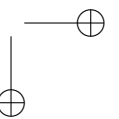
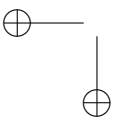
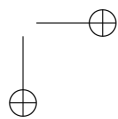
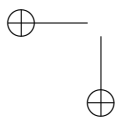
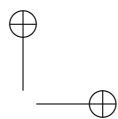
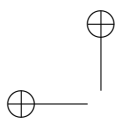


# HORATIUS ARCAI



reciti









# HORATIUS ARCAI

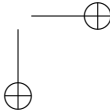

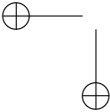


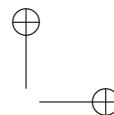
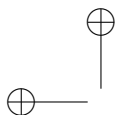
Szerkesztette  
Hajdu Péter



reciti

Budapest  
2014





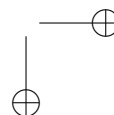
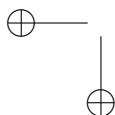
A kötet a 77426 számú, „Horatius és az antik esztétikai gondolkodás” című OTKA kutatási program keretében készült. Megjelenését az OTKA 111086 számú publikációs pályázat támogatta.



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. Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

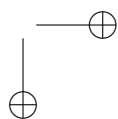
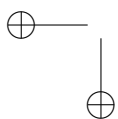
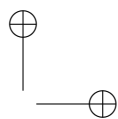
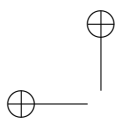
ISBN 978-615-5478-05-5

Kiadja a *reciti*,  
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének  
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>  
Borítóterv: Kováts Borbála  
Tördelte: Hegedüs Béla  
X<sub>Y</sub>TEX, Linux Libertine, Linux Libertinum



## Tartalom

Előszó (Hajdu Péter) . . . . .	7
TAMÁS ÁBEL <i>Horatiusi olvasásjelenetek</i> . . . . .	9
HAJDU PÉTER <i>A szatíra csele</i> ( <i>Horatius: Sat. I.7</i> ). . . . .	27
MAYER PÉTER <i>Önirónia és invektíva viszonya Horatius iamposzi programjában</i> . . . . .	43
BOLONYAI GÁBOR <i>Évszakok, életkorok, pillanatok</i> <i>A Carm. I.9. értelmezéséhez</i> . . . . .	57
KÁRPÁTI ANDRÁS <i>Római Lalage-dalnokok</i> <i>Az Integer vitae mint szerepjáték és kritika.</i> . . . . .	77
HAJDU PÉTER <i>Veszélyes-e a boldogság?</i> ( <i>Carm. II.3</i> ). . . . .	97
KOZÁK DÁNIEL <i>Arany középszer és Augustus a II.10. ódában</i> . . . . .	111
IMRE FLÓRA <i>Építkezési technika a III.4. ódában.</i> . . . . .	131
HAJDU PÉTER <i>Horatius visszafogott szerelmi költészete</i> ( <i>Carm. III.9</i> ) . . . . .	145
FERENCZI ATTILA <i>Kettős beszéd</i> ( <i>Carm. IV.1</i> ) . . . . .	159
TOM GEUE <i>Az ellenzék lektorálása: Horatius Ars Politicája.</i> . . . . .	175
<i>Bibliográfia.</i> . . . . .	205



## Előszó

A kötet, amelyet az olvasó a kezében tart, többszerzős monográfia Horatiusról. Nem abban az értelemben szerzői monográfia, ahogyan azt évtizedekkel ezelőtt elképzelték – tudniillik az életrajzra és az életmű egységére koncentráló folyamatos elbeszélés –, hanem olyan könyv, amely egy egységes szemléleti keretben az életmű pillanatnyilag fontosnak látszó összes aspektusával foglalkozik. A kötet fejezeteinek többsége egy-egy vers kapcsán foglalkozik valamilyen általánosabb Horatius-problémával is, de igyekeznek a korszak, a római (és európai) kultúrtörténet és az életmű kontextusának bemutatása mellett szoros szövegelemzéseket nyújtani, abban a meggyőződésben, hogy a 21. század elején a vers és annak szövegisége az, ami az olvasókat leginkább érdekli Horatiusban. Horatius minden műfajáról szól fejezet (igaz, a *Leveleket* csak az *Ars poetica* képviseli), de a legnagyobb hangsúly ezúttal az ódákra esik. A legkanonikusabb, az oktatásban legfontosabb szerepet játszó ódák mindegyikével külön fejezet foglalkozik.

Magyarul nagyon régen jelent meg tudományos könyv Európa egyik legnagyobb lírai költőjéről. Ezért a jelen kötetnek az is feladata, hogy bemutassa a hazai olvasóközönségnek, hogyan lehet (vagy szokás) manapság beszélni róla, ugyanakkor megjelenítse a magyar Horatius-filológia teljesítményeit is. Részben ezért döntöttünk úgy, hogy a verseket Borzsák István 1984-es Teubner-kiadása alapján idézzük. De talán az is feltűnő, hogy mennyi utalás történik az őáltala írt, az *Auctores Latini* sorozatában megjelent kommentárookra. Egy tudományos kiadványban egy tulajdonképpen iskolai segédeszköz ilyen gyakori használatát az indokolja, hogy a Horatiust latinul olvasó magyarok szemléletét éppen azok a kommentárok döntően befolyásolták.

A fejezetek közül az utolsó, az *Ars poeticával* foglalkozó, külföldi szerző munkájának fordítása, ami nyilván magyarázatot igényel. Az a kutatási program, amelynek keretében a jelen kötet készült, 2012-ben nemzetközi konferenciát rendezett Horatius *Ars poeticájáról*, és arra alapozva jelenhetett meg a *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* című folyóirat tematikus száma „New Approaches to Horace's *Ars Poetica*” címmel, Ferenczi Attila és Philip Hardie szerkesztésében. Az ott szereplő tanulmányok közül Tom Geue szövegét választottuk ki, hogy érzékeltesse Horatius leghosszabb költeményének végtelenül problematikus természetét, valamint hogy a nemzetközi tudományosság miképpen próbál ezzel szembenézni.

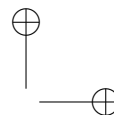
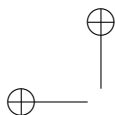
Miben is áll ez a problematikus természet?<sup>1</sup> A szöveg, amely költészettani tanításnak mondja magát (és amelyet sokáig sokan annak is olvastak, bár gyakran inkább csak szövegkörnyezetből kiragadott részleteivel foglalkozva igazán) nagyon kevésbé látszik didaktikusnak, ha közelebbről szemügyre vesszük. Már a reneszánsz óta zavarja az értelmezőket, hogy nincs világosan átlátható szerkezete, márpedig egy tankönyvtől, egy tudásterület szisztematikus bemutatásától (amit az *ars/tekhné* jelent) mégiscsak joggal várnánk ilyesmit. Ha leendő római költőket akar tanítani, miért beszél olyan műfajokról, amelyek évszázadokkal korábban, a görög kultúrában virágoztak (szatírdráma!), és miért nem foglalkozik az Augustus-kor és saját írásművészete fontos műfajaival? Régi probléma, hogy pontosan mely Pisók a költemény címzettjei, ami szorosan összefügg a datálás kérdésével. De akármilyen Pisókról is van szó, a címzettek személye Horatius költészettanát Philodémoszhoz, a Pisók családi filozófusához, az epikureus esztétika nagy alakjához kapcsolja, ugyanakkor az *Ars poetica* állításai csak nehézségek árán, gyakran egyáltalán nem hozhatók összhangba azzal, amit Philodémosz tanairól tudunk. Mik tehát ennek az esztétikai gondolkodásnak a forrásai? És komolyan kell-e venni egyáltalán a tanítását? Ezekkel a problémákkal a Horatius-filológia nagyon régóta küszködik, de korábban ez a talányosság inkább a vers egyedi sajátosságának látszott. Manapság a legtöbb Horatius-vers az értelmezők számára problematikus, ellentmondások izgalmas feszültségeiben megérthető, és az *Ars poetica* többé nem kivételes ebből a szempontból. Kötetünk egy különösen szubverzív olvasattal próbálja az olvasókat elbizonytalanítani.

Hajdu Péter

---

<sup>1</sup> A továbbiakhoz lásd Ferenczi 2014, 12–14.





TAMÁS ÁBEL

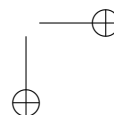
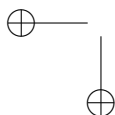
## HORATIUSI OLVASÁSJELENETEK\*

A Horatius-olvasás az ókori klasszikusok befogadásának lakmuszpapírja. Ez nem azt jelenti, hogy a Horatius-recepció egy adott helyen és időben az ókori klasszikusok általános recepciójának lenne a tükörképe; mégis gyakran ruházzák fel ilyenfajta szereppel. Horatius, az életmű, az életrajz és a személyiség sokarcúsága miatt különösen alkalmas az újraformálásra, egy-egy csoport, személy, vagy korszak érdekeinek és ízlésének megfelelően; ennek következtében a költő egy-egy korszakban forgalomban lévő, jelentős különbségeket mutató arcai radikális módon erősítik meg azt a recepciótörténeti bölcsességet, miszerint minden kor a saját képére és hasonlatosságára alkotja meg saját antikvitását. Például a modern Nyugat-Európától kaptuk a felvilágosult értelmiségi Horatiust (Goulbourne 2009, 267), a viktoriánus *gentleman* Horatiust (Harrison 2009, 290) és az ifjúság számára irányt mutató Horatiust is (Schmidt 1996, 11). Jelen tanulmány az antikvításrecepció-kutatásnak ezt az irányát követi, mikor a „Horatius-olvasás” politikai jelentőségéhez kíván hozzászólni, néhány 1800 és 1945 közötti „olvasásjeleneten” keresztül.

Mint írásomból reményeim szerint kiderül, Horatius „egyirányúsított” olvasatainak – amelyekkel kötetünk a 21. század „ironikus, játékos, kétértelmű és következtelen” Horatiusát felmutatva (Moles 2007, 180) szembeszáll – mindig is megvoltak a maguk izgalmas (akár irodalmi, akár tudományos) ellenpontjai a magyar művelődéstörténetben, ráadásul éppen a legkiemelkedőbb szerzőknél. Petri György e tanulmányban nem tárgyalt, késő Kádár-kori „Horatiusai” – akár az, akinek „rossz napja van”, akár az, aki az élet „csikkés, összeköpködött várótermében” foglal helyet – egy olyan magyar tradíció utolsó kiemelkedő állomását képviselik (igen radikálisan), amely a Horatius-olvasás gyakorlatát, beleértve ebbe az „egyirányúsi-

---

\* A tanulmány az alábbi két kutatási projekt keretében jött létre: OTKA K 77426, MTA TKI 01241. Az írás alapjául szolgáló angol nyelvű változat – amely alapján, természetesen a jelen kötet eltérő céljait figyelembe vevő szerzői módosításokkal, a mostani fordítás készült – az alábbi kötetben jelenik meg: *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, szerk. Z. M. Torlone, D. L. Munteanu, D. Dutsch, Wiley-Blackwell, 2015. Köszönet Agócs Péternek, Hajdu Péternek, Kiss Farkas Gábornak és Vaderna Gábornak a kéziratához fűzött értékes javaslatáikért.



tott olvasatok” problémáját és ennek mindenkori kritikáját is, eminens, méghozzá a mindenkori magyar helyzetre vonatkozó politikai attitűdként kezeli (vö. Arató 1992). Amikor tehát jelen kötet egy 21. századi, sokhangú Horatius mellett száll síkra, akkor maga is a magyar Horatius-olvasás hagyományában áll, és speciális, filológiai eszközökkel végrehajtott olvasásjeleneteket visz színre. Ezek a jelenetek pedig egy olyan Horatiusról tanúskodnak, aki kisiklik az akármilyen értelemben vett „egyirányúsítás” karmai közül.

## „Horatianizmus” pró és kontra: hogyan olvassuk Horatiust és hogyan váljunk Horatiusszá?

A 18. és a kora 19. század magyar nemességének mindennapos tevékenysége volt a Horatius-olvasás, gondoljunk akár a szemelvénygyűjtésre, horatiusi szentenciák levelekben való idézésére, költői imitációra vagy éppen a fordításra. Horatiust, noha számos politikai értelmezésnek teret adott (Szűcs 2009, 460), leginkább életigazságok forrásaként olvasták az *aurea mediocritas* jegyében, nem függetlenül a Magyarországon akkoriban széles körben elterjedt neosztoicizmustól. Ennek a feudális horatianizmusnak a keretein belül a „mi Horatiusunk”, ahogy Waldapfel (1935, 158) rámutat, nagyon különös alakot öltött – olyat, amely erőteljesen emlékeztetett a kor tipikus magyar köznemesére –, köszönhetően a fordítói „domesztikáció” erős tendenciájának és annak a közismert technikának, hogy összetett költői munkásságát látszólag egy irányba mutató szentenciákra redukálják.<sup>1</sup>

Magyarországon Horatius recepciójának mindig is volt valamiféle politikai színe. Ez már Berzsenyi Dániel esetében is igaz, aki sokszínű politikai, kulturális, filozófiai és társadalmi attitűdjeinek horatiusi ódáiban adott hangot, ebben az ellentmondásos érzelmeinek kifejezésére tökéletesen alkalmas formában, lett legyen szó akár az apolitikus magány iránti elkötelezettségéről, a nemzetet fenyegető vészhelyzetről, vagy akár a távolról sem felvilágosult I. Ferenc császár dicséretéről.<sup>2</sup> A legismertebb példa 1799 körül írt *Horác* című költeménye, ahol

<sup>1</sup> A 18. és 19. századi magyar kultúrában létrejövő „magyar Horatiusok” megalkotását illetően lásd Waldapfel 1935, 153; Borzsák 1997, 134–136, Virág Benedekre, Berzsenyi Dánielre, Kazinczy Ferencre és másokra való utalásokkal.

<sup>2</sup> Vö. pl. a következő versekkel: *A magyarokhoz II* (1803), amely a magyar „nemzet” sorsáról szól és közvetlenül utal Horatiusra (*Carm.* III.6), de ahelyett, hogy Horatius optimizmusát követné, más horatiusi hangokkal keveri össze, különösen a *fortuna rapaxra* vonatkozó gondolatokkal a *Carm.* I.34-ben és 35-ben; *Osztályrészem* (1799), amely elsősorban a „megelégedés” témáját érinti, Horatiusra utalva (*Carm.* I.22), de „Lalagét” jellegzetesen Camoenára változtatja; a *Felséges Királyunknak Keszthelyre várátásakor* (1817), amely inkább hangvételeiben idézi meg Horatiust, s amelynek vége a patriotizmus és a dinasztiahoz való hűség egységét viszi színre. Tiszta szerencse, hogy Metternichnek nem címzett egyetlen

a költő egy olvasásjelenetet visz színre, Leuconoe vagy Thaliarchus helyett inkább *önmagát* szólítva meg, annak érdekében, hogy Horatiust a „törődés önmagunkkal” eszközöként használja (vö. 5. sor, kiemelés tőlem), egyszerre fosztva meg erotikus jellegüktől és domesztikálva olyan horatiusi ódákat, mint az itt megidézett I.9. (*Vides, ut alta...*) és I.11. (*Tu ne quaesieris...*), amelyekből Berzsenyi, intertextuális technikájára oly jellemző módon, horatiusi mozaikot alkot:

Zúg immár Boreas a Kemenes fölött,  
Zordon fergetegek rejtik el a napot,  
Nézd, a Ság tetejét hófuvatok fedik,  
S minden bús telelésre dőlt.

*Halljad, Flaccus arany lantja mit énekel:*  
Gerjeszd a szenelőt, tölts poharadba bort,  
Villogjon fejedén balzsamomos kenet,  
Mellyet Bengala napja főz.

Használd a napokat, s ami jelen vagyon,  
Forró szívvel öleld, s a szerelem szelíd  
Érzésit ki ne zárd, míg fiatal korod  
Boldog csillaga tündököl.

Holnappal ne törődj, messze ne álmodozz,  
Légy víg, légy te okos, míg lehet, élj s örülj.  
Míg szólunk, az idő hirtelen elrepül,  
Mint a nyíl s zuhogó patak.<sup>3</sup>

Horatius, még saját önreprezentációi alapján is, amelyek olyan, látszólag ellentmondásos nézőpontokból állnak össze, mint az Augustus-pártiság vs. Augustus-kritika, apolitikus visszavonulás vs. politikai aktivizmus, az élet magán- vs. nyilvános szférái, epikureizmus vs. sztoicizmus, elitizmus vs. populizmus stb. (a politikához lásd Lowrie 2007; általában pedig Harrison 2007), különösen alkalmas volt

---

verset sem. Berzsenyi láthatólag annak forrásaként használja Horatiust, hogy különböző, akár egymásnak ellentmondó attitűdöknek adjon hangot. Ebben a tekintetben Berzsenyi – és általában Horatius kora 19. századi magyar recepciója – összevethető azzal, ahogyan a 19. századi Nagy-Britanniában használták Horatiust (ehhez lásd Vance 1993). Nagy-Britanniában és Magyarországon Horatius alulértékelése nem olyan erős, mint Németországban, ahol a *Goethezeit* idején legfeljebb mint „hellenofilt” ünnepelték (vö. Baldo 2010, 386).

<sup>3</sup> Az idézett kiadás: Berzsenyi 1999, 26–27. Meg kell jegyeznünk, milyen erős a vers azon tendenciája, hogy „domesztikálja” a forrasszöveget, azáltal, hogy Horatius Latium-topográfiaja helyett (vö. „Soracte”, Horatius, *Carm.* I.9) magyar helyneveket használ („Kemenes”, „Ság”). A vers értelmezéséhez lásd: Bécsy 1985, 30–50. A „domesztikáció” hagyományához Horatius magyar fordításainak történetében, lásd Waldapfel 1935, 157.

annak modelljéül, hogyan homályosíthatók el a politikai/apolitikus attitűdökben rejlő belső ellentmondások. A horatianizmus tehát, magukban a horatiusi önreprezentációkban tapasztalható belső feszültségeknek köszönhetően, az 1800 körüli magyar nemesség számára láthatólag elegáns módja volt annak, hogy magyarázatot találjon saját politikai (vagy apolitikus) attitűdjeire.<sup>4</sup>

Miután az 1848/49-es szabadságharc utolsó magyar hadserege is letette a fegyvert Világosnál, a hagyományos magyar horatianizmus, a kora 19. század „uralkodó eszméivel”, szokásaival és alapállásaival együtt, láthatólag problematikussá vált.<sup>5</sup> Az, ahogyan az 1849 és 1867 közötti neoabszolutista kormányzás idején a horatianizmus problematizálódott, legjobban Gyulai Pál *Horatius olvasásakor* (1859) című versével illusztrálható, amely szintén olyan olvasásjelenet, ahol a költő Horatius különböző, ellentmondásos hangjain medítál, „szemelvénygyűjtést” végez a horatiusi életműben és „kommentárokkal” látja el az idézeteket, elsősorban etikai és politikai vonatkozásban.<sup>6</sup> Bár Gyulai nem von le explicit következtetéseket, mintha olyan költőként látná Horatiust, aki „elbájolja” az elveszett szabadság korszakában élő olvasót, az „örömrre”, a „tudásra”, az „Arany Középre”, a „szépségre” felhívó problematikus intelmeivel, arra csábítva, hogy vesse alá magát Augustus uralmának. Gyulai explicit módon is összehasonlítja Horatius korát a sajátjával: „Ó, édes hang, ó, gyönyör nagy költője, / Ne bájold el borongó lelkemet! / Nekünk is ott áll Philippi mezője, / Hol annyi sok, hol minden elveszett.” Miközben Berzsenyihez hasonlóan ő is intertextuális mozaikot állít elő Horatius sokféle hangjából, Gyulai igyekszik megóvni magát a római költő elbájoló hangjaitól – azoktól, amelyek a politikai helyzet elfogadását sugallják a nyugodt élet érdekében – olyan más horatiusi hangok segítségével, amelyek egy másik modellt mutatnak, a sztoikus kitartást az élet viharai közepette. Gyulai költői mozaikja ilyen módon részben ragyogó „analízise” a horatiusi hangok komplexitásának (majdhogynem afféle filológiai *tour de force*), részben tanúságtétel a passzív ellenállás mellett a Világos utáni

<sup>4</sup> Szellemes összefoglalás a magyar horatianizmusról: „Így adhatott ösztönzést Horatius mindenkinek. Megtalálták benne, amit kerestek, kis emberek és nagyok, protestánsok és katolikusok, harcos magyarok és a bécsi udvar fényében sütkérezők, falusiak és a város kedvelői, majd a latinos és a nyugati irodalmi irányzat hívei egyaránt. Főleg a XVIII. században alakult ki Horatius mint a litterátus és a közéletben forgolódo, vagy a közügyek előtt tibur magányba húzódo magyarság eszményképe, a deákos műveltségűek *Horatius noster*.” (Borzák 1997, 134.)

<sup>5</sup> „A 19. század „uralkodó eszméi” Eötvös szerint [Eötvös József *A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az álladalomra* (1851–1854) című munkájáról van szó – TÁ] azért okoztak annyi szenvedést, mert csupán félreértelmezései voltak a szabadság, az egyenlőség és a nemzet igazi fogalmainak” (Kontler 2009, 280; általában a neoabszolutizmus korszakáról vö. 271–289.)

<sup>6</sup> Az 1849 után messzemenően aktuális váló sztoicizmushoz, Gyulai versének kontextusában is, lásd Dávidházi 2004, 604–618.

Magyarországon, részben pedig a Berzsenyihez hasonló magyar „Horatianisták” eklektikusságát illető kritika, akik, Gyulai implicit álláspontja szerint, különböző horatiusi hangok összevegyítésével hoztak létre egy, az erős politikai álláspont hiányát elfedő látszat-ideológiát. A Berzsenyit érintő, vagy még pontosabban, a Berzsenyi horatiusi allúzióit érintő ironikus allúziók erősen szembetűnőek a versben: ebben az olvasásjelenetben Gyulai nem csak Horatiusról elmélkedik, de Horatius korábbi magyar olvasatairól is.<sup>7</sup>

Ezen túl Gyulai *Horatius olvasásakor* című versét az ókori klasszikusok befogadásának magyarországi történetében egy viszonylag új helyzettel hozhatjuk összefüggésbe. Éppen a neoabszolutista elnyomás ezen időszaka volt az, amikor a modernizáló egyetemi reformok Leo Thun gróf általi bevezetése a birodalom mind osztrák, mind magyar részein végbement; amely reformot Magyarországon nyilvánvaló okokból a németesítő törekvések elemeként fogták fel, és amely az első budapesti klasszika-filológiai tanszék létrehozásához is elvezetett. Ennek eredményeképpen az antikvitást illető tudományos és modern hozzáállás, amelyet a német és osztrák *Alterumswissenschaft* testesített meg, magyar nézőpontból először az „idegenség” és az „elnyomás” elemeivel asszociálódott (vö. Ritoók 2009a, 13–15). Mindenesetre Horatius Gyulai általi politikai újraolvasását felfoghatjuk úgy is, mint általános, a 19. század közepére jellemző reakciót, amikor az ókori klasszikusokkal foglalkozó új típusú tudományosság, immár Magyarországon is, elkezdte feltárni az antik irodalom történeti kontextusait: e folyamat eredményeként megkezdődött a „mi antikvitásunktól” való elidegenedés, beleértve „a mi Horatiusunkat” is, akit többé nem lehetett „politikailag ártatlanként” kezelni. Gyulai verse ilyen módon ragyogó példája annak, hogy a hagyományos horatiusi toposzokat hogyan lehetett újraprendezni és újraértékelni mind a kortárs tudományosság, mind a politikai helyzet fényében. Ahogy a vers mutatja, a korábbi feudális horatianizmus – miközben látszólag új életre kelt a passzív ellenállás keretében, ahogy az alábbi Jókai-elemzés is mutatja – az 1850-es évekre elkezdte elveszteni érvényességét, egyszerre politikai, morális és tudományos okokból.

Az alábbiakban két további – a szó legtágabb értelmében vett – olvasásjelenethez fűzök kommentárokat az 1849 és 1945 közötti időszakból, amely Bibó Istvánnak a „zsákutcás magyar történelemről” szóló értelmezése szerint olyan kor volt, amikor a magyar állam és társadalom ideológiai konstrukciója „fikciókból, feltevésekből, követelésekből és vágyképekből épült”, ahol „a dolgokat a maguk nevére nevezni nemcsak hogy nem lehetett, hanem nem is volt szabad, ahol a tényeket nem az okok és okozatok egyszerű láncolatában, hanem azon kívül álló feltevések és vára-

---

<sup>7</sup> „S jellemző, hogy a horatiusi *Carpe diem*-et – önkéntelenül-e vagy tudatosan, bajos volna eldönteni – Gyulai Pál is Berzsenyin keresztül idézi *Horatius olvasásakor* c. költeményében: »Szakítsd le minden órának virágát...« V.ö. Berzsenyi: Káldi Pálhoz: »Minden órának leszakaszsd virágát.« (Waldapfel 1935, 165.)

kozások jegyében kellett értelmezni és magyarázni” (Bibó 2012 [1948], 54). Egy ilyen időszakban a Horatius-olvasás – mint reprezentált kulturális gyakorlat – erőteljesen többértelmű „olvasás-eseményeket” generált. Az általam választott szövegek azért különlegeseek, mert a fogalom kétféle értelmében is olvasatokat visznek színre: egyrészt fiktív vagy valóságos, de mindenképpen konkrét olvasásjelenetekhez kapcsolódnak, másrészt ők maguk nem mások, mint az említett horatiusi versek olvasatai. Vagy félreolvasásai? Disszeminációi?

## A Horatius-olvasás mint passzív ellenállás: Jókai a II.18. ódát olvassa

Jókai Mór *Az új földesúr* című regényének nyitófejezetében igen bájos jelenetet tár a szemünk elé. Az 1862-ben megjelent regényt, ahogy Fried István megjegyzi (2006, 379), azzal kritizálták, hogy az Ausztriával való kiegyezés érzelmi alapjait készíti elő. Garanvölgyi Ádámot, a régimódi, de negyvennyolcas érzelmű magyar földbirtokost Jókai úgy ábrázolja az első fejezetben, mint a neoabszolutista Habsburg kormányzással szembeni passzív ellenállás paródiáját: a számos káros szenvedéllyel megáldott ember – dohányzik, bort iszik, kártyázik stb. – kész lemondani ezek bármelyikéről abban a pillanatban, ha az „Béccsel” kerül összefüggésbe. Jókai anekdotikus elbeszélői stílusában Garanvölgyi visszatérni látszik – túlzó karikatúra formájában – a kora 19. század szokásaihoz, beleértve a latin klasszikusok olvasását illető erős elkötelezettséget.

Miközben ezt az anakronisztikus jelenetet látjuk – a földbirtokos a birtokán, minimális kapcsolatban a külvilággal, háborítatlan békében római szerzőket olvasva –, az elbeszélő egy latin nyelvű Horatius-idézetet használ: *truditur dies die* (Horatius, *Carm.* II.18,15), amelyet így fordít: „egyik nap tolja a másikat”, és a következő zárójeles kommentárt fűzi hozzá (Jókai 1963 [1862], 6):

(Sose bosszankodjál másodszülött olvasóm, hogy annyi latin mondást találsz egy lapon, ez is a kor kedélyhangulatához tartozik. A klasszikusok nyelvéhez, mint egy ókori azilumhoz menekülünk néha, mikor az újkor civilizációja nagyon szorongat bennünket. Héj, mikor még minden diákul ment, nem merték volna azt mondani – – no de elég. Az ember fűhöz-fához folyamodik védelemért, s ha az élők nem segítik, a halottakhoz fordul. [...])

Ebben a kiszólásban felfigyelhetünk a narrátor szimpátiájára Garanvölgyi attitűdjére iránt, aki mint látni fogjuk, latin klasszikusokat olvas, de kereken megtagadja, hogy németül beszéljen; ezen túl, a régi, latin nyelvű jogi zsargon használatában, ami messzemenően jellemző Jókai történelmi regényeire, ráérezhetünk valamiféle, a kora 19. század Magyarországot illető nosztalgiára, amely 1844-ig a latint használta hivatalos nyelvként. Ahogy Tolnai meg is jegyzi (1925, 99), a latin mint

idegen nyelv, amelyet 1848 előtt a nemzeti törekvések hívei ellenfelükként kezeltek, a forradalom leverése után a németesítő abszolutizmus túlkapásaival szembeni szövetségessé változott.<sup>8</sup> Az „ókori azilumhoz” való menekülés attitűdje ennek következtében nem csupán a klasszikusokhoz, hanem az 1800 körüli generációhoz való visszatérést is jelentette, akiket jól esett úgy elképzelni, hogy latinul beszéltek, vagy latin szavakkal teletűzdelt magyart használtak, és állandóan római szerzőket olvastak. A Jókai által ábrázolt neoabszolutista korszakban a múltidézés tehát többek között azt jelentette, hogy a múltat (a klasszikus antikvitást) úgy idézték fel, ahogyan azt a „rég Magyarországon” felidéztek.

Jókai, és hőse, Garanvölgyi egyaránt úgy olvassák Horatiust, ahogyan Jókai szerint régen olvasták. Amint erre fény derül, a fiktív hős tényleg Horatiust olvassa a méhesében (erről az olvasásjelenetről nemsokára szó fog esni); az elbeszélő a szó egy másik értelmében olvassa Horatiust, amennyiben a II.18. ódát (*Non ebur, neque aureum...*) intertextuálisan újrahasznosítja: éppen azt a verset, amelyet a *truditur dies die* idézettel már felidézett. Arra lehetünk figyelmesek, hogy intertextuálisan a vers egésze jelen van a Jókai-szövegben. Az II.18. ódában, miután kijelentette, hogy mint független, autonóm, autark személy elégedett szabin birtokával, Horatius elbűvölő módon fejt ki azon nézetét, miszerint nincs értelme többet akarni, mint amink van, hiszen a halál mindenképpen elér minket. Az óda titka szerintem éppen a Jókai által latinul is idézett sorban (15) rejlik: *truditur dies die*. Az olvasó nem tudja eldönteni, hogy ez az állítás (ahol, mint Womble 1961, 541 megjegyzi, „a téma hirtelen megváltozik”) az óda első feléhez tartozik-e, ahol Horatius saját elégedettségét, szerény, de kellemes körülményeit ábrázolja, vagy a második feléhez, amely oly kedvesen ijesztgeti halállal a luxushoz szokott tehetős embert. Más szavakkal, nem tudjuk, hogy a *truditur dies die* monotóniája Horatius egyszerű életvitelének vonzó tulajdonsága-e, vagy éppen ellenkezőleg, a halál közeledésének legkevésbé sem vonzó jeleként kell-e rá tekintenünk? A rövidke gnóma, az óda gondolatmenetének fordulópontjaként, lehetőséget ad Horatiusnak arra, hogy a kettőt kreatívan összemossa, miközben mind pozitív, mind negatív üzeneteit relativizálja. Miután tájékoztat minket a halál univerzális hatalmáról, a következőt kérdezi tőlünk (23–32):

*quid quod usque proximos  
revellis agri terminos et ultra*

---

<sup>8</sup> Tolnai 1925, 99 továbbá az alábbi idézettel is szolgál: „Egy nyelvünk van – mely senkit sem protegál, de nem is provocál. Classicus nyelv: a latin. Ez a törvények nyelve, az igazságszolgáltatás, az iskolai műveltség, a lithurgia, a facultások nyelve: szószólónk a küldiplomaciában. Ez palladiumunk.» (Jókai, *Negyven év*, 226).”

*limites clientium  
salis avarus? Pellitur paternos  
in sinu ferens deos  
et uxor et vir sordidosque natos:*

*nulla certior tamen  
rapacis Orci fine destinata  
aula divitem manet  
erum. quid ultra tendis? Aequa tellus*

*pauperi recluditur  
regumque pueris...*

Hát mikor határkaród  
a szomszéd földbe tüzdeled, s kliensed  
birtokára éhesen  
áttörsz a mesgyén? Rongyos kis pulyákkal  
ember, asszony elszalad,  
ölben cipelve minden ősi istent.  
S lám a gazdagokra sem  
várhat szilárdabb kastély, mint az éhes  
Orcus mért határai.  
Hová tülekszel? Koldus és királyfi  
mind a föld porába hull...

(Ford. Kardos László. In Horatius 1961, 173.)

A címzettet, a gazdag ember szerepében, aki szomszédja kárára szeretné növelni birtokát, Horatius elrettenti visszataszító szándékától. Ahogy Womble is hangsúlyozza (1961, 542), a szóban forgó ódában minden a korlátokról szól: az emberi szubjektum határai összekapcsolódnak birtokának határaival. Az az ember, aki ismeri a „határait”, képes lesz visszatartani magát attól, hogy megsértse szomszédja „határait”. Akár Maecenasnak címezte, akár nem, az óda – a Jókai-regény olvasói számára különösen érdekes módon – a *tulajdon* témáját tárgyalja: ugyanolyan elégedettnek kellene lenned azzal, amid van, mint én vagyok, sugallja Horatius, és nem kellene mások tulajdonát fosztogatnod. Ebben a tekintetben az óda enyhén átpolitizált: a „mások tulajdonát akarni” a polgárháború utáni földfoglalásokra utalhat (noha Horatius saját szabin birtokának eredetére nem kérdez rá!), míg a „kiűzés” motívuma a rómaiak kulturális emlékezetét érinti, hiszen az embereket a vers szerint úgy űzik el földjükről feleségükkel, gyermekeikkel és házi istenségeikkel együtt, mint holmi „falusi Aeneasokat” (Nisbet–Hubbard 1978, 28). A 19. században neosztoikusként elfogadott nézetek enyhén „átpolitizált” és „romantizált” horatiusi bemutatásaként (bár tulajdonképpen a hellenisztikus diatribék általános ismeretét



tükrözi, vö. Nisbet–Hubbard 1978, 288) ez az óda természetéből fakadóan különösen alkalmas volt az intertextuális domesztikációra, ami *Az új földesúr* nyitó fejezetében valóban meg is történik.

A történet azzal folytatódik, hogy az „új földesúr”, az osztrák Ritter von Ankerschmidt elküldi ügyvédjét, egy bizonyos doktor Grisákot, hogy látogassa meg Garanvölgyit (vö. *pauperemque dives me petit*), annak érdekében, hogy megvegyen tőle egy kis darab földet egy romos épülettel, amelyet minden oldaláról Ankerschmidt nemrégiben vásárolt birtoka vesz körbe, és amely akadályozza tulajdonosát abban, hogy modern udvarházat építsen. Mikor doktor Grisák ezzel megkeresi, egy nemrégiben a *Reichsgesetzblatt*ban megjelent új törvényre hivatkozva, Garanvölgyi nem vesz tudomást az új törvényről, amely szerint Ankerschmidt az ő – testvére feleségének csak haszonélvezetre átadott – birtokának törvényes tulajdonosává válhatott. „– Ankerschmidt? Ritter von? Szomszédság? Aztán szívessegre kér? Nem értem, hogy jutok egyszerre ennyi szórejtvényhez. Nem fejtené meg doktor úr ezt a charádát, mert én soha életemben sem tudtam kitalálni egy rébuszt sem. Honnan szomszédom nekem a nagyon tisztelt Ankerschmidt Ritter von úr öméltósága?” (Jókai 1963 [1862], 12). Horatius versének lírai dramaturgiája, metaforikus eseményeivel együtt, ezen a ponton fikciós narratívává alakul, ahol minden motívum konkretizálásra kerül a cselekményben.

A szerepek az első pillanatban egyértelműnek tűnnek: Garanvölgyi úr foglalja el a „horatiusi pozíciót”, figyelmeztetve Herr Ankerschmidtet, a magyar szabadságharc leveréséből hasznot húzó új osztrák földbirtokost (a vers „gazdag emberét”), hogy tartsa magát távol attól, hogy szemet vessen a szomszéd földjére. Ebben az intertextuális konfigurációban – amely a Horatius-vers és a Jókai-regény találkozásának terében jön létre – a „magyar”, „republikánus”, „szerény” és „autonóm” jelzők kerülnek szembe az „osztrák”, „birodalmi”, „fényűző” és „heteronóm” jelzőkkel; a „mi Horatiusunk” egyértelműen a korábbiakhoz tartozik, Garanvölgyi későbbi szavaival: a „jó emberek” oldalán áll. Ironikus módon a II.18. ódában, más versekhez hasonlóan, a beszélő problematikus helyzetben van, mivel szabin birtoka – éppen az, ami „autonómiáját” biztosítja számára, hogy szerethesse rusztikus magányát, szívélyesen utálhassa a metropoliszt, és szofisztikált költeményeiben a brutális földfoglalásokra célozgatasson – az új augustusi rezsím kulcsfiguráival való barátságában gyökerezik, így végső soron a földfoglalásokban is.<sup>9</sup> A lírai hang ezen problematikus helyzetének nincsenek nyomai Jókai regényében, ami messzemenőig jellemző a feudális horatianizmusra, amely jellegzetesen *nem* kérdőjelezte meg a „horatiusi autarchia” gazdasági hátterét, ilyen módon Horatiust egyfajta „régii földesúrrá” avatva.

<sup>9</sup> A „poétikai autonómia” és a „gazdasági autonómia” Horatiust illető inherens problémáival kapcsolatban, az irodalmi patronázs kontextusában, lásd Bodwitch 2001 (konkrétan Horatius tulajdonáról: 147); Roman 2014, 91–162.

