégiákat kezd írni másféle találkozásokról az idegenekkel, a nem rómaiakkal, ami a száműzetési költeményekben fog megtörténni. Ott is folyamatosan kiszolgáltatottságról, tehetetlenségről, szerencsétlenségről van szó, de közben azt sem felejtjük el, hogy a vagyonát és jövedelmét megtartó római lovag Tomiban vélhetőleg legalább tehetősnek számított, és folyamatos kapcsolattartása a centrummal, ott is a birodalom több nagyon befolyásos vezető személyiségével, őt mint a központ képviselőjét állítja szembe a kolonizált vagy kolonizálendő lakossággal.⁷ Talán már ennyiből is világos, hogy a száműzetésben keletkezett szövegekörpuszt miért tartom fontosnak a szerelmi elégiáról írt könyv keretein belül tárgyalni: mert a száműzetés (függetlenül az életrajzi szerző reális tapasztalataitól) ugyanolyan koherens fikciós keretként szolgál a költői megnyilatkozáshoz, mint

6 Paul VEYNE (1988, 88, 5. j.) kiemeli, hogy a római szerelmi elégia, amely általában kerüli a szexualitás témáját (amihez lásd az előző fejezetet), nyíltan csak a szadizmusról beszél: erotikus motívumként a lány ütése, megerőszakolása, hajhúzás, karmolások szerepelnek.

7 Vö. HABINEK 1998, 151–169.

korábban a szerelem. Ezért érdemes ezt a terjedelemben egyébként összemérhető szöveganyagot (kilenc könyv) a szerelmi elégiák (tíz vagy tizenegy könyv) mellé állítani.

Az a határvidék, amely Ovidius verseiben megjelenik, nagyon kevésbé reális táj. Az írott és tárgyi forrásokból kiolvasható Tomi olyan kevésbé hasonlít Ovidiuséhoz, hogy Fitton-Brown vezetésével pár évtizede még azt is felvetették egyesek, hogy az egész száműzetés sztori fiktív, és Ovidius nem is járhatott Pontusban.⁸ Ezt nem csak tudománytörténeti érdekességként említem meg, ahogyan máig majd' mindenki megemlíti, aki ezekről a költeményekről ír. Az ötlet ugyanis annyira jó, hogy nehéz teljesen eltekinteni tőle a száműzetésversek olvasása során, éspedig attól annyira jó, hogy a verseknek lényegi elemeire irányítja rá a figyelmet. Az egyik az, amit Thomas Habinek így fogalmazott meg: „önmaga és a tomibeliek leírásának ideológiai ereje nem volna kategorikusan különböző akkor sem, ha az egész projekt fiktív lenne”.⁹ A másik, hogy az ovidiusi játékosság nagyon gyakran átüt a panasz monoton hangján. Ha a száműzött beszéde egy öngyógyító diskurzus is, amely a traumatizált szubjektum pontosan ugyanolyan bőbeszédűségével operál, mint amelyet Ovidius a *Hősnők leveleiben* (*Heroides*) kísérletezett ki az elhagyott szerelmes nők szubjektumának ábrázolására,¹⁰ akkor sem lephet meg senkit, hogy a rétoriskolai szerepgyakorlat játékossága itt is a tényezők között szerepel. A költeményeknek akkor is fel kell építeniük, mégpedig retorikai eszközökkel, a szerencsétlen száműzött szerepét, ha a költő személy szerint egy magát szerencsétlennek érző száműzött. Mind a beszélő szubjektum, mind a környezet ábrázolásában fontos szerep jut a fikciónak, bár ennek belátásához nem kell tagadnunk a száműzetés mint életrajzi esemény realitását.

8 FITTON BROWN 1985, 18–22. Az elmélet történetéhez lásd CLASSEN 1999, 34.

9 HABINEK 1998, 218, 9. j.

10 A *Heroides* és a száműzetésbeli levélkorpusz kapcsolatához lásd ROSENMEYER 1997.

Játékos panaszkodás, avagy a panaszkodósi

Mielőtt az ábrázolás fikcionális játékeinak kérdésére rátérnék, hadd említsek néhány helyet, ahol az ovidiusi játékosság átüt a panasz szólamán.¹¹ A *Tristia* (*Keservek*) I. könyvének 4. elégiája dramatizált monológ: a tengeri viharban beszél a száműzetés helyére utazó főhős. A legvégén a tengeri istenekhez fohászkodik, hogy mentse meg az életét, és az utolsó pentameterben még ennek az imának is utánavevő: *si modo, qui periit, non periisse potest* (már ha tud nem meghalni az, aki már elpusztult). Hogy a száműzetés egyenlő a halállal, vagy rosszabb, mint a halál, visszatérő motívuma mindkét versgyűjteménynek. De lám, még ez a tragikus metafora, illetve hiperbola sem zárja ki a szójátékot. A vers nyilván azért jelen idejű, dramatizált beszéd, mert az életveszélyes szituáció megjelenítése így hatásosabb, mint múlt idejű elbeszélésként egy már értelemszerűen megmenekült, biztonságban beszélő narrátor előadásában lenne. Viszont ez a monológ poénal zárul.

A *Tristia* III. könyvének nyitóversében maga a könyv beszéli el megérkezését Rómába. A hang alapvetően patetikus, de ha a szöveg elkezd reflektálni az egész vers alapjául szolgáló megszemélyesítés figurativitására, akkor a komikus hatás az egész diskurzust el fogja bizonytalanítani.¹² Az 55–56. sorokban a könyv a saját ijedelmének fizikai tüneteit írja le:

Aspicias exsanguis chartam pallere colore?
Aspicias alternos intremuisse pedes?

Látod, vértelen színével sápad a lap! Látod, hogy felváltva remegnek a lábai?

A sápadtság és a lábremegés a félelem kézenfekvő testi tünete – egy emberi test esetében, de hogyan mutathat ilyen tüneteket egy könyv? Fehér lehet a lap (ami persze nem egy kódex formájú könyv lapja), bár nyilván nem azért, mert kifutott belőle a vér, és persze a versben is vannak lábak. A váltakozó lábak remegésének képe a disztichon formájával játszik. Egy

11 A szójátékokhoz lásd CLAASSEN 1999; az ironikus intertextuális játékokhoz WILLIAMS 1994, 3–49; általában a humor témájához a *Tristiában* pedig CLAASSEN 2009, 180–181.

12 A vers humorához, a körkörös játékaihoz lásd még TAMÁS 2010.

hasznló viccet Ovidius az *Epistulae ex Ponto* (Levelek Pontusból) IV. könyvének 5. elégiájában is elsüt. Ott az elégia nem egyenlő hosszúságú lábai miatt nehezen teszi meg az utat Rómába (*Ite, leues elegi [...], / longa uia est nec uos pedibus proceditis aequis*, Menjetek, könnyű elégiasorok [...], / hosszú az út, és ti bicegő lábakkal haladtok, 1–3).

Az *Epistulae ex Ponto* már megnevezi a versek címzettjeit, de a IV. könyv 12. elégiájában azzal a problémával kell megküzdeni, hogy a címzett, Tuticanus neve nem helyezhető el daktilikus versben. Ovidius a tőle megszokott alapossággal sorra veszi a lehetőségeket. Elvászathatná a nevet egy *enjembemant*-nal. Rövidnek vehetné a harmadik vagy az első szótagot, vagy hosszúnak a másodikat.

His ego si uitiis ausim corrumpere nomen,
ridear et merito pectus habere neger.

Ha ilyen hibákkal merném elrontani a nevedet, kinevetnének, és joggal mondanák, hogy nincs szívem.

Ám ezekből a nevetséges szívtelenségekből kettőt elkövetett az előző sorokban, kétféle hibával is leírta Tuticanus nevét. Éppen most tette meg azt, amiről azt mondja, hogy nem teszi meg.

A *Tristia* I. könyvének 5. elégiájában saját utazását Odüsszeuszéval veti össze. Az összemérés részletes és aprólékos. Ha valaki arról győzködi az olvasóit, hogy ő többet tűrt, mint Odüsszeusz (*Neritio nam mala plura tuli*, mert több rosszat tűrtem a neritusinál [Odüsszeusznál], 57), a sokat tűrés és a balszerencsés tengeri utazás mitikus archetípusa, az már eleve játék, egyben természetesen a rétoriskola egyik helyzetgyakorlata is. De a vége felé még egy olyan szempont is előkerül, amely gyakorlatilag aláássa az egész összevetés komolyságát:

Adde, quod illius pars maxima ficta laborum,
ponitur in nostris fabula nulla malis. (79–80)

Ráadásul az ő munkái legnagyobbbrészt kitaláltak, az én bajaim közt nincs semmi mese.

Az persze önmagában jó érv, hogy az én bajaimnál még kitalálni sem lehet nagyobbakat, de ha már 22 soron át mérícskéltem össze a saját sorsomat valaki máséval, akkor az az állítás, hogy ráadásul amit róla mondtam, még csak nem is igaz, akkor is elbizonytalanítja a diskurzust, ha ez a saját magamról mondottak realitásának bizonygatására fut ki. Odüsszeusz esetében nyilván a saját maga által a phaiákok közt elmesélt kalandjai tűnnek leginkább kitaláltnak, és ha a tengeri útvjáról éppen most maga mesélő Ovidius kiemeli a mindenkori mesélő megbízhatatlanságát, akkor hiába bizonygatja, hogy ő a megbízható narrátor kivételes példája.

A fikciós táj

A költeményekben egy költői táj jelenik meg, egy dermesztően hideg, terméketlen vidék, amely ráadásul állandó hadszíntér is. A folyamatos hadiállapot és a sarkvidéki hideg a leírás két legfontosabb visszatérő eleme. Kétségtelen, hogy a területet Augustus ekkoriban, mindössze pár évvel Ovidius odaküldése előtt szervezte provinciává, és az epigráfiai leletek tanúsága szerint néhányszor valóban betörték oda nomád népek északról.¹³ Ovidiusnál viszont a télen befagyó Dunán át *mindig* (merthogy egyébként szerinte ott mindig, vagy majdnem mindig tél van) jönnek a geták (*Tristia* III.10), és aki nem menekül a városfalak mögé, azt vagy elhajtják, vagy mérgezett nyilakkal megölik (*Tristia* IV.1). Olyan hideg természetesen nem volt ott, hogy megfagyjon a bor (*Tristia* III.10,23–24), vagy hogy amiatt ne teremjen meg a szőlő (*Tristia* III.12,14). Valójában tudjuk, hogy volt szőlőművelés azon a területen az ókorban. Amit Ovidius ír, az nem riport a birodalom pereméről, nem az ókor legőszintébb élménybeszámolója. A versek egy jelentős része, legalábbis a színre vitt beszédpozíció szerint, levél és/vagy ajándék egy-egy befolyásos barát számára, annak reményében, hogy segít kieszközölni a kegyelmet vagy legalább némi enyhítést, egy elviselhetőbb tartózkodási hely kijelölését. Akár a címzettek részvételének felkelése, akár a trauma-kibeszélés öngyógyító mechanizmusa szempontjából megvan a maga létjogosultsága és funkciója a túlzásnak, sőt túldimenzionálásnak a jelen helyzet rettenetességeinek ábrázolásában.

13 WILLIAMS 2006, 235.

Az ábrázolt realitás viszont maga a határon lét. A Római Birodalom határa azonban nem olyasmi, ami egy teljesen homogén *belült* választana el egy teljesen másféle *kívülről*. Nem a kulturált, szervezett, biztonságos *imperiumot* választja el a kaotikus és veszélyes *barbariától*. Az leginkább a vágyott ideális állapotként, célként képzelhető el, ami nem mellesleg a kolonizáció teljes befejezését jelentené. Ezzel szemben a határ egyrészt átjárható, Tomit állandó támadások érik kívülről, és ez a kitettség az egyik alapvető meghatározója az ottani életnek. Másrészt ez a hely már maga is *barbaria*. A tapasztalat nem római tapasztalat, és a kapcsolat a birodalom központjaival akadozik. Ritkán érkeznek hajók és ennek megfelelően hírek is. Az elszigetelt határvidék lakossága csak a maga katonai erejére számíthat az északi betörésekkel szemben, sehol nincs említés sem római közigazgatásról, sem arról, hogy esetleg a római legiók is beavatkozhatnak a harci eseményekbe. Az északról betörő támadók és a várost védő kényszerű bajtársak egyébként egyaránt geták és szarmaták.¹⁴ Például a *Tristia* III.14,41–42 szerint a városfal őrizete és a bezárt kapu tartja kívül az ellenséges getákat. A városfal őrizete pedig leginkább a nem ellenséges getákból áll. Az a rengeteg hely, amikor arról panaszkodik a beszélő, hogy geták közt él, nem magyarázható úgy, hogy a geták mind a városon kívül vannak. Sőt a *Tristia* V. könyvének 10. elégiájában explicite elhangzik, hogy környéken portyázó ellenség elöl a város erődítései közé zárkózva a bent levőktől is félni kell, hiszen ott is hozzákeveredik a barbár tömeg a görögökhöz: *et tamen intus / mixta facit Graecis barbara turba metum* (27–28). Etnikai különbség igazából nem a kint és bent levők, hanem a határvidék és a központ között van.

A *Tristia* első könyvében két elégia (2. és 4.) is szól az utazás viszontagságairól, és hébe-hóba később is előfordulnak említések az útról, illetve mindig és kizárólag annak veszedelmeiről, de ettől eltekintve a diskur-

14 Ovidius valójában sauromatákat emleget, akik egyfelől nem azonosak a sarmatákkal, másfelől Tomitól messze északkeletre éltek. A két nép összekeverése is jelezheti Ovidius részéről az apró részletek iránti teljes érdektelenséget a helybeli népek tekintetében. A *Sauromatae* alakot nyilván metrikai okokból részesítette előnyben, hiszen a *Sarmatae* szónak csak néhány ragozott alakja illeszthető hexameterbe. Még ha maga esetleg tisztában volt is a különbséggel, feltételezhette, hogy római közönsége ugyanazon szó változatainak tekinti a két alakot.

zust két hely, az ott és az itt, Róma és Tomi szembeállítását szervezi. Itt rémes ugyan, de különösen rémes benne, hogy nem vagyok ott:

Vrbis abest facies, absunt, mea cura, sodales,
et, qua nulla mihi carior, uxor abest.
uulgus adest Scythicum bracataque turba Getarum:
sic me quae uideo non uideoque mouent. (*Tr.* IV.6,45–48)

Nincs itt a város képe, nincsenek itt szeretett társaim, és akinél senki se kedvesebb nekem, nincs itt a feleségem. Itt van viszont a szkíták és a nadrágos geták tömege: így aztán amit látok, és amit nem látok, egyaránt elkésérít.