Garanvölgyi úr, mikor az osztrák új földesúr ügyvédje megzavarja zavartalan nyugalmában, az ijedt doktor Grisákot méhesébe vezeti, ahol a régimódi magyar nemesek szokásainak, különösen olvasási szokásainak paródiáját mutatja be nekünk (Jókai 1963 [1862], 17):

– Ez az én dolgozószobám, uram – szólt nyájas mosolygással a háziúr. – Itt töltöm én a napot csendes stúdiumokkal. – S hogy bebizonyítsa szavai valóságát, előszedé a méhkasok mellé lerakott könyveket: régi római autorok voltak azok; Blair esztétikája;<sup>10</sup> néhány gazdászati mű s egyéb afféle. Ugyanott papír is volt és egy nagy fakalamáris, melybe szárnyig bele volt ütve egy sárgult író-toll. – Ez egy igen csendes, magányos hely, ahol a tanulmányozót semmi zaj sem háborítja; ahol a világi lárma helyett csak a csendes „örök munkásokat” látja maga előtt, kik megtanítanak bennünket dolgozni az utókor számára. A méhek társasága nagyon hozzánk illő társaság *most*.

– Igen; de megcsípnek! – szabódék e filozófi ömlengés ellenében praktikus aggodalommal a juris doctor.

– A „jó embert” nem bántják – nyugtatá meg őt a háziúr, a sareptai pusztaban lakozott bármelyik pátriárkához illő kedélynyugalommal.

A méhes mint az *otium* kitüntetett helye, ahol a „régiekkel” társaloghat az ember (az antikvitas és a kora modern Magyarország szerzőivel), humoros és igen találó paródiája Horatius I.22. ódájának, ahol a római költő arra tanít, hogy az *integer vitae*, tehát az autonóm szubjektum – beszéljünk akár poétikai, etikai vagy gazdasági autonómiáról – mindentől biztonságban van, még a farkasoktól is: ha „jó ember” vagy (vagy a Múzsák pártfogoltja? vagy Augustusé? – de ezeket a kérdéseket Jókai és hőse nem teszik fel), védelmet élvezhetsz. Később, miután elutasította az ügyvéd azon törekvését, hogy meggyőzze arról, adja el a földdarabot, amelyet osztrák kliensének birtoka vesz körül, Garanvölgyi visszatér a latin klasszikusokhoz, míg az ügyvéd, miután megcsípik a méhek, olyan gyorsan szalad ki a méhesből, amilyen gyorsan csak lábai engedik (Jókai 1963 [1862], 20):

– Jó, uram, megmondom. Tehát utolsó és megmásolhatatlan véleményem ez: ősi ruinámat sem pénzért, sem szép szóért, sem fenyegetésért oda nem adom; hanem várni fogok, míg a Reichsgesetzblattban kijön az a paragrafus, mely azt fogja rendelni, hogy akinek rongyos vityillója van olyan helyen, ahová valaki más kastélyt akar építeni, azt onnan bizonyos határidőn túl elhordassa. – És ezzel ajánlom magamat.

<sup>10</sup> Ahogy azt Gecser 2011, 572 megjegyzi, Hugh Blair *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* című retorikai munkája, amelyet a klasszikusokkal teljes mértékben összeegyeztethetőnek tartottak, fontos szerepet játszott a 19. századi magyar oktatási rendszerben. Gecser Jókai regényének olvasásjelenetére is utal.

Nehogy pedig a doktor úr azt hihesse, miszerint ezt az értekezést még stációnként folytatni is lehet, amint felkelt a hárságyról, Garanvölgyi úr végigfeküdt a bundán, s elővéve Horatiust, oly buzgón kezdte belőle tanulmányozni, mintha sohasem olvasta volna.

Nem tudjuk, hogy a II.18. ódát olvassa-e, amelyet a fejezet megidéz, vagy a II.10-et az arany középszerről, bár neosztoikus fogalmai, amelyek a „rongyos vityilló” (vö. *tectum obsoletum*) és a „nagyszerű kastély” (vö. *invidenda aula*) közötti, a II.10-ben megénekelt horatiusi ellentétet keltik életre, arra utalnak, hogy az ő fejében Horatius járt már azelőtt is, hogy demonstratívén belemerült volna az olvasásába.<sup>11</sup> A méhesben tehát Garanvölgyi kétszeresen is olyan „azilumként” használja Horatiust, amelyben menedékre lelhet a külvilág zavaró körülményei elől. Ám amit itt látunk, az valóban „jelenet”: Garanvölgyi nem egyszerűen csak Horatiust olvas, hanem úgy viszi színre magát, mint aki a kora modern nemesember szokásait és kulturális gyakorlatait őrzi meg vagy eleveníti fel, beleértve a Horatius-olvasást is. Ahogyan az „oly buzgón kezdte belőle tanulmányozni, mintha sohasem olvasta volna” megfogalmazás is mutatja, kifejezetten színre vitt olvasásjelenetről van szó: Garanvölgyi úgy tesz, mintha teljesen belemerült volna a textuális univerzumba, annak érdekében, hogy megakadályozza az ügyvédet abban, hogy újra belépjen az ő világába. Horatius a méhesben való újraolvasásának mindennapos gyakorlata, ahogy az a regényben megjelenik, tehát nem más, mint *színre vitt* azonosulás a korábbi, feudális horatianizmussal, ahol ez politikai jelentéssel bíró életmóddá válik: a passzív ellenállás pózává.

Ám a helyzet korántsem ilyen egyszerű. Ahogy *Az új földesúr* cselekménye kibontakozik, ez a konstrukció fokozatosan veszíti el érvényességét. Az osztrák földbirtokost végül úgy ismerjük meg, mint erős morállal rendelkező embert, aki jó szándékkal viseltetik a magyarokkal szemben, beleértve Garanvölgyit is, aki cserébe felismeri majd, hogy életmódja egyre inkább idejétmúlttá vált. Jókai narratívája, amely állítólag az osztrák-magyar kiegyezés elfogadására való felkészítés irodalmi eszköze, ilyen módon végül lebontja a fent jellemzett bináris oppozíciókat. És miközben így tesz, akarva-akaratlanul újraalkotja első fejezetének Horatiusát. Ahogy a regény további fejezeteit olvassuk, amelyek radikálisan alakítják át a kezdetben létrehozott konfigurációt, újra kell értelmeznünk a II.18. óda azon „Horatiusát” is, akivel először találkoztunk. Ahogy haladunk előre, egyre közelebb és közelebb találjuk magunkat egy másik Horatiushoz, aki szintén lehetne a „barátunk”: ő nem a kompromisszumokat nem tűrő republikánus, nem is az augustusi rezsim cinikus költője, hanem sokkal inkább egy elbűvölő *gentleman*, a békés kiegyezések

<sup>11</sup> Garanvölgyi már korábban Horatiust idézett, még hozzá az *Ars poeticát* (268–269), ha mégoly pontatlanul is: „Magam vagyok a hibás, amiért a Reichsgesetzblattot nem járattam. Rögtön küldök a postára, s megrendelem, s azontúl ez lesz az, amit »versate diu«, »versate noctuque« [...]” (Jókai 1963 [1862], 14; vö. a 455. oldalának jegyzetével).

embere. Ez a Horatius, aki csak mint lehetőség – vagy még inkább mint ígéret – van jelen a regényben, a magyar történelem „viktoriánus korszakához” tartozik, az úgynevezett boldog békeidőkhöz, az osztrák-magyar dualizmus korához (1867–1914). És mégis, köszönhetően annak a szerepnek, amelyet Horatius a gimnáziumi tananyagban játszott, ahol az önfegyelemről szóló unalmas maximák forrásaként használták – hogy más tényezőket most ne is említsünk, mint például a hagyományos horatianizmus egyre kopottasabb állapotát (vö. Gyulai) és azt a tendenciát, hogy egyre inkább egy hellenofil, a német kultúra által inspirált megközelítés lépett életbe az ókori klasszikusok recepciójában –, Horatius végül nem töltött be ahhoz hasonló szerepet Magyarországon, mint amelyet a brit kultúrában játszott az első világháború előtt. A magyaroknak mintha a 20. század új katasztrófáira lett volna szükségük ahhoz, hogy újra felfedezhessék őt.<sup>12</sup>

## Horatius olvasása mint belső emigráció:

### Kerényi a 16. epodost olvassa

Képzeljünk el egy olvasásjelenetet, amely a harmincas években, a Budapest és Pécs közötti vonatúton számos alkalommal „színrevitelre” került. Kerényi Károly (1897–1973), a nagy hatású ókortudós és a kor szellemi életének kiemelkedő alakja ül

---

<sup>12</sup> Jellegzetes olvasásjelenetet, vagy még pontosabban meghiúsult olvasásjelenetet találhatunk Móricz Zsigmond regényében, *Az Isten háta mögöttben*, ahol a fiatal Veres Laci, aki éppen érettségi vizsgára készül, hiába próbálja elolvasni Horatius I.14. ódáját (*O navis, referent...*), amit a perspektíva általános hiányaként (mint Horatiusnál: *nonne vides?*) értelmezhetünk a háború előtti Magyarországon; vö. Tamás (megjelenés alatt, 2015). Móricz jelenete tipikusan a századforduló iskolai klasszikusokkal szembeni hozzáállását tükrözi, amelyet széles körűen dokumentál a korabeli európai irodalom. Ez a jelenet a Horatius-recepció dokumentumaként is olvasható, amely egyértelműen válságba került a kora 20. századi Magyarországon, ahol Ady Endre automatikusan Szapphóra és Catullusra „szavazott”, ahogyan Hatvany Lajos is, Wilamowitz hajdani berlini hallgatója, aki erős késő romantikus felhangokkal ellátott, elragadó pamfletet is írt a századforduló pozitívista ókortudományáról (Hatvany 1968). Babits Mihály, aki 1909-es verseskötetét az *In Horatium* című verssel kezdi, tulajdonképpen nem „Horatius ellen”, hanem a korábbi magyar Horatius-követők megaláztatottság-kultusza ellen emel szót. Irodalomtörténészként Horatius modernista recepcióját képviseli: „Ő gyalogjáró, szellemes, modern típusú és urbánus poéta, az emelkedettség legcsekélyebb igénye vagy póza nélkül. Az olvasóval szinte azonnal bizalmas viszonyba lép, akár egy modern napilap csevegő s népszerű cikkírója.” (Babits 1934, 98.) Ezt az értékelést a magyar irodalom emblematisz *locus*aként kezelhetjük Horatius modernista értelmezéseinek hagyományában, amely leginkább a fordítás kérdését tárgyaló vitákban válik kézzelfoghatóvá (az ún. Horatius-vitához lásd Polgár 2006). Említsük meg továbbá Babits *Halálfiái* című regényét, amely egy ponton humorosan utal Jókai horatiusi olvasásjelenetére: „Miska bölcs mérséklettel alkalmazkodott a környezetéhez: Horatius a méhesben ma már nem stílszerű.” (Vö. Bircsák 2008, 5, 4. jegyzet.)

a vonaton, egy kis könyvvel, Horatius zsebkönyv-kiadásával a kezében. Most is Horatiust olvas, mint annyiszor.

Az 1930-as években Kerényi, miután eltávolították a budapesti tudományegyetemről, az első világháború után alapított pécsi egyetemen tanított. Kerényi magnetikus személyiség volt, aki igen különböző alkatú, eltérő ideológiai tendenciákat és intellektuális meggyőződéseket követő embereket vonzott magához, ezzel a magyar klasszika-filológia és szellemi élet új paradigmáját hozva létre. Sikeresen olvasott össze számos különböző (nem kizárólag, de főként német háttérű) szellemi irányzatot, filológiai szigorral ötvözve pozitivismus-ellenes nézőpontját, egy csipetnyi antinacionalizmussal a népi értelmiségekkel való barátságát, mindehhez hozzávéve Nietzsche-t, a szellemtörténeti irányzatot, az egzisztencializmust, a mítoszkatatást, a pszichoanalízist, a harmadik humanizmust, az etnográfát, egyfajta tudományos politeizmust és végül azt az eltökélt szándékát, hogy a tudományt és a művészetet összekapcsolja. Mindezek Kerényit, 1943-as emigrációjáig, egy folytonosan változó szellemi kör vezetőjévé tették. A Stemma-kör említésre méltó próbálkozás volt arra, hogy a kor egymással szemben álló értelmiségi irányzatai között közvetítsen: például a modernisták és a konzervatívok, az „urbánusok” és a „népiek” között.<sup>13</sup>

Ami a harmincas évekbeli tudományos tevékenységét illeti, ahogy Simon Attila (2009) Hans Ulrich Gumbrecht erős kortárs párhuzamot jelentő filológiai koncepciójára utalva érvel (vö. Gumbrecht 2003), Kerényi új, és tulajdonképpen utánozhatatlan klasszika-filológiai paradigmát hozott létre, az általa „az antikvitáshoz fűződő érzéki viszonyinak” nevezett megközelítésre alapozva. Olyan tudósi alapállást követelt meg, amely nyitott a múlt érzéki/anyagi jelenlétére, amely olyan jelenségeken keresztül mutatkozik meg, mint az antik táj, az istenalakok, a papirusztekercs, vagy éppen maga a nyelv. Az ebben az attitűdben is felsejlő sajátos 20. századi romanticizmus is mutatja, milyen mértékben el volt kötelezve Kerényi a „hellén antikvitas” ideáljának, miközben lelkes olvasója volt a római költészetnek, különösen Catullusnak, Vergiliusnak és Horatiusnak. Ez az együttállás, más összetevőkkel egyetemben, mint például a korszellemből fakadó lelkesedés az olyan eszmék iránt, mint „egység”, „lényeg”, „közösség” stb., szeretett latin klasszikusainak érdekes, de erősen problematikus értelmezéseihez vezetett, amelyeken keresztül Kerényi kifejezetten „vallásos költőkké” próbálta alakítani őket, persze különböző formában: akár úgy, ahogy ragyogó Catullus-tanulmányában (*Iter Catullianum*) olvashatjuk,

<sup>13</sup> Kerényi harmincas évekbeli szellemi és tudományos törekvéseihez lásd Simon 2009; a *Sziget* antológiához és a körülötte kialakult mozgalomhoz ezek kortárs recepciójával lásd különösen: Tamás 2006, Bircsák 2008, Hajdu 2009, Fenyvesi 2012. Egy Kerényi egyik legfontosabb tanítványa – a kiemelkedő klasszika-filológus és klasszika-archeológus Szilágyi János György – által szerkesztett magyar tanulmánykötet szintén értékes információkat kínál Kerényi életének és tudományos tevékenységének legkülönbözőbb aspektusairól (Szilágyi 1999); a kiterjedt, Kerényiről szóló irodalomból legújabbán lásd Isler-Kerényi 2013.

az „itáliai táj” jelenlétét illető költői érzékenység értelmében; vagy ahogy Vergilius-tanulmányában (*Vergilius, a megváltó ezredik év költője*) láthatjuk, a költő vallási tendenciákkal való belső azonosulása révén, mindebbe az augustusi vallásosságot is beleértve (Kerényi 1984, 286–292; 54–64).

Horatiusnak különleges helye van ebben a kontextusban. Kerényi számára nemcsak mint kiemelkedő latin költő volt fontos, aki megérdemelt egy, a Kerényi szellemében történő újraértelmezést. Horatius, annak a különleges szerepnek köszönhetően, amelyet a magyar művelődéstörténetben betöltött, emellett megfelelő kiindulópontnak tűnt, ahonnan a magyar szellemi élet különböző áramlatait össze lehetett (volna) kapcsolni annak érdekében, hogy a magyarok virtuális közössége létrejöhessen, amely képes felülemelkedni a harmincas évek egyre fenyegetőbb valóságán, mikor Magyarország már visszafordíthatatlanul rákerült arra a pályára, hogy Hitler „vonakodó csatlósává” váljon (Kontler 1999, 374). A projekt horatiusi karakterét az a reprezentatív, kétnyelvű antológia is egyértelművé teszi, amelyet 1935-ben adtak ki Kerényi szeretett római költőjének 2000. születésnapjára ajándékként, *Horatius Noster – Magyar Horatius* címmel, s amely – Kerényi nyitótanulmánya és Waldapfel Imre záró tanulmánya közé ágyazva – a horatiusi ódák és epodosok legjobb 16. és 20. század közötti magyar fordításait tartalmazza (Kerényi–Waldapfel 1935).<sup>14</sup> Bevezető tanulmányában Kerényi áttekintést ad „az ő Horatiusáról” (Kerényi 1935), részben a 16. epodos értelmezése alapján, amelyet egy, a társadalom „jobbik részéhez” (*melior pars*) intézett figyelmeztetésként értelmez, hogy hagyják el az országot, és vonuljanak, legalábbis szimbolikus értelemben, a Boldogok Szigetére. A tudós a kor komor valóságán való felülemelkedést – a 16. epodosról adott saját értelmezését követve – szimbolikus emigráció formájában képzelettel el, egy egzisztenciális szférába. Kerényi olyan komolyan vette ezt az elgondolást, hogy következő projektjének, amely azon, már említett törekvéseit volt hivatott dokumentálni, hogy párbeszédet hozzon létre különböző szellemi mozgalmak és személyiségek között, a *Sziget* címet adta. Az első kötet éppen a 16. epodos esküjét használja mottóként (*sed iurem in haec: simul imis saxa renarint / vadis levata, ne redire sit nefas*; „S esküdjünk meg: amíg ki nem ugrik a tenger öléből / a szirt, hazánkba visszatérni bűn legyen!” *Epod. 16,25*, ford. Radó György, Horatius 1961, 351). Az antológia különböző tanulmányai ugyanakkor nem utalnak Horatiusra, a címben szereplő „sziget” egyetlen, egzaltált értelmezésén kívül: „[m]ert a »sziget« így gondoljuk: nem a visszavonulás pontja, hanem a betörésé” (*Sziget I*, 7), amely talán az antológiát illető, idealizmusra, elitizmusra, irracionálisra vagy más ehhez hasonlókra utaló kritikák előzetes hatástalanítását célzó törekvésként érthető.

<sup>14</sup> (Trencsényi) Waldapfel Imre (1908–1970) vonatkozásában, aki ekkor Kerényi köréhez tartozott és 1945 után a kommunista/szocialista Magyarországon a klasszika-filológia meghatározó alakja volt, lásd Hajdu 2013.

A *Horatius Nostert* bevezető tanulmányában, amely egyébként Vas Istvántól kapott elegáns kritikát, aki Horatius modernista értelmezése mellett érvelt (Vas 1935), Kerényi igyekszik radikálisan változtatni a 18–19. század Horatius-képén. A teljesség akarásának jegyében úgy értelmezi Horatiust, egyszerre a költőt és a költői életművet, mint organikus entitást, amelyben minden egyes elemnek megvan a maga szerepe egy teljes, harmonikus mintázaton belül. Kerényi szerint „[m]i negyvennyolcasokká lettünk Horatiusszal szemben” (Kerényi 1935, 9), Augustus és Maece-nas iránti lojalitásáért kritizáltuk, és azért, mert félreértettük a horatiusi arany közepet és megelégedettség-kultuszt. Az ő számára azonban Horatius valami ettől lényegileg különböző. Felfogása szerint Horatiust „[k]ezdettől fogva egy tisztán, há-tározottan meglátott mítosz, egyetlen megragadó világmegnyilatkozás irányítja”, egy „kettős látomás” (uo. 12); ennek megfelelően az epodosokkal jellemezhető korai időszakban Horatius egy „istenektől elhagyott” világ agnosztikus költője volt; míg később, az *Ódák* időszakában egy olyan világé, amely „ismét »tele van istenekkel«”. (A *Szatírák* és a *Levelek* mint szükségszerű „völgyek” egyszerűen zárójelbe kerülnek ebben az elbeszélésben; vö. uo. 14.) A hellén antikvitásra vonatkozó általános nézeteivel összhangban (és ne feledjük: részben „göröggént” gondol Horatiusra is!), Kerényi a *vates* szereppel látja el Horatiust, mint aki erős érzékenységgel rendelkezett az epifanikus jelenlétek iránt (uo. 15). Ebből kiindulva Kerényi minduntalan arra törekszik, hogy a horatiusi költészetnek azokat a tagadhatatlan jellemvonásait, amelyek vízióját gyengítenék, azon szimptomatikus elemekkel ellensúlyozza, amelyeket Horatiusnak a saját világa kétarcúságára vonatkozó rendkívüli érzékenységből eredeztet. Az „arany közepet”, a „megelégedettséget”, a „józanságot”, a „tudást” stb. – módfelett unalmas eszmék egy olyan inspirált értelmiségi számára, mint Kerényi – azokkal a belső feszültségekkel ütközteti, amelyeket Horatiusnál urbánus és rusztikus, *humanum* és *Romanum*, agnoszticizmus és vallásosság, pesszimizmus és optimizmus, magas és alacsony, tisztaság és szennyezettség között tapasztal (lásd a tanulmányban *passim*). Horatius költészetében felismeri továbbá az e fogalmi ellentétek közti mercuriusi közvetítés meghatározó jelenlétét, hangsúlyozva Her-mész/Mercurius kiemelkedő szerepét a költő gondolkodásmódjában (uo. 18) – ennek az értelmezésnek erőteljes következményei lettek a későbbi magyar Horatius-értelmezésre (lásd különösen Szilágyi 1982).

Kerényi ragyogó látélete a horatiusi feszültségeket illetően – amely természetesen mai, 2014-es nézőpontunkból úgy tűnik, mintha a közelmúlt legérdekesebb Horatius-olvasatait előlegezte volna meg – akár a rokonságot is megalapozhatná az ő akkori Horatiusa és a mi mai Horatiusunk, vagyis aközött az alapvetően „posztmodern Horatius” között, aki az 1990-es évek radikális újraértelmezéseiből született, és érvényességét, *mutatis mutandis*, a mai napig sem veszítette el.<sup>15</sup> Ke-

<sup>15</sup> Egy tipikusan 21. századi Horatius-jellemzés: „állandó irónia, játékoság, kétértelműség és következtetlenség” (Moles 2007, 180).

rényi ugyanakkor, köszönhetően annak a túlságosan is erős hangsúlynak, amelyet arra helyezett, hogy Horatius „megtért” az istenekhez és Augustushoz (lásd *uo.* 14), életrajzi fejlődéstörténetet feltételez, amely, függetlenül értelmezői szándékától, végül eliminálja azokat a horatiusi feszültségeket, amelyeket oly ragyogóan felismert, és Horatiust a „jelenlévő istenek” *vates*évé avatja Augustus Rómájában. Nem úgy, ahogy azt a századforduló pozitivista irodalomtörténészei elgondolták, hanem egy másik, igencsak veszélyes értelemben. Nem véletlenül nevezem ezt veszélyesnek: Kerényi, miközben horatiusi fogalmakon keresztül megalkotja a belső emigráció programját, explicit módon hivatkozva Horatius „azilumként” kezelésének nemes magyar hagyományára – és ezt az antológia kontextusa is megerősíti, azt az eszmét testesítve meg, hogy ezekben a sötét időkben humanista ideáljainkhoz kell visszatérnünk –, a maga naiv módján végül mégis egy olyan Horatius-értelmezéshez kerül közel, amely a latin költőt kvázi az augustusi Róma Stephan Georgéjává avatná.

Amint az a 16. epodos általa adott (félre)értelmezéséből a leginkább nyilvánvaló – ezt a *Horatius Noster* bevezető tanulmányában vázolta fel (Kerényi 1935), de filológiaiilag megalapozott módon, német szakirodalmi utalásokkal ellátva, egy másik írásában dolgozta ki, amelyben megpróbálja megvédeni az ő Horatiust, de tulajdonképpen csak tovább rontja a helyzetet (Kerényi 1936; a tanulmány egy évvel később németül is megjelent) –, Kerényi csatlakozik Franz Altheim véleményéhez, amely szerint Horatius olyan költő, aki a „történelem követelményeit” fejezi ki, javaslatot téve a vezetőknek, melyik irányba is kellene vinnie az államot. Abban a pillanatban, ahogy a „vezető” szót németre fordítjuk, minden világos lesz. Egyértelmű, hogy maga Kerényi nem végezte el ezt a fordításaktust a szó pregnáns értelmében. Olyan messze volt a náciizmustól, mint önök vagy én. De bármennyire szomorúan is hangzik, naiv lelkesülésében az iránt, hogy „a lét tiszta szféráit” megtalálja, kis részben hozzájárult egy proto-náci Horatius kialakításához.<sup>16</sup> Ám zavarba ejtő módon ez a proto-náci Horatius igencsak releváns számunkra, abban az értelemben, hogy Kerényi és harmincas évekbeli német kollégái láthatólag felismerték, hogy az irodalom és a politika közötti összefüggés az Augustus-korban hangsúlyosan kölcsönös (ehhez a reciprocitáshoz lásd Lowrie 2007). Kerényi, kifejezve egyetértését Friedrich Klingnerrel, az élvonalbeli német klasszika-filológussal és a jaegeri harmadik humanizmus elkötelezett hívével, erőteljesen tagadva Theodor Plüsznek a 16. epodost illető ironikus értelmezését,<sup>17</sup> olyan prófétává avatja Horatiust, aki valahol, egy olyan helyen, ami talán még csak nem is létezik, megpillantotta az „aranykort”,

<sup>16</sup> Egyébként Franz Altheim, Kerényi régi barátja és szellemi társa, aki később Himmler Ahnenerbéjének tagja lett, közbenjárt Kerényi lánya, Grácia érdekében, és megmentette a haláltól, miután Auschwitzba deportálták (vö. Volker Losemann tanulmányával: Szilágyi 1999, 111–144).

<sup>17</sup> Érdekes módon Plüsz értelmezését, amely az epodos meglehetősen legitim ironikus olvasatán alapul, Watson is élesen kritizálja („tökéletes téveszme”, Watson 2003, 485). Bár felismeri a „többszörös bizonytalanságot”, Watson teljesen komolyan akarja venni a verset.



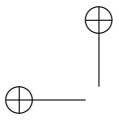
amely abban a pillanatban még utópia volt, de olyan utópia, amely Augustus uralma alatt később beteljesülhet (Kerényi 1936, 31). A totalitás iránti elkötelezettsége folytán nem vehette észre az iróniát az epodosban, amely pedig véleményem szerint nem más, mint intellektuális „talált tárgyakból” – homályos próféciákból, politikai propagandából és hasonlókból – összeállított irodalmi kollázs. Ehelyett megpróbálta hasznosítani a benne rejlő poétikai lehetőségeket filológiai meggyőződése és szellemi programja számára. Horatius kétértelmű javaslata, hogy hagyjuk el Rómát, és keressük fel a Boldogok Szigetét, Kerényi szemében jól illeszkedett a belső emigráció általa kidolgozott programjához, ahol a társadalom jobbik része kellett, hogy elszigetelje magát a rosszabbiktól.

Egy liberális értelmiségi ezt úgy értelmezhetette, mint politikai (1936-ban proto-náci) valóságunkból történő belső emigrációt; egy jobboldali értelmiségi mint a kulturális (túlságosan liberális és agnosztikus) valóságunkból történő belső emigrációt; egy apolitikus értelmiségi pedig mint a politikai konfliktusokkal terhelt mindennapi valóságunkból történő belső emigrációt. Az, hogy egy életrajzi fejlődéstörténet beiktatásával eltörölte azokat a horatiusi feszültségeket, amelyeket olyan ragyogó módon felismert, vagyis az irodalmi érzékenysége és totalitás iránti elkötelezettsége közötti frontális ütközés mintha vakká tette volna Kerényit arra a tényre, hogy szükségtelen totalizáló képet festeni egy költőről, költői életműről vagy akár költeményről, amelyet produktív belső feszültségek jellemeznek; és arra a körülményre is, hogy nem hozhatunk létre meghatározatlan szövetséget valamivel szemben, amit előzetesen nem határoztunk meg. (Ami azt illeti, a *Horatius Noster* 1940-ben megjelentetett második kiadásban Kerényi egy utólagos jegyzettel látja el bevezető esszéjét, amelyben, ha mégoly metaforikusan is, tisztázza „humanista” pozícióját a Horatius-értelmezésben s azon kívül is; lásd Kerényi 1984: 212.) Kerényi immár szó szerinti emigrációja 1943-ban Magyarországról Svájcba – a Boldogok Szigete vagy a lét tiszta szférái helyett – mindenesetre valóságos válasz volt az írása által felvetett kérdésre. A 16. epodos körül felvázolt olvasásjelenetben viszont, magas intellektuális színvonalra és humanista szándékai ellenére, Horatius többértelműsége megint csak túlságosan alkalmasnak mutatkozott arra, hogy a magyarokat „fikcióik, feltevéseik, követeléseik és vágyképeik” kialakításában segítse (Bibó 2012 [1948], 54). Az eredmény pedig egy újabb történelmi zsákutca.

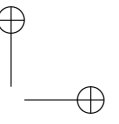
Fordította: Mezei Gábor

---

Mások, mint például Cavarzere, retorikailag szándékolt zavarodottságot tulajdonítanak a beszélőnek.

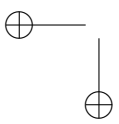


|

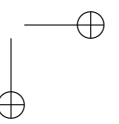


—

—



|



HAJDU PÉTER  
A SZATÍRA CSELE  
(Horatius: *Sat.* I.7)

Proscripti Regis Rupili pus atque venenum  
hybrida quo pacto sit Persius ultus, opinor  
omnibus et lippis notum et tonsoribus esse.  
Persius hic permagna negotia dives habebat  
5 Clazomenis et iam litis cum Rege molestas,  
durus homo atque odio qui posset vincere Regem,  
confidens, tumidus, adeo sermonis amari,  
Sisennas, Barros ut equis praecurreret albis.  
Ad Regem redeo. Postquam nihil inter utrumque  
10 convenit (hoc etenim sunt omnes iure molesti,  
quo fortes, quibus adversum bellum incidit: inter  
Hectora Priamiden, animosum atque inter Achillem  
ira fuit capitalis, ut ultima divideret mors,  
non aliam ob causam, nisi quod virtus in utroque  
15 summa fuit; duo si discordia vexet inertis,  
aut si disparibus bellum incidat, ut Diomedi  
cum Lycio Glauco, discedat pigrior, ultro  
muneribus missis), Bruto praetore tenente  
ditem Asiam, Rupili et Persi par pugnat, uti non  
20 conpositum melius cum Bitho Bacchius. In ius  
acres procurrunt, magnum spectaculum uterque.  
Persius exponit causam: ridetur ab omni  
conventu; laudat Brutum, laudatque cohortem,  
solem Asiae Brutum appellat stellasque salubres  
25 appellat comites excepto Rege; Canem illum,  
invisum agricolis sidus, venisse. Ruebat,  
flumen ut hibernum, fertur quo rara securis.  
Tum Praenestinus salso multoque fluenti

30        expressa arbusto regerit convicia, durus  
vindemiator et invictus, cui saepe viator  
cessisset magna conpellans voce cuculum.  
At Graecus, postquam est Italo perfusus aceto,  
Persius exclamat: 'per magnos, Brute, deos te  
oro, qui reges consuieris tollere, cur non  
35        hunc Regem iugulas? Operum hoc, mihi crede,  
tuorum est.'

Hogy a proskribált Rupilius Rex mérgező gennyéért hogyan állt bosszút a keverék Persius, azt, gondolom, minden csipás és borbély tudja. Ennek a gazdag Persiusnak nagy üzletei voltak Clazomenaeben, valamint kellemetlen pere Rexszel; kemény ember, aki gyűlölködésben felül tudta volna múlni Rexet, magabiztos, felfuvalkodott, és olyan csipős beszédű, hogy Sisennákat és Bassusokat is fehér lovakkal előzött volna meg. Visszatérve Rexre: miután egyáltalán nem sikerült egyezsége jutniuk (tudniillik akik között háborúság támad, annál kellemetlenebbek egymásnak, minél erősebbek: Priamus fia Hector és a dühös Achilles között éppen azért volt sírig tartó, halálos harag, mert mindkettőben hatalmas volt a virtus; ha gyengéket gyötör viszály, vagy ha nem egyenlők közt támad háborúság, ahogy Diomedes és a lyciai Glaucus közt, akkor a lustábbik meghátrál, és önként engedi át az ajándékokat), mikor Brutus kormányozta praetorként Asiát, Rupilius és Persius párosa harcra kelt, aminél Bacchius és Bithus párosa sem lenne jobban összeállítva. Bátran futnak ki a bíróságra, mindkettő remek látvány. Persius előadja az ügyet: nevet az egész közönség; dicséri Brutust, dicséri kíséretét, Brutust Asia napjának nevezi, társait egészséges csillagoknak, kivéve Rexet; őt a Kutyának, a földművelők gyűlöletes csillagzatának. Rohan, mint a téli folyó, amerre ritkán jár a fejsze. Akkor Persius szellemes és bőven áradó beszédére a praenestei a szőlőjéből előszedett sértések özönével válaszolt egy kemény és legyőzhetetlen vincellér módjára, aki elől gyakran futamodott meg a nagy hangon kakukkoló utas. A görög Persius viszont, végigöntve az itáliai ecettel, így kiáltott: „Brutus, a nagy istenekre kérek: te, aki királyokat szoktál elintézni, miért nem nyakazod le ezt a Rexet? Hozzád méltó munka lenne ez, hidd el!

A római szatírában elég gyakran hangzanak el olyan kijelentések, amelyek viszolygást kelthetnek a mai olvasóban. Iuvenalis 3. szatírája például tobzódik az idegen-gyűlöletben. Az újabb értelmezők azonban hangsúlyozzák, hogy az elfogadhatatlan kijelentéseket nem közvetlenül a költő teszi, hanem egy szereplő, akít a szatíra mintegy színpadra állít. Umbriciusnak hívják, és a költő (aki a minidráma másik

szerelője) mindössze idézi tőle a búcsúbeszédét, mielőtt kivándorolna Rómából, és nem egyértelmű, hogy teljesen egyetért vele. És még ha egyetértenének is: Umbrius nem úgy jelenik itt meg mint a feddhetetlen erkölcs és a világos gondolkodás eszményképe. Következésképpen az olvasónak nem kell azonosulnia a szereplő szemléletével, hanem vitatnia kell az általa hangoztatott ostobaságokat. (Braund 1988, 11–15; Hooley 2007, 117–118; lásd még Staley 2000.)

A szatírák gyakran szerepeltetnek másodlagos beszélőt. Vagy talán mindig másodlagos beszélő hangját halljuk egy szatírában. Még ha nincs is éppen más neve, mint a szerzőnek, feltételezhetjük, hogy egy képzeletbeli színpadon játszik el egy szerepet (Braund 1996).<sup>1</sup> Ezért különbséget kell tenni a szatirikus beszélő és az implicit szerző között. Tegyük fel, hogy a szöveg tisztában van azzal, hogy ellenszenves beszélőt szerepeltet; ebben az esetben nem azt várja az olvasótól, hogy ugyanúgy felháborodjon, mint a beszélő, hanem hogy kinevesse őt. Az ilyen értelmezésekben a szatirikus *persona* – Northrop Frye terminológiájával élve (Frye 1998, 38–39)<sup>2</sup> – egy *aladzón* lesz. Egy kérkedő, nagyszájú alak, aki mindenkit leszól, miközben ő maga legalább annyira nevétséges, mint akiket szid. (Ez nagyjából elmondható volna Horatius II. szatíragyűjteményéről és az I/10-ről, de az I. könyv egészében a beszélő talán inkább *eirónként* viselkedik.)

Míg Horatius láthatólag a saját csoportidentitásának – egy arisztokratikus férfidentitásnak – a stabilizálásán fáradozott, addig a Juvenalis-szatírák (inkább többé, mint kevésbé) fikatív, egyes szám első személyben beszélő főhőse már nem tartozik a legfelsőbb elithez. Azt mondja, hogy filléres napi támogatásra szorul patrónusaitól (Maecenas alkalmanként egy-egy értékes birtokot ajándékozott Horatiusnak),<sup>3</sup> és az idegeneket éppen azért utálja, mert versenytársai a napi kenyérharcban. A gúnyos szidalmazás bőven árad Juvenalis szatíráiban, és bár ez jól magyarázható a rétoriskolai képzés során kialakított rutinokkal (vö. Braund 1988), a szidalmazás célpontja és tartalma nem lehet véletlen. Juvenalis szemében az az igazi botrány, ha az újonnan jöttek némelyike kifejezetten gazdag, és hogy joga van az „igazi”

<sup>1</sup> A szatíra színházi aspektusához, színpadi jellegéhez, illetve a színpadiság témájához vagy motívumához a szatírában vö. Keane 2006, 13–41. Az ön-paródia és a komikus színpad kapcsolatához lásd Freudenburg 1993, 27–33.

<sup>2</sup> Hangsúlyozni kell azonban, hogy itt csak Frye terminológiáját használjuk fel, hiszen „A tél mítosza: irónia és szatíra” című fejezet elemzéseiben fel sem vetődik, hogy maga a szatirikus beszélő is lehetne *aladzón*, azt viszont megemlíti, hogy az *aladzón* gyakran szerepel mint a szatíra támadásának céltáblája: „a társadalom *aladzón*jainak kontrasztjaképp a szatíráró alkalmazhat egy egyszerű, józan gondolkodású, konvencionális személyt, aki lehet maga a szerző vagy a narrátor is” (Frye 1998, 192).

<sup>3</sup> Juvenalisnál a *patronus* római, jogi fogalma néhol közel kerül az irodalmi patrónuséhoz, de éppenséggel fontos a különbség: Horatiusnál fel sem vetődhet, hogy napi polturáért álljon sorba *cliensként*, Juvenalis personája pedig ezt teszi. Az irodalmi patronátus Augustus-kori viszonyaihoz lásd a jelen kötetben Hajdu: 102–103.

rómaiak közt élni és velük versenyre kelni. Nem volna probléma a létükkel, amíg beérik a kiaknázzható erőforrás passzív szerepével. És még római jelenlétükkel sem, ha a társadalmi ranglétra megfelelő (talajközeli) fokán helyezkednek el: akkor be lehet érni némi kedélyes tréfálgozással furcsa szokásaikon és öltözékükön. De amint felvetődik jogaik és társadalmi presztízsiük kérdése, az szélsőséges gyűlöletet vált ki. Ez az első pillanat a római történelemben, amikor a görögöket pusztán azért szidják, mert görögök – Rómában (Rudd 1986, 184). Ebből a szempontból teljes az egyetértés az első szatírában beszélő Juvenalis és a harmadikban beszélő Umbricius között. Minthogy a 'görög' nem egy konkrét etnicitást jelöl, hanem összefoglaló neve a keleti Mediterráneum hellenizált népeinek, szidalmazásuk az általános xenofóbia kifejeződése.<sup>4</sup> Ennek a hozzáállásnak van némi anakronisztikus jellege. Minthogy Juvenalis korában a senatus tagjainak több mint a fele származott a keleti provinciákból, egy *patronus*okra vadászó nyomorult *cliens* aligha lehetett ennyire válogatós (Rudd 1986, 188). Könnyű ezért a szatirikus persona alakját ugyanúgy problematikusnak látni, mint a másodsztintű beszélő Umbriciusét, aki nem tudja elviselni a görög városná vált Rómát, ezért Cumaeba, egy igazi, görögök alapította görög városba költözik.<sup>5</sup> De hitelteleníti és felmenti ez az ellentmondásosság az idegengyűlölet diskurzusát?

A *Szatírák* I. könyvének 6. darabjában Horatius mintegy elmeséli saját személyes élettörténetét. A beszélő láthatólag mindent elkövet, hogy azonosítsa magát a költővel. Beszél az apjáról, az ifjúkor nehézségeiről, Maecenas barátságáról. Évszázadokon át minden további nélkül el lehetett fogadni őszinte költői önéletrajznak. Minthogy azonban a 20. században közhellyé vált, hogy az én reprezentációi nem azonosak az énnel, már nem szokás sem hinni egy vers őszinteségében, sem különösebben firtatni vagy értékelnit azt.<sup>6</sup> Ebben a szatírában Horatius háromszor is kijelenti, hogy az apja felszabadított rabszolga volt.<sup>7</sup> Ez a kijelentés a család társadalmi státusáról a római irodalomtörténet egyik legstabilabb életrajzi adata lett.

Amióta azonban Gordon Williams publikált egy cikket a kérdéstről (Williams 1995), egyre több kutató kezeli gyanúval ezt a „tényt”, vagy jelenti ki, hogy az egyszerűen nem igaz.<sup>8</sup> A gyanút az keltette, hogy ez az adat nem egyeztethető

<sup>4</sup> Tegyük hozzá, hogy a római diskurzusban a régi klasszikus, Kr.e. 5. századi görögök a jó görögök, a kortárs, hellenizált görög népeesség viszont általában hitvány és elkorcsosult.

<sup>5</sup> *Non possum ferre, Quirites, Graecam urbem (60–61); ...proponimus illuc ire, fatigatas ubi Daedalus exiit alas (24–25).*

<sup>6</sup> Legalábbis az olyan olvasók részéről, akik rendelkeznek némi elméleti alapozással.

<sup>7</sup> *Sat. I.6, 6; I.6, 45; I.6, 46.*

<sup>8</sup> Hogy pontosak legyünk, gyanú már Williams előtt is megfogalmazódott (lásd pl. White 1982, 52). A kérdés messze nincs eldöntve. A rabszolga apa kliséje több friss publikációban is megtalálható (pl Keane 2006, 106, 109); a római szatíra történetének egy nemrégiben megjelent áttekintése ilyen óvatosan fogalmaz: „Horatius állítása szerint az apja felszabadított

össze más életrajzi adatokkal: ugyanebben a satírában az apa alakja egyetlen olyan vonással sem rendelkezik, amely (kényszer)bevándorlóra vallana. Minden itáliai öntudatra és konzervatív beállítottságra vall, az a nyilvánvalóan költséges neveltetés is, amelyben fiát részesítette. Mindenekelőtt azonban Horatiusnak a polgárháború idején viselt katonai rangja kelt gyanút: amennyire tudjuk, egy rabszolga fia nem lehetett *tribunus militum*. A gyanakváshoz persze megvan a jogunk, de hogyan tagadhatunk olyan életrajzi adatot, amit maga a szerző tételesen állít, és kétszer meg is ismétel? Az érv éppen a szó szerinti ismétlésen, valamint a szövegkörnyezeten alapszik. Bár a beszélő a satírában Horatius, itt – Williams és mások értelmezése szerint – az ellenségeit idézi, mintha azt mondaná: „egyesek így csúfolnak engem; micsoda butaság!”<sup>9</sup> Williams egy nagyon is elképzelhető történetet konstruált, hogy megmagyarázza, miért nevezték Horatiust „rabszolga fiának”, ha nem volt az. Apja szerepet vállalhatott a Róma elleni szövetséges háborúban, és Venusia elfoglalása után azok között a hadifoglyok között lehetett, akiket büntetésül egy rövid időre eladtak rabszolgának. Kielégítő magyarázat ez: ha igaz, Horatius apja nem volt igazi rabszolga, rendelkezett azzal a vagyonnal és társadalmi presztízzsel, amit ábrázolása és Horatius karrierje egyébként valószínűsít, ugyanakkor oka lehet a gúnyolódásnak.<sup>10</sup> Sajnos ez a feltételezés nem bizonyítható. De számunkra most nem is az a fontos, miért mondták Horatiust rabszolga fiának (ha mondták), hanem maga az értelmezői eljárás, mely a kijelentést nem az önéletrajzi beszélő közvetlen megnyilatkozásának tekinti, hanem idézetnek mások beszédéből. Még világosabb ez a stratégia egy másik értelmezésben: a *libertino patre natum* kifejezés Borüsztthenészi Bión egyik fordulatának fordítása, amely a II. Antigonosz király előtt tartott beszédében volt olvasható: ἐμοὶ ὁ πατήρ μὲν ἦν ἐπελεύθερος.<sup>11</sup> De Horatius több értelmező szerint (lásd Gowers 2012, *ad loc.*) nem azért idézte ezt, mert ő is rabszolga fia volt, hanem azért, hogy Bión, a szókimondó, szabad szájú satirikus pozíciójába helyezze saját magát. Megint csak: amint feltételezhetjük, hogy amit olvasunk, idézet, hogy a beszélőnk nem közvetlenül a saját személyében mondja, amit mond, hanem igazából más mondja, nem is kell komolyan vennünk.

Az értelmezés fenti példái jól mutatják, hogy a satíraszöveg miként engedi szétmállani többé-kevésbé egyértelmű kijelentéseit is, ha nyomás alá kerül. Mondanom sem kell, hogy a fenti értelmezéseket nem tartom rossznak vagy érvénytelennek.

---

rabszolga volt (I.6), de valószínű, hogy sosem volt rabszolga a szó hagyományos értelmében.” (Hooley 2007, 29.)

<sup>9</sup> A második helyet (*Nunc ad me redeo libertino patre natum, / quem rodunt omnes libertino patre natum*) eszerint valahogy így kéne fordítani: Most visszatérek saját magamra, a „rabszolga fiára”, akit mindenki azzal csúfol, hogy egy rabszolga fia.

<sup>10</sup> Hogy egy jó családból származó itáliai polgár, a helyi elit tagja rabszolgasorba jusson a szövetséges háború alatt, az tényleg könnyen előfordulhatott. Lásd például Cic. *Pro A. Cluentio* 21–22.

<sup>11</sup> Fr. 1A Kindstrand = Diog. Laert. IV.47.

De: ha általában úgy közelítünk a satirikus szöveghez, hogy megkérdőjelezzük az üzenetet, merthogy azt egy megbízhatatlan beszélő szájából halljuk, akkor marad-e egyáltalán esélye a satirikus szerzőnek arra, hogy komolyan vegyék, ha valami kellemetlent akar mondani? Ez a költői kérdés látszólag a szerzői szándékra vonatkozik, de valójában nem arra. Nem a szerző jogait akarom megvédeni, hogy olyan eszméket is hirdethessen, amelyeket én nem tudok elfogadni. És nem is azon siránkozom, hogy a szerző semmilyen eszközzel nem tudja ellenőrzés alatt tartani olvasóit és rögzíteni szövege jelentését. A satíraszöveg egyik sajátosságára akarok rávilágítani, hogy tudniillik minden kijelentéséhez olyan környezetet teremt, amelyben az automatikusan megkérdőjeleződik. A satirikus szöveg árulása ez, ami azonban nem azt jelenti, hogy a szöveg elárulja a szerzőt (bár talán elárulja, amikor maga a textualizátság révén megfosztja hatalmától – ám ez minden szövegre igaz), hanem hogy elárulja saját kijelentéseit.

Érdekes hangsúlyozni, hogy fentebb nem dekonstruktörök értelmezéseit idéztem. Nem a jelölők szabad játékát követve jutottak el a mondatok explicit tartalmának az ellenkezőjéig: inkább egy klasszikus jakobsoni kommunikációmodell alapján olyan értelmezői szerepet próbáltak betölteni, amely a feladó üzenetét segít dekódolni a címzett számára. A jelentés számukra nem olyasmi, ami szöveg és olvasó találkozásából születik. Mégis olyan stratégiákat dogoznak ki, amelyek révén képesek blokkolni, izolálni és semlegesíteni a szöveg explicit kijelentéseit, hogy végül összhangba kerüljön a modern olvasó elvárásaival. Az ókori szövegek kulturális másságának és politikai inkorrektységének megszelídítése talán használhatóbbá teszi őket a tudományos élet mai piacán, de ettől még lehet a satirikus szöveg sajátossága, hogy megengedi, vagy éppen provokálja az ilyen stratégiák alkalmazását. Számolni kell azonban azzal is, hogy a satirikus provokáció mérték kérdése, hiszen minden szövegnek szüksége van olvasói közreműködésre, hogy egy adott kontextusban jelentése lehessen, és elvileg bármilyen szöveg szembekerülhet olyan értelmezéssel, amely egyszerűen nem hajlandó elfogadni explicit kijelentéseit. Az irodalomelméleti válaszok erre a helyzetre igen eltérőek, Stanley Fish-tól, aki szerint egy szöveg bármit jelenthet az interpretációs helyzet és szándék, illetve az adott értelmező közösség függvényében (Fish 1980), Umberto Eco-ig, aki az érvénytelen értelmezések kiszűrésére dolgozott ki módszereket (pl. Eco 2001).

Az irónia trópusa további elméleti lehetőségeket kínál, hogy megmagyarázzuk az explicit kijelentések olvasói visszautasítását. Az iróniát hagyományosan mint a beszélő szándékával ellentétes (vagy legalábbis attól eltérő) kijelentést definiálták. A beszélő szándékára azonban legfeljebb a kontextusból lehet következtetni, ezért ezt a fogalmat érdemes pusztán munkahipotézisnek tekinteni a zavart keltő megnyilatkozások magyarázatához. Az irónia újabb definíciói már nem a beszélői szándék koncepciójával dolgoznak, hanem azt feltételezik, hogy a szavak és a kontextus közti feszültség vagy valamilyen szintaktikai, szemantikai szabálytalanság késztet ironikus értelmezésre (pl. Fowler 1987, 128–129). Ötletes olvasók azonban bárhol ta-



lálnak ellentmondásokat, ha nem akarják elfogadni egy kijelentés explicit tartalmát, különösen ha „fundamentalista” szöveggel van dolguk, amelyekre általában nem jellemző a szigorúan logikus gondolkodás.<sup>12</sup> Az Interneten régóta téma, hogy nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy adott helyzetben a szó szerinti vagy az ironikus olvasat a „helyes”, és mára közhellyé vált „Poe törvénye”, miszerint „nehéz, ha nem lehetetlen megkülönböztetni a vallásos vagy egyéb fundamentalizmus paródiáit a valódi képviselőitől.”<sup>13</sup>

A fentiek értelmében azok az esetek, amikor nyugodtan rá lehet hagyatkozni egy stabil jelentésre, inkább a kivételt jelentik, mint a szabályt. Azonban az ilyen kivételek sem nagyon ritkák az olvasás történetében, de az ilyen olvasási szituációkhoz mindig szükség van egy olyan hatalomra, amely az olvasókra rákényszeríti a privilegiált, stabil értelmezést. Ha egy szöveg és egy hozzá rendelt értelmezés nagyon fontos egy adott kultúrában, elkezdődhet egy hatalmi játszma, amely az embereket visszatartja attól, hogy kedvük szerint értelmezzék a szöveget, és biztosítja, hogy elfogadják a hivatalos értelmezést.<sup>14</sup>

Van a szatirikus szövegnek bármilyen sajátossága, amely kifejezetten destabilizáló értelmezéseket provokál? Talán van. Thomas Habinek szerint a római verses satíra egy arisztokratikus játék, amely végső soron az elit férfiidentitást hivatott megerősíteni azáltal, hogy nevetségessé teszi a „Másikat”, legyen az idegen, nő, filozófus stb. Ahhoz azonban, hogy nevetségessé tegye, színpadra kell állítania; ahhoz, hogy elhallgattassa, előbb engednie kell beszélni. Az elit férfi tekintélyét csak úgy lehet sikeresen megvédeni, ha a „Másik” létezik, mégpedig mint komoly fenyegetés létezik (Habinek 2005). Ezért a szatirikus szövegben egyszerre kell megszólalnia a „Másik” hangjának és elutasításának. A szatirikus szöveg játékos jellege még azt is lehetővé teszi, hogy a „Másik” a fő beszélő, a szatirikus *persona* pozíciójából szólaljon meg. A beszélő tekintélyének elbizonytalanítása fontos hatáshozköz, minthogy ezáltal „a satíraíró egyszerre mondja is »a beszélő kijelentését«, meg nem is”, állítja és visszavonja (Plaza 2006, 4). A tekintélyt eleve aláássák bizonyos feszültségek a felléptetett beszélő személyiségében és a nevetségessé tett életanyag bemutatásában: azzal dicsekszik, hogy az igazat mondja, de alapvetően torzít; azt mondja, gyűlöli a bűnt, de mindenütt azt keresi; támadásainak könyörtelensége miatt nehéz igazán derék embernek látni; azt gondolja, hogy neki mindig igaza van, és ezért igen agresszívan kritizál mindenki mást, ami leginkább egy egoista szörnyetegre vall.<sup>15</sup> Ha ezek a feszültségek eleve bele vannak kódolva a satíra diskurzusába, nem csoda, hogy az értelmezés minden kijelentést megkérdőjelezhet,

<sup>12</sup> Az iróniával kapcsolatos elképzeléseim részletesebb kifejtéséhez lásd Hajdu 2009.

<sup>13</sup> [http://rationalwiki.org/wiki/Poe's\\_Law](http://rationalwiki.org/wiki/Poe's_Law) (2012. 10. 29).

<sup>14</sup> Ehhez részletesebben lásd Hajdu 2004, 173–182.

<sup>15</sup> Itt Maria Plaza rövid összefoglalását foglaltam össze még rövidebben Alvin Kernan elképzeléseiről (Plaza 2006, 25; vö. Kernan 1959, 1–30).

és hogy a satirikus szöveg meghazudtolja saját explicit állításait. A következőkben mégsem olyan satírával fogok foglalkozni, ahol könnyű dekonstruálni a satirikus *personát*, hanem egy látszólag egyszerű történetmondással, amelynek mégis ellenőrizhetetlenek az implikációi.

Horatius I.7. satírájának az egyszerűsége és rövidegsége a közelmúltig sikertelenségnek, esztétikai fogyatékoságnak is látszott. Ehhez a satírához különösen sok negatív értékítélet kapcsolódott,<sup>16</sup> és ami a Horatius-filológiában hagyományosan ebből következett, a lehető legkorábbra datálták.<sup>17</sup> A datálásra tudniillik nem állnak rendelkezésre források, de költői fejlődésképet úgy lehet szépen konstruálni, ha azokat a műveket, amelyek a legkevésbé tetszenek, a pálya legelejére keltezzük (vö. Ferenczi 2013, 25–26). Az utóbbi időben azonban, egyre nagyobb kritikai figyelem irányul éppen erre a versre, és az erről íródott nagy tanulmányok, ha nem is igyekeznek átbillenteni az esztétikai ítéletet, mindenképpen olyan fontos műnek mutatják, amelyet nem lehet immár annyival elintézni, mint annak idején Dryden tette, hogy „szemét” (Dryden [1693] 1926, 95).

A satíráról szóló szakirodalomban időről időre elhangzik, hogy a satíra a város műfaja (Hodgart 1967, 129). Persze rögtön szögezzük le, hogy az irodalmi műfajok majd mindegyike a városé. Nagyon ritka kivételként találhatunk olyan műfajokat, amelyek működésüket, az irodalmi kommunikáció szituációját tekintve a faluhoz, a vidékhez kötődnek. Hacsak nem tematikus szinten kezeljük a városiasságot. Hogy a satírában a városi tér, a városi életforma fontos szerepet játszik. Ebben az esetben nem a falusi vagy természeti környezetben játszódó mű lenne az ellenpólus (ahogyan a bukolikus költészetnél urbánusabbat is nehéz elképzelni), hanem olyasmi, ami a városi beágyazottságot nem szokta tematizálni. Mondjuk az eposz, ahol a városiasság kérdése indifferens. A cselekmény inkább a szabad ég alatt, a harcmezőn, a táborban vagy valamely *locus amoenus*on bonyolódik, de azért egy eposzban is előfordulnak városi események. Az *Iliász*ban nemcsak a görög tábor színhely, hanem az ostromlott Trója is, az *Aeneis*ben éppúgy szó esik egy új város felépítéséről, mint egy régi lerombolásáról. De az eposz fenséges, heroikus világában valahogy nem kérdés, hogyan él a városi ember.

Így szemlélve a látszólag tematikus kiindulópontnak poétikai hozadéka is lehet, hiszen a kérdés így az lesz, hogyan lehet a városról beszélni. Mondjuk, a parataxis poétikáját, az egymás után felvillanó sok-sok témát és képet, az asszociatív építkezést megpróbálhatjuk összefüggésbe hozni a városi tapasztalattal (vö. Braund 1989).

<sup>16</sup> Az elmarasztaló ítéletek listáját lásd Gowers 2002, 147.

<sup>17</sup> A „korai, mert rossz” típusú érvelés talán legpregnansabb megfogalmazása Borzsák 1972, 122. Eduard Fraenkel viszont azon zsörtölődött, hogy ez az érv sehogy sem tud végleg kimúlni. Ő a lehető legkésőbbre datálja: Horatius a *Satírák* első könyvének kiadása előtt közvetlenül írhatta, mert nem volt meg a szükséges terjedelem, és valamivel ki kellett tölteni a helyet (Fraenkel 1957, 177–118).

Horatius szatírái közül azonban több is van, amelyik nem játszódik Rómában, sőt városban sem. De az I.5-öst, az *Iter Brundisiumot* talán még megmenthetjük azzal, hogy itt egy városi társaság kellemetlenségeiről hallunk, amint kiteszik a lábukat a városból, az I.7-est, Rex és Persius perét pedig azzal, hogy a pereskedés, a bírósági tárgyalás kifejezetten városi környezetet feltételez, még ha itt nem is Rómát, hanem egy keleti nagyvárost kell elképzelnünk a (különben üresen hagyott) háttérben. De olyan szatíra is bőven akad, amelyik nem játszódik sehol, mert nem narratív, még csak narratív kerete sincs, és a „Mért nem elégedett senki a sorsával?” vagy a „Mért kedvelem Maecenast?” kérdéseket mégiscsak nagyon erőltetett lenne a városiasság problémájához szorosan hozzákapcsolni.

E fenntartások ellenére érezhető, hogy a római szatírák egy része tényleg mond valamit arról a kifejezetten nagyvárosi tapasztalatról, amiben a világ fővárosává lett Róma lakóinak részük volt. Ráadásul a nagyváros irodalmi tapasztalatáról talán különösen jó eséllyel tudunk éppen manapság beszélni, amikor a történelem során először városlakó a Föld lakóinak többsége, és a zaj, a tömeg, az állandó építkezések, a város közösségi terei, a különböző szociális és etnikai csoportok együtt vagy egymás mellett élése, érintkezése (vagy éppen a kísérletezés elkülönítésükkel) meghatározó élmény, amely nemcsak az irodalomban jelenik meg nagy hangsúllyal, hanem a kultúráról szóló beszédnek is alapvető szempontokat szolgáltat. Nem minden szatírárt érdemes ilyen szempontból értelmezni, és némelyiknél, még ha meg is jelenik a város témája, marginális marad.

Így tekintve a szatíra és az elégia egyaránt alkalmas terepe egy kozmopolita vizsgálódásnak a szónak abban az Ulrich Beck (Beck 2006) által javasolt értelmében, hogy a kozmopolita realitás lokális szinten elemezhető: nem azt kell nézni, milyenek a kapcsolatok távoli helyek között, hanem hogy a nagyvárosi térben hogyan működik egy olyan kultúra, amelyre a különböző, nagyon heterogén eredetű elemek együttese jellemző. Nem kérdés, hogy a késő köztársaságkortól kezdve Róma ilyen hely. Sokféle népcsoport él együtt a városban, a világ minden tájáról jönnek bevándorlók (egy jelentős részük nem önként, hanem rabszolgaként érkezik), a kulturális sokféleség hallható és látható, különféle hiedelmek, kultuszok vannak jelen, távoli tájak egzotikus állatai láthatók a játékokon, újfajta építőanyagok növekvő mennyiségben jelennek meg, és a legkülönfélébb ételek is elérhetőek. Ami persze nem jelenti azt, hogy valamiféle kozmopolitizmus a hivatalos diskurzus rangjára emelkedhet, vagy meghatározhatja az alapvetően a hivatalosat támogató szatirikus diskurzust.

Horatius I.7. szatírája kiváló példaként szolgál arra, hogy a város/vidék, római-italiai/nem római-görög kategóriapárjai mennyire fontosak lehetnek egy szatírában vagy egy szatíra értelmezésében, ugyanakkor mennyire bonyolultak is a képletek, amelyek így kialakulnak. Ellen Oliensis szerint alapvető különbség van Horatius korai és érett költészete között: a szatírákban és az epódoszokban a kategóriák határai képlékenyek és átjárhatóak (legyen szó a nemek, az életkorok

vagy a szubjektum határaitól), míg az ódák olyan rendezett világot ábrázolnak, amelyben stabil határok különítik el a világosan meghatározott kategóriákat (Oliensis 1998, 102–153). A szatírákban is jelen van azonban a vágy a csoportidentitás stabilizálására és a kívülről érkező behatolók távol tartására. Az I.9 egy városi találkozást mesél el egy tolakodó alakkal, aki szeretne bekerülni Maecenas körébe, amit a narrátor („Horatius”) így nevez meg: „mi”. A költemény világos határvonalat húz a csoporthoz tartozók és a kívülállók közé, és ez egyáltalán nem etnikai és csak részben társadalmi alapon történik. A *mi* és az *ők* megkülönböztetése a római elit tradícióin belül történik; az *urbanitas* és a *rusticitas* fogalmai olyanok közt tesznek különbséget, akik megnyilvánulásaikban képviselik a városi viselkedési kódot, és akik nem.<sup>18</sup> Ennek az *urbanitas*nak nem feltétele a Róma városi, de még csak a római etnikai származás sem: a csoporton belül a tagokat nem jellemzi vagy értékeli római, latin vagy más, akár itáliai, akár azon kívüli eredetük. Maecenas maga etruszk volt. Az I.5-ös szatírában, amely egy városi társaság utazását meséli el Itália keleti tengerpartjára, az első megemlített útitárs görög.<sup>19</sup>

Azt sugallja mindez, hogy az az elit kör, amelyhez a főhős tartozni dicsekszik, kozmopolitának nevezhető. És az I.7. szatíra megerősítheti azt a benyomásunkat, hogy a szatirikus szöveg felforgatja a római, a latin és az idegen hagyományos kategóriákat. Az előadott történetről a bevezető sorok azt állítják, hogy „minden csipás és borbély” ismeri, ami vagy annyit tesz körülbelül, hogy a magamfajta csipások is ismerik (ha hagyjuk, hogy értelmezésünkben ott kísértsen az I.5,30, ahol a szatíra főhős-narrátora beszél saját *lippus* voltáról), meg mindenki a városban; vagy annyit, hogy mindenki, aki a borbélynál vagy a gyógyszerárusnál szokott várakozni és várakozás közben híreket, pletykákat cserélni.<sup>20</sup> Afféle közkeletű anekdota ez, egy elhíresült visszavágásról. A városi közegben, a boltokban elcsevegők közt mesélt anekdota orális műfaja magyarázza, miért kell egyáltalán a szatírában elmesélni olyasmit, amit mindenki ismer: mert a szellemes újramondás adja a műfaj létjogosultságát.<sup>21</sup> Az irodalmiasult változatra a *Dekameron* hatodik napja szolgáltat párhuzamot a gyűjtemény legrövidebb novelláival „oly emberekről [...], kik valamely talpraesett válasszal vagy gyors elhatározással megszabadultak valamely veszteségtől, veszedelemtől vagy megszégyenüléstől” (Boccaccio 1964, 627).

<sup>18</sup> Az *urbanitas* problematikájához részletesebben lásd Tamás 2005 (további irodalommal).

<sup>19</sup> Bár Emily Gowers szerint ez az útitárs nem személy, hanem egy könyv (Gowers 1993, 54).

<sup>20</sup> Ez Porhyrio értelmezése, amely elég meggyőző ahhoz, hogy minden modern kommentátor elfogadja: *Adeo ait [et] divulgatum es<se>, quibus modis insectatus sit Persius Ru<p>ilium, ut et in tonstrinis haec et in medicinis narrata sint; fere autem in his officinis otiosi solent consider[ar]e ac res rumoribus frequentatas fabulis celebrare.*

<sup>21</sup> Emily Gowers felveti, hogy a megidézett műfaj oralitása szolgálhat a fikcionalitás jelzéséül is: *Polybius dismisses one of his sources as having as little authority as “barbershop gossip.” So is Horace also telling us that the whole story is a fiction?* (Gowers 2002, 151.)

A satíra fő része a két szembenálló fél fellépésének eposzparódiaszerű bemutatása, amely azzal a lefokozással ér véget, hogy a két egyenlő erejű, párharcra készülő harcos egy gladiátorpár szerepében fogja az összegyűlt közönséget szórakoztatni: *magnum spectaculum uterque*. A borbélyműhelybeli pletykázkodás után egy újabb, kifejezetten városi időtöltés.

A két szembenálló fél közül az egyiket a narrátor *hybridának*, vagyis keveréknek, félvérnek nevezi az elején, *Graecus*nak a végén; de nemcsak ezek a megnevezések állítják őt szembe a telivér rómaiakkal. A 4. sor szerint ő *dives*, akinek nagy üzletei vannak Clazomenaiban, márpedig a 19. sor szerint Brutus fennhatósága alatt a *gazdag Asia (ditem Asiam)* áll; vagyis a keleti gazdagság őt az asiaiak közé sorolja. De a gazdagság nem jár azzal a következménnyel, hogy fölénybe kerülhetne a proskribált, tehát vagyonától és jogaitól Itáliában megfosztott Rupilius Rexszel szemben: amaz éppen rómaiként, a(z) egyébként szintén proskribált) római *praetor* baráti kíséretének, *cohorsának* tagjaként van hatalmi fölényben a csak félig római, görög, asiai, alávetett idegennel szemben.<sup>22</sup> Ugyanennek a kíséretnek volna tagja az elbeszélő Horatius is, tehát elvileg az előadás perspektíváját is meghatározhatná egy görögellenes rómaiság (Kraggerud 1979, 96). Persius ennek megfelelő retorikai stratégiát választ, amikor – az idézett szóképek és az áradó hegyi folyam képének sugalmazása szerint hamisítatlan *asianus* ékesszólással (Henderson 1994, 159) – főleg Brutust és kíséretét dicséri, azt hangsúlyozva, hogy Rex az egyetlen kivétel, az egyetlen kártékony elem a rómaiak között. Az alávetett, hátrányból induló peres félnek a kiszolgáltatottságát is sugallhatja a közönség reakciójára tett kétértelmű utalás: *Persius exponit causam, ridetur ab omni conventu* („Persius előadja az ügyet, az egész közönség nevet.” 22–23), ami ha a *ridetur* személyes passzívum, azt jelenti, hogy Persiust már akkor kineveti a pert szórakozás céljából figyelő közönség, amelyben Brutus *cohorsának* tagjai hangadók lehetnek, amikor előadja, mi is a jogvita tárgya.<sup>23</sup> De a *ridetur* persze lehet személytelen is, amely esetben az

<sup>22</sup> Henderson értelmezésében mindkettő tagjai Brutus kíséretének (Henderson 1994, 161), és Brutus nehéz választás elé kerül Rupilius, „a köztársaság ügyének mártírja” (165) és „a pénzeszsák” (161) között, aki egy olyan csoportot képvisel amelynek támogatása alapvető fontosságú a hadjárat szempontjából (166). Fontos hangsúlyozni, hogy a szereplők pozicionálása mindenképp a satíra értelmezésén és az értelmezők kreativitásán múlik. Az egész per minden valószínűség szerint fiktív (Gowers 2002, 146). De legalábbis annyira nem derül ki semmi a költeményből a per tárgyáról és kimeneteléről, annyira nincs a jogi keretnek semmi jelentősége (Kraggerud 1979, 92), hogy ez az üres háttér akár fiktív is lehet.

<sup>23</sup> Kraggerud (1979, 101) szerint viszont éppenséggel nem adja elő a per tárgyát, hanem *ahelyett* ömleng Brutus nagyságáról, és a közönség joggal neveti ki jogi szempontból teljesen üres retorikáját. De semmi okunk feltételezni, hogy a (részben szabad) függő beszédben idézett 3–4 sor Persius teljes beszéde volt: az *exponit causam*nak nemcsak pontos kifejtése lehet a rá következő függő beszéd (sőt az pont nem lehet), hanem inkább narratív összefoglalása a beszéd egészének, és utána a függő beszéd a személyeskedést fejt ki

emberek nem Persiuson nevetnek, hanem azon, amit mond, vagyis az ő szellemes megjegyzéseinek útmutatása alapján nevetnek Rupilius Rexen.<sup>24</sup>

De amikor Persius az ellenfél kártékonyágáról beszél, elkezdődik egy folyamat, amely az addig kizárólagos városi kontextust aláássa, és a diskurzust a faluval hozza összefüggésbe. Egyelőre csak távolról és óvatosan. A csillagászati metaforarendszerben Brutus a Nap, kísérői *stellae salubres*, egészséges, *salust*, vagyis üdvöt, megmenekülést, gyógyulást hozó csillagok, Rex viszont a Kutya, *invisum agricolis sidus*: olyan csillag, amely a földművelők számára gyűlöletes. A hallgatóság persze nem földművesekből áll. Az egész metaforasor oda fut ki, hogy egy durva sértést („Te kutya!”) kifinomult poénként lehet az ellenfél fejéhez vágni, hiszen explicite csak egy metafora, amely a túlságos forróságot, szárazságot hozó, ezért a földművelők számára veszedelmes csillaggal azonosít. Valami mégis feltűnő: Persius szójátéka tényleg szellemes, és a narrátor is *salsus*nak nevezi a 28. sorban.<sup>25</sup> Bár nem kötelezi el magát mellette: míg korábban arról beszélt, hogy két egyforma figuráról van szó (hogy a *canis* képéhez magam is csatlakozzak: az egyik kutya, a másik eb), itt szembeállítja őket: ha az egyik a nyár végi aszaló forróság, a másik a téli áradás: *flumen ut hibernum*. Egyaránt pusztító erő mindkettő, de egészen más jellegűek.

---

részletesen. Van, aki szerint egyenesen Persius kiejtésén, idegenes beszédmódján nevet a közönség (Villeneuve 1932, *ad loc.*).

<sup>24</sup> A kétértelműség szerintem itt maga is poétikai teljesítmény. A Horatius-filológia azonban szeret állást foglalni, és eldönteni a kérdést, amit jól mutat a következő idézet: „I take »ridetur« in the impersonal sense defended by Bernardi Perini [...] *contra* Buchheit” (Plaza 2006, 64). Ehhez tegyük még hozzá, hogy Cicero fejtegetései szerint, amelyek a nevetést mint szónoki hatáselemet tárgyalják (*De oratore* II. 216–290) a kettő összecsúsítása, hogy a közönségét megnevetető szónok maga is nevetségessé válik, állandó veszély, olyan kockázat, amellyel az ellenfelét kigúnyoló szónoknak mindig és alapvetően számolnia kell (vö. Beard 2014, 115–120). Ebből az következik, hogy a *ridetur* nemcsak mind a kettőt jelentheti, hanem jelentheti egyszerre is mind a kettőt.

<sup>25</sup> Borzsák István kommentárja szerint ez „(nem éppen attikai) só, vagyis az (ázsiai) szellemesség” (Borzák 1972, *ad loc.*). Ezek persze az ő szokásos, sokat sejtető, valójában nehezen értelmezhető megjegyzései közé tartoznak, de ezúttal a zárójeles megjegyzés megalapozhatatlan is: a *sal* éppenséggel felidézi az attikai sót, csak a kommentátor nem hajlandó elfogadni a szöveg sugallta asszociációt, és ezt teszi explicitté, mintha azt mondaná: „ne gondoljuk arra, amire magunktól gondolnánk.” Megjegyzendő, hogy Cicero ama bizonyos levele szerint a régi római, városi só sósabb, mint az attikai: *Accedunt non Attici sed salsiores quam illi Atticorum Romani veteres atque urbani sales* (Cic. *Fam.* IX.15.2). Ezzel szemben Buchheit (1968, 545, 131. j.) a *salsus*ban a 7. sor *sermo amarus*ának visszatérését látja: Persius beszéde így nem szellemes, hanem pont olyasmi, mint a Rex által ontott *convicia* (Kraggerud 1979, 102). A *salsus* valóban nem feltétlenül jelent kifinomult szellemességet, csak hathatósan megnevetetőt, vö. *Salsum hunc possum dicere atque ita, non ut eiusmodi oratorem esse velim, sed ut mimum.* (Cic. *De oratore* II.251.)

Ettől kezdve azonban Rupilius Rex már szó szerint és metaforikusan is vidéki lesz. Megnevezése Praenestinus; noha valószínűleg nehéz volna olyan itáliai várost találni, amellyel kapcsolatban ne vetődött volna fel egyszer sem, hogy Rómához képest a lakói bunkók, Praeneste mégis olyan hely, amelyről ezt nagyon gyakran mondták. Az archaikus irodalom maradványaiból kifejezetten az látszik, hogy a rómaiak akkoriban éppen a praenesteiek étkezési szokásait, latin kiejtését és dicsekedési mániáját találták förtelmesnek (Ramage 1973, 32–34, 47–49<sup>26</sup>). Rex foglalkozása az új, ezúttal már nem valamelyik beszélő, hanem a narrátor által kreált metaforában szőlősgazda, annak is *durus*. Az ő beszédéből nem kapunk idézeteket, csak ez a metafora, a gúnyolódó utassal veszekedő szőlész képe érzékelteti, milyeneket mond. A szembeállítások viszont ezúttal is erősek: Persius beszédét a szellemes és folyékony jelzők jellemzik, míg amit Rex mond, az egyszerűen *convicia*, szidalmazás.<sup>27</sup> A 32. sor pedig a görögöt szembesíti az itáliaival: *At Graecus postquam est Italo perfusus aceto* (De a görög, miután nyakon lett öntve az itáliai ecettel...). És persze felmerül a kérdés: miféle *vindemiator* az, aki csak ecetet termel?

A csattanóban a legörögözött Persius egy latin szóviccel vág vissza, amely a római történelmi és genealógiai hagyomány ismeretén alapszik. Tudja, hogy a bíraskodó Brutust nem csak ugyanúgy hívják, mint azt a mitikus-történelmi alakot, aki elűzte a királyokat és megalapította a köztársaságot, hanem a leszármazottjának is vallja magát, és hogy ez hozzátartozik ahhoz az ideológiai háttérhez, amely Iulius Caesar meggyilkolását zsarnokölésnek kívánja legitimálni (Henderson 1994, *passim*). Ez egy kifejezetten római, urbánus vicc. És nem csak én érzem így, hiszen Porphyrio e helyhez fűzött kommentárja így kezdődik: *Urbanissimus iocus*. Ez önmagában nem jelent értékítéletet. Lehet, hogy rossz szóvicc ez, mint Anderson gondolta (Anderson 1982, 80), lehet, hogy „nem rossz”, mint Rudd állítja (Rudd 1982, 65), és valószínű, hogy egy anekdota zárlataként nem is lehet a minőségére rákérdezni, mert csak helyi értéke van (Henderson 1994, 157). Az ízlésítélet itt csak annyiban fontos, hogy úgy látszik, az adott szituáción túl is népszerű és elegáns dolog volt viccelődni az Kr. e. 1. században mind a *rex* szóval (van Rooy 1971, 81), mind mások nevével (Matthews 1973). Cicero, az *urbanitas* atyamestere is elviccelődött Marcius Rex nevével (*Ad Att.* I.16,10). Sőt állítható, hogy ezt a viccet Horatius éppen tőle kölcsönözte (Gowers 2002, 150). Az *urbanitas/rusticitas* korabeli dichotómiájában Persius szóvicce nyilvánvalóan az *urbanitas* tartományába tartozott.