Egy másik helyen ezt olvassuk:

Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque,
quam non ingenio nomina digna meo! (*Tr.* III.10, 5–6)

A sauromaták vad népe, valamint bessusok és geták vesznek körül, menyire nem méltók hozzám ezek a nevek!

Ez nemcsak azt jelenti, hogy ezek a népnevek nem méltók arra, hogy az én költői tehetségemet a versbe foglalásuk kösse le, hanem azt is, hogy ezek a népek nem méltók az én szellememhez.

A versek ennek a távollét-tapasztalatnak megfelelően hol római, hol helyi témákkal foglalkoznak, de ez mit sem változtat a hangnemükön. A sok közül az egyik helyen, ahol egy enyhébb száműzetés vágya kap hangot, hogy kicsivel közelebb kerüljön és az ellenségtől távolabb,¹⁵ azt nem is kell mondania, *mihez* közelebb, mert ennek a világnak csak egyetlen centruma van. A határvidék környezetének leírásában nem látszik semmiféle antropológiai érdeklődés: a beszélő mindent és mindenkit, nyelvestül, ruházatostul, viselkedéssel méltatlannak talál magához.

15 IV. 4, 51–52: *mitius exilium, pauloque propinquius opto, / quique sit a saeuo longius hoste locus* (Enyhébb száműzetésre és egy kicsit közelebbire vágyom, és olyan helyre, ami távolabb van a vad ellenségtől).

Triumphusok

Egyszer azonban áttételesen szóba kerül egy másik háborús határvidék, Germania is. A *Tristia* IV.2-ben Ovidius egy triumphus leírását adja, germaniai hadisikerek ünneplését Rómában. Csak amikor a rendek teljes összhangját taglalja, akkor veti közbe a lovagrend kapcsán, amelyhez maga is tartozott, hogy „minket, a messzire űzötteket nem ámítanak a közös örömök, és ilyen messzire nem ér el a hír, legfeljebb megfogyatkozva” (17–18).¹⁶ De akkor hogyan tudja leírni az ünnepet? A közösségből kizárt hangja szólaltatja meg magát a közös örömet. A zárlat azt fejtegeti, hogy lélekben látja az eseményeket. Akkor az egész leírás fikció? Igen. A nép jelen lehet, „de én ezt a gyümölcsöt csak fikció révén (*fingendo*) és nagyon távol lévő fülemmel tapasztalhatom meg” (67–68).¹⁷ A birodalom peremére alig jut el, aki elmesélhetné, és „az is csak későn, egy régi diadalmenetről számol be” (71). De „amikor hallom, örülni fogok neki” (72).¹⁸ A jövő idő azt sugallja, hogy az eddig leírtak még csak nem is egy töredékesen hallott esemény fiktív kiegészítését képezik, hanem egy, a jövőben hallható beszámoló megelőlegezését. A vers szövegének mintegy negyedét teszi ki egy jelen lévő szemlélő beszéde, amelyet ez a két sor vezet be (25–26):

quorum pars causas et res et nomina quaeret,
pars referet, quamuis nouerit illa parum.

Egyik részük kérdi az okokat, az eseményeket, a neveket, másik részük válaszol, bár nemigen tudja.

A diadalmenet nyilván élvezhető pusztá látványként, látványosságként is, de azért értelmezésre szorul. A nézők egymást kérdezzetik. Ovidius a válaszolók szövegeiből egyetlen monológot idéz vagy alkot, de hangsúlyozza, hogy a válaszoló ugyanolyan tájékozatlan, mint a kérdező. Vagyis a germán hadszíntér eseményei Rómában is csak nagyjából fiktív

16 *nos procul expulsos communia gaudia fallunt, / famaue tam longe non nisi parua uenit.*

17 *at mihi fingendo tantum longeque remotis / auribus hic fructus percipiendus erit.*

18 *is quoque iam serum referet ueteremque triumphum: / quo tamen audiero tempore, laetus ero.*

beszámolóikban hallhatók. Az Ovidius által elmesélt fiktív diadalmenet a fővárosiak számára egy többé-kevésbé fiktív háború megnyerését ünnepli. A háborúnak mint olyannak persze ott (a fiktív Rómában) megvannak az evidenciái: láthatók a foglyul ejtett barbárok és láthatók a legyőzött helyek és folyók nevei. Ezért az ottani beszélő megegyezhet egyszerű deixisekkel, és csupa olyasmit mond, mint „ez”, „az ott”, „ez a tó, ezek a hegyek, ez a sok erőd, ez a sok folyó” (37). De azért feltűnő, hogy a szövegben mindössze egyetlenegy, mégpedig a legkézenfekvőbb földrajzi név szerepel, a Rajnáé. Technikailag persze mondhatjuk, hogy a hírektől és a könyvtáraktól elzárt Ovidius nem tudott igazi helynevekkel dolgozni, és ezt a nehézséget hidalta át a fiktív néző egyenes idézésével, akinek a táblákon látott helyneveket nem kell kimondania, hiszen azokat a beszélgetőpartnere is látja. De a kimondatlan helynevekhez fűzött (közhelyes) kommentárok már ott is fiktívek, és összességükben nagyon elnagyolt képet adnak a germán hadszíntérről. A központban senkit nem érdekel, hogy pontosan milyen is a határvidék. Az ünnepi látványosság kedvéért talán megkérdezzük, mi is az, ami látnak, de annyi fáradságot már nem vesznek, hogy olyantól kérdezzék meg, aki tudja.

Ráadásul ez a hely érdekes intertextuális kapcsolatot tart fenn *A szerelem művészete* (*Ars amatoria*) egyik részletével,¹⁹ amelyben a császári családnak szóló hosszú hízelkedés, egy keleti hadjárat sikerének jóslata a jövőbeli triumphus leírásába megy át (*Ars* I. 213–16). Minthogy ez a rész az ismerkedési lehetőségek és az arra alkalmas római helyszínek katalógusának része, a didaktikus előadás azzal folytatódik, hogy ez az elképzelt triumphus is kiváló alkalom lesz az ismerkedésre. Merthogy lesz ott olyan nő, aki kérdezgetni fog, és akkor a látnivalók elmagyarázása máris társalgáshoz vezet. Sőt, kérdezetlenül is lehet magyarázni, és mindehhez egyáltalán nem kell tudni az adatokat (219–22):

19 Barbara WEIDEN BOYD, miután összevetette az *Amores* circusban ismerkedős elégiáját (III.2) az *Ars* tanácsaival arról, hogy hogyan kell a circusban ismerkedni (I.135–62), valószínűnek gondolja, hogy Ovidius azt akarta, hogy olvasók összevessék a két szöveget egymással, és mindkettőről tanuljanak valamit ezáltal (1997, 210). Hogy Ovidius mit akart, azt én nem merném megtippelni, de a szövegrészek nyilvánvaló hasonlósága felhív az ilyesfajta összeolvasásra, és kétségtelenül megvannak a tanulságai. Ahogyan a *circus* motívuma felhív az *Amores* és az *Ars* összevetésére, úgy a *triumphus* is összekapcsolja az *Tristiát* az éppen megtagadott *Arsszal*.

Atque aliqua ex illis cum regum nomina quaeret,
quae loca, qui montes, quaeue ferantur aquae,
omnia responde, nec tantum siqua rogabit;
et quae nescieris, ut bene nota refer.

És amikor egyikük a királyok nevét kérdi, meg hogy milyen helyek, hegyek, vizek nevét hordozzák, mindenre válaszolj, és ne csak arra, amit kérdez; és amit nem tudsz, azért csak mondd, mintha jól tudnád.

A *Tristiában* a triumphust néző tömeg kérdezőkre és válaszolókra osztható (*pars – pars*), de az *Ars amatoria* nemcsak a szituáció általános hasonlósága, hanem szó szerinti egyezések (elsősorban a *nomina quaeret* sorvégződés) révén is megidézett szövegemléke nemi vonatkozást is ad ennek a kettéosztásnak. A kérdezőkhöz a kíváncsiskodás sztereotip nő szerepe kapcsolódik, a válaszolókhöz pedig a nem kevésbé sztereotip szerepe annak a férfinak, aki magabiztosan elmagyaráz bármit, amiről pedig halvány fogalma sincs (*mansplaining*). És ha ezt a dinamikát ideértjük, akkor az is világos, hogy a határvidék a triumphus közönségét még akkor sem érdekli, amikor beszélnek róla, mert a beszélgetés nem a tárgy, hanem a másik beszélő megismerését, nem a tanulást, hanem az ismerkedést szolgálja.

A triumphus témája az *Epistulae*ban is visszatér. A II. könyv nyitóversében arról van szó, hogy hírért vette egy császári diadalmenetnek, és ez a diadalmenet is leírható, mert a hír révén látja az ünnepet. A 19. sortól kezdődően a Famát (a megsemmélyesített Hírt/Szóbeszédet) szólítja meg, és olyanokat mond neki, hogy „rajtad keresztül látom a triumphus menetét, noha be vagyok zárva a geták közé”; „a te jelentésedből tudtam meg”; „te mesélted el nekem”. Ennek megfelelően a diadalmenet leírása majdnem végig függő beszédben hangzik el, úgy, ahogyan azt a Fama elmesélte. Ez a leírás eléggé általános, semmilyen sajátos elemet nem tartalmaz egészen a 45. sorig, ahol az előadás egyenes beszédbe vált át, és arról lesz szó, hogy a foglyok nagy része bocsánatot kapott és megtarthatta életét, még Bato (a dalmáciai felkelés egyik vezetője) is. Ebből merítheti Ovidius azt a reményt, hogy talán az istenség haragja ellene is megenyhülhet, hiszen most az ellenséggel szemben szelídek az istenek. Hogyan? A foglyul ejtett lázadó, ellenséges, barbár sorsával állítja párhuzamba a sajátját? Még akkor is furcsa ez, ha egy *a fortiori* érvelés keretében történik. Tulajdonképpen ennek a

versnek az eleje is problematizálja az ekkor már régóta a határon élő római szubjektum viszonyát a római birodalmi expanzióhoz: ott arról volt szó, hogy a diadalmenet híre váratlanul édes örömet okoz neki a szkíta vidéken, és ettől már magát a helyet sem utálja annyira. És noha a császár azt akarta, hogy neki semmi öröme se legyen az életben, ezt az örömet mégis ő okozta neki (7–8). A császár sikerének örülni szinte lázadás a császári ítélet ellen, miközben a provincia egy másik hadszíntéren elért diadal révén lesz elviselhetőbb. Mindez természetesen afféle rafinált hízelkedés a császári családnak, egy éppen Germanicushoz címzett versben, de ugyanakkor árulkodik Ovidius kolonizációs szerepfelfogásáról is: bármi történjék is vele személy szerint, azonosulása a központtal (és ettől elválaszthatatlanul: lojalitása az uralkodócsalád iránt) töretlen, miközben a birodalmi expanzió felett érzett öröm teszi számára a birodalom részeként érzékelhetővé a perifériát is. A vers mindazonáltal azzal zárul, hogy Germanicus jövőbeli triumphusát is meg fogja énekelni, ha megéri. Azt a lehetőséget, hogy meghal, mielőtt Germanicus saját triumphust tartana, csak az erőszakos halál lehetőségével köti össze: „ha nem talál el előbb szkíta nyíl, ha nem vágja le karddal a fejemet vad geta” (65–66).²⁰ Tomit továbbra is hadszíntérként ábrázolja, ahol senki nem hal meg természetes halállal.

Az viszont már megint a korpusz játékosságának tünete lehet, hogy az *Epistulae* ugyanezen könyvében kijelenti, hogy nem sikerült a triumphus témáját megírnia. Abban a versben a költői erő hanyatlásáról panaszskodik. Ha a címzettnek, egy bizonyos Salanusnak tetszenek, az nyilván azért van, mert sajnálja, amiért olyan helyen kell élnie, amely az egész földkerekségen a legkevésbé részesül a *pax Augustából* (*Ep.* II.5,15–18). A megmaradt csekély tehetség apró témák kidolgozásához még elég (27–30):

Nuper, ut huc magni peruenit fama triumphi,
ausus sum tantae sumere molis opus.
Obruit audentem rerum grauitasque nitorque
nec potui coepti pondera ferre mei.

Minap, hogy elért ide egy nagy diadalmenet híre, bátorkodtam belefogni egy ekkora súlyú témába. De hiába voltam bátor, elborított a tárgy méltósága és ragyogása, és nem bírtam el vállalkozásom terhét.

20 *inbuero Scythicas si non prius ipse sagittas / abstuleritque ferox hoc caput ense Getes.*

Bár kimagyarázhatjuk az ellentmondást azzal, hogy itt egy harmadik triumphusról van szó, amelyet nem sikerült megírni, vagy hogy eleinte nem ment, de aztán mégiscsak sikerült, ám az *Epistulae* II. könyvének 1. és 5. elégiája túl közel van egymáshoz ahhoz, hogy ne követelne az ellentmondás explicit magyarázatot. Az a két triumphus-vers tehát, amelyekről az előzőekben volt szó, soha nem készült el, ami olyasféle fiktív, játékos tagadása a jól ismert költemények létezésének, mint amikor a *Tristiában* (I.7) Ovidius elégette a *Metamorphoses* egyetlen, még befejezetlen kéziratát.