A kategóriák tehát végül összekeverednek, a görög lesz az, aki úgy viselkedik, mint ahogy Róma városához illik, a rómaikról viszont kiderül, hogy nem is római, csak itáliai, mégpedig praenestei, vidéki, *rusticus*.

<sup>26</sup> A praenestei dicsekvéshez lásd Plautus *Bacch.* 12: *Praenestinum opino esse, ita erat gloriosus*.

<sup>27</sup> Vö.: *maledictio [...] si petulantius iactatur, convicium, si facetius, urbanitas nominatur*. (Cic. *Pro Caelio* 3.6 *fn.*)

A kategóriák összekeveredése jellemző a római szatírára, ez azonban nem jelenti azt, hogy a szatíra helyesli az efféle keveredést. Az I.9-ben az okozza a problémát, hogy a tolakodó anélkül szeretne egy csoportba, egy kategóriába befurakodni, hogy rendelkezne a „megfelelő képesítéssel”, amit azon lehet lemérni, hogy milyen szinten sajátította el a vonatkozó viselkedési kódot. Ez a méricskélés a római elit szinte minden tevékenységével együtt járt. Abban a szatírában egy barát, Aristius Fuscus is összefut „Horatiusszal” és a tolakodó alakkal; a főhős igyekszik a segítségét kérni, hogy megszabaduljon kellemetlen kísérőjétől, Aristius pedig azzal ugratja, hogy szándékosan nem érti meg a kérését. Hogy nem segít bajba jutott barátján, az mégsem okoz feszültséget: a csoportidentitást, sőt a csoportszolidaritást egymás stílusos bosszantása ennél magasabb szinten erősíti meg.<sup>28</sup> A tolakodónak fogalma sincs erről a stílusról: Aristius és Horatius úgy játssza le a kettejük játszmáját, hogy a jelen lévő harmadik még csak észre sem veszi, hogy egy játszma folyik.

Úgy látszik, az itáliai, a római, a városi és az idegen kategóriái pontosan definiáltak ebben az ábrázolt világban, amelynek ideális állapotában nincs sem keveredés, sem határátlépés. Amint azonban a kategóriák egy történet cselekvő szereplőihöz vagy egy szöveg mozgásban levő entitásaihoz kapcsolódnak, nem tudják fenntartani fogalmi tisztaságukat, és kölcsönhatásaik magukat a fogalmakat is kikezdi. A szatirikus szöveg bátorítja is az olvasóit, hogy továbbgondolják, kifejtsék, aktualizálják ezeket a lehetőségeket, mert a szatíra világában minden kijelentés kettős beszédnek hangzik. Mintha mindent egy színész szavalna egy színpadon, és kérdés, hogy a szerző azt várja tőlünk, hogy komolyan vegyük, vagy hogy kinevessük. És még ha esetleg úgy látszik is, hogy a szerző többé-kevésbé azonos a színésszel, akkor sem lehet soha teljesen komolyan venni.

A tárgyalt szatíra frissebb elemzéseinek tükrében azonban az eddigi alapkérdésünket végezetül még meg is kell fordítanunk. Nem csak az a kérdés ugyanis, tudja-e a szatíra mondani, amit mondani akar, hanem az is, hogy tudja-e nem mondani, amit nem akar mondani. El lehet-e mondani egy Brutus kíséretében megessett anekdotát anélkül, hogy megidéződne a polgárháborúk egész szörnyűsége? A szatíra úgy mutatja be Brutust, mint egy száműzött királyt, aki Asiát sarcolja,

---

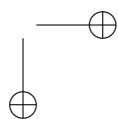
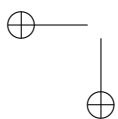
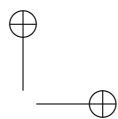
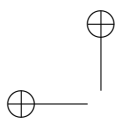
<sup>28</sup> Mivel az elbeszélő azonos a bosszantás áldozatával, utólag bosszút tud állni azzal, hogy narrátori kommentárjában *male salsus*nak nevezi Aristius Fuscust (65. sor). A *male* gyakran tagadószóként működik, és ezért a kifejezés jelenthetné, hogy a jó barát ezúttal nem viselkedett elegánsan. Catullus 10. carmenjében, amely sok szempontból a Horatius I.9. modellje (Tamás 2005), az elbeszélő azzal vág vissza az őt korábbi, nagyzó hazugsága beismerésére kényszerítő, a társalgásban felülkerekedő leánynak, hogy az *insulsa male*, ami nyilvánvalóan nem kettős tagadás 'nagyon szellemes' jelentésben, hanem inkább fokozás: rosszindulatúan szellemtelen (33. sor). Ha ezt a konstrukciót látjuk Horatius kifejezésében is, akkor az nem vitatja el a szellemességet Aristiustól, mindössze azt hangsúlyozza, hogy a narrátor-főhősnek ezúttal nem esett igazán jól ez a szellemesség. (Meg kell jegyezni, hogy Tamás 2005, 175–176 másképp értelmezi a *male* szerepét mindkét helyen.)



és kedvére kivégeztethet bárkit, de lehet-e ábrázolni Brutust a zsarnokot, anélkül, hogy ez felidézne a másik zsarnokot, Octavianust (Gowers 2002, 150 és 148)? Hogy éppen egy királyt proskribáltak az első sor szerint (*proscripti Regis*), kétségtelenül igazolhatja a triumvirek eljárását (hiszen kit kéne eltávolítani a köztársaságból, ha nem egy királyt?), de végre lehet-e hajtani Brutus elhallgattatását (vagyis írni egy költeményt róla, amelyben nemcsak ő nem szólal meg, hanem az általa képviselt ügyről sem esik szó) anélkül, hogy mégis megidéződne a proskribáltak dicséretének Augustus-kori műfaja (Gowers 2002, 150 és 148)? Itt is csak az olvasás ellenőrizhetlensége bizonyosodik be?

A költemény mégiscsak azzal a szóval kezdődik: *proscripti* (Gowers 2002, 148), mintha a proskribáltaknak készülné emléket állítani. És az első sorok megszövegezésben ott kísért egy kimondhatatlan helynév. Már az első sorban majdnem elhangzik: *Rupili pus* (Gowers 2002, 153), majd a harmadikban kimondatik a vége helyhatározóként: [Phi]*lippis*. Az I.5. szatírában végigmesélte, mi mindent látott itáliai utazása során, de amikor megérkezik Maecenas, hogy Octavianus és Antonius közt békéltető tárgyalásokat folytasson, akkor ő, a *lippus* fekete kenőcsöt ken a szemére: megvakítja magát a politikára, kiírja magát a történelemből, lepecsételi a szemét (Oliensis 1998, 28; Gowers 2002, 151–152). Ugyanez a fajta kötőhártyagyulladás sújtja mindazokat, akik ismerik Rupilius Rex és Persius perének történetét? Ez az alkalmi vakság, amely csak egy ártalmatlan (?) adomára emlékszik a történelemből? Brundisiumba Horatius a kor legnagyobb szellemeivel utazott, de csak arra emlékszik, kinek milyen testi baja volt, és olyan trivialisításokra, hogy hol milyen a kenyér vagy a fekhely (Ferenczi 2012, 32–33). Úgy kéne a római polgárnak elfelejteni a polgárháború kellemetlen emlékeit, ahogy kitörli a csipát a szeméből, vagy ahogy a lenyírt szakállát mintegy megtisztulva otthagyja a borbélyműhelyben (Henderson 1994, 158)? Így tekintve az egész szatíra egy olyan kísérletnek látszik, amelyben Horatius megpróbál nem beszélni Philippiről, illetve amelyben megpróbálja meggyőzni magát és közönségét, hogy ne is gondoljanak rá. Még ha a kísérlet akkor sikeres volt is, a mai olvasókat nagyon ritkán sikerül meggyőzni erről.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Lásd ehhez még Ferenczi 2012 *Iter Brundisium*-elemzését, amely szerint a költemény épp arról szól, amiről nem szól. Vagy inkább arról a tudatos stratégiáról, hogy bizonyos dolgokról jobb nem is tudni.



MAYER PÉTER

## ÖNIRÓNIA ÉS INVEKTÍVA VISZONYA HORATIUS IAMBOSZI PROGRAMJÁBAN

Hogy Horatius *Epodi* címmel hagyományozott gyűjteménye az iambosz mint műfaji hagyomány felvállalását, s nem csupán egy metrumfajta átvételét jelenti, azt jól mutatja a tény, hogy maga a költő a bevett műfajnéven *iambine* nevezte szóban forgó költeményeit, s valószínűleg e címen is adta ki őket.<sup>1</sup> Nem kevésbé árulkodó a műfaji tudatosságot illetően, hogy *saturae* és *iambi* egymással párhuzamosan művelt és kiadott, tehát külön műfajnak tekintett költői kategóriák Horatius életművében.

Horatius ismert programmatikus nyilatkozatában (*Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi*)<sup>2</sup> maga sem hagy kétséget afelől, hogy epodosgyűjteménye alapvetően az arkhilokhoszi iambosz örököse. Az arkhilokhoszi minta prioritását nem érinti, hogy az *Epodosok* egyben az egész archaikus görög kisköltészet – s benne különösen a hippónaxi és anakreóni iambosz – örökségének is hordozói. Előbbire feltűnő példa a Meviusnak (*Epod.* 10), illetve egy ismeretlen Hippónax-címzettnek szóló (115 W) „anti-propemptikon”, vagy az – Arkhilokhosznál egyébként ismeretlen – mágia hangsúlyos szerepe,<sup>3</sup> Anakreón mintaszerepe pedig Horatius egyik legélesebb invektívájánál érhető tetten (*Epod.* 4, illetve *Anacr.* PMG 388). Horatius epodosai minden hellenisztikus vonással együtt is sokkal közelebb állnak a korai görög költészet iamboszi hagyományához, mint amit a műfaj Kr. e. 4. század utáni görög és római utóéletéből ismerünk. Ennek leszögezése nemcsak azért fontos, hogy általában elhatároljuk a költészeti hagyományokat összemosó és a műfaji határokat megkérdőjelező hellenisztikus gyakorlatot Horatius epodosaitól, hanem mindenekelőtt azért, hogy hangsúlyozzuk

<sup>1</sup> Vö. Mankin (2010, 93, utalva saját korábbi véleményére: 1995, 12); (némiképp bizonytalanul) Watson (2007, 94; a szóban forgó horatiusi helyeket lásd uitt). Catullus tudvalegőleg ugyanígy jár el (vö. 36; 40; 54b; fr. 3), kettejük iamboszköltőként történő említését és szövegeik ilyenén értelmezését tehát a költői terminológia is visszaigazolja.

<sup>2</sup> *Ep.* I.19,23–25: „Elsőként én mutattam meg Latiumnak a paroszi iamboszokat, követve Arkhilokhosz metrumait és indulatait.”

<sup>3</sup> Vö. *Epod.* 5 és 17, valamint 6. j.

az említett *Gattungskreuzung*ot jól példázó, és az archaikus iamboszi hagyományon belül bevallottan Hippónaxhoz visszanyúló kallimakhoszi *Iamboi* (vö. *Iamb.* 1) alapvető különbségét is.<sup>4</sup> Bár a kutatás a korai iamboszi és arkhilokhoszi örökség feltérképezésében az utóbbi években jelentős előrehaladást ért el,<sup>5</sup> van még mit tenni ezen a téren,<sup>6</sup> s nem is elsősorban egyes helyek, motívumok előzményeinek feltárása tekintetében. Ezt igazolandó a következőkben egy olyan jelenségre illetve jelenségkomplexumra kívánok rávilágítani, melynek kapcsán a korai iambosz mint sajátos kódrendszerrel bíró költői beszéd típus működési mechanizmusainak figyelembe vétele eddig egyáltalán nem vagy alig feltárt jelentéseket azonosíthat a horatiusi iamboszköltészetben.

Az archaikus iambosz két karakterisztikus és bizonyos mértékig ma is talányos mozzanata, hogy a költői támadás olykor meglepő irányt vesz. Ide tartozik egyfelől a hadászati metaforával *friendly fire*-nek is nevezhető jelenség, melynél az iamboszi (elsődleges) beszélő barátként azonosítható célpontot támad.<sup>7</sup> Minthogy a hangnem más invektívákhoz képest kevésbé drasztikus – gyakran kifejezetten humoros –, e költői megnyilatkozások kapcsán leginkább baráti csipkelődésről, ironikus gúnyról szokás beszélni. Míg az efféle költői ugratás oka, „működése” egy szóban előadott és élő költészet esetében közönséglélektani szempontból viszonylag könnyen magyarázható, nehezebb a dolgunk egy ezzel rokon jelenség, a szintén

---

<sup>4</sup> Kallimakhosz jelentőségéről a horatiusi iamboszra vonatkozóan lásd különösen Heyworth 1993. Csak szellemessége miatt érdemel említést a szerző ötlete, miszerint a gyűjtemény kezdőszavában, a Maecenasra vonatkozó *ibis* állítmányban (1,1) a kallimakhoszi átokköltészetre (*Ibisz*) tett programmatikus utalás rejlene (Heyworth 1993, 86). A kallimakhoszi hatás eltérő megítélésére radikális példa Mankin 1995, 6, aki abban is kételkedik, hogy Horatius ismerte-e egyáltalán Kallimakhosz iamboszait, valamint *Ibisz* című átokkölteményét; hasonló végeredménnyel foglalja össze a kérdést legutóbb Johnson 2012, 40.

<sup>5</sup> Hogy csak a legfontosabb munkákat említsem: az egy évtized alatt megszületett három legújabb kommentár (Cavarzere 1992; Mankin 1995; Watson 2003), valamint Johnson 2012-es monográfiája egyaránt hangsúlyozzák a korai iambosz meghatározó jelentőségét a horatiusi epodosköltészetben.

<sup>6</sup> Erre egyebek mellett jó példa a Canidia-epodosok iamboszi előzményeinek kérdése, melyek kapcsán a hippónaxi modell jelentősége furcsamód nem tudatosodott a kutatásban. *Epod.* 8 és 12 ugyancsak nem kellőképp feltárt iamboszi forrásvidékéhez lásd alább.

<sup>7</sup> A számos idevágó szöveg közül *Epod.* 9 és általában a politikai versek szempontjából külön említést érdemelnek Arkhilokhosz Glaukosz-törédékei, melyekben a beszélő harcostársát – aki a Thaszosz főterén feltárt, Arkhilokhosz-kori emlékműve (Tarditi 1968, testim. 1) fényében vezére lehetett a költő verseit hallgató közönségnek – csipkedi hol harci vonakodása (96 W), hol pedig férfiatlan piperkőcsége, netán túlzott szexuális aktivitása miatt (117 W). A catullusi költészet szokatlanul drasztikus formában mutatja az archaikus iambosz ezen örökségét, lásd a Furius- és Aurelius-verseket (Cat. 11; 16; 23; 26) régtől vitatott értelmezésükkel.

humorral és iróniával társuló jelenség, az öninvektíva esetében.<sup>8</sup> Anélkül, hogy részletekbe mennénk – a téma egyébként a mai napig nem kapott kellő mélységű feldolgozást a műfaj szakirodalmában –, a jelenség kulturális és szociálpszichológiai motivációja összetettnek tűnik. Egyfelől a szümpotikus beszédkultúrába illeszkedő humor, játék megnyilvánulásának kell tekintenünk – a költő bohócszerepet ölt magára –, másfelől olyan mechanizmusnak, amely a konkrét kritikai üzenetet, illetve az iamboszt mint invektív műfajt elfogadhatóvá tompítja, és kanalizálja a közönség ellenreakcióit a kritikára. A jelenség végső soron abból a tényből veszi eredetét, hogy az iambosz mint költői kritika – a „ne(m)” költészete – ellentmondásos és ezzel összefüggésben problematikus műfaj: normafenntartás (etikai üzenet) és normabontás (*aiszkhrologia*) feszültségében létező költői beszéd, melyben a költői persona egyszerre *in-* és *outsider*, akire visszaüt saját művészete (lásd az iambográfusok életrajzi hagyományát), illetve aki – a költői szövegek tanúsága szerint – magán is megmutatja tulajdon művészete erejét.<sup>9</sup> Az öngúny kétségkívül zavarba ejtő és a legnagyobb interpretációs kihívást jelentő megnyilvánulási formája, amikor a költő drasztikus hangnemben – iamboszi humor helyett éles kritikával – veszi célba áldozatát ugyanazért, ami saját bevallása szerint önmagára is igaz, ez ugyanis nem egyszerűen tompítani, relativizálni, hanem egyenesen hitelteleníteni is látszik a költői támadást. Az ebből adódó interpretációs kihívásokra különösen az alább taglalt 4. epodos és anakreóni modelljének értelmezése szolgál igazolással.

Bár a görög iamboszköltő önmaga és barátok ellen intézett invektívájának korai példái (vö. 7. és 8. j.) kétségtelenül rövid, erősen töredékes, és vitatott értelmezésű szövegekben ragadhatók meg, mégis feljogosítanak arra, hogy a horatiusi gyűjteményben több humort, (explicit vagy implicit) iróniát és öniróniát feltételezzünk, mint az eddigi olvasatok tették.<sup>10</sup> E horatiusi megnyilatkozások – különösen a poli-

<sup>8</sup> Az idevágó szövegtöredékek idézése vagy pusztán felsorolása helyett csupán néhány jellemző gondolatot említek; a szövegekről részletesebben lásd Mayer 2009, *passim*. A már a hésziodoszi sas-csalogány mesében megjelenő védtelen – sőt: vesztes – költő képéhez vö. Arkhilokhosz sün-hasonlatát (201 W), hangya-motívumát (23 W), de a gondolat az arkhilokhoszi róka-sas mesében (172–181 W) és a Nesszosz-ábrázolásban (286–288 W) is tetten érhető. Arkhilokhosz minden bizonnyal a megszemélyesített Gúny törvénytelen gyermekének mondta magát egy mára elveszett töredékben; a fiktív leszármazás öniróniáját és metapoétikus tartalmát egy 2009-es papiruszlelet (P. Oxy. 4952) ugyancsak megerősíteni látszik. Szuszarión és Szémónidész (7 W) nőinvektívái implicit kritikát fogalmaznak meg a férfinemmel szemben is. És végül: Hippónax élménybeszámolóinak jelentős része különböző önlealacsonyító szerepekben – pl. verekedés közben (104; 120; 121 W) vagy koldusként (32; 34W) – mutatja a beszélőt. A pórul járt költő alakjára különösen jó példát kínál a 92 W, melyben az impotenciáját mágiával megszüntetni kívánó beszélő gyógyulás helyett kínos balesetről számol be.

<sup>9</sup> Utóbbi megfogalmazáshoz lásd Burnett 1983, 76.

<sup>10</sup> Az *Epodusok* karakterisztikus és az újabb kutatás által is vizsgált jelenségének, az iamboszköltő „impotenciájának”, „fogatlanságának” legfontosabb, részletes tárgyalásai: Wat-

तिकai vonatkozású versek esetében – invektíva és öninvektíva olyan sajátos elegyét alkotják, amelyek új dimenziókat nyitnak e versek politikai jelentését/jelentéseit illetően. Fontos tanulság ennek kapcsán, hogy az egymással vitatkozó jelentéskomponensek párhuzamossága, az olvasatok ebből adódóan összetett rendszere izgalmasabbnak – és megfoghatatlanabbnak – mutatják e szövegek működését, beágyazódását a korabeli kommunikációs térbe, illetve befogadói kontextusba, mint azt a kutatás általában feltételezni hajlamos.

E jelenségek kapcsán nem szabad szem előtt téveszteni a költészet létformájában Arkhilokhosz és Horatius kora között bekövetkező radikális változást: a könyvköltészet megszületését. Az olyan, immár olvasóközönségnek (is) szóló iamposzköltészet, mint amilyen Kallimakhoszé vagy Horatiusé, jelentősen kitágítja a műfajspecifikus kritika határait, potenciálisan összetettebbé teszi ennek üzenetét. Míg az archaikus költészet szóbeli előadói kontextusában a közönség többé-kevésbé közösségként funkcionál, másképpen: a szövegnek létezik egy nagyjából-egészéből elfogadott üzenete, a könyvköltészet egy térben-időben fragmentált befogadói közegre, s egy ennek megfelelően differenciált szövegértelmezésre épít, ami a szöveg egymástól markánsan eltérő, alternatív – jelen esetben: dicsérő vs. támadó, komoly vs. ironikus – értelmezéseit eredményezheti a korabeli és mindenkor befogadó számára.

Az önirónia leglátványosabban a szexualitás témájához kapcsolódó epodosokban (8; 12) érhető tetten, s ennek mindenekelőtt Hippónax hasonló tematikájú, egyes szám első személyű élménybeszámolóiból ismert megnyilvánulási formáját mutatják.

Szemléletes példát kínál erre a 8. epodos a már az iamposzból is jól ismert impotencia-téma feldolgozásával.<sup>11</sup> A vers a férfi beszélő megsemmisítő válasza

---

son 1995 és Fitzgerald 1988; újabb megfogalmazásban, további irodalommal lásd még Watson 2003, 22 (144. j.) és Mankin 2010, 99–100. Az iamposzköltői *persona* gyengeségének, tehetetlenségének túlhangsúlyozásával szemben érvel ugyanakkor a legújabb monográfia szerzője, Johnson 2012, 40–41 *et passim*, sajnos látványosan alulértékelve a gyűjteményben tetten érhető önirónia fontosságát.

<sup>11</sup> A vers iamposzi forrása még tisztázást igényel, a kutatás mindenesetre elég egyoldalúan arkhilokhoszi mintával számol, és elsősorban a második kölni epódosz (188 W, ill. a feltehetően egyazon vershez tartozó 189–191 W töredékek) nőgúnyolásában véli felfedezni az *Epod.* 8 legközelebbi iamposzi párhuzamát (vö. már West 1974, 134; újabban Watson 2003, 289; 291; a két költemény ugyanakkor nézetem szerint alapvetően különbözik, vö. erről részletesen Mayer 2009, 64–66). Nincs egyértelmű szövegszerű támpont arra nézve, hogy Arkhilokhosz beszélt volna saját szexuális kudarcáról (vö. 252; 258 W), ugyanakkor instruktív – és figyelmen kívül hagyott – párhuzamot jelentenek a 8. epodoshoz Arkhilokhosz szavai egy „hájas bokájú, undorító (buja?) nőszemély”-ről (περι σφυρὸν παχεῖα, μισητῆ [μισήτῆ?] γυνή, 206 W). Emellett az – e tekintetben figyelmen kívül hagyott – hippónaxi korpusz forrás-szerepe mellett is meggyőző és közeli példák szólnak (vö. 78 W), részben ugyancsak egyes szám első személyű elbeszélés-részletek formájában (92 W).

az öt hallgató nő megelőző szemrehányására, melyben – ez derül ki a válaszból – a beszélő szexuális közömbösségének okát (*vires quid enervet meas*, 2)<sup>12</sup> firtatta. A válasz kaján látélet a kivénhedt és megrútult nő fizikai adottságairól, mégpedig igencsak drasztikus hangszereléssel. Az elriasztó leírást – az aszott fenék és csüngő mellek (5–8), lötytyedt has és dagadt bokában végződő, sorvadt lábszárak (9–10) ecsetelését – csattanónak szánt konklúzióként egy a nőre nézve megalázó szexuális ajánlat zárja le (19–20). A leírás annyira groteszk, hogy a nő portréjában bizonyos vonásokat már-már irrealisztikus – s egyébként műfajspecifikus –, fiktív túlzásokként érzékelünk, vö. fekete fog (3), mélyen barázdált arc (3–4), amelyek némiképp megkérdőjelezzik a helyzet – a beszélő férfi behálózásának – lehetséges-ségét, ételszerűségét, s amelyek ezáltal még inkább ráerősítenek a vers öninvektív jelentésvonulatára.

A szöveg implicit öniróniája figyelemreméltó fokozatossággal tárul fel a befogadó előtt. Az 5–10. sorok arra engednek következtetni, hogy a beszélő meztelenül látja a nőt, a 15–16. sorokból kitűnően a nő hálószobájában, amiből adódik az implicit kérdés: hogy kerül a beszélő ilyen helyzetbe egy utolérhetetlenül visszataszító nő társaságában? A horatiusi *vetula*-gúnyolást (ideértve *Epod.* 12-t is) épp e kínos kérdés teszi egyedivé az öreg(edő) nőt gúnyoló korábbi és horatiusi költői beszédekhez képest.<sup>13</sup> Majdnem lényegtelen, hogy a férfit tulajdon szeretője (így Watson 2003, 288), vagy bármely más feslett, előkelő matróna csalta lépre ki tudja milyen leplező praktikákkal,<sup>14</sup> a beszélő nem kevésbé lesz nevetség tárgya a beszéd lezárultával, mint az általa gúnyolt nő.<sup>15</sup>

Önirónia és invektíva szerveesebb, s épp ezért problematikusabb kapcsolatát mutatja az *Epod.* 4, amelynek anakreóni ihletettsége (Artemón-fr., 388 Page) egyér-

---

Mindkét szöveg egy mágikus impotencia-elhárító rítust mesél el nem kevés altesti humorral, míg másutt a beszélő Horatiuséhoz hasonló, drasztikus hangnemben ad részletgazdag betekintést legkevésbé sem romantikus szerelmi életébe (pl. 84; 104 W).

<sup>12</sup> „hogy mi bágyasztja erőmet?”

<sup>13</sup> A téma irodalmi előfordulásai mellett nem kevésbé tanulságos a hellenisztikus szobrászat *Részeg öregasszony* ábrázolása, melynél (feltehetően) egy kiöregedett hetéra ül előttünk, leplezetlenül rút, elaggott testtel, provokatívan erotikus motívumokkal megjelenítve, ám: díszes ruhában (vö. Smith 1991; Zanker 2004, 155–157). A témához Horatius epodosai kapcsán lásd elsősorban Grassmann 1966; rövidebben (a helyek felsorolásával): Watson 2003, 287–289.

<sup>14</sup> Lényeges momentum, hogy a nő nem *meretrix*: alighanem férjezett (vö. 13–14), emellett bizonyosan előkelő (11–12) és igen gazdag (vö. 15–16 az ekkoriban párnahuzatként kifizethetetlenül drága selyem említésével). A sokat vitatott kérdés kiterjedt doxográfiájához lásd Johnson 2012, 128.

<sup>15</sup> A vers komplex öniróniája egyébként metapoétikai természetű is: a költő-beszélő szembesül a filozófia – nyilván értsd: általában a kultúra, s így benne saját művészete – erejének határaival is, amennyiben *illitteratus*nak mondott férfiaságára mit sem hatnak az asszony selyemvánkosain hanyagul „ottfelejtett” filozófiai traktátusok (15–18).

telmü:<sup>16</sup> mindkét költemény egy gazdagságával szemérmetlenül kérkedő parvenüt – hajdan ütött-vert rabszolgát, illetve bűnözőt, ma kocsin járó, előkelő ruhában lépdelő piperkőcöt – támad. Horatius vádkatalógusa minden topikussága ellenére is sokatmondó: az iambosz áldozata egykori rabszolga (3–4; 11–12; 19), most komoly birtok ura (13–14), a lovagrend számára fenntartott első sorokban ül a színházban (15–16), sőt: *tribunus militum* rangú hadvezér (20). Horatius korabeli és mai ismerői – ha tetszik: a satírák olvasói – kezdik kissé kényelmetlenül érezni magukat, s e tekintetben mindegy, hogy ez esetben sem a történeti személyről, hanem a költői *personáról* van szó (még ha ez utóbbi e költői önéletrajzi nyilatkozatokban viszonylag közel igyekszik is pozicionálni magát az előbbihez). Horatius ugyanis tudvalevőleg maga is felszabadított rabszolga sarja (*Sat.* I.6,6 és 45–46; *Ep.* I.20,20–21),<sup>17</sup> s bár szerény anyagi lehetőségek közül indult (*loc. cit.*), ma neki is van – nem is akármilyen – földje Sabinumban, s alighanem ő is lovagrendi ülésekről nézi a színházi játékokat (*Sat.* II.7,53; vö. Armstrong 1986, 259 és 281, valamint Holzberg 2009, 17). Sőt: egykor ő is *tribunus militum* rangban szolgált Brutus seregében (*Sat.* I.6,47–48), más szóval: ugyanazon jószerencse fia (vö. *ibid.*: „*fortunae filius*” – *omnes*, azaz: „»jószerencse fia!« – mondják rólam”), mint az invektíva áldozata (akinél viszont *fortuna non mutat genus!*).<sup>18</sup> Mindebben a legfontosabb az a tény, hogy a megtámadott személy épp kritizált momentumai révén mutat zavarba ejtően messzemenő – és a beszélő által (legalábbis *itt*) gondosan elhallgatott – hasonlóságot a költői énnel, ami utólag komikus megvilágításba helyezi a végzettől rendelt, kibékíthetetlen ellentét (*sortito obtingens discordia*; 1–2) nyitánybeli említését.

Ha megpróbáljuk ezt az ellentmondást el-interpretálni az útból, miként azt többen teszik,<sup>19</sup> a vers lényegét veszítjük szem elől. Horatius kétségtelenül provokál bennünket saját maga és áldozata hasonlóságával, és e tekintetben – úgy tűnik – ugyancsak Anakreónt követi.<sup>20</sup> A teószli melikus versének beszélője, aki alig-

<sup>16</sup> Anakreón Artemón-versének modell szerepe régi, bevett nézet, amit azonban újabban inkább megkérdőjelezni szokás (vö. Watson 2003, 145sk.; Mankin 1995; vö. még Johnson 2012, 99, 45. j.), nézetem szerint alaptalanul.

<sup>17</sup> A satírák *personájának* életrajzisége, valamint a *libertinus* származás kérdéséhez lásd ebben a kötetben Hajdu Péter tanulmányát, aki a műfajban megszólaló költői hang autoritativ mivolta illetve annak maga a szöveg általi megkérdőjelezése kapcsán igen hasonló eredményekre jut, mint én az epodosok kapcsán, vö. alább.

<sup>18</sup> „A szerencse nem változtatja meg a származást.” E furcsa ellentmondás legkésőbb Wili 1948 óta egyik sarokköve lett a vers értelmezésének.

<sup>19</sup> Néhány példa erre: Horatius épp célpontválasztásával cáfolja, hogy bármi hasonlóságot látna önmaga és áldozata között (Williams; hasonlóképpen Johnson 2012, 97–98); a vers elterelő manőver a szerző részéről annak érdekében, hogy saját élete kérdéses fordulatai helyett inkább máséival foglalkozzanak (Lily Ross Taylor). A doxográfiához (adatokkal) lásd Watson (2003, 152).

<sup>20</sup> Érdekes tény, hogy Anakreón és Horatius szóban forgó invektívájának öniróniáját, amit külön-külön mind a görög, mind a római lírakutatás felismert, eleddig senki nem



hanem maga a költői én, Artemónt éppen olyan szokatlan, feltűnő viseletéért és életmódjáért támadja, mint ami Anakreóonnal egykorú (!) athéni vázaábrázolások tanúsága szerint a költő és körének extravagáns szümposzionjait jellemezte.<sup>21</sup> Bár itt az öninvektívát szövegen kívüli (n.b. egyáltalán nem is szöveges) forrás igazolja, nem zárhatjuk ki, hogy a vers ezen implicit üzenetét a szöveg mára elveszett része, netán más, számunkra már ismeretlen anakreóni nyilatkozat tette egyértelművé.<sup>22</sup> Az anakreóni és a horatiusi költemény egybevetése jól mutatja, hogy az archaikus kori görög és az aranykori római költészet a maga eltérő recepciós kontextusával mennyire más értelmezési lehetőségeket kínált befogadója számára. Az anakreóni vers részletes vizsgálata itt nyilván nem lehetséges, másutt azonban már érveltem amellett, hogy egy drasztikus, komolynak szánt invektív üzenet aláaknázása, megkérdőjelezése egy költői öninvektíva által egy a szerző által szóban, exkluzív közönség előtt előadott költészet esetében nehezen elképzelhető lehetőség.<sup>23</sup> Anakreón versében a legkézenfekvőbb értelmezés szerint ezért a testi adottságok, külső megjelenés és viselkedés látszata mögött az emberi éthosz keresése és kritikája húzódik meg, ami – különösen Arkhilokhosznál – jellemző iamboszi látásmód. A költő és kómasztész társai viseletét ugyanaz teszi kifinomulttá, ami Artemónt botrányosan effeminálttá: a személy, aki viseli, másképpen: egy hitvány ember Anakreón viseletében is csak az marad, ami volt. Ez a megközelítés minden további nélkül alkalmazható, és alkalmazást is nyert, a horatiusi epodos értelmezésénél is. A kritikus költő eszerint csak jószerecséjében hasonlít áldozatára, személyiségét, erkölceit tekintve nem: amazzal ellentétben ugyanis szerény származásához illően tartózkodik a *honores* hajszolásától (Kumaniecki 1967, 279–80; vö. *Sat.* I.6,22–24), illetve nem kérédik új helyzetével (Schmitzer 1994), avagy műveltsége és művészte emeli a felkapaszkodott áldozat fölé (La Penna 1963a; vö. már Wili 1948). A látszólagos, pillanatra felvillanó önirónia ebben az értelmezésben egy öntudatos támadás rendkívül szellemes eszközének bizonyul.

Horatius költészete azonban fent röviden leírt recepciós kontextusa révén felveti egy másik, ma ortodoxnak tekinthető értelmezés lehetőségét is. Watson (2003, 152) megfogalmazásában: „Horatius azzal a merészségével akar szórakoztatni minket,

---

hozta összefüggésbe egymással, s ennek következtében a két vers értelmezéstörténete egymáshoz képest különös elszigeteltséget mutat. Igaz ez Lenz tanulmányára is, amely az eddigi egyetlen kísérlet a két költemény összeolvasására (Lenz 1994).

<sup>21</sup> A képi ábrázolásokhoz lásd elsősorban Price 1990.

<sup>22</sup> Horatius kézenfekvő mintakövetését is e lehetőséggel magyarázhatjuk csupán, amennyiben nem feltételezzük a római költőről, hogy félezer évvel korábbi attikai vázakkal a kézben olvasta és értelmezte volna Anakreón szavait.

<sup>23</sup> Habilitációs előadás (Debreceni Egyetem, 2013. december 6.). Itt ismertetett eredményeimet külön tanulmányban tervezem hozzáférhetővé tenni. – Az Anakreón-vers kutatástörténetének ismertetése helyett itt csupán Gerber *Forschungsbericht*jére utalok (Gerber 1993, 121–122).

hogy megtámad valakit, aki annyira hasonlít hozzá, és teljesen tudatosan hozza magát kétes vagy nevetséges helyzetbe.”<sup>24</sup> Egy olyan költői játékkal van tehát dolgunk ebben az értelmezésben, melynél a szöveg tudatosan veti fel a szatíráknál is minduntalan felmerülő kérdést a beszélő által mondott kritika abszolút komolyságát illetően.<sup>25</sup>

A záró csattanó – *quid attinet tot ora navium gravi / rostrata duci pondere / contra latrones atque servilem manum...*?<sup>26</sup> – viszonylag könnyen azonosítható, szűkebb történeti kontextusba helyezi a beszédet: a Sextus Pompeius elleni hadjárat idejébe.<sup>27</sup> A lovagrendbe felkapaszkodott, újdonsült hadvezér alakja a triumvirátus zűrzavaros időszakának tipikus figurája, méltatlankodó említése pedig nemigen érthető másként, mint kritikaként az ő és hozzá hasonló parvenük kinevezői – jelen esetben az Antoniusszal együttműködő Octavianus – ellen.<sup>28</sup> Olyan típusú üzenet ez, amellyel más epodosokban furcsamód, e nyilvánvaló példa ellenére is, rendkívül vonakodóan számol a horatiusi iamposz-kutatás;<sup>29</sup> ez azonban már az 1. és 9. epodosok értelmezési problémáihoz vezet át bennünket.

Az *Epodosok* öniróniájának talán legizgalmasabb – s az előbbinél bár jobban érthető, mégis nehezebben azonosítható – megnyilvánulási formája, amikor az öninvektíva oly módon társul invektív költői üzenettel, hogy e burkolt, s többnyire humoros utalások éle egyszerre irányul a költő, Maecenas és Octavianus ellen.

A gyűjtemény nyitóverse (*Epod.* 1) magától értetődően programmatikus jelentőségű, s hogy tulajdonképpeni témája a barátság, az a horatiusi vallomással – miszerint ő egy az arkhilokhoszinál szelidebb iamposz-költészetet művel (*numeros animosque secutus / Archilochi, non res et agentia verba Lycamben – Ep.* I.19,24–25)<sup>30</sup> – egybevágónak is mondható.<sup>31</sup> A barátság személyes élményét a szöveg ugyanakkor egyértelműen politikai-katonai összefüggésbe helyezi – megint csak

<sup>24</sup> „Horace [...] intends us to be amused by his audacity in attacking one so similar to himself, and [...] quite consciously places himself in a false or ridiculous position.”

<sup>25</sup> Vö. Hajdu P. idevágó tanulmányát a jelen kötetben.

<sup>26</sup> „Mi értelme van nehéz, éles orrú hajókat küldeni kalózok és rabszolgasereg ellen...?”