Szőr és szőrme

Ovidius ezeknek a fikciós játékoknak megfelelően van is meg nincs is Tomiban, nincs is meg van is Rómában.²¹ Egy korábbi idézetben (*Tr.* IV.6,47) a geták nadrágja volt a helybeliek idegenségének elkeserítő vizuális jele. Összefügg ez persze a rettenetes hideggel, mint egy másik hely mutatja:

Pellibus et sutis arcent mala frigora braxis,
oraque de toto corpore sola patent. (*Tr.* III.10,19–20)

szőrmével és varrott nadrággal védekeznek a zord fagyok ellen, és egész testükből csak az arcuk fedetlen.

Csak hogy ezt a viseletet a rómaiak togájához képest kell a barbár idegenség sokkoló emblémájának tekinteni, és ha ez a helyi időjárás miatt van, az csak egy másik hiányt, a mérsékelt éghajlat áldásának hiányát tudatosítja. Ehhez hozzá kell tennünk, hogy nemcsak az északi barbárok, hanem a perzsák is nadrágot viseltek. Ovidius a Tomi görög városában születetetről azt írja, hogy még ők is perzsa nadrágot viselnek (*Tr.* V.10,33–34). Feltehetőleg a hideg miatt, de megengedve, hogy ők legalább nem olyan nadrágot, mint a geták. De ettől a viseletük még egyértelműen barbár. Néha nehéz eldönteni, hogy a helybeliek elhanyagolt, kulturálatlan, bozontos szőrzetére vagy a hideg ellen viselt szőrmékre utal, amikor például

21 WILLIAMS 2002, 238.

a *hirsuti Getae* (*Ep.* III.5,6) kifejezést használja. Merthogy mind a kettőt taszítónak találja a helybeliekben. Egyszer a sosem nyíratkozó (*intonsi*, *Ep.* IV.2,2), máskor a szőrmeviselő (*pelliti*, *Ep.* IV.10,2) getákat emlegeti, akik közt már a hatodik évet tölti. Amikor a szőrmet viselő (*pelliti*) corallusokhoz túlságosan közeli partoktól és a vad getáktól akar szabadulni (*Ep.* IV.8,83–84), akkor sejthető, hogy mindkét jelző mindkét népre vonatkozik, és hogy a kapcsolatuk nem esetleges: a szőrmeviselés a vadság látható jele. A vadság e külső jelei azonban a civilizált együttélés képességét is megkérdőjelezzik, és a leírásban a kettő összekapcsolódhat:

Non metuunt leges, sed cedit uiribus aequum,
uictaque pugnaci iura sub ense iacent.
Pellibus et laxis arcent mala frigora braxis,
oraque sunt longis horrida tecta comis. (*Tr.* V.7,47–50)

Nem félük a törvényeket, hanem az erőnek enged az igazság, és a jog legyőzve hever az ellenséges kard alatt. Szőrmeikkel és bő nadrággal védekeznek a zord fagyok ellen, és borzasztó arcukat hosszú bozont fedi.

Ovidius világossá teszi az összefüggést: az állandó katonai fenyegetettségben mindenki mindig fegyveresen jár, és lelkileg is harcra kész, ilyen idegállapotban viszont nyilván nehezen várják ki a civilizált igazságszolgáltatás működését (15–20):

In quibus est nemo, qui non coryton et arcum
telaque uipereo lurida felle gerat.
Vox fera, trux uultus, uerissima Martis imago,
non coma non ulla barba resecta manu,
dextera non segnis fixo dare uulnera cultro,
quem iunctum lateri barbarus omnis habet.

Nincs közülük egy se, aki ne viselne tegezt, íjat és kígyóméregtől sárga nyilakat. A hangjuk vad, nézésük kegyetlen, Mars leghitelesebb képmásai, hajukba, szakállukba sose vág a kéz, jobbjuk nem rest tördőfessel sebet osztani, merthogy a kés ott van minden barbár oldalán.

A nyelv

A kulturális idegenség természetesen nemcsak az öltözködésben nyilvánul meg, hanem legfőképpen a nyelvben. Hogy senki nem beszél latinul, az megnehezíti a költészet gyakorlását, hiszen nincs kinek felolvasni egy újonnan elkészült verset, nincs kivel megvitatni erőnyeit és esetleges hibáit, valamint a friss javításokat. A Rómában ekkor szokásos médium, a nyilvános felolvasás helyett a vers csak írásban létezhet, és a költő csak nagyon áttételesen, hosszas levelezés útján kaphat visszajelzést közönségétől. Noha a szakirodalom általában leszögezi, hogy Ovidius verseinek minősége Tomiban sem lett gyengébb,²² a költemények visszatérő témája a költői hanyatlás, aminek fő okát a beszélő a támogató közeg hiányában látja. Ahogyan visszatérően újra és újra leírja, mi hiányzik neki a minőségi költészet létrehozásához, az eléggé pontosan megfelel annak, amit Horatius fejteget az *Ars poetica* utolsó harmadában, arra intve az idősebbik Piso fiút, hogy integrálódjon a római elit kollektív alkotói mechanizmusaiba. A félkész verset meg kell mutatni barátoknak, kritikusoknak, és tanácsaik alapján kell tovább dolgozni rajta. A vers legyen folyamatos megbeszélés tárgya elkészülte előtt. Horatius gúnyolódik azokon, akik azt képzelik, hogy ezen a közegen kívül is lehet zseniális alkotásokat létrehozni, az örült költőkön, vagy azokon, akik az örült költő szerepét játsszák:

Nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
si tribus Anticyris caput insanabile numquam
tonsori Licino commiserit. O ego laeuus,
qui purgor bilem sub uerni temporis horam!
Non alius faceret meliora poemata: uerum
nil tanti est. (*AP* 299–304)

A költő nevét s becsét csak úgy szerzi meg, ha három Anticyrával sem gyógyítható fejt se bizza Licinus borbélyra. Ó én bolond, tavaszonként kitisztítom az epém! Senki sem írna nálam jobb verseket, de annyit nem ér.

22 LUCK 1961.

Őrültknek lenni vagy őrültként viselkedni Horatius szerint nem éri meg a nagy költészet kedvéért, már csak azért sem, mert akkor az ember nem társaloghat a költészetről a római elit tagjaival.²³ A száműzetésben Ovidius olyan helyzetbe kerül, mint Horatius őrültk költője: kizáródik a római költészet közegéül szolgáló, azt létrehozó eleven társadalmi vagy társasági mechanizmusokból. A hűtlen barátot a szerencse forgandóságára figyelmeztető elégiában ezt olvassuk:

„Litus ad Euxinum” si quis mihi diceret „ibis
et metues, arcu ne feriare Getae”,
„i, bibe” dixissem „purgantes pectora sucos
quidquid et in tota nascitur Anticyra.” (*Ep.* IV.3,51–54)

Ha valaki azt mondta volna nekem: „Az Euxinus [a Fekete-tenger] partjára mész, és attól fogsz félni, hogy eltalál egy Geta nyila”, azt mondtam volna: „Eredj már, igyál lelket tisztító nedveket, és ami csak terem egész Anticyrában.”

Nem állítom, hogy az őrültk és a gyógy módok szókinccse vagy Anticyra kézenfekvő metonímiája szövegszerű kapcsolatot teremt a versek között. De ami régen Rómában őrültk ségnek tűnt, az most realitás. Ovidius az *Ars poetica* őrültk költőjének kirekesztett helyzetében találja magát. Többször hangoztatott következtetése azonos Horatiuséval: nagy költészet így nem jöhet létre. Természetesen nem kell készpénznek vennünk ezeket a kijelentéseket, hiszen érveinek egy része nyilvánvalóan hamis: a versekbe nem szüremlenek be geta szavak, és a szövegben nincsenek barbarizmusok, szolecizmusok. Ha mindezt afféle szerénykedésnek (*Bescheidenheitstopik*) tekintjük, és azt gondoljuk, hogy a száműzetéssel járó elszigeteltség egy másféle, de nem rosszabb költészet létrehozásának a lehetőségét jelenti, akkor is a horatiusi következtetés adódik: ennyit nem ér a dolog.

Tomi mellel egy milétoszi alapítású görög gyarmatváros, amivel a száműzött is tisztában van. Hogy mégis barbárföld kellős közepének (*media barbaria*, *Tr.* III.10,4) mutathassa lakóhelyét, gyakran hangsúlyozza a görög telepesek elbarbárosodását, nyelvvesztését. Elmondja, hogy a

23 Erről részletesebben lásd HAJDU 2015a.

görögöt Tomiban sokkal kevésbé beszélik, mint a getát (*Tr.* V.2,65–72). Bár a partvidéken kevert a görög és a kelta lakosság, az egészzet inkább a pacifikálatlan geták határozzák meg (*Tr.* V.7,11–12). Ha egy ilyen helyen kell élnie az embernek, nyilván megtanulja a nyelvet. Ebből a szempontból megfigyelhető bizonyos változás a számúzetés költészetében. A *Tristiában* még a nyelvi kirekesztettségéről van inkább szó, az *Epistulae ex Pontó*ban, főleg az utolsó könyvben már főlényes nyelvtudásról és bonyolult kapcsolatrendszerről a periféria lokalitásában. A költemények nem mesélik el egy nyelvtanulás folyamatát, és arról sincs szó, hogy a versek egymásutánjából kirajzolódna egy folyamat, amelynek során egyre jobban tud kommunikálni a helybeliekkel. Inkább csak arról van szó, hogy a *Tristiában* visszatérő téma a kommunikációképtelenség, a nyelvtudás hiánya, az *Epistulae*ban pedig, különösen az utolsó könyvben, már olyan helyzetekről van szó, amelyek magabiztos nyelvtudást feltételeznek.

A *Tristia* V. könyvének 10. elégiájában eléggé frusztráltan nyilatkozik a saját nyelvi idegenségéről (35–39):

Exercent illi sociae commercia linguae:
per gestum res est significanda mihi.
Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,
et rident stolidi uerba Latina Getae;
meque palam de me tuto mala saepe loquuntur.

Ők a közös nyelvüket használják, nekem mutogatással kell jeleznem a dolgokat. Itt én vagyok a barbár, akit senki sem ért, és a buta geták ki-nevetik a latin szavakat; és sokszor rajtam csúfolódnak a jelenlétemben.

A barbár az, aki nem tud beszélni, tudniillik görögül vagy – ekkor már, legalábbis a rómaiak szerint – latinul. Ez a fensőbbbséges álláspont csak látszólag fordul meg, amikor belátja, hogy egyetlenként, aki nem beszéli a helyi nyelvet, itt ő számít barbárnak, összevissza, értelmetlen hangcsoportokat gügyögőnek, hiszen rögtön leszögezi, hogy ez alapvetően nem azért van, mert ő nem tud getául, hanem hogy a geták ostobák, hiszen nem tudnak latinul. Hogy közben ő válik gúny és nevetség tárgyává, az megalázó ugyan, de csak azért, mert az adott helyen a geták vannak többen. Ovidius elégtételt vehet írásban, latinul kommunikálva a Rómában

levőkkel, és a közös csoportidentitás biztonságával mondhatja, hogy a geták az ostobák, akik ezt ugyanúgy nem értik, mint ahogy Ovidius nem érti az ő gúnyolódásukat.

A nyelvtanulás eleinte inkább afáziát eredményez:

Dicere saepe aliquid conanti (turpe fateri)
uerba mihi desunt dedidicique loqui.
Threicio Scythicoque fere circumsonor ore,
et uideor Geticis scribere posse modis.
Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis
inque meis scriptis Pontica uerba legas. (*Tr.* III.14,45–50)

Gyakran, amikor mondani akarok valamit (nem szép bevallani), nem jutnak eszembe a szavak, és elfelejtettem, hogyan kell beszélni. Szinte csak trák és szkíta száj zajong körülöttem, és azt gondolom, hogy tudnék geta mértékben írni. Hidd el, tartok tőle, hogy pontusi szavak keveredtek a latinok közé, és a szövegeimben te is olvasod őket.

De ha már annyira tud getául, hogy akár verset is írhatna, akkor mit jelent, hogy elfelejt beszélni? Beszélni és írni persze nem ugyanaz. A többnyelvűség beszédzavart okozna? Sokkal valószínűbb, hogy a beszélni (*loqui*) ígét többnyire – de itt mindenképpen – a latinnak tartja fenn, és amit a helyiek csinálnak, az szerinte csak zajkeltés (*sonare*). De nem csak az anyanyelven elnémulás ronda, szégyen getául megszólalni is. Fél attól, hogy a barbár nyelvi környezet hibássá teszi a latinját (*Tr.* III.1,17–18), de persze így se lesz barbarság a környezeténél: a verseket nem javíthatja, mert a szarmata közegben így is elég jók, nem szabad őket a római költők produktumaival összevetni (*Tr.* V.1,71–74).

De ami a *Tristiában* még csak talánként fogalmazódik meg, az az *Epistulae* utolsó könyvében megtörténik: Ovidius majdnem geta költőnek nyilvánítja magát, mert *Getico scripsi sermone libellum / structaque sunt nostris barbara verba modis* (geta nyelven írtam egy kis könyvet, és barbár szavakat alkalmaztam a verseimben, *Epist.* IV.13,19–20). Ehhez a közléshez viszont ez az érzelmekitörés társul: *A pudet!* (Micsoda szégyen!, 19). Hiába, hogy ugyanebben a könyvben már egyszer azt állította, hogy itt még maga Homérosz is getává lenne (*Ep.* IV.2,21–22), a geta nyelvű költé-

szet nem dicsőség. Ennek a történetnek a hitelességét is kétségbe szokták vonni,²⁴ és méltán, merthogy nagyon nehéz elképzelni az időmértékes verselést egy szatem nyelven. A getáknál egyébként sikert arat a verse, és ezt így fejezték ki (35–36):

et caput et plenas omnes mouere pharetras,
et longum Getico murmur in ore fuit.

Mind mozgatták a fejüket és teli tegzüket, és hosszú moraj volt a geta szájakon.

Ismét csak nem beszéd, hanem ezúttal moraj, amit a geták a szájukkal csinálnak, és az is jellemzi szokásaikat, hogy még egy versfelolvasásra is felfegyverkezve jönnek,²⁵ és tegezrázással fejezik ki tetszésüket. De vajon miről szólt ez a költemény? Augustus apoteózisáról és a császári család dicséretéről. Ovidius tehát császárpangyricust ír getául, és így nemcsak saját magát helyezi el a geta nyelvi közegben, hanem a getákat is integrálja a római birodalom politikai közösségébe. Attól persze, hogy egy gyarmatosító megtanulja a gyarmatiak nyelvét, még nem lesz közülük egy: a nyelvtudás éppenséggel a kolonizáció egyik fontos technikai eszköze.²⁶ Ha elfogadjuk ezt a vélhetőleg legalább részben fiktív helyzetet, amelyben Ovidius megteremti a klasszikus típusú (a görög-római költészettel metrikailag és műfaji rendszerét tekintve is ekvivalens) geta költészetet, ami hasonlítana a hellenisztikus római irodalom néhány száz évvel korábbi megteremtésére, azzal a fontos különbséggel persze, hogy itt nem egy alávetett nép kultúrájához asszimilálódnak szintén alávetett, idegen

24 WILLIAMS 1994, 91–92

25 PIPPIDI 1977 inkább fordítva képzei el, miszerint Ovidius a geták egy többé-kevésbé hivatalos gyűlésének keretében adta elő költeményét.

26 A másik nyelvének megtanulását sokan szeretnék a megértés, a dialógus, a harmonikus együttműködés felé vezető útnak látni. A hatalmi viszonyok és a kolonizáció felől kritizálja ezt a felfogást a Warwick Research Collective (DECKARD ET AL. 2015, 25–27). Másfelől azonban én olyan messzire sem mennék, mint Edward Said, aki a másik kultúra iránti minden érdeklődést kémkedésnek és a koloniális uralom instrumentumának tekint tagadva minden őszinte (akár tudományos) kíváncsiság lehetőségét, ami nem volna közvetlenül a kolonializációban érdekelt, SAID 2000. Said elképzeléseinek kritikájához lásd AHMAD 1992.

költők alkalmazásával, hanem a politikailag domináns kultúra asszimilálja az alávetetteket, akkor Ovidius az aulikus jellegű költészet tartalmi aspektusai révén politikailag, míg a formai aspektusok révén kulturálisan igyekszik a getákat integrálni.

Az *Epistulae* IV. könyvének több versében is szó van arról, hogyan reagálnak Tomi lakói Ovidius jelenlétére és tevékenységére. Rögtön a geta vers felolvasása után például valaki azt mondja neki: *Scribas haec cum de Caesare [...], Caesaris imperio restituendus eras* (minthogy ezt írod Caesarról, Caesar parancsára rehabilitálni kellene téged, 13,37–38). Egyfelől nem érti, miért van büntetésben egy ennyire lojális alattvaló, másfelől láthatólag jót akar neki, szeretné, ha teljesülne leghőbb vágya, hogy elkerüljön Tomiból. A IV. könyv 9. elégiájában el is dicsekszik azzal, hogy a helybeliek szeretik őt, és csak azért kívánják, hogy elkerüljön onnan, mert látják, hogy ő ezt akarná, viszont a maguk szempontjából azt szeretnék, hogy maradjon (99–102). Ugyanitt elárulja, hogy Tomiban és a környező városokban adómentességet kapott, és különböző *decretum*okban dicsérték őt. Ehhez azt a kommentárt fűzi, hogy előnyös ez a maga fajta szerencsétlennek, de nem nagy dicsőség. A 14. elégiában viszont a hely hosszas szidalmazása után megemlíti, hogy amiért ilyeneket ír, a tomi közvélemény ellene fordult. Pár gondolat után arról, hogy lám még itt is árt neki saját költészete, maguk a tomibeliek megszólítása következik (23). Hozzájuk kezd beszélni, egyrészt hogy elmagyarázza, nem velük, hanem csak a hellyel és a körülményekkel van baja, másrészt hogy irántuk való szeretetét és lojalitását bizonygassa. A hely tényleg rémes, de ezt a helybeliek is tudják, és szoktak is beszélni róla. Másrészt pedig:

Molliter a uobis mea sors excepta, Tomitae,
tam mites Graios indicat esse uiros. (*Ep.* IV.14,47–48).

Az, hogy a sorsomat olyan finoman kezeltétek, tomibeliek, mutatja, milyen lágyszívű görögök vagytok.

Görögök, nem geták. Lehetséges, hogy a szeretet és hála érzete a város nem görög, geta lakosságára nem vonatkozik, például azért, mert alapvetően olyasmért hálás, mint az adómentesség és a városi döntés értelmében kapott koszorú (51–56), és ezek egy görögnek tekintett politikai közösség

ajándékai, de valószínűbb, hogy ezúttal a hosszú gyarmati akkulturációs folyamat sikereit hangsúlyozza. Ahogyan a központból érkező celebbel bánnak, az a birodalom kulturált népeire jellemző, ebből a szempontból már igazi görögöknek tűnnek, noha a város vegyes lakosságáról máshol azt állítja, hogy inkább a görögök is barbarizálódnak szokásaikat, viseletüket, nyelvüket tekintve.

Eugène Delacroix festménye, az *Ovidius a szkíták között* ugyan semmilyen részletében nem felel meg a hely ovidiusi leírásának, de a száműzetés lokális hatalmi dinamikáját tökéletesen ábrázolja. A szép öltözetű költő verseinek tekercsével a kezében, mintegy lakomázó pózban, bár nem egy klinére, hanem gypágyra dőlve fogadja a láthatólag szegényesen élő barbárok hódolatát és egyszerű ajándékait. Az a kolonizációs ideológia, amely olyan egyértelműen leolvasható erről a képről, még ha a pontusiak alávetettségét vélhetőleg a költő szellemi fölénye előtti hódolatként igyekszik is bemutatni, megfelel annak a diskurzusnak, amely a száműzetés költészetében működik.

Szerelem a határon

Minthogy ez a könyv mégiscsak a szerelmi elégiáról szól, fel kell tenni a kérdést, hogyan viszonyul a száműzetés költészete Ovidius szerelmi költészetéhez. Az idegen nővel szembeni felsőbbrendűség megjelenik a szerelmi elégiában is. Volt már szó arról, hogy a tomi versek a panasz retorikáját azokra az alapokra építik, amelyeket Ovidius a *Heroides*ben, a korábbi verses levélgyűjteményben dolgozott ki, amikor szerelem mítoszait úgy mesélte el, hogy a tragikus és epikus anyagot a szerelmi légia beszédmódjához igazította. És arról is, hogy amikor Rómában tartott triumphusokat ír le Tomiból, akkor az előadás mennyire hasonlóra sikerül ahhoz, amit az *Ars amatoriá*ban pedagógiai céllal adott elő a szerelmi hódításra vágyó ifjak okulására. Nyilvánvaló, hogy a különböző motívumok, előadásbeli rutinok, az általános játékosságból is adódó hangolás sajátosságai elkerülhetetlenül fel-felbukkannak a kései versekben is. Ebből azonban nem következik, hogy a szerelem mint téma is előkerülhet a száműzetésben, hiszen másféle témák, alapvetően a kietlen és kulturálatlan környezet ábrázolásának túlsúlya ezt kizárni látszik. Sőt, amikor

az *Ep.* III.3-ban álmában megjelenik Amor, akkor sem azért, hogy mint Cupido az *Amores* elején, nyilával megsebezve szerelmessé tegye, vagy hogy a szerelmi költészet felé terelje más témáktól, hanem hogy arra figyelmeztesse, a pillanat, amikor Rómában éppen triumphus zajlik, alkalmas lehet a kegyelem kieszközlésére. Ráadásul Amor leszögezi, hogy ez mindössze a második látogatása a messzi északon: először akkor járt itt, amikor Medeában gyűjtött szerelmet.

A szerelmi téma és a szerelmi költészet esetében azonban ennél szorosabb a kapcsolat, mégpedig kétféleképpen. Egyrészt a korábbi szerelmi költészet (elsősorban az *Ars amatoria* és a *Remedia amoris*) folyton visszatérő téma mint a száműzetés oka; ez nem egyszerűen a korábbi költészet megtagadását, megbánását jelenti, ami a kegyelemért könyörgés szükséges kellékeként jelenik meg, hanem a szerelmi elégia értelmezését is. Másrészt a beszélő főhős szerelme itt is fontos téma lesz: ezúttal hitvesi szerelemről van szó, amely hangsúlyozottan különbözik a szerelmi elégiában ábrázolt szerelemtől, amely azonban ennek ellenére – talán óhatatlanul – olyan dikcióval fogalmazódik meg, amely szinte azonos az elégiáéval, ugyanakkor ez a dikció alapvetően átértékelődik.

A száműzetés okát itt sem firtatnám.²⁷ Saját korábbi, szerelmi költészetet tárgyaló versei közül a legfontosabb a *Tristia* II. könyve, az 578 soros apológia. A nevezetes megfogalmazás alapján a *carmen et error* (*Tr.* II.207) közül inkább az utóbbi, a tévedés lehetett az ok, amiről Ovidius nem árul el szinte semmit, a vers pedig legfeljebb ürügy, hivatkozási alap a *relegatiót* (137) kimondó *decretumban* (135). A 6–7 év különbség a dal publikálása és a büntetés között, valamint maga a száműzetés számos szempontból példátlan volta erre vall. A hosszú elégia viszont csak a *carmen*re vonatkozó vádra reflektál, hogy tudniillik az *Ars* házasságtörésre tanította a tisztességes nőket. Ezzel a váddal szemben négy olyan érveléssel védi meg magát, amelyeknek vannak irodalomtudományos implikációi is. Az első az elégiaakban (illetve az *Ars*ban) ábrázolt szerelmi viszonyok társadalmi szituáltsága: ez a tanítás nem az elit férjezett tagjaihoz szól, és ezt explicitté is tette már a legelején. Ovidius idézi is a *Tristiában* saját magát, mellesleg nem teljesen pontosan:

27 Ennek a kérdésnek viszonylag gazdag a magyar szakirodalma is, lásd NÉMETHY 1912; MARÓT 1954; HORVÁTH 1958.

este procul, uittae tenues, insigne pudoris,
quaeque tegis medios instita longa pedes!
Nil nisi legitimum concessaque furta canemus,
inque meo nullum carmine crimen erit. (Tr. II.246–50)

Maradatok távol, vékony hajszalagok, a tisztesség jelei, és a hosszú tunica-szegélyek, amelyek a lábfej közepéig takarnak! Mi semmi olyant nem éneklünk, ami nem törvényes, csak megengedett légyottokat, és semmilyen bűn nem lesz az én dalomban.

Az *Ars amatoria* adott helyén, (I.31–34) a 33. sorban a *Nil nisi legitimum* (semmit, csak ami törvényes) kifejezés helyén még az állt: *Nos venerem tutam* (mi biztonságos szerelmet [ti. éneklünk]). A törvényszéki védőbeszédet imitáló költeményben kissé átírta az önidézetet, nagyobb hangsúlyt helyezve a jogi szempontra, de az ábrázolt szerelmi viszonyok társadalmi kontextusát ez csak világosabbá teszi. Később meg is nevezi a nők foglalkozását, akiknek a tanítás szól: *a scripta solis meretricibus Arte* (a csak prostituáltaknak írt Arstól, Tr. II.303).

Maga is elismeri persze, attól még, hogy ő a költeményeket prostituáltaknak szánta, olvashatják mások is, és azokra lehet rossz hatással, de úgy véli, az már nem a szerző felelőssége, hanem az olvasóké. Ebből adódik a következő érve: a szerelem, sőt a házasságtörés teljesen általános témája az irodalomnak, az ő költeményei semmi szokatlant nem tartalmaznak, amiért egyedül neki járna büntetés. Ez persze alkalmat ad Ovidiusnak, hogy egy hosszú példasorral illusztrálva állítását úgy tekintse át az antik irodalom történetét, mint ami szerelemről és szerelemből elkövetett bűnökről szól. Ahogyan az elégia hagyományában megszokott technika a szerelem szempontjából átkódolni a mitológiai motívumokat, úgy kódolja át Ovidius az irodalomtörténetet is. Maga az érv első ránézésre helytálló: a szerelem talán a legfontosabb narratív hatóerő, és a házasságtörés az egész nyugati irodalomban meglepően gyakori téma, sőt talán az első számú olyan faktor, amely felforgatja a stabil közösségi viszonyokat.²⁸ A legkanonikusabb példákat az *Íliásztól* a *Hamleten* át sorolhatnánk az *Anna Karenináig*. Van itt azonban egy fontos szempont, amelyet az ovidiusi

28 TANNER 1979.

eszmefuttatás – nyilván szándékosan – figyelmen kívül hagy. Lehetséges, hogy a tragédia és az eposz is gyakran ábrázol illegitim szerelmi viszonyokat, de az egyáltalán nem mindegy, hogy hogyan viszonyul hozzájuk. Tény, hogy Euripidész *Hippolütoszának* (a 383. sor példája) a mostohaanya elvakult szerelme a központi eleme, de a darabban senki nem helyesli ezt a szerelmet, hanem mindenki visszaborzad tőle, magát Phaidrát is beleértve. Vajon nincs-e itt alapvető különbség az elégiák és a más műfajú példák között? A korábbi fejezetekben amellet érveltem, hogy az elégia egészében, az egyes szám első személyben megszólaló főhős központi szólamának ellenére sem viszonyul affirmatívan a szerelem által meghatározott életvitelhez. Ha így van, akkor az ovidiusi érveléssel nincs semmi probléma. És később, amikor az elégiát a színpadi *mimusszal* veti egybe,²⁹ ez a szempont mégiscsak előkerül: ez a műfaj obszcén színpadi ábrázolás során úgy mutat be házasságtörési jeleneteket, hogy a közönség a házasságtörőknek szurkol:

cumque fefellit amans aliqua nouitate maritum
plauditur et magno palma fauore datur (*Tr.* II. 505–6)

És amikor a szerelmes valami újszerű módon csapja be a férjét, akkor tapsolnak neki és nagyon szívesen nézik, ahogy elviszi a pálmát.