<sup>27</sup> Forrásaink (Vell. II.73,3; Cass. Dio XLVIII.19,4 stb.) egybehangzóan állítják, hogy Sextus serege jelentős részben besorozott rabszolgákból állt.

<sup>28</sup> Instrukatív catullusi párhuzam a Caesar-kegyenc Mamurra elleni invektív hadjárat (Cat. 29; 57; 115 stb.), amely pontosan ilyen közvetett támadás a triumvir(ek) személye és a triumvirátus közállapotai ellen.

<sup>29</sup> Igaz ez az egyébként rendkívül józanul ítélő Watsonra is, aki (Jacoby nyomán) elismeri a szóban forgó hely invektív élet (2003, 171: „possibly a hit at Octavian”), de figyelmen kívül hagyja ugyanezen lehetőséget *Epod.* 1 és 9 kapcsán; vö. még ugyanígy Schmidt 2002a, 49–50 és Schmidt 2002b, 60–61.

<sup>30</sup> „...követve Arkhilokhosz metrumait és indulatait, de nem versei tartalmát és Lükambészt üldöző szavait”.

<sup>31</sup> Vö. Schmidt 2002b, 62. Nem mintha maga a téma ne lenne jellemzően arkhilokhoszi (vö. kül. 24 W).

az arkhilokhoszi bajtárs-költészet kései visszhangjaként. A kérdés: hogyan? Az Actium előestéjén „játszódó” költemény a barátság-topika bevett motívumaiból építkezik, benne a legaktuálisabbal: a barátok a háborúba is követik egymást (vö. Cat. 11). Horatius ebbéli készségét indokolva kifejezetten párhuzamot von saját Maecenashoz fűződő barátsága, valamint utóbbi Octavianus iránt mutatott bajtársiassága között (3–4). A vers, amennyiben a Maecenas iránti őszinte és komolynak ható baráti vallomásoknak az ódáktól csupán metrumában különböző párjaként olvassuk, nem más, mint odaadó és öntudatos politikai kiállás Octavianus ügye mellett: a nevezetes *coniuratio totius Italiae* (Kr. e. 32) „kicsiben” (Kraggerud 1984, 21–43), ahol az octavianusi fél morális felsőbbrendűségét az antoníanusokkal szemben e párhuzamos és ideálisnak mutatott – önfeláldozásra és férfiaságra alapozott – barátságok szemléltetnék (Watson 2003, 56).<sup>32</sup> Ez az olvasat azonban nemigen tud mit kezdeni a szöveg felszínén át- meg átszűrődő (ön)iróniával és humorral. A költő bajtársi felkínálkozása egy bevallottan harciatlan férfitől származik (*imbellis ac firmus parum*, 16), aki madármamaként (!; 19–22) ajánlkozik fel a küszöbön álló háborús expedícióra. Az „akár az egész világba is követnélek” (11–14) ennek fényében játékos-komikus túlzásnak is beillik,<sup>33</sup> különösen a 23–24. sorokat is hozzáolvasva: *libenter (!) hoc et omne militabitur bellum*.<sup>34</sup> Ehhez járul, hogy a hasonlatban nem a madármama a leggyámoltalanabb áldozata a leselkedő kígyónak, hanem fiókája, aki az illustrandum szintjén a háborúba készülő Maecenasnak felel meg.<sup>35</sup> És végül: az említett madármotívum, amely nézetem szerint beszédes arkhilokhoszi allúzióként érthető, különösen érdekes e költői önábrázolás szempontjából. A rókáról és sasról szóló mesében (172–181 W) a hitszegő és a róka kölykeit felfaló sas az iamboszi ellenség (Lükambész), a rajta bosszút álló róka pedig az iambosz-költő megfelelője. Az elbeszélés végén a vétkéért bűnhődő, felgyújtott fészke fölött köröző sasmadár tehetetlenül nézi fiókái pusztulását, és tűri ellensége kárörömét (181 W). A fiókái felfalását hasonló tehetetlenséggel néző madár (*implumibus pullis avis [...] timet / magis relictis, non, ut adsit, auxili / latura plus praesentibus*, 19–22)<sup>36</sup> horatiusi önarcképét nehéz nem e korai előzmény visszhangjaként olvasnunk,

<sup>32</sup> A teljesség kedvéért: Watson (*ibid.*) maga is felhívja a figyelmet a horatiusi támogatás „közvetett” jellegére (Babcock nyomán, vö. alább), valamint bizonyos, a költői önarcképben kimutatható ironikus vonásokra, ezek azonosításánál azonban nálam jóval szűkebb körűen jár el.

<sup>33</sup> A szövegmagyarázók láthatólag nem számolnak e kijelentés humoros mivoltával, vö. Gruber 1990 (hivatkozik rá: Watson 2003 ad loc.), aki egyfajta Octavianusnak szóló politikai agenda kitűzéseként, a caesari expanziós örökség felvállalására szóló felhívásként érti.

<sup>34</sup> „szívesen harcolunk ebben és minden háborúban.”

<sup>35</sup> A mozzanatra Schmidt 2002b, 61–62 is felhívja a figyelmet, de itt is következetesen eltekint bármilyen irónia vagy humor feltételezésétől.

<sup>36</sup> „... tollatlan fiókáit a madár... jobban félti, amikor elhagyja, nem mintha több segítséget nyújthatna nekik, ha mellettük volna.”

az arkhilokhoszi mintához képest fordított szereposztás mindenesetre jól illik az epodusköltői önábrázolás játékos öniróniájához.<sup>37</sup>

Az említett önironikus megnyilatkozásokat néhány finom invektívaként is értelmezhető mozzanat egészíti ki, amelyek némiképp árnyalhatják az értékközpontú szembeállítást Octavianus és Antonius, illetve követőik között. A válságos katonai-politikai helyzetbe illeszkedő vers *expressis verbis* látványosan apolitikus, ahol a háború költői vállalásának egyetlen bevallott oka a személyes, baráti érzelm – olyasvalami, amiből nyilván Antonius térfelén is volt elég. E tekintetben informatív az összehasonlítás a Cleopatra-ódával (I.37) és a 9. epodosszal, melyek szerzője képes politikailag értelmezhető kategóriákban elmondani, miről szól ez a háború. Ugyancsak figyelemreméltó a végső soron Octavianusnak szóló költői hűségnyilatkozat közvetettsége, hiszen – megint csak *expressis verbis* – egyedül Maecenas megy Octavianus kedvéért a háborúba, Horatius nem (vö. *in tuae spem gratiae*, 23–24). E mozzanatok költői vágásnak értelmezni persze túlzás lenne, az azonban semmiképp, hogy a politikai távolságtartás finom jeleiként olvassuk őket, mégpedig a műfaji hagyomány garantálta szabadság jegyében és a rá jellemző humorral megfogalmazva.

Hasonló lehetséges olvasatokkal és problémákkal szembesülünk *Epod.* 9 kapcsán.

A szöveg ismét csak Actiumra reflektál, az 1. epodoshoz képest jóval kevésbé személyes nézőpontból. A vers fiktív előadói alkalomként leginkább egy az actiumi csatát követő tábori szümpozíciót vizionál,<sup>38</sup> ahol Horatius a csata friss élményének hatása alatt gondol vágyódva arra az ünnepi conviviumra, ami majd Maecenas római palotájában fog neki osztályrészéül jutni Octavianus actiumi győzelme alkalmából. A versnek – megint csak főszólamként – kétségtelenül létezhetsz olyan olvasata, amely Octavianus maradéktalan ünnepléseként érti a szöveget, összhangban a ténnyel, hogy Actium a későbbi augustusi rendszer, s Róma egész története szempontjából mégiscsak döntő sikernek bizonyult.<sup>39</sup> Történeti ismereteink ugyanakkor némiképp más fényben is látni engedik magát az eseményt,

<sup>37</sup> A róka-sas mese Arkhilokhosz egyik leghíresebb verse volt. Aiszkhülosz, aki az *Agamemnón* parodoszában ugyancsak visszanyúlt hozzá (111–118), szintén eljátszik a mese szereposztásában rejlő lehetőségekkel, amennyiben a két Trója-dúló Atreidát a fiókájukért méltó és *eredményes* bosszút álló ragadozókhöz hasonlítja. Vö. West 1979.

<sup>38</sup> Az implikált előadói alkalom fiktív mivolta nem csupán a horatiusi könyvköltészet létformájából következik: a szöveg különös ingadozást mutat a csatát közvetlenül megelőző, azzal egybeeső, valamint azt követő idősíkok között, vagyis nem egyszerű megmondani, mi a költemény drámai kronológiája; vö. az egész kérdéshez Watson 2003, 311. Arkhilokhosz 4 W elégiatöredéke alapján, amely katonatársak hajófedélzeten zajló szümpozícióját jeleníti meg költői beszédhelyzetként, vonzó lehetőség hasonló fiktív előadói alkalom feltételezése Horatiusnál is (vö. Mankin 1995, 180).

<sup>39</sup> Sőt: az esemény vízvonalhoz mind Vergilius, mind Horatius költői működésében vö. pl. Henderson 1999a, 6.

függetlenül annak későbbi jelentőségétől. A csatával kapcsolatos ismereteinket mértékadó módon összefoglaló Christopher Pelling erőteljesen fogalmaz e tekintetben: „...nehéz volt elfedni az igazságot. Az actiumi csata roppant szerencsétlen ügy volt. Valójában lehet amellet érvelni, hogy Antonius és Cleopatra győzött [ti.: mindketten, ráadásul külön is sikerült elmenekülniük – M. P.]: legalábbis mindent elértek, amit az ésszerűség keretei között remélhettek.”<sup>40</sup> Más megfogalmazásban: az Actiumnál elért, döntő jelentőségű katonai siker Octavianus szempontjából nem volt mentes bizonyos, propagandaszempontból bosszantóan kínos mozzanatoktól. Bár Antonius szinte teljes szárazföldi ereje Octavianus kezébe kerül, flottája és szövetségesei pedig tömegesen dezertálnak tőle, erejét tehát kétségtelenül döntően törli meg ez az esemény, Octavianus két fő ellenségének mégis sikerül elmenekülnie (vö. még Pelling i.h.: „Az actiumi csata egy évvel késleltette a végkimenetelt, más jelentősége nem volt.”<sup>41</sup>), s a tulajdonképpeni csata lényegét tekintve el is marad, hiszen számottevő küzdelemre nem kerül sor. Ebből a nézőpontból szemlélve új értelmet nyerhet a szöveg számos mozzanata, amelyek alkalmasint feleselnek a fenti ortodox olvasattal, s jól egybevág ezzel, hogy a vers említett fiktív tábori-szümpotikus kontextusa mintha legitimálni is akarná a szöveg potenciális szókimondását és (ön)ironikus humorát. A caecubusival kezelni kívánt hányinger említése (35) ugyanis óhatatlanul eszünkbe juttatja Octavianus azon hadvezéri marketing-döntését, amit közvetlenül az elmaradt összecsapás után hozott: a helyzet veszélyességére hivatkozva egész flottalegénységét a hajókon éjszakáztatta.<sup>42</sup> A győzelem diadalmenetért kiáltó ünneplése (*io Triumphe, tu moraris aureos / currus et intactos boves?* 21–22),<sup>43</sup> és Octavianus mint győztes hadvezér Scipio és Marius elé helyezése (23–26) a maga túlzó mivoltában annál ironikusabbnak ható ünneplés és dicséret, mert itt a katonatársak körében hangzik el, egy – mint láttuk, némi kérdőjeleket is felvető – hadvezéri teljesítményre vonatkozóan.<sup>44</sup> És a potenciálisan

<sup>40</sup> „... it was hard to disguise the truth. The Battle of Actium was a very lame affair. Such as it was, Antony and Cleopatra arguably won it: at least, they achieved all they could reasonably have hoped.” (Pelling 1996, 54–55). A csata rekonstrukcióját és ennek forrásait lásd uott.

<sup>41</sup> „The Battle of Actium delayed the end for a year; nothing more.”

<sup>42</sup> Vö. Pelling (i. h.): „Octavian did his best to make it a little more spectacular: a few ships were fired; and he took the ostentatious precaution of spending the night on board ship.” A hányinger említése a bevett értelmezés szerint pusztán a mértéktelen borozás nem kívánatos következményére utalna (ugyanígy legutóbb Johnson 2012, 133skk.; a kérdéshez részletesebben vö. Watson 2003 *ad loc.*). A hajón történő éjszakázásra Mankin 1995, 180 is utal, de csupán a *nausea* kifejezés pontos jelentésének azonosítása kapcsán; a mondat ironikus élével láthatólag nem számol.

<sup>43</sup> „Íó, Triumphus, késlelteted az aranyos kocsikat és az érintetlen ökröket?!”

<sup>44</sup> Tanulságos e tekintetben is a már említett Cleopatra-óda (I.37), amely az esemény *politikai* jelentőségének adózik komolyan vehető ujjongással, vagyis: a fiktív és műfajkonform

ironikus töltetű mozzanatoknak ezzel nem is értünk a végére. A menekülés közben katonai köpenyétől szabaduló Antonius említése óhatatlanul felidézi/felidézhetette azt a Kr. e. 43-as vereséget Forum Gallorumnál, melynek során Octavianus állítólag – Antonius szerint – lova mellett katonai köpenyét is elveszítette (Suet. *Aug.* 10). Ugyancsak említést érdemel ebben az összefüggésben a *Neptunius dux*ként aposztrofált Sextus Pompeius keresztül-kasul üldözése is a tengeren Octavianus által (vö. *actus cum freto Neptunius / dux fugit ustis navibus*, 7–8), ami nem csupán az idevágó sorozatos octavianusi vereségekről szóló egybehangzó történeti hagyománnyal áll kiáltó ellentétben, de az ezek által ihletett és Suetoniusnál megőrzött népi gúnyolódásokkal (Suet. *Aug.* 70,2) is. A szövegről szóló legújabb és legrészletesebb kommentár Horatiusnak címzett elmarasztaló ítélete („a kortárs történelem pártos és őszintétlen újrajrása”) jól tükrözi e horatiusi megnyilatkozások egyik lehetséges olvasatát,<sup>45</sup> ám mint az 1. epodos kapcsán elmondottak mutatják: nem az egyetlen lehetségeset. Arkhilokhosz egyik töredéke (101 W), melyben (ön)ironikus humorral tart tükröt önmaga és bajtársai elé, akik saját katonai fiaskójukat szájhősködéssel próbálják leplezni,<sup>46</sup> informatív műfaji párhuzamnak tűnik.

Az itt taglalt jelenségek maguktól értetődően vetik fel költői rezsimhűség/-propaganda vs. ellenzékiiség, illetve ez utóbbi hatalmpolitikai fogadtatásának kérdését. A fent említett iamboszi hagyomány – a humorral és iróniával szelídített ön- és barát-invektíva jelensége –, valamint az ezeket szem előtt tartó horatiusi szövegek jól mutatják, hogy ellenzékiiség és rezsimtámogatás olyan leegyszerűsítően szűk kategóriák, melyekkel nemigen lehet leírni e költészet mozgásterét. Egy olyan költészetét, melyben önirónia és ironikus kritika – akár egy princepszel szemben is – egymással harmonikus alszólamokat alkothatnak a főszólammal szemben, s amely egyetlen autoritativ olvasat befogadóra erőltetése helyett különböző értelmezéseket lehetővé tevő fő- és mellékszólamok vibráló feszültségében „működik”. Ennek a költészetnek ugyancsak a műfaji hagyományok biztosította szabadszójúság miatt helye lehetett az *Epodosok* születésének hátterét jelentő történelmi-politikai helyzetben,<sup>47</sup> ami nyilván nem jelenti, hogy a horatiusi

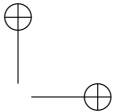


---

(arkhilokhoszi) előadói kontextus itt is megvilágító jelentőségű lehet a szövegértelmezés szempontjából.

<sup>45</sup> „...partisan and disingenuous rewriting of contemporary history”, Watson 2003, 315.

<sup>46</sup> „mert halott csak hét esett el, kit beértek lábaink, / s gyilkosok vagyunk vagy ezren...” (ford. M.P.: ἐπτά γὰρ νεκρῶν πεσόντων, οὓς ἐμάρψαμεν ποσίν, / χεῖλιοι φονῆς εἰμεν, 101 W).

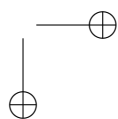
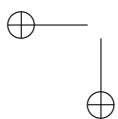
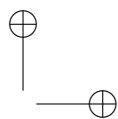
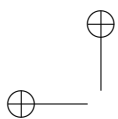
<sup>47</sup> Kissé tágabb látómezőben szemlélve ugyanezt: az Augustus-kor költészetének értelmezési keretként a kutatás hagyományosan hajlamos megmaradni ellenzékiiség és rendszertámogatás/-propaganda, pro- és anti-augustusi állásfoglalás leegyszerűsítő ellentétpárjánál (pár klasszikus példa: Horatius ódáinak IV. könyve, Vergilius: *Aeneis* [utóbbi értelmezéstörténetéhez magyarul lásd Ferenczi A., *Vergilius harmadik évezrede*, Budapest 2010] és *Georgica*, Ovidius: *Metamorphoses*), s ahol mégsem ezt teszi (Horatius), ott valami-



epodosokat mint egy a politikai erőtérben létező és ható irodalmi jelenséget műfaji tradíciói teljességgel mentesítették volna minden kényelmetlen politikai éltől és legitimációs kihívástól. Aligha véletlen ugyanis, hogy az iamposzköltészet csillaga éppen Actium után áldozik le Horatius életművében.

---

féle sajátos horatiusi szellemiségre – egyfajta politikai *aurea mediocritas*ra (a jelenséghez l. Kozák Dániel jelen kötetbeli tanulmányát) – hivatkozva tekint el ettől. Mint láttuk, az *Epodosok* könyve is rácáfol e mereven dualisztikus értelmezési keretre humora és műfaji hovatartozása miatt vindikált és elfogadott szabadszájúsága révén.







BOLONYAI GÁBOR

ÉVSZAKOK, ÉLETKOROK, PILLANATOK

*A Carm. I.9. értelmezéséhez*

Vides ut alta stet nive candidum  
Soracte, nec iam sustineant onus  
silvae laborantes, geluque  
flumina constiterint acuto?

Dissolve frigus ligna super foco  
large reponens atque benignius  
deprome quadrimum Sabina,  
o Thaliarche, merum diota.

Permitte divis cetera, qui simul  
stravere ventos aequore fervido  
deproeliantis, nec cupressi  
nec veteres agitantur orni.

Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et  
quem fors dierum cumque dabit, lucro  
adpone, nec dulcis amores  
sperne puer, neque tu choreas,

donec virenti canities abest  
morosa. Nunc et campus et areae  
lenesque sub noctem susurri  
composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intumo  
gratus puellae risus ab angulo,  
pignusque dereptum lacertis  
aut digito male pertinaci.

Látod a Soractét, hogy ragyog a vastag hótakarótól? Nem bírják már terhüket a fák, görnyedeznek ágaik, és a metsző hidegben befagyott a folyók vize is.

Tegyél a tűzre bőven, enyhüljön a hideg, ne sajnáld a fát, s hozz mellé négyéves színbort, Thaliarchus, szabin palackban.

A többit hagyd az istenekre: s ha egyszer elcsitítják a viharos tengeren tomboló szeleket, a ciprusok meg az öreg szilfák sem hajladoznak majd.

Hogy mi lesz holnap, ne akard megtudni, és minden napot, amit csak kapsz még a sorstól, tekintsd nyereségnek, s az édes szerelmet se utasítsd el, kölyök, meg a táncot se,

amíg messze még viruló fiatalságotól a mogorva öregkor. Most lehet élvezni a füves pályákat, a szabad tereket, s a halk susogást késő este a megbeszélte órán, újra meg újra,

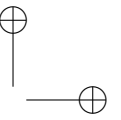
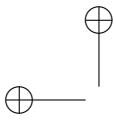
most édes az árulkodó nevetés a sarokban elbújt lánytól, és a karjáról vagy a hamiskásan ellenkező ujjáról lehúzott zálog.

## A cím

Az ókori verseknek nem volt mai értelemben vett címük, vagyis olyan egyedi megjelölésük, amit a szerző az adott mű megkülönböztetése és/vagy a befogadó orientálása szándékával talál ki, s ami így bizonyos fokig a mű szövegéhez is hozzátartozik. Ha meg kellett nevezni egy-egy művet, általában a kezdősor vagy a kezdőszavak alapján nevezték meg. Horatius lírai költeményei esetében is érvényesült ez a gyakorlat, de emellett előfordult az is, hogy a versben megszólított személy nevével jelöltek egyes műveket; ezt az azonosítási módszert nagyban megkönnyítette és elősegítette, hogy Horatius többnyire csak egy költeményt címezett egy adott személynek. A *carmen*ek első könyvének 9. darabját így eredetileg *Vides ut altaként* vagy Thaliarchus-óda-ként (latinul: *ad Thaliarchum*) emlegették (ezt követi Szabó Lőrinc fordítása is). A modern szakirodalomban szokásos, számozás szerinti jelölés a humanisták kommentárjaiban vált általánossá. A 20. században aztán egy negyedik típusú cím is népszerű lett: a szikár numerikus jelölés mellett vagy helyett sokan nevezik Soracte-ódnak is.<sup>1</sup>

Míthogy nem szerzői címadásról van szó, az egyes változatok értelemszerűen elsősorban a befogadói megközelítés különféle fajtáiról, irányairól adhatnak információt. Nem lényegbevágóan fontos dolgokat, de azért némi támpontot, elsősorban az értelmezéstörténet nyomon követéséhez, de közvetve a mű értelmezéséhez is. A Soracte-óda esetében ugyanis az átlagosnál talán kevésbé esetleges a kapcsolat

<sup>1</sup> A címadás történeti változásairól lásd Edmunds 1972, 65–70.



a címadó földrajzi hely és a költemény között. A vers kezdőképe, a Róma közelében környezetéből magasan kiemelkedő hegy hóval borított látványa olyan erős és meghatározó (a versen belül éppúgy, mint a kötet többi darabjához képest), hogy könnyen érthető, miért kezdte el a vers sok olvasója és elemzője a hegy nevét használni metonímiaként a vers egészének jelölésére.

## Az alaphelyzet: a nyitókép

Érdekes nekünk is ebből a kezdőképből kiindulnunk. A Soracte-óda egyik legnagyobb hatású kritikusa, Eduard Fraenkel is ehhez a képhez fűzte elhíresült megjegyzését:<sup>2</sup> „A *Carm.* I.9, *Vides ut alta stet nive candidum Soracte* sokunk számára kedves darab, mert azokat a napokat idézi föl, amikor egy Corsóhoz közeli, viharverte, magas ház tetőteraszáról vagy a Gianicolo magasabb részeiről csodáltuk a magányos Monte Soratte hegyes csúcsának különös sziluettjét a horizonton.”<sup>3</sup> A vers egészéről ugyanakkor nem volt jó véleménnyel. Wilamowitzhoz hasonlóan, tetszetős sorok széteső halmazának tartotta,<sup>4</sup> elsősorban abban látva az egység hiányát, hogy a vers ötödik és hatodik versszaka – a kezdő sorok telével szemben – egyszer csak a nyarat nevezi és tekinti „most”-nak: „A vers sokféle eleme nem áll össze harmonikus egésszé. A 18. sor *nunc et campus et areae* és rákövetkező szavai egy egészen más évszakot sejtetnek, mint a vers elején szereplő kemény tél. Nincs az az értelmezési manőver, amelyik el tudná tüntetni ezt az ellentmondást.”<sup>5</sup>

Fraenkel ambivalens ítélete a vers értelmezésének egyik legtöbbet tárgyalt és vitatott kérdéséhez vezet bennünket. Fraenkel a vers alapjául szolgáló helyzet következetes és „egységes” ábrázolását kéri számon Horatiuson, szemmel láthatóan annak hallgatólagos feltételezésével, hogy ez az alaphelyzet attól egységes, hogy egy reálisan is átélhető – s Horatius által valóságosan is átélt – pillanatot rögzít.<sup>6</sup>

---

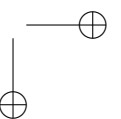
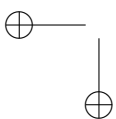
<sup>2</sup> Fraenkel 1957, 176.

<sup>3</sup> „*Odes* i. 9, *Vides ut alta stet nive candidum Soracte*, is dear to many of us because it reminds of the days when, either from a *terrazzo* on the roof of one of the tall and weathered houses of the Corso or from the height of the Gianicolo, we gazed at the queer silhouette which the isolated sharp peak of Monte Soratte forms against the horizon.” (Fraenkel 1957, 176.)

<sup>4</sup> „Hübsche Verse, aber noch kein Gedicht” – írta Wilamowitz-Moellendorff 1913, 311.

<sup>5</sup> „Its heterogeneous elements have not merged into a harmonious unit. Line 18 *nunc et campus et areae* and what follows suggest a season wholly different from the severe winter at the beginning. This incongruity cannot be removed by any device of apologetic interpretation.”

<sup>6</sup> Hasonló értelmezői hozzáállás jellemzi már Heinze 1923-ban publikált óda-elemzéseit is, aki valamennyi óda esetében megpróbálta kikövetkeztetni azt a – fiktív vagy valós, de mindig konkrét – szituációt, amelyben „Horatius” előadhatta versét az általa megszólított személynek. Rekonstrukciói sokszor az evidensnek tűnő helyzet teljes átértékelésével jár-



Fraenkel nem titkolja, milyen erősen befolyásolják olvasatát saját emlékei, a Monte Soratte ma élő emberek elé is táruló látványa. Ahogy Rómának egyik-másik pontjáról bizonyos időszakokban mi is láthatjuk saját szemünkkel a hófedte hegycsúcsot, ugyanígy láthatta Horatius is, a vers tehát egy ilyen reális élményt vesz alapul.<sup>7</sup> A vers hibája pedig – e logika szerint – éppen abban van, hogy a benne megszólaló lírai én nem marad meg ennél a pillanatnál, hanem elkalandozik tőle, és a téli hideget elűző, tűz melletti borozás élményéhez szervesen illeszti hozzá a nyári találgákra buzdító szavait.

Az idősíkok közti önkényes ugrálás mellett mások az – általuk szintén realistának tételezett – ábrázolás egyéb részleteiben fedeztek föl zavaró „következetlenségeket”. Hogyan nézheti együtt a beszélő és a megszólított a hófedte Soractét, ha a korabeli római házaknak nem volt tágas üvegablakuk? (Rudd 1960) Ezek szerint hőseink a szabadban húzódnak a tűz mellé és onnan nézik a hegyet? Vagy a házban vannak, és csak képzeletben idézik föl a Soracte látványát? Az első értelmezésnek a szümpozicion szokásos helyszínéről kellene lemondania, a másik megoldás viszont épp a „közvetlen tapasztalat” hipotézisének mondana ellent. És milyen fát (*lignum*) kell Thaliarchusnak a tűzre tennie? Mert ha tűzifát (amit a szó rendesen jelent), akkor – kémény sem lévén a római házak „nappali szobájában” – a füst megfojtja a szobában borozókat (Bagnani 1954). Következésképp vagy megint csak kint kell elképzelnünk a szümpozíciót, vagy pedig faszénnek (vagyis *carbo*-nak) értenünk a *lignum* szót (amit rendesen nem szokott jelenteni), és egyszerű tűzrakásnak a *focust* (nem pedig házi tűzhelynek). Volt, aki abban is ellentmondást látott, hogy a harmadik versszakban a beszélő heves tengeri viharról tesz említést, miközben az első két szakasz havas tájat mutatott, befagyott folyókat és a természet teljes dermedtségét.<sup>8</sup> Akkor hát hol is vagyunk, és milyen az idő a vers jelenében?

A válasz – közvetve – voltaképp már a verskezdő Soracte-kép alapján megadható, főként ha annak technikájára figyelünk, ahogy a beszélő a leírás során a tekintetünket (a megszólított és az olvasó tekintetét) vezeti. A beszélő először távolból mutat a hegyre, és a végtelenre állított lencsén keresztül szemünk a tájból kiemelkedő (*alta*) egész hegyet látja. A nagytotálból megközelített hegy látványá-

---

tak. A pontosan meghatározható alaphelyzet hipotézise jól összeegyeztethetőnek bizonyult a New Criticism lírafelfogásával is, mely szerint a lírai művek olvasója a költő háta mögül mintegy „behallgat” a költő máshoz intézett beszédébe, lásd Barber 2014, 335–336.

<sup>7</sup> Az emlékek objektivitásával és a horatiusi ábrázoláson számon kért következetességgel kapcsolatban nem árt tudnunk, hogy Rómában élő emberek egybehangzó véleménye szerint a Corsónak egyetlen pontjáról sem látható a Soratte, lásd Edmunds 1992, 70–71.

<sup>8</sup> Cunningham 1957, 100 úgy oldja meg az „ellentmondást”, hogy a harmadik versszakot már a tavaszi viharok ábrázolásának tekinti (és az egész vers idejét folyamatosan progresszívnek feltételezi, amely évszokról évszakra halad előre). Pasquali 1920, 82 pont fordítva gondolja az időviszonyokat: szerinte ez a vihar hozta el a vers elején bemutatott havas és fagyos, téli rossz időt.

hoz aztán egy olyan megjegyzést fűz, amely már kisebb részletekre: az erdőkre és fákra fókuszál, és olyasmit fogalmaz meg, amit inkább csak elgondolhat egy távoli szemlélő, mintsem közvetlenül láthat: a fák alig bírják terhüket. Sőt, mivel a latin negatívan fogalmaz (*nec iam sustineant*), szigorúan véve olyasmit kellene látnia, ami az adott pillanatban nem is látható.<sup>9</sup> Utoljára pedig egy olyan mozzanatot emel ki, amire már végképp csak következtetni lehet a távolból: a befagyott folyók látványát. A kép a távolság miatt többszörösen is láthatatlan kell, hogy legyen az – akár kint, akár bent – lakomázók közvetlen érzékelése számára. Ugyanaz a szem, amelyik a messzi távolból nézi a hegyet, a hótól roskadozó erdőket talán még kiveheti, de nem hatolhat a fák közé egészen a folyókig (ráadásul egyszerre több folyóig), és semmiképp sem érzékelheti a befagyott folyókat borító „éles jeget” (*gelu acuto*) is.

Világos: a vers már a nyitókép esetében sem úgy működik, hogy egyetlen reális tapasztalatot igyekezne megörökíteni, pontosan megadható idő- és térbeli koordinátákkal, egyértelműen meghatározható konkrét helyszínnel és időponttal. Horatius „mozgó kamerával” dolgozik, s az első pillanattól fogva látvány és képzelet összjátékára számít. A vers fikatív alaphelyzete nyilvánvalóan egy hideg téli naphoz kötődik, de lehetetlen és nem is szükséges eldönteni, hogy a két szereplő bent vagy kint van-e a beszéd alatt, s ténylegesen is látják-e maguk előtt a zord természeti tájat, vagy csak felidézik a nem sokkal korábban látottakat.<sup>10</sup> A felidézett kép számos részlete így is, úgy is csak a képzelet segítségével „látható.” Mindezek ellenére, az eredeti élmény rekonstruálhatóságából kiinduló értelmezői megközelítés meglepően sokáig: évtizedeken át uralta a versről folyó kritikai diskurzust a huszadik század második felében (sőt, olykor még ma is érvényesnek tekintik, s részben emiatt is tértünk ki rá ilyen részletesen), és csak valamikor a 70-es évektől kezdve adta át a helyét fokozatosan egy olyan szemléletnek, amely a versben ábrázolt helyzet fikatív és konstruált jellegét hangsúlyozza.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ahogyan erre már Kiessling 1901, 65 is felhívja a figyelmet.

<sup>10</sup> A vita során nem került elő az a nem teljesen érdektelen tény, hogy hideg időben a szabad tűz melletti borozás éppolyan kedvelt időtöltés volt, mint a házi tűzhely melegéhez húzódva (lásd például Arisztophanész, *Akharnaibeliek* 752), Horatius szövegével pedig mindkét toposzserű jelenet összeegyeztethető, és semmi nem indokolja, hogy az egyiket a másik kizárásával részesítsük előnyben.

<sup>11</sup> Fraenkel megjegyzésére azonban nagyon gyorsan megérkeztek az első válaszok, Cunningham 1957 és Shields 1958 részéről, akik a természeti változások szimbolikus jelentését hangsúlyozták, elsősorban Wilkinson 1951, 129–131 elemzésére támaszkodva. A szimbolikus értelmezés hívei sokáig kisebbségben maradtak, lásd Edmunds 1992, 93–110. Fontosabb hozzászólások a vitához: Rudd 1960, Sullivan 1963, Pöschl 1966, Henderson 1967, Lockyer 1968, Esler 1969, Nisbet–Hubbard 1970, Catlow 1976, Moritz 1976, Moskovit 1977, Muir 1981, Segal 1981, Sullivan 1981, Vessey 1985, Springer 1988, Cameron 1989, Clay 1989, Barber 2014, 339–340.

A kint vagy bent, illetve a közvetlen érzékelés vagy képzelet fogalompárokát ráadásul egyéb körülmények miatt sem indokolt eldöntendő alternatíváknak tekintenünk. Mindenekelőtt fontos szem előtt tartanunk, hogy a nyitókép, bár Róma környéki tájat mutat, ugyanúgy eredeztethető egy *irodalmi* tájból is. Horatius jól felismerhetően Alkaiosz versének kezdő szavait hol pontosabb fordításban, hol szabadabb átköltésben idézi, imitálja.<sup>12</sup>

ῥεῖ μὲν ὁ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας  
χείμων, πεπάγαισιν δ' ὑδάτων ῥόαι

Ma Zeusz esőt hoz, és im' az ég felől  
nagy tél süvít, megdermed a gyors folyó.<sup>13</sup>

Az olvasó nyilvánvalóan nem egyszerűen nem tekinthet el ettől a szövegkapcsolattól, hanem épp ellenkezőleg: ennek felismerése és tudatosítása nélkül nem kapcsolódhat be a szövegértés folyamatába. A szerző, aki már a verseskötete elején jelezte, hogy legfőbb művészi ambíciója a lírai kánonba való bejutás a műfaj leszboszi vonalán haladva (I.1,34–36), harmadik könyvének záró darabjában pedig az aiol líra átültetését nevezi meg legnagyobb költői eredményének (III.30,13–14), világosan olvasói értésére adja, hogy ennek a versengő imitációnak a részletes feltérképezését és értékelését várja tőlük.<sup>14</sup> Különösen felerősödik ez az elvárás az első kilenc *carmen* metrikai változatossággal felépített „parádés” sorozatának csúcspontján, az első olyan darab esetében, amely a nyitóversben beharangozott, de mindezidáig késleltetett alkaioszi strófa ritmusában szólal meg. És ha valaki sem a metrum, sem az idézet után nem kapcsolna, akkor a versben sorra elhangzó görög kölcsönszavak (*diota, chorea*), valamint a megszólított személy görög neve biztosan segítenek neki abban, hogy a latin szöveg görög hátterére felfigyeljen és a kapcsolatokat felderítse.

Ennek az irodalmi kötődésnek tudatában viszont végképp hiba volna a téli természet horatius-i képét naiv tájleírásnak, egy konkrét élmény és helyzet közvetlen megragadásának tekinteni. Ezzel természetesen nem élményanyagától kívánjuk megfosztani a verset (nyilván abból is táplálkozik); hisz épp az az egyik legizgalmasabb vonása a horatiusi szümposzion-költészetnek, hogy nem egyszerűen szövegek fordítása a célja, hanem egy életstílus és -szemlélet meghonosítása, egy görög intézmény és szokás – képzeletbeli és/vagy tényleges – megvalósítása római körülmények között.<sup>15</sup> Ezeknek a *convivium*-verseknek azonban van egy olyan rétege,

<sup>12</sup> Ráadásul ugyanezt az alkaioszi helyzetet és témát már a 13. epódoszban is feldolgozta Horatius, így az I.9 saját műve variációja is egyben.

<sup>13</sup> Frenyó Zoltán fordítása.

<sup>14</sup> A horatiusi költészet és az aiol líra viszonyáról lásd Nicoll 1986, Feeney 1993, Paschalis 2002, Clay 2010, az ódaparádé felépítéséről és csúcspontjáról Lyne 2005, 548–549.

<sup>15</sup> Lásd Murray 1985. A horatiusi *carmen*ek tényleges szümposzionok keretében történő előadásának kérdéséről legutóbb lásd Lowrie 2009, 63–97. Az a kérdés, hogy a versek

amely nem függetleníthető a szövegek szövegszerűségétől, irodalmiságától, a költői hagyományba való beágyazottságától.<sup>16</sup> És ez a réteg csak a költészet világán belül és mint költészet érzékelhető. A téli Soracte leírása első pillanattól fogva annak a játéknak része, hogyan lehet a zord természetet Alkaiosz szemével látni és láttatni, vagyis a leszboszi költő szavait, metrumát, dallam- és gondolatvilágát stb. latinra fordítva ábrázolni. Ha tehát a szövegből valamiféle primér tájélményt próbálunk meg kioperálni, akkor épp ezt a játékot tesszük tönkre.<sup>17</sup>

A közvetlen érzékelés és képzelet kettőssége ráadásul már az eredeti szövegben (338. tör. Lobel-Page) is tetten érhető, a Fraenkel által kifogásolt heterogenitás így már a görög költő képével szemben is felróható lenne. A zord időt ugyanis Alkaiosz egyfelől hatalmas esővel járó viharként, másfelől folyók vizét befagyasztó, dermesztő hidegként jellemzi – márpedig ez a kétféle extrém jelenség: özönvízszerű eső és folyók befagyása ugyanazon a helyen azonos hőmérsékleti viszonyok között „reálisan” egyszerre nem léphet föl (a magyar fordítás „Zeusz esőt hoz” megoldása csal is egy kicsit: az esőzést a jövőbe tolja).

Alkaiosz olvasói azonban nem szoktak fönnakadni ezen a lehetetlenségen (és akkor a görög házakkal kapcsolatban szintén felvethető ablak-problémát még nem is érintettük!), mert nem okoz számukra gondot, hogy apró nézőpontváltást alkalmazva értsék a szöveget (az esőt és a fagyot nem azonos helyen vagy azonos időpontban képzelve el), és a leírt természeti jelenségeket mint a téli idő legjellemzőbb pillanatait lássák egymás mellett.<sup>18</sup> Kétségtelen ugyanakkor, hogy Alkaiosz természetleírásához képest a római költőt több szempontból is „valószínűbbnek” érezzük, s talán éppen emiatt is könnyebb beleesni a következetes realizmus számonkérésének csapdájába.

Mitől lesz reálisabb Horatius leírása? Például attól, hogy nemcsak a csapadék halmazállapotát igazítja a téli fagyhoz (az esőt óra cserélve), hanem magát a rossz idő helyszínét is reálisabban: egy magas hegyen jelöli ki. A beszélő ráadásul meg is

---

visszatükröznek-e vagy csak vizionálnak valamilyen újfajta, görög stílusú szórakozási formát, véleményem szerint nem válaszolható meg vagylagosan. A szümpozion-költészet meghonosítása abból a szempontból mindenesetre nem bizonyult sikeres vállalkozásnak, hogy nem teremtett hosszú életű hagyományt és nem vált a római *conviviumok* részévé, ahogy erre Gellius egyik híres anekdotájából is következtetni lehet, aki a lakomai előadásra szánt, görög típusú szerelmi költészet hiányáról beszél Rómában (XI.2,5).

<sup>16</sup> „...he is weaving together various strands from reading and experience, and [...] gives hints of sensitive and convincing attitudes” (Nisbet–Hubbard 1970, 118).

<sup>17</sup> A tűzrakásra és a bortöltésre felszólító kifejezések irodalmi jellegét hangsúlyozta a *large* és *benignius* szavak kapcsán már 1963-ban Witke is, aki szerint Horatius Varro *Sesculixes* című menipposzi satírájából vette át a két szót.

<sup>18</sup> Egy jellegzetes lakomai verstípus jó analógiát kínál. Ez arra a játékra épül, hogy a beszélő a borozás helyét a tengerre (is) képzelve, folyamatosan ugrál a két helyszín között, s hol a férfiszoba (*andrón*) kerevetén, hol a hajó fedélzetén képzelet magát, lásd Slater 1976.

nevezi ezt a hegyet. A helyszín konkretizálása pedig óhatatlanul maga után vonja annak szükségét is, hogy a beszélő saját magát is elhelyezze valahol az általa név szerint megemléített hegyhez képest – ez szintén a leírás hitelességének érzetét kelti. (Alkaiosz a maga helyének bármiféle jelzése nélkül, „egyenesben” közvetít az őt – valóságosan vagy képzeletben – körülvevő időjárási viszonyokról.) A beszélő, mint láttuk, a hegytől bizonyos távolságra jelöli ki a maga helyét (ez a távolság aztán a leírás folyamán a nézőpont folyamatos közelítése miatt egyre csökken: ekkor kell a költői képzelet szárnyára kapnunk), de nem olyan messzire, hogy a metsző téli hideget, mely a Soracte tetején extrém formában jelentkezik, ő ne érezné a bőrén. A zord időjárás – Alkaiosztól átvett – két eleme közül tehát csak az egyik (a hideg) köthető a beszélő közvetlen környezetéhez, csak ezt tudja közvetlenül érzékelni (ráadásul enyhébb formában), a csapadékot (a havat) pedig csupán a távoli hegyeken láthatja. Ez utóbbit Horatius azáltal is még jobban eltávolítja a beszélőtől, hogy a havazás idejét a múltba teszi át: a leírás jelenét a havazás után fellépő dermesztő hideg uralja.<sup>19</sup> A realista hatást, végül, fokozza a részletek jóval nagyobb gazdagsága és különlegessége: a megszokottabb „mészínű borból” (οἶνος μέλιχρος) „négyéves színbor” (*quadrimum merum*) lesz, az Alkaiosznál meg sem említett ivóedényt pedig egy nagyon ritka, de alighanem valóban létező, speciális helyi edényforma nevével jelöli meg (*Sabina diota*), amely a görög borkultúra latiumi-sabinumi jelenlétét a kereskedelmi érintkezés és a mindennapok szintjén képes érzékeltetni (Edmunds 1992, 31–32).

Eredeti kérdésünk szempontjából több tanulsággal is szolgál a fenti összehasonlítás. Először is, a „zord idő” leírásakor Alkaiosz minden további nélkül társít egymással olyan jelenségeket, amelyek a valóságban egyszerre ugyanott nem fordulhatnak elő. A vers egy hatalmas esővel és viharral indul, majd a befagyott folyókra tér át – az ugrást csak a képzeletünk segítségével, azaz nézőpontváltással tehetjük meg, de voltaképp már rögtön a vers elején hasonló helyzetben találja magát valamennyi befogadó, aki nem viharban áll neki a vers olvasásának vagy meghallgatásának és bele kell képzelnie magát a vers által megidézett helyzetbe. (A befogadást bizonyára izgalmasabbá teheti, ha adott esetben egy előadás körülményei hasonlítanak a vers által megidézett helyzetre, de nyilván nem előfeltétele).

Az olvasó képzeletbeli utaztatását a költő művészetének egy nagyon is hagyományos eleme teszi lehetővé, amelyre már a homéroszi eposzok is reflektálnak. Amikor Odüsszeusz megdicséri Démodokoszt, a phaiák énekmondót, akkor azt a képességét

<sup>19</sup> Horatius az időjárásnak egy harmadik tényezőjét is bemutatja extrém formában: a szélviharokat. Ezt azonban a Soracte-képtől elszakítva teszi, a természeti változások okait kifejtő érvelő részben (a 9–12. sorban). Eldönthetetlennek tűnik számomra, hogy a *venti* az alkaioszi χεῖμων fordítása és továbbgondolása-e, vagy a zord természet alkaioszi képétől független bővítésével van-e dolgunk.



emeli ki, hogy szemtanúként számol be olyasmiről, aminek nem volt a szemtanúja.<sup>20</sup> A helyszínek és idősíkok váltásának szabadsága a Múzsáktól kapott adomány része; Horatius tehát mind a szűkebb műfaji hagyományokkal, mind az általában vett költői tradíciókkal összhangban teremti meg versének fiktív helyzetét, a borozásra és költői megszólalásra ösztönző alkalmat.

## Bölcsességek és intelmek

A kezdő természeti kép azonban nem csak a szümpozsion alkalmát írja le, vagyis azokat a külső körülményeket, amelyeket csak a bor (sőt, ezúttal a szokásosnál több és erősebb színbor), valamint a tűz melege képes ellensúlyozni, hanem a jelen élvezetét hirdető életfilozófia általánosabb igényű kifejtéséhez is kiindulópontot nyújt. A versen keresztül így a szümpozsion résztvevői saját aktuális tevékenységüket indokolják és ösztönzik, és végső soron az együttívás intézményének a létét igazolják és erősítik meg.

A szümpozsion-költészet „filozófiája” természetesen nem eredeti és új gondolatokat hivatott megfogalmazni. Az egyes versek jól ismert és sokak tapasztalatát visszhangzó bölcsességekből építkeznek. Hol a halál elkerülhetetlenségével, hol az élet egyszerűségével, hol a jövő bizonytalanságával, a közelmúlt fájdalmas eseményeivel vagy éppen örömteli fordulataival indokolják, miért kell teljes odaadással a jelenre koncentrálni, mindannak élvezetére, amit a barátok társasága, a szerelem, a bor, a sport, a játék, a költészet stb. „itt és most”, soha vissza nem térő módon nyújthat.<sup>21</sup> S ahogy ez a közhelyekkel, vagyis korlátozott érvényű igazságokkal dolgozó műfajnál szokott lenni, minden a részleteken múlik, „a közkinccs saját birtokba vételének” részletein.<sup>22</sup> A frappáns és eredeti megfogalmazáson, a gondolatok újszerű összekapcsolásán, valamint a hiteles kontextus megteremtésén: egy olyan szituáció megrajzolásán, ahol érvényesen és megvilágító erővel szólal meg az adott életbölcesség.

Az alábbiakban az I.9-ben kifejtett populáris világgépnek három olyan vonását emeljük ki, amelyek sajátossá, egyedivé és érdekessé teszik a benne előadott életbölcseletet. A következő kérdéseket vizsgáljuk meg: 1. Az emberi életnek és tevékenységeknek milyen modellje körvonalazódik ebben a *carmen*ben? 2. Milyen a kapcsolat a beszélő és a megszólított között? 3. Mít is jelent a „jelen élvezete”? Hogyan valósul meg a „*carpe diem*” elve szerinti élet?

<sup>20</sup> „...oly szép rendben mondd a dalt az akháj seregeknek / sorsáról: mit tettek türtek, hogy hadakoztak, / mint aki köztük volt” (*Od.* VIII.489–491).

<sup>21</sup> A témákról jó összefoglalást ad Johnson 1993, 25.

<sup>22</sup> *publica materies privati iuris erit* (*AP* 131).

## 1. Ami a hatalmunkban áll, és ami nem

Ahogy erre már többen is felhívták a figyelmet, a természet aktuális állapotának leírásával indító szümpotikus költemények alapsémája általában két, nagyobb szerkezeti egységet tartalmaz.<sup>23</sup> A nyitó természeti képet – magyarázó, értelmező, következtető stb. jellegű – gnómius reflexió, valamint egy buzdító rész (tanács, intelem, ajánlás stb.) követi. A két utóbbi rész együtt ad választ a vers elején exponált helyzetre, a költői megszólalást is előidéző szituációra (és ilyen értelemben alkot egyetlen egységet). Az elmélkedő rész többnyire az emberi élet rövidségére és mulandóságára emlékeztet, a buzdítás pedig a pillanat élvezetére ösztönözve az éppen folyó szümpozicion létjogosultságát és értelmét erősíti meg.

Ez a kétpilléres (részletesebb bontásban nézve: hármas tagolású) szerkezet érvényesül az I.9-ben is, kisebb eltérésekkel. A buzdító rész két, egymástól jól elkülönülő felszólítást tartalmaz. Az első *parainézis* egy egészen konkrét gyakorlati utasítást fogalmaz meg: a bor behozatalára és töltésére, valamint a tűz megrakására (5–8. sorok). A második intelem nem egyszeri dolgok megtételére szólít föl és nem az aktuális szümpozicion idejére vonatkozik, hanem a megszólított személy életének hamarosan kezdődő időszakára, és egy általános vezérelvet ajánl a fiatalember figyelmébe azzal kapcsolatban, hogyan élje életét (15–24. sorok). A jó tanács voltaképp nem is a szümpozicionokhoz kötődik elsődlegesen, hanem a szerelemmel és a testi örömmel kapcsolatos (amik azért természetesen nem idegenek a szümpozicion világtól). Ezt az életvezetési tanácsot készítik elő azok a reflexiók, amelyek az ember hatalmában lévő dolgok körét jelölik ki, elsősorban az idősíkok szintjén, majd a jelen kiemelt szerepének gondolatához (9–15. sorok) jutnak el. A reflexív és buzdító rész ezúttal szorosan kapcsolódik egymáshoz, ami nyelvi formákban is kifejezésre jut. Amikor a beszélő a maga tapasztalataiból leszűrt elveket (melyekkel a világot magyarázza és az egyes ember lehetőségeit megállapítja) mint követendő maximákat fogalmazza meg és állítja a fiatalember elé, éppúgy imperatívusi alakokat használ (*dissolve, deprome*), mint amikor később a helyes életstratégia és viselkedés konkrét formáit írja elő számára (*permitte, fuge*). A buzdításnak ez a jövőbe tolása mindenképp az egyik legszembetűnőbb (és többek számára legzavaróbb) sajátossága a versnek, amire később még visszatérünk.

Egyelőre maradjunk még annál a kérdésnél, hogy milyen gondolatok „ellensúlyozzák” a dermedt természet látványát. A *permitte divis cetera* intelmével Horatius először is határozott vonalat húz a szümpozicion és a rajta kívüli – az egyetlen *cetera* névmással megnevezhető – világ közé, amit az ember nyugodtan átengedhet

---

<sup>23</sup> Davis 1991, 145–188, Johnson 1993, 17–29, Mindt 2006, 39 és Mayer 2012, 112–113. Érdemes megemlíteni, hogy a mintául szolgáló Alkaiosz-töredéket megőrző Athénaiosz annak a megállapításnak az illusztrálására idézi a vers elejét (más szövegekkel együtt), hogy Alkaiosz számára minden évszak és minden körülmény alkalmat és ösztönzést adott, hogy bort igyon (X.35 Kaibel).

az isteneknek. A két szféra különbsége, ahogy ez az első két versszakból kiderült, leginkább az alapelemekkel és ezek alaptulajdonságaival ragadható meg. A szümpozion megszelídített formában, emberi használatra fogva, engedi be a maga terébe a természet elemeit: a tűzhelyen kontroll alatt tartott tüzet, a megművelt föld italajándékát, valamint a bor fogyasztásához szükséges, égetett földből készített edényeket. Az utóbbi szférában az ember számára kezelhetetlen formában léteznek az elemek, a dolgok méretei és szélsőséges állapotai miatt is: tűz helyett fagy, folyó víz helyett hó és jég uralja a tájat, a föld pedig hatalmas, mozdulatlan tömegként mered barátságtalanul. A szümpozion így a civilizáció védett és biztonságos világát teremti meg, ahol a kellő mérték alkalmazásával enyhíthetők a kinti világ kellemetlenségei, hatástalanítható pusztító ereje.

A *permitte divis cetera* maximája azonban ezen az ígéreten túllépve átmeneti (emberi) megoldás helyett tartósabbat (istenit) is sejtet. S hogy miért bízhatunk ennek sikerében? Erre ad magyarázatot a tengeren tomboló szélvihar példája (9–12. sor). A kép nemcsak azt teszi világossá, hogy a viharok keletkezéséért és lecsendesítéséért egyaránt az istenek a felelősek (a természeti erők isteni irányítását voltaképp magától értetődő tényként kezeli a szöveg), hanem leginkább arra mutat rá, hogy a vihar elcsitulása után a vihartól távolabb eső, szárazföldi fák is mind megszabadulnak a szélvésztől.<sup>24</sup> Ezek után azt várhatnánk, hogy a gondolatmenet a természet örök körforgásával folytatódik majd, annak kimondásával, hogy a vihar tépte fákhhoz hasonlóan előbb-utóbb az évszakok rendjében is elérkezik a „szélcsend”, a telet felváltja a tavasz, és pedig mindenütt. Sok év távlatából nézve, bármely rossz idő csak átmeneti lehet, az enyhülés a külvilágot is előbb-utóbb el kell, hogy érje majd.

Ezt a konklúziót sugallja a kép, a szöveg azonban nem így folytatódik, hanem egy lépéssel már tovább jár. A beszélő a jövő dolgainak kutatásától igyekszik lebeszélni Thaliarchust: *quid sit futurum cras, fuge quaerere*. Milyen megfontolás áll e tiltás mögött? Ha az előzmények implicit tanulságát vesszük alapul, a beszélő szándéka a megnyugtatás lehet, az isteni irányításba vetett hit és bizalom alapján. A jövő miatt azért felesleges aggódnunk, mert az évszakok és a természeti folyamatok rendezetten követik egymást, a változások *hosszú távon* kiszámíthatók. Ha azonban a szöveg folytatására figyelünk (ahol a perspektívánk hirtelen *leszűkül*, időszámításunk mértékegységeit évszakok helyett a napok adják, s így a *cras*ról is kiderül utólag, hogy szó szerint is kell értenünk „holnapnak”, nem csak metonímiaként „jövőnek”), akkor a jövővel inkább az a „baj”, hogy beláthatatlan. Még egyetlen napra előre sem tudható, mit hoz a holnap, sőt lesz-e egyáltalán holnap. Ezért

<sup>24</sup> A ciprus (*cupressus*) és a kőris (*ornus*) többféleképp állítható szembe egymással: import és őshonos, díszkertben és vadon (főleg hegyekben) növény, örökzöld és lombhullató, de mindegyik oppozíció értelme, hogy a két ellentétes fajta együtt valamennyi fát lefedi, lásd Borzsák 1975, 67, Nisbet–Hubbard 1970, *ad loc.* és Edmunds 1992, 13–14.

nem érdemes a jövő dolgaival foglalkoznunk, és emiatt felesleges és értelmetlen aggódnunk miattuk. A jövő gondjaitól való megszabadításnak tehát – implicit módon – mindkét logikája megjelenik a szövegben, a gondolatmenet folytatásában azonban a második válik dominánssá, az, amelyik a napról napra élő ember perspektíváját veszi alapul. A vers mentor-alakja ennek értelmében óvja attól fiatalabb barátját, hogy a beláthatatlan jövővel foglalkozzon, s ajánlja neki helyette azt, hogy a mindenkori mára koncentráljon, mert csak ezt tudja, bizonyos fokig, uralni és irányítani.

A versben egy éles határvonalakkal kettéosztott világ modellje körvonalazódik így.<sup>25</sup> Az egyes ember, a magánember szférája áll szemben a teljes nagyvilággal. Az előbbibe az egyes individuum és a hozzá térben és időben közeli dolgok tartoznak, közelinek pedig addig az számít, ami kezelhető, vagyis ami alkalmas arra, hogy az adott személy helyes mérték szerint használni tudja. Minden, ami ezen kívül van, nem a mi világunk, hanem az isteneké. A modell egyszerű, csábítóan egyszerű. Csak a határvonalat kell megtalálnunk, és miénk lehet a boldogság, ami az egyes ember számára reálisan elérhető. A határvonal meghúzását pedig ebben a versben külön megkönnyíti számunkra, hogy a két szférát megjelenítő dolgok nevei konkrét jelentésük mellett könnyen érthetők szimbolikusan is, és pedig nagyon tágan és általános érvennyel (például a vihar az élet viharaként, stb.).<sup>26</sup> A modell azt sugallja, hogy ki-kí szabadon és probléma nélkül besorolhatja élete összes tevékenységét ebbe vagy abba a kategóriába, megrajzolhatja a hatalma alá eső dolgok körét, majd ezen a védett övezeten belül gondtalanul élvezheti őket.

Két tevékenységgel kapcsolatban azonban érdemes a siker „árára” is kitérnünk, amibe ennek az egyszerű modellnek a működése kerül. A politikumról és a szerelemről van szó. A hagyományos római felfogást követve, a politikumot nyilvánvalóan nem lehetne egyértelműen és könnyen a fenti kategóriák szerint ide- vagy odasorolni. Ez a vers feltűnően kerüli is, hogy a politika besorolásának kényes és bonyolult kérdését nyíltan felvesse. A probléma így rövidre záródik. Az istenekre bízott *cetera* kimondatlanul is magába kell, hogy foglalja a köz, a szűkebb és tágabb közösségek ügyeit is, így az I.9 életfilozófiája, implicit módon, a politikumtól való elfordulásra ösztönöz. Jobb az ilyesmit is az istenekre hagyni. Ez a fajta „leszerelő” és lemondó attitűd éles ellentétben áll az alkaioszi hozzáállással, akinek költészetében a lakoma nem a magánélet szigete, hanem a politizálás színtere és természetes közege.<sup>27</sup> A politikumot kiiktató boldogságesszmény sokak számára lehet (és minden bizonnyal lehetett) vonzó ezzel a tapintatos megoldással. A csendes félrevonulás,

<sup>25</sup> Közismerten elsősorban epikureus minták alapján., lásd Edmunds 1991, 34– 35, 60– 64, de a modell rokonságot mutat sztoikus elképzelésekkel is, ahogy ezek például Seneca *Erkölcsei leveleiben* vagy Epiktétosz *Kézikönyvecskéjében* megjelennek.

<sup>26</sup> Borzsák 1975, 66.

<sup>27</sup> Egy híres Horatius-hely (II.16,26–32) tanúsága szerint maga Horatius így látta.

a diszkrét háttérbe húzódás lehetőségét kínálja mindazok számára, akik igyekeznek vagy kénytelenek kimaradni a politikából, tiltakozás és feltűnés nélkül (vagy a másik oldalról nézve: azok számára, akik csendes kivonulást várnak el másoktól).

Talán a politikai asszociációk visszafogásának szándékával függ össze az alkaioszi szövegnek egy kisebb megváltoztatása is: nevezetesen az, hogy Horatius kihagyja a maga átköltéséből Zeusz nevét, és nem őrá, hanem általában az istenekre bíz „minden egyebet”. Közismert, hogy a természeti változások (évszakok körforgása, viharok, égi jelenségek stb.) a hagyományos görög mitológiai elképzelések szerint a zeuszi világrendnek olyan kitüntetett szféráját jelentik, melyet közvetlenül Zeusz irányít és felügyel. Ez a szemlélet olyan mélyen beivódott a görögök természetfelfogásába, hogy nyelvük egyes frázisaiba, szóképeibe is beférkőzött, így például az egyszerű esőzésre is a „Zeusz esőzik” fordulattal fejezték ki. Ugyanezt a rögzült, de valószínűleg még nem elkopott szókapcsolatot használja Alkaios is, s így kerül szövegébe Zeusz neve.

A verssor fordítása érdekes kihívás elé állította Horatiust: ragaszkodjon-e a fordulathoz vagy sem. A nyelvi probléma nyilvánvalóan azt a kérdést is magában foglalta: mennyire kell komolyan venni az eső mögött Zeuszt? Első kísérlete alkalmával, vagyis a 13. epódosz megírásakor Horatius egy olyan latin megfelelővel adta vissza a görög kifejezést, amelyik szintén tartalmazza a főisten nevét, és pedig „ég” jelentésben: *imbres / nivesque deducunt Iovem* (Ep. 13,1–2). A vers második fordításakor más megoldáshoz folyamodott. A latin szövegből kihagyta Iuppitert, megtartotta viszont a nyelvi forma mögötti képzetet, amely a természeti jelenségek isteni irányítását hangsúlyozza. A mellőzés oka, megítélésünk szerint, a verseskötet egészében megformált Iuppiter-alakban keresendő, amely legjellegzetesebben az I.2-ben jelenik meg (*Iam satis terris novis...*). Ennek a *carmen*nek a narrátora a polgárháború időszakát értelmezi a főisten által támasztott viharként, a természet iuppiteri irányítása így egyértelműen politikai jelentést kap. Ennek tükrében, a világ dolgainak Iuppiterre bízása talán túlságosan direkt (provokatív vagy behízeltgő?) bevallása lenne annak, hogy a politika nem a hatalmunkban álló dolgok közé tartozik. Annak, hogy a szabin környezetben honosított „alkaioszi szümpozicion” ezen a téren komoly hiányosságokat mutat az eredeti – szólás- és cselekvési szabadságát magától értetődő természetességgel gyakorló – asztaltársasághoz képest.<sup>28</sup> A különbség persze Iuppiter név szerint említése nélkül is érzékelhető. Az I.9-ben ábrázolt horatiusi lakoma a magánélet szférájában zajlik (több más *convivium*-

<sup>28</sup> Ezzel is összefügghet a megszólított fiatalember görög neve (akár valós, akár álnévről van szó, akár a személye is fiktív), amennyiben római környezetben az idegen név a kivülállást erősíti, lásd Anderson 1993, 117.

verséhez hasonlóan), amit egy elnagyolt vonalakkal érzékeltetett külvilág vesz körbe, mely a közelebről meghatározatlanul hagyott *divi* irányítása alatt áll.<sup>29</sup>

A fentebb említett boldogságeszménynek egy másik feltűnő és újszerű vonása a sajátos szerelemfelfogása. Az utolsó két versszakban felvillantott képek egy olyan magabiztosan uralható terepet tárnak az ifjú Thaliarchus elé a fiatalság világaként, amely kellemes szórakozást, szintiszta *dolce vitát*, rafinált, de komoly tét nélküli játékot ígér, ahol maga a játék fontosabb a partner személyénél is (aki szinte tetszőlegesen bárkivel helyettesíthető vagy bárki másra lecserélhető). Szó sincs mindent elsöprő szenvedélyről, a felek egymás iránti vonzalma incselkedő gesztusokon és hamiskás mosolyokon keresztül fejeződik ki, a szerelemnek nem csak a fájdalmas és gyötrelmes oldala hiányzik teljesen, de maga az *erősz* is rejtve marad – mindez szoros összefüggésben azzal az életelvvvel, hogy a jelen pillanatát bölcsen élvező szerelmes legyen tökéletes ura a helyzetnek és az érzelmeinek. Ez a bújócskázó, az elköteleződés és távolságtartás között ide-oda hintázó, játékos attitűd is természetesen ismeretlen az alkaioszi (s főleg szapphói) szerelem világában, ahol a felek nem könnyed játékosok, hanem egy egész lényüket átható *pathosz* elszenvedői.

## 2. Thaliarchus és mentora

Az Alkaiosz-részlettel való összevetés során azt vehettük észre, hogy Horatius az elemek tombolása helyett a mozdulatlan dermedtség állapotaként jellemzi a téli természetet. Nem említettünk még egy fontos különbséget: a Horatius-versben a beszélő és a megszólított személye is határozottabb vonásokkal van megrajzolva (bár lehet, hogy részben a szöveg töredékessége miatt is elmosódottabb az Alkaiosz-vers szereplőinek arca). Elsősorban életkoruk jellemzik őket: egy idősebb férfi beszél a fiatalabbhoz, akit *puernek* nevez.<sup>30</sup> A beszélő érett férfikorában jár, s már van fogalma arról, milyen az öregkor, a megszólított pedig a felnőttkor küszöbén áll. Életkoruk különbségéből adódó, természetes szereposztás érvényesül köztük. Az idősebb férfi vezetőként, mentorként lép föl az utóbbival szemben, magától értetődő módon támaszkodva nagyobb tekintélyére: megosztja vele tapasztalatait,

<sup>29</sup> Murray 1981, 283 még *így* is Augustusra és környezetére tett egyértelmű utalásnak értelmezi a *divis* megjelölést. Akárhogy is, az jogos értelmezői törekvésnek tűnik, hogy a *carpe diem* életfilozófiáját a kor hatalmas társadalmi változásainak kontextusában is olvassuk. Az augustusi béketeremtés és a köztársaság intézményének „teljes átszervezése” az új rendszer kedvezményezettjei előtt a gyors felemelkedés addig ismeretlen lehetőségeit nyitotta meg anyagi és társadalmi téren egyaránt. Az elit kedvező helyzetbe hozott tagjai számára hirtelen felértékelődött a jelen, és gyakorlati problémává lett annak kellemes gondja, mit csináljanak gazdagságukkal, hogyan használják ki még életükben, jól és okosan, a lehetőségeiket. Hasonló összefüggésekről az arany középszer elvével kapcsolatban lásd Ritoók 2009b.

<sup>30</sup> A szó az életkori jelölés mellett egyes értelmezők szerint Thaliarchus társadalmi helyzetét is kifejezi, vagyis ezek szerint rabszolga volna.

megmondja neki, konkrétan mit tegyen a vers fiktív jelenében is, és később életének következő szakaszában általában is, az általa legjobbnak tartott életfelfogás szerint. Ahogy láttuk, előbb (a második versszakban) gyakorlati tanácsokkal irányítja, hogyan enyhítsék „rövidtávon” a hideget, majd (a harmadikban) sok tél tapasztalatával a háta mögött egy átfogó magyarázatot adva, a megértés segítségével igazítja el, hogyan lehet és kell a zord időt elviselni, a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt.

A vers *parainézise* a jelen minél teljesebb élvezetét ajánlja, a jól ismert *carpe diem* maximájának variánsaként. A megfogalmazás első pillantásra is eltér a szokványos-tól. Először talán az tűnhet föl, hogy a buzdítás – ahogy már szó volt erről – nem az aktuális szümposzionra vonatkozik, sőt nem is kifejezetten szümposzionra, hanem egy hosszabb, jövőbeli periódusra, amely nyári vagy tavaszi körülmények között elképzelt jelenetek során valósul meg, Róma tágas zöldterületein és árnyas ligeteiben. Az időbeli eltolódás különösen amiatt okozott értelmezési problémákat, hogy ezeket a nyári jeleneteket – mintegy megfélekezve a téli szümposzion jelenéről – a *nunc* határozószóval jelöli a beszélő. Bizonyos feszültség tagadhatatlanul jelen van a szövegben, ami csak részben oldható fel azzal, ha a „most”-ot Thaliarchus életkorára vonatkoztatjuk, nem pedig a vers fiktív jelenére.<sup>31</sup> A kétféle időszámítás (évszakok, illetve emberi életkorok szerinti) megkülönböztetése mindenképp szükséges és indokolt ahhoz, hogy a figyelmetlenség banális vádjá alól tisztázzuk a szerzőt, ugyanakkor az továbbra is magyarázatra szorul, hogyan kezdődhet „most” a fiatalság időszaka, ha az ifjúkor jellegzetes tevékenységei hangsúlyozottan nem téli körülményekhez kötődve jelennek meg.

A kérdésre és a lehetséges válaszokra később térünk majd vissza, egyelőre folytassuk gondolatmenetünket a beszélő és Thaliarchus kapcsolatának vizsgálatával. A görög szümposzion-költészet tanácsadó típusának egyik gyakori vonása, hogy a lakoma idősebb résztvevője egy szerelmi kapcsolat keretei között ad tanácsokat a fiatalabbnak mint ifjú kedvesének (*erómenosz*) rajongó szerelmese (*erasztész*). E hagyomány talán legismertebb képviselője Theognisz, Kürnoszhoz címzett epigrammaszerű verseivel. Alkaiosz költészetének szintén egyik alaptémája a szerelem, és – ahogy ezt éppen egy Horatius-hely is megerősíti<sup>32</sup> – a szerelmi kapcsolat számára minden esetben egy ifjú iránt érzett vonzalmat jelent. Eléggé valószínűnek tűnik, hogy az I.9. óda mintájaként szolgáló versben is egy fiatalemberhez beszél; utolsó javaslatát, hogy ti. tegyen puha párnát a feje alá (illetve egy másik értelmezés szerint, melyet Frenyó Zoltán is fordít: „tegyen fejpántot homlokára”), akár egyszerű figyelmességnek, akár a testi közeledés jelének értelmezzük, mindenképp olyan közvetlenséget és bizalmas viszonyt sejtet közöttük, ami leginkább

<sup>31</sup> Pöschl 1966, 377 ötlete, hogy a beszélő voltaképpen téli sportokra és bújócskára buzdít, tehát nem kell ugranunk az időben, érthetően nem nyerte el sokak tetszését, lásd Clay 1989, 102–103.

<sup>32</sup> *Lycum nigris oculis nigroque / crine decorum [ti. canebat]*, I.32,11–12.

egy erotikus kapcsolatban képzelhető el. Hogy aztán az eredeti vers milyen gondolatokra futott ki, a ránk maradt töredékek alapján pontosan nem állapítható meg, mindenesetre általánosságban annyit el lehet mondani, hogy Alkaiosz ifjakhoz írt verseiben a szerelmi vágy és vonzalom kifejezése jóval nagyobb szerepet játszik, mint a szellemi-lelki irányítás szándéka.

A fentiek tükrében indokoltnak tűnik feltennünk a kérdést: milyen is a kapcsolat a beszélő és Thaliarchus között? Nyíltan kifejezett erotikus vonzalomról, pláne szerelmi viszonyról nyilván alaptalan volna beszélnünk. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy a beszélő nem közömbös vele szemben, személyéből pedig szinte csak az az oldala érdekli, ami az emberi testtel, a testi szépséggel és erővel kapcsolatos: szerelemmel, tánccal, játékkal, sporttal; más kontextusban nem gondol rá. Thaliarchus fiatalságára és szépségére viszont nagyon is odafigyel; látja és érzékeli vonzerejét, másokra is ható szexuális kisugárzását (*nec dulcis amores sperne*), és ezért bátorítja arra, hogy élvezze ki fiatalságát. S bár azt nem árulja el, hogy őt magát személyesen is megérintette-e az ifjú szépsége, a műfaj hagyományai miatt ezt a lehetőséget sem lehet kizárni, ahogy erre gondolt már Porphyrio is, amikor *puer speciosus*ként írta le kommentárjában.<sup>33</sup>

A szöveg folytatásából aztán az derül ki, hogy Thaliarchus a *nőkből* vált ki érdeklődést, és a beszélő bátorítása is arra vonatkozik, hogy a *nők* ostromának ne álljon ellen ezentúl. Thaliarchus tehát annak az életkornak a küszöbéhez ért, amikor immár aktív partnerként, felnőtt férfiként léphet föl a nőkkel szemben. A vers fikatív jelenében épp átmeneti állapotban van: még gyerek, de kezdenek mutatkozni férfiasága jelei; a nők szeme már megakad rajta, ostromolják, de közeledésüket egyelőre még elutasítja. Thaliarchus talán a szexuális orientációváltásnak hasonló fordulópontjához érkezett, mint ahová Lycidas, Sestius kedvese fog hamarosan eljutni az I.4 (*Solvitur acris hiems...*) beszélőjének „jóslata” szerint: „akiért most minden fiú rajong, de hamarosan a lányok fognak bomolni utána” (*quo calet iuventus / nunc omnis et mox virgines tepebunt*, I.4,19–20).<sup>34</sup>

Akárhogy is ítéljük meg – alighanem szándékosan titokzatosra formált – kapcsolatuk esetleges szerelmi hátterét, a beszélő által megütött hangnem és a köztük lezajló kommunikáció (még ha csak egyoldalúan követhetjük is nyomon) mindenképp feltűnően bensőséges viszonyra, kölcsönös empátián alapuló barátságra vall. Amikor a beszélő aprólékosan részletezi, hogyan kell szerelmi zálogot venni, és hogyan szoktak ilyenkor viselkedni a lányok, érezhetően saját élményeit idézi

<sup>33</sup> Edmunds 1992, 54–59, West 1995, 4344, Holzberg 2009, 120 lehetségesnek gondolják az erotikus vonzalmat a beszélő részéről. Annyi azért biztosan állítható, hogy a beszélő és megszólított között tipikusan olyan kapcsolat van, amely szerelmi viszonyná alakulhat. Thaliarchus személyéről lásd még Déri 2008.

<sup>34</sup> Williams 1980, 202 és Edmunds 1992, 56.



föl, legbensőbb emlékeit és tapasztalatait osztja meg vele.<sup>35</sup> Nem erkölcsi elveket prédikál, hanem önzetlen jóakarattal kívánja azt barátjának, ami annak idején számára is a legjobbnak és legszebbnek bizonyult. Szavai hitelét tovább erősíti egy kimondatlan, de a vers szituációjából következő körülmény: Thaliarchus felnőtté válásával a beszélő mentori szerepe is véget kell, hogy érjen. Tanácsaival útra bocsátja fiatal barátját, hogy élje a saját életét, s így, mint minden *propemptikon*, az I.9 egyúttal búcsüversként is olvasható.

### 3. A jelen élvezete

A *carpe diem*-téma azonban nemcsak amiatt szól másképp az I.9-ben, hogy ezúttal nem az aktuális szümposzionnal kapcsolatban hangzik el (hanem egyfelől a megszólitott életének következő szakaszára vonatkozik, másfelől a beszélő buzdítása saját múltjának emlékeiből táplálkozik); egy másik szempontból is eltér a maxima szokásos megfogalmazásaitól. A hangsúly ezúttal nem a pillanat egyszerűségére és visszahozhatatlanságára esik (amit ha nem ragad meg az ember, örökre elvesz), hanem arra, hogy ez a pillanat – ha okosan bánunk vele – újból és újból megismételhető, s így, ha nem is a végtelenségig, de hosszú ideig „nyújtható”. A pillanat valójában pillanatok sorát magában foglaló időszak. Mindez azt is jelenti, hogy a jelennek ezt a fajta élvezetét nem a teljes belefeledkezés vagy az önfeledt öröm pillanatai jelentik, s nem is a hétköznapi idődimenziókból való kilépés, valami időtlen abszolútumnak a megtapasztalása a lényege, hanem a rendelkezésünkre álló idő nagyon is tudatos használatával, a rövidtávú előre- és visszatekintés művészetével szerezhető meg.

Jellemző, hogy a jelen „bölcshéztetését” reprezentáló metaforák közül több is egy-egy olyan pillanatot ragad meg, amely bonyolult időviszonyok tudatosítását és észben tartását feltételezi, gyakran az ismétlés mozzanatát is tartalmazza, így egyszerre több idősíkhöz is kötődik többféleképpen.

Az első a nyereség (*lucrum*) metaforája. A jövő bizonytalan volta miatt (bár hosszú távon mindent rendbe tesznek az istenek) minden egyes napot nyereségnek kell számítani – szól az intelem. A hangsúly nyilvánvalóan arra esik, hogy az emberi élet tervezhetősége nem terjed tovább egyetlen napnál, ezért a mindenkori „mai napra” kell koncentrálnunk.<sup>36</sup> A könyvelés, a könyv vezetése ugyanakkor

<sup>35</sup> Ennek szövegszerű „bizonyítékaként” a *repetantur* kétértelmű használatát szokás felhozni (teljes joggal), mert ez a szó helyek ismételt felkeresését éppúgy kifejezheti fizikai, mint szellemi értelemben (azaz, visszaemlékezés útján).