Színpadi műfaj esetén a közönség reakciója közvetlenül megtapasztalható, és így mindenki számára világos lehetett, hogy a mimus affirmatívan viszonyul a házasságtöréshez, amitől Ovidius határozottan elkülöníti az elégia szemléletét. Ugyanakkor azt is kiemeli, hogy a mimust a római hivatalosság is elfogadja: a hivatalnokok nagy pénzt fizetnek a szerzőknek, hogy a hivatalos ünnepek során a darabok színpadra kerüljenek. Két további szempontot érdemes itt szóba hozni. Egyrészt a mimus-előadások kontextusa is fontos: ha az ünnep része, akkor ez értelmezhető karneváli látványosságként a bahtyini értelemben, amikor is éppen minden hivatalos érték megkérdőjelezése és kinevetése a cél, de szigorúan az ünnep keretei között. A hivatalosság finanszírozhatja az ilyen előadásokat, de ebből nem következik, hogy a hasonló attitűdöt az ünnepen kívül is eltű-

29 Ehhez lásd még a II. fejezet fejtegetéseit elégia és mimosz kapcsolatáról (35–38).

ri. Másrészt az elégia (akárcsak a szatíra) mutat hasonlóságot a mimusszal mint afféle egyszemélyes mimus, amelyben egy szereplő monológját halljuk egy kifejezetten hétköznapi élethelyzetben. Csakhogy a mimusnak volt alacsony regiszterű színpadi változata, és egy megszelídített irodalmi változata, és az elégia nyilván az utóbbi kategóriával rokon: az elégia nevéte sokkal inkább szatirikus nevetés, amely a hivatalos értékrend alapján érzett felsőbbrendűség-tudaton alapszik, semmint az egyetemes karneváli nevetés. Ugyanakkor zavaró lehet, hogy Ovidius mégis visszacsatolja saját szerelmi költészetét a színpadi mimushoz:

Et mea sunt populo saltata poemata saepe,
saepe oculos etiam detinuere tuos. (519–20)

És az én költeményeimet gyakran táncolták el a népnek, és gyakran kötötték le még a te pillantásodat is.

Ezek szerint Ovidius egyes versei is alkalmasak voltak színpadi mimusnak, és még a császár is meg-megtekintette őket anélkül, hogy ebből a szerzőnek baja lett volna. A mimusként is előadható, sőt előadott Ovidius-művek ténye (amennyiben a *Tristia* apologetikus közlését ténynek tekintjük) egyfelől erősíti az elégia és a mimus kapcsolatának elképzelését, másfelől azonban közelíti az elégiát a szatíránál szubverzívebb, karneválibb műfajhoz, amely afirmatívan viszonyul a társadalmi határok átlépéséhez és a hivatalos értékek megtagadásához. A befogadás kontextusa, az előadásmód azonban sok mindent megváltoztat, és egy színpadon eltáncolt elégia nem feltétlenül azonos még intenciójában sem a szöveggént publikálttal. És azt a használatot is joggal tekintheti Ovidius a befogadó felelősségének, és még abban a kontextusban is elvárhatja a nézőtől, hogy a művet a helyén kezelje, vagyis a szubverzív üzenet érvényét csak az ünnep keretein belül tekintse érvényesnek. Augustus jelenléte az előadáson nem általában legitimálja a mimus immorális tartalmát, hanem világossá teszi, hogy a felelős befogadó bátran részt vehet ilyen előadásokon, mert nem fogja az ünnepen kívüli életében érvényesnek tekinteni a látottakat. Ahogyan a következő sorok személyes példája is mutatja: Augustus is tart pornográf képeket „valahol” a házában (521–4), de tudja az ilyesmit a helyén kezelni.

A harmadik szempont, amelynek a szerelmi elégia recepciótörténete szempontjából jelentősége van, a költészet és a személyes élet különbsége, ami az elégia őszinteségének hosszú (bár a modern irodalomelmélet által már amúgy is alaposan kikezdett) hagyományát ássa alá. Már Catullus 16. carmenje arról szólt, hogy ha a verseiben felléptetett szereplő férfiatlanak tűnik, abból nem következik, hogy maga a költő nem tud teljes egészében megfelelni az elvárt római férfiszerepnek és morális elvárásoknak.

Crede mihi, distant mores a carmine nostro
(uita uerecunda est, Musa iocosa mea)
magnaue pars mendax operum est et ficta meorum:
plus sibi permisit compositore suo.
Nec liber indicium est animi (*Tr.* II.353–7)

Hidd el, eltérőek az erkölcsöm a dalaimtól (az életem szemérmes, a Múzsám játékos!), és a munkáim nagy része hazug és kitalált: többet enged meg magának, mint a szerzője; a könyv nem árulkodik a lelkülemről.

Azt éppen Ovidius szerelmi elégiáiról nemigen gondolták korábban sem, hogy közvetlen életmegnyilvánulásokként, a lélek őszinte feltárulkozása-ként kell olvasni őket (szemben Catullus és Propertius verseivel, de főleg magával a *Tristiával*), sőt éppen azért szerették kevésbé, mert túlságosan retorikusnak és imitatívnak³⁰ találták. Az ábrázolt szerelem fikcionalitásának, valamint a személyes és ábrázolt moralitás alapvető különbségének ilyen hangsúlyozása mégis támogatja az elégia komikus olvasatát.

Az utolsó irodalomtudományi szempont, amelyet kiemelnék, a szerelmi tanítás általánossága az elégiában (447–70). Egy viszonylag hosszú részlet fejtegeti, hogy nemcsak az *Ars amatoria*, a disztichonban írt tanköltemény tanít a szerelem művészetére, hanem Tibullus és Propertius elégiáiban is van tanítás, sőt a szeretett nő kitanítása is a hűtlenség fortélyaira. Ez természetesen az *Amores*ra is igaz, csak az itt nem kerül szóba. A tanköltemény és az elégia műfaji érintkezéséről már írtam korábban, és azt is igyekeztem kimutatni, hogy ez az érintkezési felület részben a komédia révén jön létre.

30 WEIDEN BOYD 1997, 1–18.

A szerelem motívuma azonban nemcsak a saját korábbi, szerelmi tematikájú versekre visszautaló reflexiók formájában van jelen a száműzetés költészetében, hanem a hitvesi szerelem ábrázolásában is. A versek viszonylag gyakran tartalmaznak utalásokat az otthon maradt feleségre, és van több olyan költemény is, amelyeknek ő a címzettje/megszólítottja (*Tr.* I.6, III.3, IV.3, V.5; *Ep.* III.1) vagy témája (*Ep.* II.11). Egyfelől a házastársi szerelem ábrázolásának nyilván másmilyennek kell lennie és másmilyen témákkal kell foglalkoznia, mint amit a szerelmi elégiákban olvasunk, másfelől aligha meglepő, hogy Ovidius nem dolgozhatott ki teljesen új poétikát a semmiből egy új tematikához (hiszen sem az irodalom általában, sem az ovidiusi költészet speciálisan³¹ nem működhet anélkül, hogy a korábbi teljesítményekre támaszkodna), hanem erőteljesen felhasználta a szerelem ábrázolásának a római költészetben megszokott motívumait. A házastársi szerelem ábrázolásának pedig azért nem is állhatott rendelkezésre saját poétikai formakincse, mert magát a házastársi szerelmet is ekkoriban – az i.e. és i.sz. 1. századokban – „találta fel” a görög-római kultúra. Korábban is volt persze szó arról, hogy a házastársak szeretik vagy szeressék egymást,³² de ez annyit jelentett, hogy az engedelmes feleség szófogadóan együttműködik a háztartás üzemeltetésében, és így a családban harmónia uralkodik. A konfliktusmentesség azon alapult, hogy a feleség kerülte a konfrontációt. A házasság viszonyának egy új koncepciója jelent meg a késő hellenisztikus, illetve a késő köztársaság- és kora császárkorban, amely immár kölcsönösségen és nem kis mértékben szenvedélyen is alapult, de ami hozzáadódott a közös háztartás gazdasági és szociális érdekközösségéhez.³³ Ennek az új lelki realitásnak a kifejezésére a költészetnek még nem voltak eszközei, és később is csak korlátozottan alakultak ki.

31 Az ovidiusi költészet irodalmi folyamatba ágyazottságáról (ha úgy tetszik, intertextuális természetéről) lásd elsősorban WEIDEN BOYD 1997, passim.

32 Van több olyan újkomédia is, amelyben polgárlányokba szeretnek bele az ifjak, el akarják venni őket feleségül, és ezt az apák is elfogadják a boldog házasság alapjának: BROWN 1993, 189–190. A szerelmi házasság tehát ismerős jelenség volt már a kora hellenisztikus kori athéni közönség számára, de ez szerelemből megkötött házasságot jelent, és egyfelől a nők érzelmeiről (uo. 198–99), másfelől a későbbi házasság érzelmi viszonyairól nemigen derül ki ebből semmi.

33 FOUCAULT 2001, 78–89.

A *Tristia* I.6 elégiája az első könyv közepén, tehát kiemelt helyen kizárólag a feleség dicséretét tartalmazza. És rögtön összeveti a férj szerelmét a (proto)hellenisztikus görög költők szerelmével, a klaroszi Antimakhosszal és a kósi Philéasszal:

Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae,
nec tantum Coe Bittis amata suo est,
pectoribus quantum tu nostris, uxor, inhaeres,
digna minus misero, non meliore uiro. (1–4)

Nem szerette annyira a clarusi költő Lydét, nem imádta annyira a così az ő Bittisét, mint amennyire közel állsz a szívemhez te, feleségem, aki megérdemelnél egy kevésbé szerencsétlen férjet, ha nem is jobbat.

Antimakhosz, az alexandriai stílus előfutára, gyászelégiát írt Lüdé emlékére, szerencsétlen mitikus alakok még nagyobb balsorsával vigasztalva magát. Plutarkhosz (*Consolatio ad Apollonium*, 106b) Lüdét Antimakhosz feleségének nevezi, ugyanakkor a másik forrás, Athénaios (XIII.70) hetairának mondja. Az Athénaios hely nem teljesen egyértelmű. A hetaira szó a milétoszi Lamünthiosz azonos nevű Lüdéjéhez tartozik, de valószínűleg Antimakhoszéra is értendő. A *barbarosz* jelző egyértelműen vonatkozik mindkettőjükre a következő mondatban. Valószínű, hogy a nem görög (vagy szakmai okokból nem görög nevet viselő) nő inkább hetaira, mint feleség lehetett. Bittisszel kapcsolatban fel sem vetődik, hogy feleség lett volna. Antimakhosz esetében a gyász mutatja meg szerelme nagyságát; minthogy Ovidius a *Tristiában* a száműzetést többször azonosítja a halállal, láthatunk ebben némi átfordítást. Ahogyan Antimakhosz a halott kedves iránti szerelmét bizonyította, úgy Ovidius felesége a metaforikusan halott férj iránti lojalitással érdemelte ki a férj még nagyobb szerelmét. Ugyanakkor már itt feltűnhet, hogy ezeknek a görög költőknek a szerelme irodalmi szerelem, amelyeket versekből ismerhettek az ókorban. Ovidius mindaddig nem írt verset a feleségéről,³⁴

34 Az *Am.* III.13 első sora említi őt, de csak annyiban, hogy az ő faliscus származása miatt ismeri a költő a Camillus által elfoglalt várost. A vers az első sor után nem tér vissza a feleséghez, hanem a falerii Iuno-ünnepről szól.

az adott költemény gyakorlatilag az első alkalom (bár már a *Tr.* I.3-ban is többször szóba került), és ez nem véletlen, hiszen a szerelmi költészet hagyományosan valamilyen házasságon kívüli viszonnal foglalkozott. Most Ovidius ebbe a hagyományba igyekszik beilleszteni a házastársi szerelem megéneklését.

De amiért a szerelem tárgyát hagyományosan dicsérni szokás, tudniillik szépsége, erotikus vonzereje, az itt szóba sem kerül. A dicséret tárgya, hogy az asszonynak határozott fellépéssel (illetve azzal, hogy a férje barátait rábírta, hogy segítsenek) sikerült megvédenie a száműzött vagyonát (5–16). A feleség gazdasági-jogi területen bizonyítja lojalitását a férjéhez, illetve a családhoz mint gazdasági egységhez. Ezután három mitológiai példához hasonlítja a feleségét, a hű asszonyok mintáihoz. De Andromache, Alcestis és Penelope (19–22) említése után jön a következő kérdés: vajon magától lett ilyen *pia* vagy Liuia Drusilla hatására? Ezzel az ötlettel sikerül a versnek egy aulikus fordulatot adni, hogy a végén mégiscsak átforduljon a császárné, illetve a császári család dicséretébe. Ugyan Ovidius felesége is a jó feleség példája, de csak azért, mert a császárné tanította erre, és magához hasonlítóvá formálta, már amennyiben a kicsi hasonlítani tud a hatalmashoz (23–28). Mint látható, a feleség dicsérete nem különösebben illeszkedik a szerelmi költészet szokásos kódjához. Igaz, Andromachét és főleg Penelopét szokta emlegetni a római szerelmi elégia, de Alcestist nem (és persze a császárnét sem).

A vers zárata azonban egy nagyon is állandó elégiai toposzra fut ki: a költészet örök hírnévvel ajándékozhatná meg a nőt. Ez a szerelmi elégiában kissé felemás toposz itt összekapcsolódik a száműzetéstoposz másik állandó témájával, a költő erő hanyatlásának vélhetőleg ironikus szerénységtoposzával. Penelope hírét is maga mögé utasítaná az övé, ha jutott volna neki egy Homérosz (21–22). Ha még lenne benne költői erő, akkor a felesége az első helyet foglalná el a szent hősnők között (33). Az elégiákban a költői hírverés szerelmi csereértékként szerepelt, itt valamilyest másképp: az egyetlen csereérték lenne, amivel a jótétemények meghálálhatók; de a séma tulajdonképpen azonos: a költő versekkel, illetve a versek által garantált hírnévvel fizet a nő jótéteményeiért. Csak míg a szerelmi elégiában a költők dicsekedtek a költői tehetségükkel, itt éppen azért panaszkodik, hogy ez a költői erő kevés a megfelelő viszonzáshoz. És van itt még egy paradoxon, amit a hősi teljesítmények emlegetése idéz

elő; az is egy régi toposz, hogy a hősi teljesítmény önmagában nem elég a hírnévhez, mert ahhoz egy nagy költő is kell. Így aztán az utolsó sor, amely némi megszorítással, de mindazonáltal örök hírnevet ígér az asszonynak, legalább annyira az ő dicsérete, mint amennyire dicsekvés a saját költői teljesítménnyel:

quantumcumque tamen praeconia nostra ualebunt,
carminibus uiues tempus in omne meis. (35–36)

Bármennyit is érjen azonban én hírverésem, örök időkre élni fogsz a verseimben.

A szerénykedés, a saját költői tehetség összevetése Homérosszal és a panasza miatt, hogy a felesége így nem kap akkora méltatást, amekkorát megérdemelne, végül oda fut ki, hogy az örök hírnévhez azért bőven elég, ha ő magasztalja a verseiben.

Ebből a szempontból azonban elgondolkodtató, hogy Ovidius sehol nem árulja el a felesége nevét. Hogyan biztosít akkor neki örök hírnevet? Ha igaz az a feltételezés, amely a száműzetés költészetében elszórt utalásokból adódik, hogy a neve Fabia volt,³⁵ akkor az minden további nélkül beilleszthető lett volna a daktilikus metrumba. Saját név nélkül csak mint Ovidius felesége nyerhet örök hírnevet. Amíg az ő felesége volt, a római névadás értelmében a hivatalos neve *Fabia Ouidi* lehetett, ami jelölte az apai *gens*et és a férjét. Az utóbbi elvileg változhatott, az előbbi nem, de ebben az esetben az utóbbiban biztosak lehetünk, az előbbi csak feltételezés. Ugyanakkor ebben nemcsak patriarchális kisajátítást láthatunk, hanem azt is, hogy ezzel a névtelenséggel Ovidius eltávolítja feleségét az elégiai szerelem *puelláitól*, akiknek mindig van nevük, igaz, csak poétikus álnevük. A feleség megkapja a *puella* bizonyos attribútumait, de azért nem kerül abba a szerephez.

Betty Rose Nagle úgy vélte, hogy a feleség kifejezetten az elégiai szerető pozíciójába kerül a száműzetés költészetében,³⁶ és ennek legfontosabb jele-

35 HELZLE 1989, 183–184; LEWIS 2013, 151–189.

36 NAGLE 1980, 43–44.

ként értelmezte, hogy a *Tristiában* gyakran³⁷ nevezik *dominának*. Csakhogy a *puellát* metaforikusan, a *serutium amoris* koncepciójából adódó kifordítás következtében lehetett úrnőnek szólítani, míg a feleség, a családanya, a római háztartás úrnőjének ez a szokásos megnevezése. Furcsa helyzet alakul itt ki. Ovidius természetesen a korábbi költészet nyelvi és motívumkincsét alkalmazza egy új témára, de bizonyos elemek, amelyek a szerelmi elégiában ironikusak és metaforikusak voltak, itt szó szerintiek lesznek. Az elégiaköltők gyakran beszéltek úgy a szeretőről, mintha feleség lenne, de emiatt, amikor a feleségről van szó, nem a legkönnyebb feladat úgy fogalmazni, mintha nem egy szeretőről beszélne. A férj természetesen nem tekinti magát a feleség rabszolgájának, nem ezért nevezi *dominának*, hanem mert tényleg az: közös háztartásuk úrnője, és ettől a férfi még *dominus* marad, nem lesz *seruus*. A *Tristia* III.3-as elégiája a költő betegségéről számol be, és természetesen elképzei a halálát és temetését is. A szerelmi elégia korpuszában ez az egyik szokásos motívum, elképzei a halott költőt sirató kedvest. Legrésztetesebben kidolgozva Lygdamus 2. elégiájában találjuk ezt a motívumot. De világos, hogy ezekben a fantáziákban a kedves a család, illetve a feleség helyébe került. Itt a feleség a saját, a jog és a szokás által elvárt és garantált szerepét tölténé be, ha a földrajzi távolság ezt nem tenné lehetetlenné. Ovidius úgy tudja alakítani az elégiai nyelvet, hogy ki tudja fejezni a különbséget.

nec dominae lacrimis in nostra cadentibus ora
 accedent animae tempora parua meae;
 nec mandata dabo, nec cum clamore supremo
 labentes oculos condet amica manus. (41–4)

És nem hosszabbodik meg egy kis idővel az életem, amikor az úrnő könnyei arcomra hullanak, és nem rendelkezem, és a végkiáltás pillanatában nem zárja le elhomályosuló szememet szerető kéz.

A szerelmi elégia szókincsének jelenléte szembeszökő. De a feleség, a *domina* szóval nyilvánvalóan szó szerinti jelentésben megnevezve, a maga jogi és a szokás által determinált szerepében tűnik fel, még ha a száműzetés miatt a tagadás modalitásában is: meghallgatja a férj utolsó

37 A következő helyeken: II.3,23 és 41; IV.3; IV.8,11; V.5,1 és 15.

rendelkezéseit, és lefogja a szemét. Feltűnő, hogy az *amica* szó jelzői funkcióban szerepel. Főnevesülve a szerelmi elégiában barátnőt jelent, de itt a kéz jelzőjeként megidézi ugyan az erotikus diskurzust, de ugyanakkor el is távolítja, és a hangsúlyozza a házastársi szerelem más milyenségét.

Pár sorral alább már a feleség gyászát képzei el, és egy Tibullus-helyet felidéző módon óv a megszokott gesztusoktól:

Parce tamen lacerare genas, nec scinde capillos:
non tibi nunc primum, lux mea, raptus ero.
Cum patriam amisi, tunc me periisse putato:
et prior et grauior mors fuit illa mihi. (51–4)

Mégse karmold össze az arcodat, ne tépd a hajadat: nem most először raboltak el tőled, szemem fénye. Vedd úgy, hogy akkor pusztultam el, amikor elvesztettem a hazámat: korábbi és súlyosabb is volt nekem az a halál.

A megidézett Tibullus-helyen éppen a saját temetését képzei el a beszélő:

Tu manes ne laede meos, sed parce solutis
crinibus et teneris, Delia, parce genis. (I.1,67–8)

Ne bántsð halott szellememet, és kíméld kibontott hajadat, Delia, és kíméld finom orcádat.

Tibullusnál Delia az elképzelt temetés nyilvános aktusának szereplője, és a tiltás esztétikai célú: a költő még ott lebegő árnya továbbra is szeretne a nő szépségében gyönyörködni, ezért nem akarja, hogy elcsúfítsa magát a gyász gesztusaival. Ovidiusnál ezek a gesztusok nem a nézőknek szánt, a nyilvánosságból következő mozdulatok lennének (hiszen a hamvasztáson nem lehet jelen), hanem a gyász privát, őszinte reakciói a férj halálhírére, és tiltás alá azért kerülnek, mert indokolatlanok és feleslegesek, hiszen a halál, vagyis a száműzetés már korábban megtörtént, ahogyan a siratás is.

Tibullus ugyanabban a versben egyébként szintén úgy képzelte el a kedvest, mint aki jelen lesz a vég pillanatában, és akit ő néz és karjában tart, miközben meghal (59–60). Nála ez a pillanat is erotizált, és éppen szembe van állítva azzal a jogi, hivatalos kontextussal, ami Ovidiusnál

meghatározza száműzetés-költészet hitvesi-szerelmi diskurzusát. Őt nem érdekli a hírnév, a vagyon, hanem még a halálos ágyán is csak Deliát akarja látni. Semmi más nem számít az életben, csak a kedves közelsége. Ovidius folyamatosan azért dicséri a feleségét, mert a hűségét azzal bizonyította, hogy otthon maradt Rómában, nem kísérte el a száműzetésbe, hanem tőle távol vigyázott a vagyonára, és mindent megtett a kegyelem kieszközlése érdekében. A szerelmi elégiákban a távollét a kedvestől mindig megfosztottság, és a száműzetésben is az, mégis, a feleség távolléte egyben annak legnagyobb érdeme is, szerelmének legfőbb bizonyítéka.

Az elszakítottság így átformált elégiai témája azonban megint csak összefügg a költő által nyújtott hírnév szintén elégiai témájával. A *Tristia* IV.3 egyenesen arra fut ki, hogy a férj száműzetése teremt alkalmat a feleség számára, hogy bebizonyítsa erényét és tetterejét, amit a költő megénekelve örök hírnevet szerez neki. Az *Epistulae* III.1-ben pedig már arról van szó, hogy a feleségnek nagyon iparkodnia kell, hogy a férje versei révén szerzett hírnevének megfeleljen. A sorscsapás állandó beszédtemává tette a költőt Rómában, ő vereseiben felmagasztalta a feleségét, így most mindenki figyeli, hogy tényleg megfelel-e a kialakult képnek és így a magas elvárásoknak. Az önfeláldozó feleségek követendő mitológiai példái (105–113) némiképp kicsinyítik ennek az elvárt iparkodásnak a súlyát. Alcestis hajlandó volt meghalni a férje helyett, Penelope a szövés trükkjével csapta be a kérőit, Laudamia (ebben a változatban) követte halott férje árnyát, Euadne pedig a férje halotti máglyájára vetette magát. Más nők meghaltak a férjükért, neki csak annyi a dolga, hogy sírással elérje a császárnénál, hogy a férjét kevésbé szörnyű helyre száműzzék. A szerelmes hősnők nagyobb áldozatot hoztak:

Morte nihil opus est, nihil Icariotide tela (115)

Nincs szükség a halálodra, nincs szükség Penelope szöttezésére.

A mitológiai hősnők eleve híresek, de a négy példából kettő szerepel a *Heroides* levélírójaként is (Penelope rögtön az első), vagyis ők is példái lehetnek annak, hogy éppen az ovidiusi költészet tehet valakit híressé. Hogy a mitológia áttételével ugyan, de mégiscsak a kedves haláláról fantáziál a beszélő nem annyira a sajátja helyett, mint inkább annak következtében,

az is értelmezhető úgy, mint az elégia szokásos fantáziáinak fokozása a házasság kontextusában. A vers hátralevő része praktikus tanítás arról, hogyan is kell a császárnéval beszélni. A kedveshez intézett tanítás szintén olyasmi, amire bőven volt példa a szerelmi elégiában is, hogy Ovidius szerelmi tankölteményeit ne is említsük. A száműzetés helyzetében a hitvesi szerelem diskurzusa megint csak az elégiai szerelem egyik formai megoldásához nyúl vissza.

A hitvesi szerelem ábrázolása a száműzetés költészetében szükségképpen támaszkodik a szerelmi elégia jól megalapozott poétikájára. Felhasználja annak a szókincset, de a használatban átalakítja a jelentéseket és az implikációkat. Használja a szerelmi költészet számos bevett, örökzöld témáját is, kihasználva az ebből adódó poétikai variációs lehetőségeket. A halál témája nemcsak a száműzetés–halál azonosításban kísért folyamatosan, hanem a saját halál, temetés, meggyászás, sírfelirat elképzelésének a szerelmi elégiából ismerős témájának többszöri alkalmazásában is. Ez az elképzelt, jövőbeli, érzelmileg intenzív jelenetsor természetes módon kapcsolódik a szerelmi költészet egyik központi témájához, a hűséghez, de míg abban a szeretett nő hűsége vagy kérdéses, és éppen ez okoz szenvedést a beszélőnek, illetve éppen az a komikum forrása, hogy nyilvánvalóan alaptalanul tulajdonít neki örök hűséget, itt a hitvestársi hűséget joggal ünnepli. Ez a hűség azonban nem szexuális kizárólagosságban és nem is érzelmi intenzitásban nyilvánul meg, hanem a család mint közös gazdasági egység érdekében kifejtett jogi, gazdasági és politikai tevékenységben. A feleség szerelmének és hűségének bizonyítéka éppen a távolság (ami egyben a szexualitás teljes hiányát is jelenti), hogy a férjétől elválasztva, Rómában igyekszik vagyont megőrizni, helyzetének könnyítését, illetve a kegyelmet előmozdítani. A másik fontos elégiai téma, a költő által a kedvesnek biztosított hírnév is folyamatosan jelen van, de nem annyira paradox módon, mint a szerelmi költészetben. A költemények a feleség erkölcsi teljesítményének emlékművévé válnak. És a kedves kitanításának témája is vissza-visszatér, megint csak a szerelmi költészet paradoxonjai nélkül. A szókincset, a motívumokat egy új, másféle kontextusba helyezve értelmezi újra Ovidius. Ez az értelmezés kevésbé komikus, de éppen intertextuális kapcsolódásai miatt továbbra is ironikus.



BIBLIOGRÁFIA

- ADAMIK 1994 = ADAMIK Tamás. *Római irodalom az aranykorban*. Budapest: Seneca, 1994.
- ADAMIK 2009 = ADAMIK Tamás. *Római irodalom*. Pozsony: Kalligram, 2009.
- ADAMS 1982 = ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982.
- AHMAD 1992 = AHMAD, Aijaz. „Orientalism and After: Ambivalence and Cosmopolitan Location in the Work of Edward Said”. *Economic and Political Weekly* 27, 30 (1992): 98–116.
- ARMSTRONG 2004 = ARMSTRONG, David. „Horace’s Epistles 1 and Philodemus”. In *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, szerkesztette David ARMSTRONG, Jeffrey FISH, Patricia A. JOHNSTON és Marilyn B. SKINNER, 264–298. Austin: University of Texas Press, 2004.
- ARMSTRONG et al. 2004 = ARMSTRONG, David, FISH, Jeffrey, JOHNSTON, Patricia A. és SKINNER, Marilyn B., szerk. *Vergil, Philodemus, and the Augustans*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- BAHTYIN 1982 = BAHTYIN, Mihail. *François Rablais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította KÖNCZÖL Csaba. Budapest: Európa, 1982.
- BEARD 2014 = BEARD, Mary. *Laughter in Ancient Rome*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- BECKER 1971 = BECKER, Carl. „Die späten Elegien des Properz”. *Hermes* 99 (1971): 449–80.
- BETTENWORTH 2016 = BETTENWORTH, Anja. *“hoc satis in titulo”. Studien zu den Inschriften in der römischen Elegie*. Münster: Aschendorff, 2016.