<sup>36</sup> A rossz idő és barátságtalan természet képével indító versekben általában a „nem lesz ez mindig így” gondolata szokott vigaszt nyújtani, ezúttal azonban egy általánosabb érv alapján („a természeti jelenségek az istenek kezében vannak”) arra a következtetésre jut a lírai beszélő, hogy csak a jelenünket érintő és saját hatalmunkban álló dolgokkal foglalkozzunk, vö. Lockyer 1968, 306. Clay 1989, 105 sajátos megoldást javasol a *quid sit futurum* értelmezésére: szerinte a szümposzion időpontja a téli napforduló, így nemsokára

a dolog természetéből adódóan olyan tevékenység, amely túllép az egyes napok perspektíváján: miközben folyamatosan rögzíti az egymást követő napokat, egy hosszabb időszakon belül követi nyomon és számítja ki a változásokat, készít mérleget. Ezzel összhangban az 1.9-ben megszólaló beszélő szintén figyelmeztet arra is, hogy a napok nem megszámlálhatatlanul állnak rendelkezésünkre, csak addig, amíg nem ér bennünket utol a mogorva öregség. A jelenre koncentráció így állandó éberséget is kíván egy tágabb időszak keretein belül: azoknak a határpontoknak a folytonos észben tartását, amelyek a rendelkezésünkre álló idő hosszát jelölik ki. Ráadásul azzal is tisztában kell lennünk (még ha erre a vers csak nagyon finoman utal is), hogy a végállomás, ami felé tartunk, mindennek az elvesztését jelenti, testi erőnk megfogyatkozását, fizikai adottságaink leépülését, kedélyünk megromlását. A napok – eredetileg gyarapodásnak beállított – sora, ahol minden egyes nap a pozitív egyenleget növeli, valójában veszteségeket is hoz magával, egyre többet és egyre súlyosabbakat, miközben folyamatosan és egyre véresebben fogy a nekünk kiszabott idő és távolodik az ifjúkor (Edmunds 1992, 34).

Bújócska (*latentis puellae*) és zálog (*pignus*). A bújócska az együttlét játékos felfüggesztése és az együttlét élvezetének fokozása a rátalálás örömeivel. A zálogba vett és adott ékszer egyszerre a kapcsolat „bizonyítéka” és biztosíték a folytatásra. Mindkét esetben a jelen okos élvezete a pillanat meghosszabbítását tűzi ki célul: a késleltetést, a kapcsolat megtartását és folytatását, a hatalmunkban lévő jelen tudatos kiterjesztését a jövőre. A játékot közösen játssza a két fél, előre megtervezve, „megbeszélte időpontban” (*composita hora*). Az állandó hosszabbítás és késleltetés az együttlét folytonos megszakításával jár, és a beteljesületlenség lehetőségét is magában rejti. A hangsúly azonban mindkét képzet esetében a várakozás pozitív érzésére esik. A búvóhely szándékos elárulásával végződő bújócska a szerelmi előjáték képzetét kelti, s ugyanígy a szerelem ígéretével zárja a Thaliarchusra váró örömei sorát a zálogvétel záró képe.

A négy éves bor (*quadrimum merum*). A fentiek fényében új megvilágításba kerülhet a bor kora is. Mai, de már az ókori tapasztalatok szerint is négy éves érleléssel a borok többsége kezdi megközelíteni a bennük rejlő minőség maximumát.<sup>37</sup> Annyit Porphyrio is megjegyez, hogy a jelző a bor minőségének jelzésére, dicséretére (*laus*) szolgál. A bor kora azonban talán a tulajdonosáról is elárul valamit. Egy olyan embert sejtet, aki jó epikureus módjára, élvezete fokozása érdekében, s alighanem

---

hatalmas viharokra lehet számítani, a beszélő tehát a közelgő rossz időről akarja a figyelmet elterelni, és a rendelkezésre álló időt (*nunc!*) kellemesen kihasználni.

<sup>37</sup> Lásd Theokritosz, *Id.* 7, 147, Gow (1952, 2.167) kommentárjával együtt, aki szerint az egyszerű emberek szemében a négyéves bor kellően érettnek, öregnek számított, még ha a kifinomultabb ízlésűek valószínűleg másképp gondolták is, lásd még Pöschl 1966, 367, aki Plinius *Nat. Hist.* XIV.79-ban említett nyolcvéves korra hivatkozik mint ideális állapotra. A bor szerepéről általában, lásd Commager 1957.

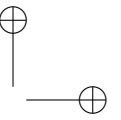
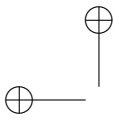
a megfelelő alkalom majdani eljövételére is gondolva, türelmesen kivár négy évet. Éppúgy, mint a szerelmi játékaikat űző fiatalok, az ő figyelme is a belátható jövőre terjed ki, de azért előretervez, és készül egy különleges, jövőbeli „jelen” pillanatra, s úgy látszik, Thaliarchus felnőtté válásának ténye, pontosabban ennek a küszöbön álló változásnak a kimondása és tudatosítása, épp egy ilyen különleges alkalmat jelent, hogy a jelent élvezni lehessen.

A folyamatos előre- és hátratekintés azonban nemcsak a képek és metaforák szintjén valósul meg, hanem a beszédaktusok szintjén is. A vers elsődlegesen nyilvánvalóan direktívum jellegű megszólalásnak értelmezhető,<sup>38</sup> olyan intelmeknek, amelybe a tanács, a felszólítás, a buzdítás és a bátorítás gesztusai egyaránt beletartoznak (s talán a görög *parainézis* szóval nevezhetnénk meg legpontosabban).<sup>39</sup> A direktívum – természetéből adódóan – elsősorban a jövőhöz kötődik, hiszen a megszólított személy jövőbeli cselekedeteit hivatott befolyásolni, de *futurum perfectum* jellegű vonatkozásai is vannak, amennyiben az illetőnek majd állandóan emlékeznie kell az – akkori nézőpontból nézve immár múltbeli – tanácsra. A jelenre koncentráció így eleve egy másfajta figyelemmel kell, hogy párosuljon: a maxima érzésben tartása folyamatos visszatekintést is igényel. A beszélő ugyanakkor, amint láttuk, saját emlékeit felidézve fogalmazta meg a tanácsait, intelmei így másodlagosan (a maga szemszögéből nézve) visszaemlékezésnek is tekinthetők.

Ez a kettős irányultság (amely mind a tanácsadó, mind a megszólított oldalán jelentkezik) a *carpe diem* egyik alapvető paradoxonára világít rá, legalábbis ahogy ez a Soracte-ódában megfogalmazódik. Arra, hogy a jelent valójában nem is a jelenben lehet a legteljesebben élvezni, amikor a dolgok megtörténnek velünk, hanem egyrészt visszaemlékezés közben utólag, másrészt az izgatott várakozás közben előre. Az I.9 különleges kifejező ereje pedig abból ered, hogy mindez nem egyetlen embernek saját életével kapcsolatos emlékei és várakozásai közben bomlik ki, hanem két ember kölcsönösen empatikus interakciója közben. Az idősödő fél fiatal barátjának fiatalságától megérintve, s az ő jövőjét elképzelve (azaz, „megjelenítve”) idézi fel (azaz, szintén „jeleníti meg”) önkéntelen módon a maga múltját, az ifjú pedig (bár az ő helyzetére csak következtetni tudunk) barátja – emlékekből táplálkozó – tanácsai alapján vág neki a maga életének és kerül közelebb egyúttal barátja múltjához,

<sup>38</sup> Vö. Murray 1989, 283–284 és Barber 2014, 340–344.

<sup>39</sup> Intellem az ajánlott elvek életvezetéssel kapcsolatos és etikai tartalma alapján, valamint a beszélő nagyobb tekintélye miatt, tanács az utasítás szelíd és baráti hangvétele miatt, felszólítás a baráti hang – például imperatívusokban is kifejezett – határozottsága miatt, buzdítás a beszélő empátiája és jóakarata miatt, bátorítás a fiatalember visszafogottsága és tartózkodása miatt. Valószínűleg a direktívumok más árnyalatait és típusait is ki lehetne még mutatni, de számunkra most csak az a fontos, hogy direktívumról van szó.



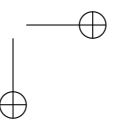
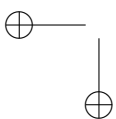
személyéhez.<sup>40</sup> A bonyolult lélektani helyzetből fakad, hogy a jelen élvezete nem egyetlen pillanatnak a megragadását jelenti (ahogy ezt elsőre hihetnénk), hanem a várakozás izgalmával kezdődik és a visszaemlékezés kellemes rezignációjával fejeződik be. És ugyaninnen ered, hogy ez az első pillantásra egoistának tűnő, csupán a maga élvezetére törekvő magatartás mennyire „társas” jellegű, hiszen ennek az életelvnek valódi tartalmát és igazságát is csak egy – számára nem közömbös – másik ember életén keresztül láthatja az ember, és ugyanígy ezzel kapcsolatos tapasztalatait és érzéseit közölni is csak ezzel a közeli barátjával tudja.

A vers jelenét így (ha az időt életkorok szerint számítjuk) ennek a két – pályája eltérő szakaszában járó és eltérő irányba haladó – életútnak a kereszteződési pontján lehet meghatározni. Azon a ponton, ahol az egyikük már kifelé tart a felnőtt férfikorból, a másik közelít felé, sorsuk széttart, de életkoruk különbségén alapuló barátságuk még szorosan összeköti őket. Ez az érzelmi közösség teszi lehetővé, hogy a vers *nuncia* képes mindkettejük múltját és jövőjét magában foglalni<sup>41</sup> és tükrözni. A vers ennél a hosszan kitarított pillanatnál zárul: az idősebb férfi saját múltját vetíti a fiatalabb elé, egyre közelebbre állított fókusszal, egyre kisebb részletek kinagyításával, ő pedig barátja emlékein keresztül nézi a rá váró időszakot.

---

<sup>40</sup> A rendkívüli pillanatban ki-ki a másik életében tükröződve láthatja a magát – végső soron ez a magyarázata annak, hogy a megidézett tavaszi-nyári jeleneteket a jelenbe helyezi a beszélő.

<sup>41</sup> Az „inclusive now” kifejezés Davis 1991, 153 tanulmányából származik.



KÁRPÁTI ANDRÁS

RÓMAI LALAGE-DALNOKOK

*Az Integer vitae* mint szerepjáték és kritika

Boldog szerettem volna lenni,  
mint mindenki; vágyam csak ennyi,  
aztán már boldog sem.

Petri György: *Egyszerű, dalszerű*  
(részlet)

Integer vitae scelerisque purus  
non eget Mauris iaculis neque arcu  
nec venenatis grava sagittis,  
Fusce, pharetra,

5 sive per Syrtis iter aestuosas  
sive facturus per inhospitalem  
Caucasum vel quae loca fabulosus  
lambit Hydaspes.

10 Namque me silva lupus in Sabina,  
dum meam canto Lalagem et ultra  
terminum curis vagor expeditis,  
fugit inermem,

15 quale portentum neque militaris  
Daunias latis alit aesculetis  
nec Iubae tellus generat leonum  
arida nutrix.

20 Pone me, pigris ubi nulla campis  
arbor aestiva recreatur aura,  
quod latus mundi nebulae malusque  
Iuppiter urget,

pone sub curru nimium propinqui  
solis in terra domibus negata:  
dulce ridentem Lalagen amabo,  
dulce loquentem.

A feddhetetlen életűnek és ki büntől tiszta, nem kell mór gerely, sem ij,  
sem mérgezett nyilakkal terhes tegez, Fuscus,

akár a rekkenő Syrtist készül felkeresni, akár a vendéggyűlölő Kaukázust,  
vagy a vidéket, melyet a mesebeli Hydaspes (Indus) vize nyaldos.

Mert lám tőlem is egy farkas, míg a szabin erdőben Lalagémről dudorászva,  
a gondokat félretéve a határon túl csatangolok, fegyvertelen, elszaladt.

Ekkora tüneményt harcos Daunias sem terem a vad tölgyesekben, s  
nem táplál Iuba földje, oroszlánok száraz dajkája sem.

Dobj oda, hol dermedt mezőn fát nem éltet nyári szellő, mely szélét  
a világnak Jupiter köddel és rossz idővel gyötri,

dobj olyan földre, mely a Nap-pályához túl közel házaktól lakatlan:  
a szerelmem mindig Lalage lesz, mert édesen nevet, édesen fecseg.

## Egyszerű, dalszerű

Az *Integer vitae* Horatius egyik legnépszerűbb verse, „sláger”, melyet évszázadokon át énekeltek, különböző dallamokkal. Kétségtől *dalszerűbb*, mint a legtöbb *carmen*.<sup>1</sup> Richard Heinze 1923-ban megjelent, ma is érvényes cikkében hívta fel

<sup>1</sup> A régi vitáról – komponált-e dallamot is Horatius, előadták-e, netán ő maga, a *carmen*eket - lásd Lowrie 2009, 63–97, ill. Lowrie 2010 a versek (fiktív) performativitása kérdésének, illetve az ehhez kapcsolódó nyelvi formáknak az áttekintésével: nemleges válasza meggyőző. A dalnokot, dalolást a horatiusi szöveg is metaforikusan érti: *Ep. I.19.32–34* (saját magáról szólva): *Latinus ... fidicen .. oculis legi, manibusque teneri*, vö. Lowrie 2009, 255, ill. Barchiesi 2007, 159–60. Ezzel szemben Horatius mint dalszerző és előadó: Lyons 2007 és 2010. Az *Integer vitae* az antikvitás után a hozzá énekelt dallamokban vált élő hagyománnyá. Középkori kéziratokból neumajelekkal lejegyzett Horatius-dallamokat ismerünk, a szapphói metrumra, úgy tűnik, azonos dallamot énekeltek, a IV.11 *carmen*é dokumentálhatóan, az *Integer vitae*é jó eséllyel azonos volt a szolmizációs szótagok révén közsímet, 8. századi Szent János-himnusz, az *Ut queant laxis* szapphói metrumban írt szövegére komponált dallammal, melynek szerzője (valószínűleg) a szolmizáció megalkotója, Arezzói Guido (kb. 991–1033). A humanizmusban többszólamú egyházi motettát, itáliai frottolát (Bartolomeo Tromboncino 1517, Michele Pesenti 1504 négyzólamú, 1511 egyszólamú lantkísérettel), illetve francia *chansont* (Jacques Arcadelt 1559, *RISM* 1559<sup>8</sup>) is komponáltak a versre, német zeneszerző *Integer vitae*-kánonjáról is tudunk (Ludwig Senfl

a figyelmet arra, hogy az *Integer vitae* nagyrészt annak köszönhető az antikvitás utáni különleges népszerűségét, hogy a legtöbb Horatius-versnél közelebb áll ahhoz a személyességhez, amely az európai lírának a trubadúrok és minnesängerek óta a sajátja. A vers beszélője itt saját magáról szól, saját élményét közli, és a megszólított Fuscus, mondja Heinze ([1923] 1938, 200), csupán testetlen díszítés ebben a monologikus dalban. A horatiusi *carmen*ekben ugyanis az első személyű beszélő nem távol levő személyhez beszél, mint a *Levelek*ben: az ódák kommunikációs helyzete a fiktív jelenvalóság közvetlensége. A horatiusi óda szinte mindig befolyást igyekszik gyakorolni a vers címzettjére, meg akarja őt változtatni, és ezért a bensőségesség (*Innerlichkeit*) modern lírai kifejeződése.<sup>2</sup> Vagyis az, amit a nem antik befogadó hajlamos volt lírának gondolni, csupán korlátozott teret kapott a *carmen*ekben. A modernnek és a rómainak ez az éles szembeállítás ugyan problematikus (Barchiesi 2007, 156), ám az *Integer vitae* esetében, úgy tűnik, érvényes, amire Heinze utalt. *Ahogy*an és *amit* a vers beszélője önmagáról elmesél Fuscusnak, az valóban másfajta személyességnek tűnik, másként működtetett önreprezentáció, mint amit például a *Parcus deorum cultor*ban (I.34) vagy az *O Venus reginában* (I.30) olvasunk a személyesség privát, vagy amit a *Maecenas atavis*ban (I.1) vagy a *Non usitatában* (II.10) az alkotói megnyilvánulásáról. Az *Integer vita*enek ez a horatiusi

---

1539, RISM S2806-1534), illetve a latin nyelvű német protestáns iskoladrámában is szerepelt betétdalként (Martin Hayneccius, 1544-1611). A 16. század végi, 17. századi Angliában is több dalváltozat született, John Wilson (1595–1674) például tizennyolc Horatius-verset adott ki dallammal, köztük az *Integer vitaet*. A 18. század vége és a 19. század pedig a strófikus *Lied* megszületésével az Ódák zenei kiaknázásának nagy korszaka. Az *Integer vitaere* nem kevesebb, mint tizennyolc zenei feldolgozást tartanak számon ebből az időszakból (lásd Draheim-Wille 1985, 218). Csak hármat emelek ki: a korszakban az egyik első Kolozsvárott jelent meg 1774-ben (magyarországi kiadású Horatius-monódiára további példa Illyés János, esztergomi kanonoknak az 1693-ban Nagyszombatban megjelent *Soltári énekek* című, főleg protestáns szövegeket tartalmazó gyűjteményében a *Maecenas atavis*, illetve ugyanennek a versnek egy másik feldolgozása egy 1751-ben Kolozsváron kiadott *Énekeskönyv*ben, valamint Pálóczi Horváth Ádám 1813-as *Rectius vives*-dallama, melyet Kodály 1934-ben négyzólamú változattá dolgozott át). Antonio Salieri 1814-ben komponált egy zeneileg igen szellemes, derűs, ritmikailag színes, zenei ötletekkel teli kétszólamú B-dúr kánont az *Integer vitaere*. Ennek ellenére – a *Zeitgeist* és a kor Horatius-képe! – a berlini zenebarát orvos, Friedrich Ferdinand Flemming (1778–1813) négyzólamú patetikus himnusza (D-dúrban, 1811) lett az *Integer vitae* 'dallama', és a mai napig ez a legismertebb. A reneszánsz feldolgozásokról lásd van Orden 1996; Horatius *musicus*: Wille 1967, 234-282, Draheim-Wille 1985, Tarrant 2012; Salieri *Integer vitae*-kánonja: Draheim 1981, 70-2.

<sup>2</sup> Heinze [1923] 1938, 201 kedélyes *recusatió*nak olvassa, visszahelyezve ezzel a jellegzetesen *horazische Lyrik* darabjai közé: a farkaskaland a komolyabb műfaj elhárításának igazolása, válaszként a Maecenas-kör elvárásait tolmácsoló Fuscus noszogatására (vö. Ferenczi 2004), így olvasva ez a vers is közvetlen kommunikáció, nem befelé forduló modern líra.

normától való különbözősége az utókor számára lehetővé tette, hogy a mindenkori (de nem a római!) olvasó a saját líraélményét transzponálhassa a versre.

Valóban, mintha *túlságosan* könnyen adná magát, miközben az egymásnak nem egyszer gyökeresen ellentmondó értelmezések száma is, természetesen, egyre nő.<sup>3</sup> Ugyanezzel a már-már zavarba ejtően könnyű befogadhatósággal állhat kapcsolatban, hogy a legújabb oxfordi kommentár szerzője, Roland Mayer az *Integer vitae*hez fűzött magyarázatok utolsó mondatában fontosnak tartja óva inteni a mai olvasót: ne konvencionális közhelynek vegye a versben megszólaló poétikai alanynak a „szellemi világban létező öntörvényű szabadságára vonatkozó kijelentéseit” (Mayer 2012, 169).

Az alábbiakban az *Integer vitae*nek az „egyszerűségéből” indulok ki, a vers szövegéből a fogódzót a kulcsszónak tekinthető *canto* (10) és az *integer* (1) adja, a formait a catullusi intertextus és reminiscencia, a kulturális kontextust a Horatiuszövegek irodalmi diskurzusa. Némelyeket ezek közül a szakirodalom, tudomásom szerint, eddig nem vont be a vers értelmezésébe, talán mert nem elemei az ódák olvasásához relevánsként rendszerint előre elfogadott „lehetőségmátrixnak”,<sup>4</sup> és talán mert bizonyos hangsúlyok, célzások ma már kevésbé hallhatók.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Néhány példa: Fraenkel 1957, 187: a szerelmes ifjú és a szerelem költője védettek, kiválasztottak; Commager 1962, 132–135: a szerelem „elégikus” poétikájának paródiája, kombinálva a múzsai védettséggel; Syndikus 1967, 230–232, 342: a költői létezés belső bizonyosságát teremti meg; Olstein 1984: a valóság és képzelet határait lebontva a költői „nemzés” és teremtés mindenekfelettségével játszik; Santirocco 1986, 55–6: programvers (szerelmi költészet) – a három könyv *design*jába illeszkedő tematikus kapcsolatok hangsúlyozásával (I.3 – I.23 – I.26); Connor 1987: többszörös poétikai gesztus: a Catullus-korrektció a közvetlen kapcsolatra utal az *Aeolium carmen*nel, a humoros hang és a *lalagein* (csacsogás) poétikai program; Davis 1987: metapoétikai olvasatban leszámolás az iamboszköltészettel (szimbóluma a farkas); Lowrie 1997, 189–204: a római ódák előkészítéseként a *persona* autoritását erősítő poétikai „személyes biográfia-mítosz”; Oliensis 1998: a *Iustum et tenacem Juno*-beszédének néhány sorával (III.3.45–50) összeolvasva a poétikai védettség és a határok átlépése a birodalmi terjeszkedés és a hagyományos római értékek közötti ellentmondás politikai kontextusába kerül; Hubbard 2000, lásd 11. j.; Harrison 1992: a *sapiens Fuscus* sztoikus életfelfogásának frivol bírálata; uő. 2007a: a poétikai védettség-motívum a biográfiai mítoszba illesztve, jellegzetes horatiusi, saját magát kicsinyítő hangszerelésben; Ancona 2005: a szapphói-catullusi szerelmi líra sajátjáté tétele, melyhez az *integer* (morális helyett) erotikus értelme a kulcs; Putnam 2006, 33: hymn to the sacrosanctity of the poet, and to the Orphic power of the singer.

<sup>4</sup> Freudenburg (2001, 77) megfogalmazása *mutatis mutandis*, aki a *Sat.* II.1-ben Trebatius tanácsát (lásd lejjebb) a *Georgica* III.46–50 és 112–14 segítségével értelmezi.

<sup>5</sup> A vers catullusi reminiscenciáit az irodalom kimerítően tárgyalta, lásd pl. Hubbard 2000 (korábbi irodalommal ott a 25-ik jegyzetben), Ancona 2002, Putnam 2006, 32–38.



## Catullinisches

Az irodalmi epigonizmus és imitáció témáját<sup>6</sup> a horatiusi szövegek több helyen is tárgyalják.<sup>7</sup> Mi a helyes, és mi a silány, szolgai imitáció? A *simius doctus* és a *pulcher Hermogenes* is az *imitatio* kapcsán kerülnek elő: *illi, scripta quibus comoedia prisca viris est, / hoc stabant, hoc sunt imitandi; quos neque pulcher / Hermogenes umquam legit, neque simius iste, / nil praeter Calvom et doctus cantare Catullum* (*Sat.* I.10,16–9).<sup>8</sup> Az *Ep.* I.19,1–11 is az ókomédiát, Kratinoszt példaként állítva készíti elő az irodalmi *imitatio* témáját, mégpedig egy önidézettel, valamint az imitációnak az itt (*simius* helyett) *servom pecusként* leminősített *imitatoresre* (19) gyakorolt hatásával: *Forum putealque Libonis / mandabo siccis, adimam cantare severis: / hoc simul edixi, non cessavere poetae / nocturno certare mero, putere diurno* (*Ep.* I.19,8–11).<sup>9</sup> Vagyis, mondhatnák Horatiusszal, ezek a tehetségtelenek szó szerint veszik, és az életmódjukra alkalmazzák mindazt, amit az irodalmi hagyományról és a költői véna dionüszoszi természetéről mondtam valamikor, és a költeményeim tartalmát utánozzák, mintha ez valami előírás volna (*exemplar imitabile*, 17), és nem a formát alkotják újra – új tartalommal. Ahol ellenben a tartalom lenne érdemes az utánpótlásra (*virtutem... moresque Catonis*, 14), nos, ott ők éppen fordítva csinálják, és csakis a formát utánozzák. Cato módjára mezítláb járni és komor képet vágni még nem jelent (*non repraesentet*, 16) catói erkölcsiséget! Vagyis éppen ezek azok a poéták, a gyöngé imitátorok *simius-pecus* csapata, akiknek önfelmagasztalását a vers elején a *cantare* igével figurázza ki. Csakhogy a Lalage-dalnok, aki ugyancsak *cantat*, úgy tűnik, a catullusi formát és a tartalmat is utánozza.

Az I.10. szatíra és az I.19 levél közötti években keletkezett *Integer vitae* tisztán hallhatóan, már-már fülbemészóan catullusi „szöveg dallammal”, közvetlen nyelvi szinten működtetett Catullus-imitáció (lásd 6. j.), amelyet persze, mint látni fogjuk, sajátos horatiusi csavarok távolítanak el a szimmetrikus szerkezetű dal középrészé-

<sup>6</sup> Az irodalmi imitációról összefoglalás, az antik „irodalomkritikai irodalom” szemszögéből (külön fejezetben Horatiusról): Innes 1989; a hellenisztikus költészetéből Morrison 2007, 4–14; általánosságban lásd pl. Russell 1981 (kül. 99–113), illetve Halliwell 2002. Imitáció alatt – a horatiusi *imitatores* kiaknázva (vö. *AP* 134 és *Ep.* I.19.19, jöllehet a *Sat.* I.10.17-ben nem pejoratív értelmű az *imitandi*) – itt a továbbiakban az Augustus-kori irodalomkritikai diskurzus, illetve Horatius (vagy „Horatius”) szerinti „silány minőségűt” értem. Nincs továbbá köze ahhoz sem, amit Conte 1986 a kötet címében imitációnak nevez, vagyis az allúzióhoz mint retorikai alakzathoz sem. Az *Ep.* I.19-ben tárgyalt irodalmi imitációról lásd pl. Lowrie 2009, 253–4.

<sup>7</sup> *Ep.* I.19, II.1, II.2, *AP* passim.

<sup>8</sup> Azok a szerzők, akik a régi komédiákat írták, erre alapoztak, utánozni ebben kell őket. Ám ezeket sem a bravúros Hermogenés nem olvassa soha, meg ez a majom se, aki semmi másban, csakis Calvus- és Catullus-gajdolásban művelt.

<sup>9</sup> „A Forum és a Libo-kút legyen a színhózanoké, elkobzom a nótát a szigorúaktól”: mihelyt kihirdettem ezt, a költők egyfolytában versenyt boroztak éjjel, bűzlöttek nappal.

nek elején első személyben megszólaló „catullusi” lírai én közlésétől: *dum meam canto Lalagem* (10). A szapphói strófákban komponált *Integer vitae* szövege Catullus mindkét szapphói strófában írt versét felidézi. A második versszak világvégi helyeinek *sive-sive-vel* kötőszavakkal tagolt földrajzi katalógusa (*Syrtes aestuosas, inhospitale Caucasum, fabulosus Hydaspes*) a Catullus 11. ötszörös *sivével* felrakott geográfiai hüperboléjának hangzatos neveit visszhangozza (vö. Harrison 2007, 267). Az *iter facturus per Syrtes aestuosas* szárazföldi gyaloglása a *penetrabit in extremos Indosra* rím, a *lambit* vizes képének vizualitása és dinamikája a *tunditur unda* rókona, és a két vers között a második versszakban létrejött szorosabb kapcsolat utólag is előhívja az első versszak *venenatis sagittis*éhez a Catullus-versből a *sagittiferos Parthos*. De közös a két versben a verskezdekések gunyorosan eltúlzott, ünnepélyes hangvétele<sup>10</sup> és az ehhez képest késleltetetten megszólaló erotikus téma közötti inkongruencia is. A vers zárása intertextuális allúzióval is erősebb, ha tetszik, szolgai imitáció: előbb átveszi a Catullus(–Szapphó) 51. *dulce ridentemj*ét, majd azonnal „korrigálja” is a catullusi megoldás „pontatlanságát”, hogy így a verset az „eredeti” *dulce loquentem*mel (*hadü phóneiszasz*) zárhassa.

A versszöveg viszonya a catullusi előzményhez<sup>11</sup> nem csupán az irodalmi tradíció folytatása, tematikai azonosság és intertextuális bázis és/vagy szubverzió,

<sup>10</sup> Az ünnepélyes, patetikus kezdés a Flemming-himnusz hangja (lásd 1. j.), amelyet a német és angolszász kultúrában hosszú ideig énekeltek az iskolában és temetéseken. Innen eredhet, hogy az ókortudósok körében (Wilamowitz hatására?), úgy tűnik, afféle akadémiai toposz lett a személyes emlék vagy ironikus megjegyzés a szöveg és a Flemming-dallam diszharmoniajáról: aki érti a latin szöveget, csak mosolyog a dallam patetikus-himnikus hangvételén. Wilamowitz megjegyzését idézi Ferenczi 2004; Fraenkel 1957, 184 („mock-solemnity”, 187); Charles R. Lanman (1850–1941) harvardi szanszkritológust idézve Tarrant 2012, 80; Borzsák 1975, 120; Reckford 1991, 219 – a sor bizonyára folytatható. Vajon az ünnepélyesen lassú Flemming-himnusz hangjai visszhangoznak-e még mindig a mai magyar iskolák ódon falai között? (Vö. Ferenczi 2004, 62: „Az iróniával [ti. az I.22 hangvételét illetően] azonban mintha hadilábon állna latintanításunk.”) Vagy mára közfelfogás lett a (meta)poétikai olvasatok között keresgélni?

<sup>11</sup> Hubbard 2000 az I.22 óda sajtóságosan catullusi hangját a Harold Bloom-féle hatásviszony (*anxiety of influence*) jelenségével értelmezi. Catullus 51. mellett felveti a 63. „korrekcióját” is: a Szapphó-vershez hasonlóan a közös minta szerepét az „Atüsz, a tünpanon és az oroszlán” témájú Dioszkoridész-epigramma játszáná (*A.P.* VI.220, vö 27. j.) játszáná, és a korrekció a több értelemben sem *integer* (mert pl. kasztrált) Attisz-Catullus-*persona* behelyettesítése lenne az *Ódák* Horatius-personájával. Putnam az *Integer vita*enek erről a sajtóságosan catullusiságáról: *...sometimes, as in the case of c.1.22, we find many Catulluses, in a single ode...* (2006, 8); *we watch how Catullus permeates c.1.22* (6). A Horatius–Catullus-viszonyt vizsgálva markáns lélektani fogalmakkal (elfojtás, kontroll–önkontroll) határozza meg a catullusi és a horatiusi lírai personák közötti különbséget (2006, 141–44), az összevetés a szövegben alkotott két *különböző* személyiséget és ezek szenvedély-dinamikáját érinti. A Putnam által vázolt, a szövegen túli lélektani Catullus-viszonyt azért érzem problematikusnak, mert ha a horatiusi *persona* személyiségét nem a vele való megismerkedésben

hanem kiterjed a catullusi-sapphói<sup>12</sup> versformára, a szöveg nyelvi megformálására, a hangnemi inkongruencia hatáskeresőre, a Catullus-szöveg idézésére és a közös sapphói intertextus (mondhatnánk: túlonúl látványos) felmutatására. Az *akkori* közönség minden bizonnyal rögtön hallotta, hogy az *Integer vitae*ben mennyire hasonló a hang Catulluséhoz. *Das hört jeder Esel gleich* – vethetné oda Horatius a *doctus* majomnak, ahogyan Brahms az anekdotában számárnak titulált Exzellenz-nak.<sup>13</sup> Richard Tarrant ötlete a Horatius–Catullus viszony megvilágítására (2007, 63) azért is remek, mert továbbvihető: nemcsak Beethoven és Brahms szerepe osztható ki Catullusra és Horatiusra, de a musikalische Bildungjával tetszelgő Exzellenzé is a satíribeli *simius*ra. Ez a Catullus-imitáció egyszersmind korrekció: a szerelmi költészet hangjának domesztikálása és transzponálása, másrészt a költő előd által felhasznált görög szöveg fordításának pontosítása: a *doctus* gesztusa. Az utóbbi javítás világos, az előbbi pedig érthető. A világvégi távolságok hellenisztikus toposza,<sup>14</sup> hirdeti a Lalage-dalnok, nem a pusztító szenvedély átkait növeli kozmikussá, mint Catullusnál, hanem az ugyancsak hellenisztikus toposzból<sup>15</sup> vett és igencsak fabulózus és rusztikus-lokális helyszínű példamese érvényességének hatókörét. Ha a Lalage-dalolás a hüperobreusokon túl és a forró sivatagban védelmet ad minden bántalom ellen, akkor vajon itt, Rómában, ebben a mindent és mindenkit kikezdő irodalmi közéletben is megvédi-e a dalnokot?<sup>16</sup> A Lalage-dalnok így hát, mint sza-

---

alkotjuk meg, hanem a catullusihoz *képest*, azzal valamit elveszünk a teljességéből, vagyis az integritásából.

<sup>12</sup> Putnam: a Catullus 11. és az *Integer vitae* is „dal a dalról”, és a Catullus-vers zárósorában a *tactus* tér vissza az *integer*ben.

<sup>13</sup> „Brahms konnte unglaublich grob werden, wenn ihm jemand zu verstehen gab, er habe Beethoven »kopiert«. Einer Exzellenz, die sich viel auf ihre musikalische Bildung zu gute tat und nach einer Probe der c-moll Symphonie zu deren Schöpfer sagte: »Es ist merkwürdig, wie das C-Dur-Thema in Ihrem Finale dem Freudenthema der 'Neunten' ähnelte«, erwiderte er: »Jawohl, und noch merkwürdiger ist, daß das jeder Esel gleich hört.«» (Kalbeck 1913, 3. köt. 109.) Az alkotót ért vádat: „kopieren”, Kalbeck is vélhetően azért teszi idézőjelbe, hogy ugyanazt érzékeltesse, amit Horatiusnál az *imitandi* jelent: irodalmi imitáció, lásd 6. j. A gyöngye imitációra utaló ironia, hogy Catullus „helyett” a *simius*nak jut a *doctus* jelző (mintegy idézőjelben...)? De lásd Ancona 2002, 167 „apologetikus” megjegyzését: a *Sat.* I.10.19 *cantaréj*át a *Carm.* I.22-ben nem kell úgy érteni, mintha Horatius elutasítaná Catullust.

<sup>14</sup> Lásd Thomas 2007, 58 további hellenisztikus motívumokkal (főleg az ódák szerelmi rétegéhez, így pl. az I.22 átveszi és transzformálja a hű szerelmes toposzát, aki az elemek tombolása ellenében egyre csak folytatja a *kómoszt*, lásd Aszklépiadész *A.P.* 5.64, illetve és adesp. *A.P.* 5.168).

<sup>15</sup> A szerelmes sérthetlenségének toposzához lásd Nisbet–Hubbard 1970, 262–3; a veszedelmet zenével távortartó magányos vándor motívuma: Davis 1987, 67, 1. j. irodalommal.

<sup>16</sup> A költőt ért támadások, gyűlölködés, féltékenység, az *invidia* visszatérő motívum: *Carm.* II.20,4; IV.3,16; *Sat.* I.6,46–48; I.10,78–91 (itt Fuscus is felbukkan egy pillanatra!);

tírabeli *simius* társa (I.10,19), *doctusként Catullum cantat*. Hogyan dalol a Lalagedalolást daloló horatiusi beszélő a barátjához, Fuscushoz?<sup>17</sup>

Az *Integer vitae* nyelve egyszerű, a gondolatmenet és a szerkezet világos. A verskezdés fennkölt és sarkos állítását (propozíció) a középrész mesészerű, ugyanakkor a beszélő személyességével hitelesített mikrotörténettel igazolja, hogy aztán a záró részben a konklúzió, vagyis a *q(uod) e(rat) d(emonstrandum)* a lakott és lakatlan világra terjessze ki a kezdő állítás igazságát. A logikai bizonyítási szerkezet itt a retorika eszköze. A versben minden áttetsző, a *da capo* forma (Tarrant 1995) avagy gyűrűs (Harrison 2007, 267) kompozíció szimmetrikus: 1–2. versszak = állítás; 3–4. versszak = a formuláris *namque (kai gar)* kapcsolással bevezetett *exemplum*;<sup>18</sup> 5–6. versszak = *q.e.d.* (konklúzió). A felépítés, illetve az anyag elrendezése ebben a retorikus logikai szerkezetben és *ebben* a versben csakis úgy lehet szimmetrikus, ha a középrész mininarratívájának a terjedelme, vagyis a két versszak nyolc sora válik valamiféle belső mértékegységgé.<sup>19</sup> Emiatt tehát pontosan nyolc sorra kell széthúzni a történetmesélésnél *eo ipso* rövidebb terjedelmű premisszát és konklúziót, és a beszélő (vagy inkább a Lalagedalnok?) ügyes megoldást ad erre az 1–2. és 5–6. versszakokban poétikai célt szolgáló retorikus makrológia és amplifikáció alkalmazásával.<sup>20</sup> Miközben a hang hallhatóan Catullus-imitáció, túlságosan szép

---

II.1,75–79; II.3,13; II.6,47–55; *Ep.* I.14,37; I.19,35–41; II.1,89–92 (a *Sat.* II.1 és az *Ep.* I.19 kapcsolatáról lásd lejjebb), vö. Nisbet–Hubbard 1978, 339. Johnson 2010, 321 ebben az olvasatban foglalja össze az *Ep.* I.19-et.