- BIRT 1896 = BIRT, Theodor. „De Properti poetae testamento”. *Rheinisches Museum* 51 (1896): 492–505.
- BOOTH 2011 = BOOTH, Joan. „Negotiating with the Epigram in Latin Love Elegy”. In *Latin Elegy and Hellenistic Epigram*, szerkesztette Alison KEITH, 51–65. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- BRANDT 1963 = BRANDT, Paul. *P. Ovidii Nasonis Amorum libri tres* (erklärt von P.B.). 2. kiad. Hildesheim: Georg Olms, 1963.
- BRAUND 1988 = BRAUND, Susan H. *Beyond Anger: A Study in Juvenal's Third Book of Satires*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- BRIGHT 1978 = BRIGHT, David F. *Haec mihi fingebam: Tibullus in His World*. Leiden: Brill, 1978.
- BROWN 1993 = BROWN, P.G.McC. „Love and Marriage in Greek New Comedy”. *Classical Quarterly* 43, 1 (1993): 189–205.
- BUTLER–BARBER 1933 = BUTLER, H.E. és BARBER, E. A. *The Elegies of Propertius*. Oxford: Oxford University Press, 1933.
- CAIRNS 1974 = CAIRNS, Francis. „Some Problems in Propertius 1.6”. *The American Journal of Philology* 95 (1974): 150–163.
- CASSON 1976 = CASSON, Lionel. „The Athenian Upper Class and New Comedy”. *TAPA* 106 (1976): 29–59.
- CILLIERS 1974 =, J. F. G. „The Tartarus Motif in Tibullus' Elegy 1.3”. *Acta Classica* 17 (1974): 75–79.
- CLAASSEN 1999 = CLAASSEN, Jo-Marie. „*Exsul ludens*: Ovid's Exilic Word Games”. *Classical Bulletin* 75 (1999): 23–35.
- CLAASSEN, 2009 = CLAASSEN, Jo-Marie. „Tristia”. In *A Companion to Ovid*, szerkesztette Peter KNOX, 184–193. Malden: Blackwell, 2009.
- CLACK 1977 = CLACK, Jerry. „Non Ego Nunc (Propertius 1.6), a Study in Irony”. *The Classical World* 71, 3 (1977): 187–190.
- CLARKE 1998 = CLARKE, John R. *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C.—A.D. 250*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- CONTE 1994 = CONTE, Gian Biaggio. *Genres and Readers. Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia*. Forditotta Glenn W. Most. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- DAMROSCH 2009 = DAMROSCH, David. *How to Read World Literature*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

- DECKARD *et al.* 2015 = DECKARD, Sharae *et al.* *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- DICKIE 2003 = DICKIE, Matthew W. *Magic and Magicians in the Graeco-Roman World*. 2. kiad., London–New York: Routledge, 2003.
- DINTER 2011 = DINTER, M. „Inscriptional Intermediality in Latin Elegy”. In *Latin Love Elegy and Hellenistic Epigram*, szerkesztette Alison KEITH, 7–18. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- ESTOK 2024 = ESTOK, Simon. *Slime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.
- FALUS 1970 = FALUS Róbert. *A római irodalom története*. Budapest: Gondolat, 1970.
- FANTHAM 1989 = FANTHAM, R. E.. „Mime. The Missing Link in Roman Literary History”. *The Classical World* 82/3 (1989) 153–163.
- FERENCZI 2022 = FERENCZI Attila. „Elégia: Hosszabb bevezetés egy irodalmi fogalom problémás történetéről”. In *Történeti változatok elégiára*, szerkesztette FERENCZI Attila és HAJDU Péter, 9–19. Budapest: L'Harmattan, 2022.
- FITTON BROWN 1985 = FITTON BROWN, A. D. „The Unreality of Ovid's Exile”. *Liverpool Classical Magazine* 10/2 (1985): 18–22.
- FITZGERALD 1995 = FITZGERALD, William. *Catullan Provocations: Lyric Drama and the Drama of Position*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- FLUDERNIK 1999 = FLUDERNIK, Monika. „Grenze und Grenzgänger. Topologische Etuden”. In *Grenzgänger zwischen Kulturen*, szerkesztette Monika FLUDERNIK és Hans-Joachim GEHRKE, 85–98. Würzburg: Ergon, 1999.
- FOUCAULT 2001 = FOUCAULT, Michel. *A szexualitás története III. Törődés önmagunkkal*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz, 2001.
- FRYE 1998 = FRYE, Northrop. *A kritika anatómiája*. Fordította SZILI József. Budapest: Helikon, 1998.
- GENETTE 1996 = GENETTE, Gérard. „Az elbeszélő diszkurzus”. In *Az irodalom elméletei*, szerkesztette THOMKA Beáta, fordította SEPEGHY Boldizsár, I.:61–98. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem/Jelenkor, 1996.
- GREENE 1998 = GREENE, Ellen. *The Erotics of Domination: Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Baltimore, Md: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- GÜNTHER 2006 = GÜNTHER, Hans-Christian. „The Fourth Book”. In *Brill's Companion to Propertius*, szerkesztette Hans-Christian GÜNTHER, 353–385. Leiden: Brill, 2006.

- HABINEK 1998 = HABINEK, Thomas. *The Politics of Latin Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- HABINEK 2005 = HABINEK, Thomas. „Satire as Aristocratic Play”. In *The Cambridge Companion to Roman Satire*, szerkesztette Kirk FREUDENBURG, 175–191. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- HAJDU 2009 = *Irodalom, történet, titok, idegenség*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- HAJDU 2013 = HAJDU Péter. „Horatius varázslónője”. In *Az Olympos mellett: Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*, szerkesztette NAGY Árpád Miklós, 402–411. Budapest: Gondolat, 2013.
- HAJDU 2014 = HAJDU Péter. „A szatíra csele”. In *Horatius arcai*, szerkesztette HAJDU Péter, 27–42. Budapest: reciti, 2014.
- HAJDU 2015a = HAJDU Péter. „Az *Ars poetica* mint tiszta költészet”. *Helikon* 61 (2015): 311–319.
- HAJDU 2015b = HAJDU Péter. „Mindenféle a római nevetésről: Mary Beard, Laughter in Ancient Rome – On Joking, Tickling and Cracking Up”. In *Antik nevetés*, szerkesztette PÁL Katalin. Et al. Kritikai elmélet online 2. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2015. <http://etal.hu/antik-nevetes-2014>.
- HARDIE 2002 = HARDIE, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HARRISON 2013 = HARRISON, Stephen. „Time, Place and Political Background”. In *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, szerkesztette Thea S. THORSEN, 133–150. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- HAVELOCK 1995 = HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the female Nude in Greek Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- HELZLE 1989 = HELZLE, Martin. „Mr and Mrs Ovid”. *Greece & Rome* 36, 2 (1989): 183–193.
- HENDERSON 1969 = HENDERSON, A. A. R. „Tibullus, Elysium and Tartarus”. *Latomus* 28, 3 (1969): 649–653.
- HODGART 1967 = HODGART, Matthew. *Satire*. New York: McGraw-Hill, 1967.
- HOLZBERG 2002 = HOLZBERG, Niklas. *Catull: Der Dichter und sein erotisches Werk*. München: C. H. Beck, 2002.
- HORATIUS 1962 = HORATIUS Összes művei, szerkesztette BORZSÁK István és DEVECSERI Gábor. Budapest: Corvina, 1962.

- HORVÁTH 1958 = HORVÁTH István Károly. „Ovidius számkivetéséről”. *Filológiai Közöny* 4 (1958): 533–538.
- HORSFALL, 1995 = HORSFALL, Nicholas. *A Companion to the Study of Virgil*. Leiden: Brill, 1995.
- HOUGHTON 2013 = HOUGHTON, L.B.T. „Epitome and Eternity. Some Epitaphs and Votive Inscriptions in the Latin Love Elegists”. In *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*, szerkesztette Peter LIDDEL és Polly Low, 349–364. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- HÖSCHELE 2011 = HÖSCHELE, Regina. „Inscribing Epigrammatists’ Names: Meleager in Propertius and Philodemus in Horace”. In *Latin Love Elegy and Hellenistic Epigram*, szerkesztette Alison KEITH, 19–31. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- HÜHN–KIEFER 2005 = *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, szerkesztette Peter HÜHN és Jens KIEFER. Fordította Alastair MATTHEWS. Berlin: De Gruyter, 2005.
- HUBBARD 1974 = HUBBARD, Margaret. *Propertius*. London: Duckworth, 1974.
- INGALLS 1990 = INGALLS, Daniel H. H. *The Dhvanyaloka of Ananadavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- JACOBY 1905 = JACOBY, Felix. „Zur Entstehung der römischen Elegie”. *Rheinisches Museum* 60 (1905): 38–105.
- JAHN 2001 = JAHN, Manfred. „Narrative voice and agency in drama: Aspects of a narratology of drama”. *New Literary History*, 32/3 (2001): 659–679.
- JAMES 1998 = JAMES, Sharon L. „Introduction. Construction of Gender and Genre in Roman Comedy and Elegy”. *Helios* 25 (1998): 3–16.
- JAMES 2012 = JAMES, Sharon L. „Elegy and New Comedy”. In *A Companion to Roman Love Elegy*, szerkesztette Barbara K. GOLD, 253–268. London: Blackwell, 2012.
- JOHNSON 2022 = JOHNSON, Marguerite. *Sexuality in Greek and Roman Society and Literature*. 2nd ed., London: Routledge, 2022.
- JORDAN 1985 = JORDAN, D.R. „Defixiones from a Well Near the Southwest Corner of the Athenian Agora”. *Hesperia* 54 (1985): 205–255.
- JÓZSEF 1984 = JÓZSEF Attila. *Összes versei*. Szerkesztette STOLL Béla. 2 köt. Budapest: Akadémiai, 1984.
- KEITH 1994 = KEITH, A. M. „Corpus Eroticum: Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid’s »Amores«”. *The Classical World* 88, 1 (1994): 27–40. <https://doi.org/10.2307/4351614>.

- KEITH 2011 = KEITH, Alison. „Latin Elegiac Collection and Hellenistic Epigram Books”. In *Latin Elegy and Hellenist Epigram: A Tale of Two genres at Rome*, szerkesztette Alison KEITH. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KEITH 2012 = KEITH, Alison. „The Domina in Roman Elegy”. In *A Companion to Roman Love Elegy*, szerkesztette Barbara K. GOLD, 285–302. London: Blackwell, 2012.
- KENNEDY 1993 = KENNEDY, Duncan F. *The arts of love: Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KILMER 1982 = KILMER, Martin. „Genital Phobia and Depilation”. *The Journal of Hellenic Studies* 102 (1982): 104–112. <https://doi.org/10.2307/631129>.
- KONSTAN, 2014 = KONSTAN, David. *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- KRAUS 2000 = KRAUS, C. S. „Forging a National Identity. Prose Literature down to the Time of Augustus”. In *Literature in the Roman World*, szerkesztette Oliver TAPLIN, 27–51. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LA PENNA 1997 = LA PENNA, Antonio. „Il ritratto rovesciato della bella donna (a proposito di un epigramma di Filodemo, AP V 132)”. *Maia* 49 (1997): 99–106.
- LEACH 1980 = LEACH, Eleanor Winsor. „Poetics and Poetic design in Tibullus' First Elegiac Book”. *Arethusa* 13 (1980): 79–96.
- LEE-STECUM 1998 = LEE-STECUM, Parshia. *Powerplay in Tibullus: Reading Elegies Book One*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LENZ 1976 = LENZ, F.W. *Ovid, Die Liebeselegien. Lateinisch und deutsch von F.W. L.* 3. kiad. Berlin: De Gruyter, 1976.
- LEWIS 2013 LEWIS, Anne-Marie. „The Family Relationships of Ovid's Third Wife: A Reconsideration”. *Ancient Society* 43 (2013): 151–189.
- LEWIS 1958 = LEWIS, C.S. *The allegory of love*. 2. kiad. New York & Oxford: Galaxy, 1958.
- LIEBERG 1986 = LIEBERG, Godo. „Tibullo e lo strutturalismo: analisi dell'elegia 1, 5”. In *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo (Roma – Palestrina 10–13 maggio 1984)*, 315–330. Roma: Centro di Studi Ciceroniani, 1986.
- LIVELEY 2012 = LIVELEY, Genevieve. „Narratology in Roman Elegy”. In *A Companion to Roman Love Elegy*, szerkesztette Barbara K. GOLD, 410–425. London: Blackwell, 2012.

- LIVELEY-SALZMAN-MITCHELL 2008 = LIVELEY, Genevieve és SALZMAN-MITCHELL, Patricia. *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story*. Columbus: Ohio State University Press, 2008.
- LOWE 1987 = LOWE, N.J. „Tragic Space and Comic Timing in Menander's *Dyskolos*”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34 (1987): 126–138.
- LUCK 1961 = LUCK, Georg. „Notes on the Language and Text of Ovid's *Tristia*”. *Harvard Studies in Classical Philology* 65 (1961): 243–61.
- LYNE 1980 = LYNE, R. O. A. M. *The Latin Love Poets*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- MALTBY 1985 = MALTBY, Robert. *Latin Love Elegy*. Chicago: Bolchazy-Carducci, 1985.
- MALTBY 2011 = MALTBY, Robert. „The Influence of Hellenistic Epigram on Tibullus”. In *Latin Love Elegy and Hellenistic Epigram*, szerkesztette Alison KEITH, 87–98. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- MARÓT 1954 = MARÓT Károly. „Duo crimina: carmen et error”. *Antik Tanulmányok* 1 (1954): 94–100.
- MAYER 2009 = MAYER Péter. *A líra születése*. Budapest: Akadémiai, 2009.
- MCKEOWN 1979 = MCKEOWN, J.C. „Augustan Elegy and Mime”. *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 25 (1979): 71–84.
- MCKEOWN 1989 = MCKEOWN, J. C. *Ovid: Amores: Text, Prolegomena and Commentary*. 2. köt. Leeds: Francis Cairns, 1989.
- MILLS 1974 = MILLS, Donald H. „Tibullus and Phaeacia: A Reinterpretation of 1.3”. *The Classical Journal* 69, 3 (1974): 226–233.
- MURGATROYD 1980 = MURGATROYD, Paul. *Tibullus I*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 1980.
- MURGATROYD 1981 = MURGATROYD, Paul. „*Servitium amoris* and the Roman Elegists”. *Latomus* 40 (1981): 589–606.
- NAGLE 1980 = NAGLE, Betty Rose. *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*. Bruxelles: Latomus, 1980.
- NÉMETH 1990 = NÉMETH György. „Szapphó és versei”. In SZAPPHÓ, *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, 172–85. Budapest: Helikon, 1990.
- NÉMETHY 1912 = NÉMETHY Géza. „Ovidius számkivetésének oka”. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 36 (1912): 1–9.
- NEUMER-PFAU 1985–86 = NEUMER-PFAU, Wiltrud. „Die nackte Liebesgöttin: Aphroditestatuen als Verkörperung des Weiblichkeitsideals in der griechisch-hellenistischen Welt”. *Visible Religion* 4–5 (1985–86): 205–234.

- OGILVIE 1970 = OGILVIE, R.M. *A Commenary on Livy Books 1-5*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- O'NEILL 1996 = O'NEILL, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: Toronto University Press, 1996.
- OVIDIUS 1943 = OVIDIUS. *Amores/Szerelmek*. Fordította KARINTHY Gábor. Budapest: Officina, 1943.
- PARKER 1989 = PARKER, Holt. „Crucially Funny or Tranio on the Couch: The Servus Callidus and Jokes about Torture”. *TAPA* 119 (1989): 233–246.
- PIAZZI 2013 = PIAZZI, Lisa. „Latin Love Elegy and Other Genres”. In *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, szerkesztette Thea S. THORSEN, 133–150. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.
- PIKULIK 1979 = PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- PIPPIDI 1977 = PIPPIDI, Dionis M. „Tomis, cité géto-grecque à l'époque d'Ovide”. *Athenaeum* 65 (1977): 250–256.
- PLAZA 2006 = PLAZA, Maria. *The Function of Humor in Roman Verse Satire*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- POSTGATE 1962 = *Catullus, Tibullus, Pervigilium Veneris*, sajtó alá rendezte J. P. POSTGATE. Cambridge: Harvard University Press, MA (Loeb Classical Library), 1962.
- PRÉAUX 1957 = PRÉAUX, Claire. „Ménandre et la société athénienne”. *Chronique d'Egypte* 32 (1957): 84–100.
- PRINCE 1973 = PRINCE, Gerald. *A Grammar of Stories: An Introduction*. The Hague: Mouton, 1973.
- PRINCE 1982 = PRINCE, Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton, 1982.
- PRINCE 1987 = PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- REICH 1903 = REICH, Hermann. *Der Mimus*. 2 köt. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903.
- RICHLIN 1992a = RICHLIN, Amy. *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. Második, javított kiadás. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- RICHLIN 1992b = RICHLIN, Amy. „Reading Ovid's Rapes”. In *Pornography and Representation in Greece and Rome*, szerkesztette Amy RICHLIN, 158–179. Oxford: Oxford University Press, 1992.

- RIMMON-KENAN 1983 = RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Meuthen, 1983.
- ROSENMEYER 1997 = ROSENMEYER, P. A. „Ovid's *Heroides* and *Tristia*: Voices from Exile”. *Ramus* 26 (1997): 29–55.
- ROUGEMONT 1998 = ROUGEMONT, Denis DE. *A szerelem és a nyugati világ*. Fordította SZOBOSZLAI Margit. Budapest: Helikon, 1998.
- RUDD 1981 = RUDD, Niall. „Romantic Love in Classical Times?” *Ramus* 10 (1981): 140–158.
- RUNG 2020 = RUNG Ádám. *Az archaikus Itália fikciója: Az Augustus-kori mitológia rétegei*. PhD értekezés, ELTE, 2020.
- SAID 2000 = SAID, Edward. *Orientalizmus*. Fordította PÉRI Benedek. Budapest: Európa, 2000.
- SCHWANECKE 2019 = SCHWANECKE, Christine. *A narratology of drama*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- SLATER 1968 = SLATER, Philip E. *The Glory of Hera*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- SZEGEDY-MASZÁK 2013 = SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „A műfaj, amint újraírja önmagát”. In uő., *A mű átváltozásai*, 163–179. Pozsony: Kalligram, 2013.
- SZILÁGYI 2016 = SZILÁGYI János György. „Egzisztenciális tudomány. Interjú Szilágyi János Györggyel, I. rész”. *ENIGMA* 23, 87 (2016): 28–123.
- TAIT 1941 = TAIT, J.I.M. *Philodemus' Influence on the Latin Poets*. PhD értekezés, Bryn Mawr College, 1941.
- TAMÁS 2010 = TAMÁS Ábel. „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város. Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben”. *Ókor* 9/3 (2010): 30–39.
- TAMÁS 2011 = TAMÁS Ábel. *Catullus és a közvetítő közegek poétikája*. Doktori értekezés, ELTE, 2011.
- TANNER 1979 = TANNER, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- TARRANT 2006 = TARRANT, Richard. „Propertian Textual Criticism and Editing”. In *Brill's Companion to Propertius*, szerkesztette Hans Christian GÜNTHER, 45–65. Leiden: Brill, 2006.
- THOMAS 2011 = THOMAS, R. F. „Propertius and Propertian Elegy's Epigram Riffs: Radical Poet/ Radical Critics”. In *Latin Elegy and Hellenistic Epigram. A Tale of Two Genres at Rome*, szerkesztette Alison KEITH, 67–88. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

- TOOLAN 1988 = TOOLAN, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge, 1988.
- TVERDOTA 2004 = TVERDOTA, György. *12 vers*. Budapest: Gondolat, 2004.
- VEYNE 1983 = VEYNE, Paul. *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*. Paris: Le Seuil, 1983.
- VEYNE 1988 = VEYNE, Paul. *Roman Erotic Elegy*. Fordította David PELLAUER. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- VRETSKA 1970 = VRETSKA, Karl. „Tibulls Elegie I, 5”. In *Antike Lyrik*, szerkesztette Werner EISENHUT, 295–320. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- WALLACE-HADRILL 1985 = WALLACE-HADRILL, Andrew. „Propaganda and Dissent? Augustan Moral Legislation and the Love-Poets”. *Klio* 67 (1985): 180–184.
- WEIDEN BOYD 1997 = WEIDEN BOYD, Barbara. *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- WHITE 1982 = WHITE, Peter. „Positions for Poets in Early Imperial Rome”. In *Literary and artistic patronage in ancient Rome*, szerkesztette Barbara K. GOLD, 50–66. Austin: Texas University Press, 1982.
- WHITE 1993 = WHITE, Peter. *Promised Verse: Poets in the Society of Augustan Rome*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- WILLIAMS 1994 = WILLIAMS, G. D. *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- WILLIAMS 2002 = WILLIAMS, G. D. „Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*”. In *The Cambridge Companion to Ovid*, szerkesztette Philip HARDIE, 233–245. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- WISEMAN 1985 = WISEMAN, T. P. *Catullus and His World. A Reappraisal*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- WOOLF 1986 = WOOLF, Virginia. *Saját szoba*. Fordította BÉCSY Ágnes. Budapest: Európa, 1986.
- WRAY 2001 = WRAY, David. *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

NÉVMUTATÓ

- Abhinavagupta 73–4, 76
Achilles/Akhilleusz 30, 78, 105
Actaeon 95
Adamik Tamás 9, 13, 51
Adónis 37
Aelia Galla 119
Aeneas 21, 30
Agamemnon 108
Albrecht, Michael von 9
Alcestis 148, 152
Alexander 119
Alexis 119
Amor 21, 64, 65, 67, 87, 101, 105, 141
Anandavardhana 73
Andromache 148
Andromeda 99
Antimakhosz 147
Aphthoniosz 98
Apuleius 13, 93
Arethusa 119
Ariadna/Ariadne 59, 109
Arisztotelész 35, 46
Augustus 7, 9, 52, 64, 82, 95, 96, 98, 102, 108, 125, 138, 144,
Babits Mihály 97, 106, 110
Bacchus 112
Bahtyin, Mikhail 17, 68, 143
Bato 130
Bell, Currer 22
Bittis/Bittisz 147
Briseis 30
Bunker, Archie 39
Canidia 114
Catullus 10–15, 22, 33, 54, 58, 59, 74, 75, 113, 145
Ceres 112
Chlide 113
Cicero 13–14
Circe 116
Clodia 13–14
Clodius 13–14
Collatinus/Collatine 69–70

Conte, Gian Biagio 9
 Corinna 16, 94–95, 97–98, 100–1, 106,
 113, 114, 120–1
 Cornutus 20
 Cynthia 16, 37, 41, 54, 57–61, 75, 108, 111,
 112, 117,

 Danaidák 67, 68
 Delacroix, Eugène 140
 Delia 7, 16, 23, 62, 63–66, 68–69, 81–91,
 112, 151–2
 Delphisz 36
 Diana 95, 96
 Dido 30
 Diniarchus 47
 Domitius Marsus 8

 Electra 109
 Eliot, George 22
 Euadne 152
 Euripidész 143

 Falus Róbert 9, 13
 Flóra 98–99
 Foucault, Michel 104
 Freud, Sigmund 16

 Gallus 10, 15, 29
 Ganümedész 29
 Genette, Gérard 76, 78
 Germanicus 131
 Grüllosz 36
 Güllisz 36

 Hector 105
 Héródasz 31, 36–37

 Hésziodosz 27
 Homérosz 137, 148
 Horatius 9, 31, 39, 60, 95, 98, 114, 134–5

 Ilosz 68
 Ipsitilla 11, 113
 Isis 37, 65, 66, 69,
 Iuliana 114
 Iulius Caesar 46
 Iuno 37, 67, 147
 Iuuentius 11
 Ixion 67

 Janus Pannonius 113
 József Attila 78–79

 Kallimakhosz 14, 94
 Karinthy Gábor 31
 Kerényi Grácia 37
 Kerényi Károly 106
 Krateia 47

 Lais 97
 Lamünthiosz 147
 Laudamia 152
 Lesbia 11–16, 74–75, 113
 Lesbius 14
 Lesbonicus 49–50
 Leto 67
 Libas 113
 Licinus 134
 Liuia Drusilla 148
 Lucretia 63, 68, 69–70
 Lucretius 68, 93, 105
 Lukianosz 31
 Lycoris 16

- Lycotes 119
 Lyde/Lüde 147
 Lygdamus 8, 9, 150
 Lysiteles 48–50

 Maecenas 8, 9, 52
 Mandrisz 36
 Marathus 7, 18
 Mars 133
 Martialis 93
 Medea 141
 Meleagrosz 26
 Memmius 12
 Menandrosz 45, 47
 Messalinus 20
 Messalla Corvinus, M. Valerius 8, 9, 19,
 20, 23, 52, 62, 66, 82, 85, 91
 Métrikhé 36
 Milanion 31

 Neaera 8
 Nemesis 8, 16, 21
 Némethy Géza 9, 10–11

 Odüsszeusz/Vlixes
 Orestes 109
 Ovidius 8, 9–10, 15, 18, 19, 20, 25, 27, 28,
 29, 30, 32, 37, 52, 53, 54, 60, 63, 70,
 72, 93–96, 96–98, 100–7, 108, 111,
 112–4, 117, 119–153

 Paetus 26
 Pelops 67
 Penelope/Pénélopé 63, 68–69, 70, 148, 152
 Petőfi Sándor 72
 Phaón 18

 Philétasz 147
 Philodémosz 98–100, 102, 106
 Phoebus 21
 Phronesium 46–47
 Piso 134
 Pitho 113
 Plautus 27, 46, 48–49
 Plutarkhosz 147
 Pollio 29, 119
 Postumus 119
 Praxitelész 102, 104
 Prince, Gerald 77
 Propertius 8, 9–10, 15, 18, 19, 24, 26, 27,
 29, 30, 32, 36, 37, 41, 54–62, 63, 70,
 75, 95, 97, 107–111, 112, 117, 119, 145

 Richlin, Amy 104
 Rimmon-Kennan, Shlomith 77
 Romulus 21

 Salanus 131
 Sand, George 22
 Saturnus 64–66
 Semiramis 97
 Servius 119
 Shakespeare, William 70
 Sibylla 21
 Stratophanes 46
 Sulpicia 8, 18, 23

 Szabó Lőrinc 37
 Szapphó 16, 98–99
 Szimaitha 36

 Tantalus 67, 68
 Tarquinius 70

Terentius 46, 49
Theokritosz 32, 36, 37
Theseus 109
Thraszónidész 47
Tiberius (Caesar) 139
Tibullus 7–8, 9, 15, 18, 19–20, 22, 23, 26,
27, 28, 29–30, 31, 32, 37, 54, 62–70,
80–92, 112, 145, 151
Tiresia 31
Tityus 67
Tullus 19, 54–56, 61, 62
Tuticanus 124
Ursus 113
Vatinius 14
Venus 25, 65, 66, 67, 68, 109
Vergilius 9–10, 20, 28, 29, 32, 98, 119
Veyne, Paul 33–34
Vlixes/Odüsszeusz 31, 78, 109, 124, 125
Zénón 78

A recAntik sorozat eddig megjelent kötetei

- 4. *Horatius arcai*, szerkesztette HAJDU Péter, 2014.
- 3. *Az antik dráma útjai: Tanulmányok a görög-római színházasról és hatásáról*, szerkesztette KARSAI György, KÁRPÁTI András és VÁMOS Kornélia, 2018.
- 2. *Világok között: Tanulmányok Ovidius életművéről*, szerkesztette KRUPP József, 2020.
- 1. *A sokhangú Aeneis: Tanulmányok Vergilius eposzáról és recepciójáról*, szerkesztette KOZÁK Dániel és TAMÁS Ábel, 2024.

-
1. KOZÁK Dániel, *Hannibal a kapuk előtt: A második pun háború emlékezethelyei Silius Italicus eposzában*, 2025.