<sup>17</sup> A történeti Fuscusról, az *Integer vitae* Fuscushoz és a sztoikus életfelfogáshoz kapcsolódó értelmezéséről, valamint a Horatius-versekben játszott szerepéről lásd Harrison 1992, illetve lejjebb.

<sup>18</sup> *Namque* (görög: *kai gar*) vezeti be az *exemplumot* (*paradeigma*) – az irodalmi előzményekhez lásd Fraenkel 1957, 185–6, ill. Nisbet–Hubbard 1970, 268. Hasonló gondolatmenet a *Parcus deorum cultor* (I.34, állítás + *namque*), de a különbség szembeszökő. Az I.34-ben az első személyű beszélő saját személyét érintő elhatározását indokolja a *namquével* bevezetett általános bölcsesség, a gondolatmenet egy irányba visz, a logika áttetsző. Az I.22-ben általános érvényű és a beszélő személyét bizonytalanságban lebegtető, egyszersmind irreális állítást indokol a csak a *namquével* együtt megmutatkozó első személy saját sztorija, a gondolatmenet kettős utat jár be, a logika a vers végén, a középrészhez visszatéréssel váratlanul megcsavarodik (vö. Tarrant 1995, 36–37, Lowrie 1997, 190–191, Mayer 2012, 169), az implikáció megfogalmazása elmarad. A *Parcus deorum cultor* beszélője a görög bölcsesség saját tapasztalatát osztja meg az olvasóval (azon kevés versek egyike, amelyekben nincs címzett), hogy a világon soha senki és semmi nem lehet védettségben, biztonságban.

<sup>19</sup> A mininarratíva valójában egyetlen versszak, a negyedik a hőstett-mese attribútuma: a fenevad sosem látott méretének retorikus kiszínezése, ami egyszersmind rávilágít a vers első és harmadik részében a másik két retorikus makrológia komolyságára. A mininarratíva meselogikájáról lásd Lowrie 1997, 193, 216–217, a farkas-sztori kvázi-kronologikus kapcsolódásaihoz.

<sup>20</sup> A beszélő retorikai stratégiája szimpla, semmi köze nincs azokhoz a retorikai versépítkezésekhez, melyeket Davis 1991 mint a horatiusi líra retorikai módozatait (*modes of rhe-*

a szimmetrikus szerkezet is, túlhangsúlyozottak a retorikus alakzatok, túl áttetsző a forma és a szöveg – legalábbis a horatiusi carmenek rendre sűrű szövegéhez képest. Itt a dallal eljátszott háttérként szereplő játék a sűrű.

## Cantare

A rituális, költői és előadói megnyilatkozások megnevezésének lexikáját többen vizsgálták,<sup>21</sup> és alapos áttekintést adtak a *legere*, a *recitare*, a *canere*, a *cantare*, és az *agere*, a *loqui* és a *dicere*, továbbá a *carmen*, a *cantus*, a *canticum* jelentéseiről, kontextusairól és szociológiájáról. Innen nézve is némileg meglepő, hogy, tudomásom szerint, ez a vizsgálat eddig nem volt hatással az *Integer vitae* értelmezésére: nem kapott hangsúlyt, hogy a vers 10-ik sorában a *canto* ige nem azt a jelentést adja, mintha a szövegben a *cano* szerepelne.<sup>22</sup> A kérdés, mint látni fogjuk, bonyolultabb annál, mintsem hogy itt sietve hozzátegyük: Horatius metrikai invencióját ismerve biztosak lehetünk abban, hogy ha a *cano* igét akarta volna használni, akkor ezt gond nélkül megoldotta volna.

Markus (2000, 141–44) meggyőzően mutatta meg, hogy a *canto* a latin költői nyelvben és a prózában a megnyilatkozást mint publikus előadást hangsúlyozza. A *canto* első és minden bizonnyal korábbi alapkontextusát a szakralitás terei adják. Az ezeken kívüli jelentésének viszont szinte mindig van valamiféle negatív értelemben korlátozó vagy értékcsökkenést közlő konnotációja, akár irodalmi mű előadási kontextusában, akár szónoki, iskolai használatban.<sup>23</sup> Habinek (2005, 58–74) Plautustól, Cicerótól, Vergiliustól és Ovidiustól vett példákkal igazolta, hogy a *cantor*, *cantus* és *cantare* vagy ritualizált (vö. „kántálás”) vagy olyasfajta megnyilatkozás, amelynél mindig hangsúlyos az előadási dimenzió, a zeneiség, a dikció. Ugyanakkor Habinek (Markust követve) a *cantus* és a *cantare* csorbitó, lekicsinylő jelentésének körét is bővítette: a *carmen* és *canere* szavakkal ellentétben a *cantare* és a *cantus* nélkülözi a szerzőség, az eredetiség mozzanatát, sőt, olykor egyenesen tagadja. Cicero nemcsak azért ír *cantores Euphorionist* (*Tusc.* 3.45), mert mindig csak Euphorióon műveit adják elő (és nem Enniusét!), hanem azért is, hogy kifejezze: véleménye szerint nem

---

*torical strategy*) tárgyalt. Cicero szerint a bőbeszédűség a szónoki mesterségben a fejlődés kikerülhetetlen fázisa, melyet idővel ő maga is levetkőzött: Cic. *De or.* II.88; *Brutus* 316.9; vö. Tacit. *Dial.* 22,3.

<sup>21</sup> Valette-Cagnac 1997, Markus 2000, Habinek 2005, 58–74, Lowrie 2009, 9–20.

<sup>22</sup> Improvizáció: Lowrie 2009, 64, 5. j. (vö. 24. j. lejjebb).

<sup>23</sup> Lásd Markus 2000, 142: „Outside the sacred context, however, *canto* has negative connotations both in regard to school declamations [...] and in regard to public speeches.” „*Canere* is what poets traditionally do, but since the word to the Roman ear is dangerously close to *cantare* (a negative term, associated with inappropriate performance and the excesses of the stage)...” Vö. még Lowrie 2010, 284–285: a *canere* és a *cantare* is – további igékkel együtt – poétikai beszédaktus.

a saját hangjukon szólnak. A *Metamorphoses*ben a Múzsza a *cano* igével közli, hogy mindjárt énekel, de a *canto* igével jelzi, hogy egy korábban már elénekelt dalt ad elő újra.<sup>24</sup>

Az *Integer vitae*ben a *cantare* jelentését illetően már felmerült, hogy a neóterikus poétikai kódot hívja elő: a dúdolgatást, laláztatást jelenti – szemben a magas költéssel –, melynek tárgya a Lalagé-*lalagein* (csacsogás) afféle könnyű játszódás: *nugae*.<sup>25</sup> Horatius szívesen nevezi degradáló gesztussal neóterikus játéknak, tréfának, semmiségeknek a szatíráit (*ludus, nugae*). Az I.9. (*Ibam forte...*) szatírában a beszélő a városi séta közben, hasonlóan a szabin erdőben sétáló Lalagé-dalnokhoz, teljesen magába fordulva, a külvilágot egészen kizárva ballag, mintha éppen dalt komponálna, melynek műfaját is megmondja: a *nugae* pontosan egy Lalagé-dalt jelöl, a neóterikus szerelmi költészet terminusa: *nescio quid meditans nugarum totus in illis* (2).<sup>26</sup> Őt is ebben a *curis expeditis* kegyelmi állapotban éri a veszélyt rejtő találkozás a *garrulusszal*, akár csak az I.22 beszélőjét. A szatírában *Fuscus fugit inprobis ac me [...] linquit* (73–74),<sup>27</sup> itt a nyilván sötét<sup>28</sup> farkas, vagyis a (*fuscus*) *lupus fugit me inermem*.<sup>29</sup> A sötét farkas is átlépi a határokat, amikor textuálisan és intertextuálisan megjeleníti a vers megszólítottját is, akinek a neve Sötét (*Fuscus*). Így az anti-Orpheus-szerep<sup>30</sup> is jobban érthető, hiszen, lám, minden a visszajára fordult. Ha valódi Orpheusként énekelne, a farkast megszelídítené (vö. *AP* 391–393), az békésen lefeküdne, és hallgatná a dalát.<sup>31</sup> De ez a *Fuscus*-farkas, miután

<sup>24</sup> „Reperformance”, vö. Lowrie 2009, 19, ami éppenséggel ellentmondana az általa felvett „költői improvizáció” (2009, 64, 5. j.) jelentésnek, ugyanis mi lehet inkább *authoritative voice*, mint az improvizáció? A *cantare* pejoratív jelentéséről már Quinn 1982, 156 (Lowrie utalása, 2009, 19, 66. j.).

<sup>25</sup> Lásd pl. Ferenczi 2004, Tamás 2011, 96.

<sup>26</sup> ...valami bohóságot faragva teljesen magamba merültem.

<sup>27</sup> ...a csibész megszökött, és engem otthagyt.

<sup>28</sup> Cucchiarelli 2010, 315, 35. j. szerint a *fuscus* szójátékként értését erősítheti a két fekete-afrikai hely is (*Mauris iaculis, Syrtis aestuosas*).

<sup>29</sup> Nincs jelentősége, *Fuscus*nak melyik *arcát* képzeljük magunk elé, a történeti figura sztoikusáét (lásd 17. j.), vagy az *Ibam sacra* cinkosáét, az *Integer vitae* ugyanis mindkettővel kész játékra lépni (mint látni fogjuk). Cucchiarelli 2010, 301, 315, 35. j. az *Ep.* I.9-ből vezeti vissza – *Fuscus* személyén keresztül – az *Integer vitae* a Via Sacrához. Ezen az úton a szabin erdő nála sem csupán formális megálló, hanem az, úgy látszik, *Fuscus* személyéhez kapcsolódó *certain sense of playfulness*. Vö. még Tamás 2011, 106, 171. j.: „ám érdekes módon mindhárom szöveg ugyanazt a problémakört, a (költői) szubjektum integritásának és térhez-kötött létmódjának viszonyát járja körül.”

<sup>30</sup> Vö. Harrison 2007, 24 („...the poet is depicted as an amusing anti-Orpheus”), vö. Putnam 2006, 37.

<sup>31</sup> A motívum, mint ismeretes, több görög epigrammában (*A.P.* VI.217–220) felbukkan: Kübelé kasztrált papja a Dioszkoridész-epigrammában (*A.P.* VI.220), akárcsak a másik háromban, tümpanon-hanggal ijeszti el az oroszlánt, maga a pap büntelen-tiszta (*hagnosz*), és

találkoztak, cserbenhagyta, mert amint meghallotta az éneket, elfutott. Ez se kis dolog: fel is falhatta volna. Vagyis a *cantare* mindenképpen játék, *nugae*. De hátha lehetséges – Horatiusszal együtt – *nugis addere pondus* (jelentőséget tulajdonítani a bohóságoknak: *Ep.* I.19,42)? Hiszen a lírai *nugae* mint *ars poetica* Rómában ekkor mintegy már harminc éves múltra tekinthet vissza, vagyis nem új dolog.

A horatiusi corpusban a *cantare* tizenötször fordul elő. Az *Ódák*ban négy helyen ünnephez kapcsolódó – publikus vagy privát – és így formális kontextusú előadást, illetve együtténeklést jelent.

(1) *Musarum sacerdos*ként a római nyilvánosságához forduló karének (III.1,4),<sup>32</sup>

(2) Lydével együtt a Neptunalia ünnepén Neptunust és a Nereiseket, Latonát és Dianát, és persze Venust dicsőítő *amoibaionok* előadása (III.28,9),

(3) Bacchus és kíséretének karéneke (II.19,11),<sup>33</sup>

(4) Valgiusszal Augustus hadi hőstetteinek – mintegy a címzett hozzáfogását megtámogatva beígért – együtténeklése (II.9,19),<sup>34</sup>

Az *Ódák*ban két helyen fordul elő a *cantare* formális/csoportos előadási kontextus nélkül:

(5) az *Integer vitae*ben,

(6) az Agrippához címzett versben, ahol az Agrippa és persze Augustus hőstetteihez illő magasztos, epikus hang, a *Maeonium carmen* („homéroszi dal”: I.6,2, vö. *canere*) ellenpólusaként is jól hallható a *cantó*ban az értékcsökkentés jelentésárnyalata, amely a sajátos *recusatio*hoz kívánkozik: *nos convivium, nos proelia virginum / sectis in iuvenes unguibus acrium / cantamus, vacui* (I.6,17–19).<sup>35</sup>

A *Szatírák*ban hatszor használja Horatius a *cantare* igét, mindegyik tanulságos. A leminősítő, pejoratív jelentés négy ízben irodalmi-közéleti kritika, két helyen az esztétikai minőségre vonatkozik.

(7) a Catullust és Calvust majmoló előadás igéje (*Sat.* I.10,19, lásd feljebb)

---

a 15. sorban szerepel a *lalagéma*. A hűséges szerelmes, aki a természeti elemekkel dacol a kedvesért: Aszklépiadész *A.P.* V.64, adesp. V.168. A latin párhuzamokat lásd Nisbet-Hubbard 1970, 262-3; vö. Thomas 2007, 58.

<sup>32</sup> A *musarum sacerdos* vallás- és társadalomtörténeti kontextusához lásd Lyne 1995, 184–185.

<sup>33</sup> Vö. Lowrie 1997, 209: „Horace’s new validity is subsumed in *cantare* (11), but also in *iterare* (12). [...] Horace claims the right to sing nothing new; it is simply new for him.”

<sup>34</sup> Ezzel szemben vö. a *cantare* itteni jelentésről: Lowrie 2010, 284: „metaphorically for the poetic act”.

<sup>35</sup> „...mi lakomákat, mi ifjak ellen körmüket lenyírt szilaj szűzlányok csatáit daloljuk üres szívvel.” Figyelemre méltó így a párhuzam Habinekkal (lásd 21. j.), jóllehet ezt a helyet nem hozza példaként. Ha Varius hőseposza az autorizált *carmen* (vagyis *canere*), míg a *dicere* a beszélőnek ebben a *genus*ban autorizálnak tételezett nem-megnyilatkozása (*neque haec dicere*), akkor a *cantamus* az így definiált megnyilatkozáslexikai térben a saját hangot a *tenuis genus*ban (a *recusatio* miatt) degradáló ige.

(8) a tehetségtelen *garrulus*<sup>36</sup> kérkedése (*Sat.* I.9,25: *invideat quod et Hermogenes ego canto*),<sup>37</sup>

(9) Tigellius és *cantor* társainak *vitiuma* (*Sat.* I.3,2, *numquam inducant animum cantare rogati, / iniussi numquam desistant*),<sup>38</sup>

(10) az *Integer vitae* értelmezésénél releváns, fent már említett és a legkésőbbre datálható szatírában (*Sat.* II.1) is negatív jelentéssel szerepel: afféle karaktergyilkossággal felérő nyilvános kiéneklést jelent: *flebit et insignis tota cantabitur urbe* (46),<sup>39</sup>

(11) a brundisiumi úton részeg hajósok „kántálnak versenyt” (Borzásák 1972, 95) távoli barátjükről (*Sat.* I.5,15),

(12) a Réz Ádám nagyszerű fordításában magyarul *Bezzeg a nőcskék* címen ismert szatírában a nőcsábász figura dúdolgat (*cantat*) egy közismert Kallimakhosz-epigrammát válaszul arra, miért nem hajkurászik inkább olyan nőket, akik a bordélyban minden bájukat hajlandók előre megmutatni (*Sat.* I.2,107),<sup>40</sup>

A *Levelekben*, illetve az *Ars Poeticában* háromszor ír Horatius *cantarét*, két ízben irodalmi-kritikai a kontextus.

(13) Az I.19. levélben, a már említett ön-idézetben<sup>41</sup> a *cantare* a nem-költőkre vonatkozik, akik olyannyira nem méltók a *canerére*, hogy azt még elvenni (*adimere*) sem lehet tőlük – legfeljebb a *cantarét*.<sup>42</sup>

(14) Az *AP* 137-ben ezzel az igével hoz példát a rossz, fellengzős *prooimionra*.<sup>43</sup>

<sup>36</sup> Egyike az *Exzellenzeknek* (lásd feljebb, ill. 13. j.), Tamás Ábel megfogalmazásában: „irodalmi műveltséggel rendelkező literary gentleman” (2011, 97), aki persze itt is *doctus* (7), mint a következő szatírában a *simius*.

<sup>37</sup> Hermogenes is megirigyelhetné, amit én dalolok.

<sup>38</sup> ...ha nyaggatják őket, vonakodnak dalra fakadni, de ha senki se kéri, be nem állna a szájuk (Kőrösi Imre fordítása nyomán).

<sup>39</sup> „...sírni fog, hírét zengik szerte az egész városban.” A szatíra további motivikus egyezéseiről az *Integer vitae*vel lásd alább.

<sup>40</sup> Borzásák mindkét helyet a 'kántál' szóval értelmezi (1972, 58 és 95), de a *Sat.* I.2-ben talán jobb a 'dudorászik' (Réz Ádám nem fordítja le, Horváth István Károly összevonja a *cantat et apponit* szavakat: 'hozzáéneklí'). A szoknyavadász a görögből fordított–parafrazeált kallimakhoszi epigrammát dudorássza (*cantat*), mire a költő (így interpretál Zetzel) leszólja az illető görög epigrammával dobálódzó ügyességét. A latinizált Kallimakhosz-epigramma: *versiculi* (mint saját görög verspróbálkozásai *Sat.* I.10,32). Zetzel szerint (2002, 45) a *cantat* itt, majd két sorral lejjebb a görög epigramma egyik felének szó szerinti fordítására és másik felének parafrázisára visszaautaló *versiculi* is a kallimakhoszi epigrammák írásának és szavalásának akkori mániáját kárhóztatja: *Such poetry, both passages make clear, is trivial; and it is not unreasonable to see the deliberately crude language and morals expounded in Satire 2 as a whole as a not altogether gentle criticism of Alexandrian erotic posturing.*

<sup>41</sup> *Ep.* I.19,9, *adimam cantare severis*, lásd feljebb.

<sup>42</sup> „Horace mocks the poets' self-exaltation with 'cantare'.” (Lowrie 2009, 254).

<sup>43</sup> *Fortunam Priami cantabo et nobile bellum* (137). Vö. Rudd 1990, 173, akinek némi interpretációs fejtörést okoz a *cantabo*: „we should regard the line as (i) pompous in itself, and



(15) Végül az AP 414-ben a *cantare* másik jelentése, a szakrális/formális előadás a kontextus: a *tibicen*, aki *cantat*, az *aulétiké* versenyszámában lép fel Delphoiban a Püthói játékokon, és az apollóni diadalt eljátszó-utánzó *püthói nomoszt* adja elő, ráadásul csak *auloszon*, vagyis ének nélkül.<sup>44</sup>

A *cantare* tehát öt helyen jelent vagy formális (1, 3, 15) vagy formálissá emelt (2, 4) alkalomhoz illő hangsúlyos performativitást, kettő vagy több előadó együtténeklését (ezek közül saját szerzemény éneklését egyedül akkor jelenti, amikor ő maga ölti magára a *sacerdos* szerepét). Kilenc Horatius-helyen az ige jelentése degradáló, pejoratív vagy kritizáló.

Az *Integer vitae* 10-ik sorában tehát a *dum meam canto Lalagen* értelmezésére az egyik lehetőség, ha az *ultra terminum curis expeditis* kóborlás emelődik formális-ünnepi alkalommá, a szabin erdő magánya a farkassal a nyilvánossággá, míg az erdő szakralitásának és benne az istenek láthatatlan jelenlétének toposza pedig a szakrális helyet garantálja. Ez esetben, íme, itt is a *Musarum sacerdos* lenne az, aki *cantat*, mégpedig hangosan, jól hallhatóan, a fáknak és a bokroknak – csak most éppen Lalage a téma? Ez az értelmezés is elképzelhető, ilyen szubverzió nem idegen a horatiusi hangtól, de talán inkább csupán mint felhang lehet jelen, ha egyáltalán. Semmi biztosat nem tudhatunk ugyanis arról, hogy amikor a latin anyanyelvű befogadó például a részeg hajósok kornyikálását kifejező *cantare* igét hallotta vagy olvasta, akkor megcsendültek-e benne tudat alatt vagy asszociációs szinten a *cantare* adott kontextusbeli jelentésének alaphangjával *együtt* a külön nem hallható jelentésfelhangok is, olyasmik, mint például a varrói *carmina convivalia* vagy a mágia hangjai.<sup>45</sup> Így hát valószínűbb, hogy a *cantare* degradáló-derogatív jelentése az egyik csavar az *Integer vitae*-ben. Amit a Lalage-dalnok dúdolgat, az – Horatius, avagy az *Ódák* horatiusi *personája* szerint! – nem túl sokra értékelt és nem túl eredeti költemény: olyan, amire rendszerint a *cantare* igét használja a latin irodalom, Horatiusszal együtt. A másik csavar az *integer*.

---

(ii) the wrong sort of prelude to an epic. As for (i), there seems little wrong with *cantabo*.” Markus, Habinek, Lowrie nyomán (lásd 21. j.) haladva a *cantabo* pontosan arra utal, ami mellett Rudd érvel.

<sup>44</sup> ...*qui Pythia cantat / tibicen, didicit prius extimuitque magistrum*, ahol a *tibicen* a nem autorizált előadás jelentésárnyalatát is előhívja: a görög versenykultúrában az *aulétész* rendszerint nem azonos a szerzővel.

<sup>45</sup> ...*pueri modesti ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant maiorum et assa voce et cum tibicine*, Varro *fr.* 87 Riposati = Nonius 107–8L; *hoc ter noviens cantare iubet, terram tangere, despuere, ieiunum cantare*, Varr. *Rust.* I.2,27; vö. Cato *Agr.* 160.

## Integer

Az *Integer vitae* beszélője az első versszakban figyelmezteti a negyedik sorban megszólított Fuscust, legyen résen: csalni fog. A kód az *integer*.<sup>46</sup> A római közéletben az első században természetesen Cato attribútuma az *integer* jelzővel és az *integritas* főnévvel leírt morális értékegyüttes. *Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur*; integritate vitae Cato (Sall. *Cat.* 54,2).<sup>47</sup> Aligha volt római olvasó, akinek az *integer vitaeről* ne jutott volna eszébe a ragyogó khiazmus a *Catilina összeesküvése* egyik legemlékezetesebb fejezetéből. Mint feljebb is láttuk, a 19. levél Cato-utánzója kapcsán, életfelfogásról vagy erkölcsről szólva, mint annyi más latin szövegben, Horatiusnál is hamar előkerül az addigra az augustusi emlékezetpolitikában domesztikálva kanonizált Cato alakja: *virtutem... moresque Catonis* (*Ep.* I.19,14). Robert Kaster a római emóciók kulcsszavainak társadalmi és irodalmi életét vizsgáló monográfiájában (2005, 134–148) tárgyalta az *integer* jelentésszerkezetét. Sok száz példa alapján vázolta fel a jelentésképzés mechanizmusát, kilenc jelentéscsoportját és a jelentéscsoportok kapcsolódásaiból összeálló szerkezetet. Kiderült, hogy az *integert* mint erkölcsi minőséget túlnyomó többségében úgy alkotják meg a szövegek, mint ezen a Horatius-helyen is,<sup>48</sup> hogy két jelző és/vagy főnév áll párban egymással: *integer/integritas* + X, ahol X szintén etikai kategória.<sup>49</sup> Ennek lesz a következménye, hogy aki *integer* – és ez saját maga számára előírt és vállalt viselkedés- és cselekvésmintákat is jelent –, az alappal tarthat igényt arra, hogy se *invidia*, se *pudor* ne érje,<sup>50</sup> vagyis az *integritasból*, és ezt a római

<sup>46</sup> Az *Integer vitae* alkaioszi előképeként felmerülhet (Burzacchini szövegjavítását elfogadva) az Alkaiosz *fr.* 130b (*agnosz toisz biotoisz*). Ha így van, ez a Horatius-vers közéleti-politikai olvasatát erősíti: az alkaioszi száműzetés és az „egyedül, mint aki farkasok bozótjában él” (Ritoók Zs. ford.), ami szépen rímeli a lakatlan helyek magányára a világvégeken vagy a szabin erdőben, négy szemkört a farkassal. „On this reading, Hor. *Odes* 1.22 would derive its initial *integer vitae* from this beginning (and ultimately its theme from that exile). Horace’s moralizing view of the passage would be misguided. At this date, and without explanation, *hagnos* used for an ordinary male should denote a freedom from ritual pollution, not general moral innocence” (Hutchinson 2001, 205). Vö. Mayer 2012, 166.

<sup>47</sup> Caesart jótéteményei és bőkezűsége miatt tartották nagyra, Catót feddhetetlen élete miatt (Kurcz Ágnes ford.). Cato *integritasához* pl. Vell. *Pat.* II.45,5, Cic. *Mur.* 3, *Sest.* 60, *Att.* I.18,7, Anon. *BAfr.* 88.5; vö. MacDonnell 2003, 256–258.

<sup>48</sup> Kaster 2005, 135 szerint a római *integer/integritas* nem pontosan fedi azt, amit ma a személyiség integritásának nevezünk. Ezt elfogadva a vers első szava vagy sora kevésbé támogatja az *Integer vitaenek* azt az olvasatát, amely a ’lírai személyiség (poétikai) integritásaként’ értelmezi a verset.

<sup>49</sup> Az *integer* + X párosból az *integer* mindig valami általános erkölcsi teljességre utal, míg az X szűkítő értelmű, specifikusabb minőség, a kettő viszonya: rész és egész (Kaster 2005, 138).

<sup>50</sup> A horatiusi *invidiáról* lásd 16. j., illetve alább.

szerepük számon is tartják, társadalmi szempontból közvetlen haszon származik.<sup>51</sup> Horatius, tudjuk, érzékeny erre. Ugyanakkor a római *integritas*, jóllehet valamilyenféle csorbíthatatlanságra, teljességre igényt tartó erény, mégis nélkülöz számos római alapértéket, nem egyenlő a római virtus-fogalommal. Nincs érintkezési felülete sem a méltányossággal, sem a nagylelkűséggel, másrészt, és itt érdemes idézni Kastert, „a több száz előfordulásból, ahol a szövegek az *integert* vagy *integritast* morális értelemben használják, egyetlen egy sem kapcsolható a római katonákhoz vagy katonai parancsnokokhoz” (Kaster 2005, 141).<sup>52</sup>

Ha tehát a latin irodalmi, közéleti, jogi, forumi nyelvben a katonai tevékenységek, érdekek és értékek társadalmi színterén az *integer* mint érték kategória meg se jelenik, akkor mit állít a vers beszélője az első két versszakban? Trivialitás: persze, hogy nincs szüksége fegyverekre, mert az *integer* státusú római közéleti lénynek nem ez a játéktere, *integritas*ának nincs találkozási pontja a katonai-politikai minőségekkel.<sup>53</sup> Vajon az igazán *integer* Cato, amint azt a vers minden olvasója tudta, miután Kr. e. 47-ben Cyrenében értesülve Pompeius haláláról a parancsnokságot átvette, fegyverek nélkül, pusztán megkérdőjelezhetetlen és közmondásos *integritas*ában bízva kerülte meg gyalogos menetben Libyában a Nagy-Syrtis-öblöt<sup>54</sup> (vö. *per Syrtis iter aestuosas ... facturus*, I.22,5–6)? Túl erős ahhoz az *integer vitae - Cato - per Syrtis - Cato - bellum civile* asszociációs lánc, hogy az *integritas* fegyvernélkülisége komolyan vehető legyen. Az első sorok állításának trivialitását az akkori befogadó azonnal megérthette, és ez lehetővé tette a gyors váltást a metaforikus értelmezésre. A befogadás *follyamata* az értelmezésre is kihat, ezért fontos Horatiusnak, hogy már az elején világos legyen a trükk, vagyis a szerepváltás. Nem meglepetést akar kelteni,<sup>55</sup> és nem valóban igazolni valamit, mint például a másik

<sup>51</sup> Lásd Kaster 2005, 146: fő példája Cicerónak Quintus öccséhez írt leveleiből van. Vö. még *Quint.* VII.2,33; *Rhet. Her.* II.5; *Cic. Inv. rhet.* II.36–37. Kaster példái között szerepel, hogy a II.4. carmenben (*Ne sit ancillae...*) a beszélő éppen ezzel az *integritas* által garantált szociális nyereséggel játszik: *brachia et voltum teretesque suras integer laudo - fuge suspicari* (21–22).

<sup>52</sup> Vö. McDonnell 2003, 256–258 konklúzióját a sallustiusi *comparatio* éthoszáról: *There is nothing ethical about this [sc. Caesar's] virtus [...]. Caesar needed a war to show his virtus. [...] For Sallust, Cato's civic and private virtus approaches the ideal [...] definition of virtue, and of manliness, that is ethical, and private, and Greek.* (Vö. Aesch. *Sept.* 589)

<sup>53</sup> Syndikus 1967, 227, 9. j. felsorolja azokat a Horatius-helyeket, ahol fegyverek sem védik meg a nem-*integert*.

<sup>54</sup> Vö. Nisbet–Hubbard 1970, 267, ill. Ferenczi 2004. Sztrabón XVII.3.20: Berenikéből (mai Benghazi) vonult 30 nap alatt; Plutarkhosz: Kyrénéből (mai Shahhat) 7 nap alatt; a Syrtis Magna a mai Sidra-öböl. Emiatt a 15. sorban a *Iubae tellus* talán inkább a szomszédos Numidia (I. Iuba, aki Thapszosz után öngyilkos lett), mintsem Mauretania (II. Iuba). Plutarkhosz említi, hogy néhány nappal Pompeius halálhíre után Cato arról is értesült, hogy Pompeius apósát, Scipiót I. Iuba király fogadta be. (II. Iuba és az I.22: Nisbet–Hubbard 1970, 270, illetve Cowan 2006: Iuba a versben „Sörény király”).

<sup>55</sup> Syndikus 1967, 132: az olvasót meglepi, hogy Horatius *integer*.

propozíció–*namque*–konklúzió szerkezetű versben (I.38, *Persicos odi...*),<sup>56</sup> hanem végigvinni a játékot. Amikor a farkashoz érünk, már *régesrég* tudnunk kell, hogy a szöveg és a forma szintjén semmi nem veendő komolyan – csak az ezekből kibomló lényeg. A szofisztikált fegyverek irodalmiak, és ahhoz kellene – illetve *némelyeknek* nem is kellene!), hogy támadjon és védekezzen a költő – az irodalmi-közéleti harctereken, itt Rómában, a Forumon, a Via Sacrán.

## Irritabile genus

A *Szatírák* első könyvének világában, írja Kirk Freudenburg (2001, 73–4), az utcán, közzsájon forognak az erkölcsi és az esztétikai témák, melyeket a versben a beszélő és a közönsége közvetlenül tárgyal ki egymással, és ezek jogi vagy politikai konzekvenciái lényegében figyelmen kívül maradnak. A második könyvben viszont Horatius a hangnem- vagy műfajválasztást olyannak állítja be, mint aminek akár politikai vagy törvényszéki kockázata is lehet. Az első könyv irodalmi vitáihhoz csak közönség kell, a másodikban a jogtudós idősebb barát, Trebatius Testa lesz (*Sat.* II.1), akivel a diskurzus négy szemközt folyik, és aki adott esetben segíthet védekezni is. A satírában a sebezhető költő nyugalma és épsége a tét (vö. *invidia* és *integritas* kapcsolatáról feljebb).

Feltűnően sűrű a motivikus kapcsolat az irodalmi támadást és az ezek elleni stratégiákat tematizáló Trebatius-szatíra és az *Integer vitae* szövege, illetve a szövegétől mozgatott társadalmi kategóriák között. A satíra első sorában az *ultra legem* (ti. *tendere opus*) felel meg a carmen *ultra terminumjának* (10), metapoétikai olvasatban ez a *terminus* is érthető az *opusra*, csakúgy, mint a satírában.<sup>57</sup> A satíra utolsó sorai (*sed bona [carmina...] siquis obprobriis dignum latraverit, integer ipse*, 83–84)<sup>58</sup> pedig az *integer vitae scelerisque purusnak*, illetve a catullusi 16.5–6-nak (*nam castum esse decet pium poetam ipsum, versiculos nihil necesse est*)<sup>59</sup> felelnek meg. A 23-ik sorban az *intactus* az (jelentése lényegében azonos az *integerével*, lásd Kaster 2005, 136), akit az invektíva eddig még nem ért ugyan el, de már retteg tőle, és ezért gyűlöli is a beszélőt: *odit*.<sup>60</sup> A satíra 5–6-ik sorában az alkotói elnémulás egy pillanatra felmerülő kényszermegoldásának (*ne faciam omnino versus*)<sup>61</sup> alternatívája a világvégi közönségnélküliség. (Vagy a problémátlan és sikeres imitációs költészet

<sup>56</sup> Lásd 18. j.

<sup>57</sup> Az *opus* és a *lex* poétikai kétértelműségéről lásd pl. Fraenkel 1957, 148.

<sup>58</sup> ...de ha jó [dalt ír] valaki, megugatva, mi szidásra méltó, míg ő maga feddhetetlen.

<sup>59</sup> Mert a kegyes poéta légyen tiszta, és ne a költeménye! Arra nincs szükség...(Devecseri Gábor ford.) Putnam 2006, 37 észrevételezi a kapcsolatot a *sceleris purus* és a Catullus 76-ban a *me miserum aspicate et, si vitam puriter egi* között.

<sup>60</sup> Vö. *OLD*: „*invidia* 2. (as affecting the object of the feeling) *odium*, dislike.”

<sup>61</sup> ...ne írjak többé verseket.

választásával a saját hang feladása?) A carmenben a dárdák és nyilak a (poéta számára szükségtelen!) fegyverek, a szatírában a *stilus* a védelmet jelentő *ensis* (39–40). A szatírában többször felbukkan a védettség, a sebezhetetlenség, a nyugalom és a nyugodt élet, amelyhez nem fér az *invidia* (mindez az *integer*-lét elvárható szociális nyeresége a közfelfogás szerint): *tutus ab infestis latronibus*<sup>62</sup> (42, akik a Syrtes és Caucasus barbárjainak a megfelelői), *nec quisquam noceat cupido mihi pacis*<sup>63</sup>(44), *tranquilla senectus* (57), *invidia* és *offendet* (77–78). A gyöngé imitációs költészetre a II.1 szatírában ugyanaz a jellemző, amivel az I.9-ben a *garrulus* dicsekszik (százával ontja magából a verssorokat), és, mint láttuk, a *garrulus* is ugyanúgy *cantat*, mint a Lalage-dalnok.<sup>64</sup> A II.1 szatíra "túlírt" (parodisztikus, vö. Lyne 1995, 36) *recusatiója* kapcsán előkerülő katonai-politikai toposz hívószavai (*pilis*, *Gallos*, *Parthi*, 13-15) is visszhangot kapnak a carmenben, és bár tematikai kapcsolat nincs, csupán véletlen, de a *lupus* kétszer is felbukkan abban a szatírában (52, 55). És végül az *integer vitae*, vagyis a költő-vita – *tu poiétu biosz* – *integritásának* világos előképe a szatírában erős hüperbatonnal is hangsúlyossá tett *omnis [...] vita senis* [sc. Lucilii],<sup>65</sup> amely mint nyitott könyv áll a közönség és az utókor előtt. Az első könyvben Luciliust a stílusa, nyelvezete miatt erősen kritizálta a szerző. Itt *sapiens*, egyfajta alkotói erkölcsi mérce, akinek harminckönyvnyi viaskodása a kortársakkal viszont immár a *vitához*, a (*tu poiétu biosz*) tartozik<sup>66</sup> – akárcsak majd a carmenekből kirajzolódó horatiusi poétikai *biosz* (amelynek persze a Lalage-dalnok szerepjátéka *ellenére* is fontos motívuma a farkaskalanddal és egyéb életrajzi eseményekkel igazolt védettség és kiválasztottság, lásd lejjebb).

Az *Integer vitae*nek ebben az irodalomkritikai diskurzusra reflektáló<sup>67</sup> olvasatában az augustusi líra műfaj-problematikájának az az alapvonása rajzolódik ki különösen plasztikusan, melyet Barchiesi műfaji tematizációnak nevez. A versszövegben a szerelmi líra mint műfaj témaként lesz egyszerre termékeny és problematikus. Ezt itt is, mint más versekben, a szerzői szerepválasztásból nyert szerzői hang dinamizálja, mégpedig úgy, hogy a versszöveg beindítja a szerepjátszást, miközben a megszólaló szerzői hangot újradefiniálja. Csak ezúttal ez nem az alkaioiszi, pindaroszi, anakre-

<sup>62</sup> ...galád útonállóktól biztonságban.

<sup>63</sup> ... senki ne ártson nekem, aki békére vágyom.

<sup>64</sup> *Sat.* II.1,3–4: ...*similisque meorum mille die versus*; a *Sat.* I.9,23–5-ben a *garrulus*: ...*nam quis me scribere pluris / aut citius possit versus?* [...] *invideat quod et Hermogenes ego canto*; vö. még *Sat.* I.4,9–11 Luciliusról.

<sup>65</sup> *Sat.* II.1,32–34: az egész élete az öregnek.

<sup>66</sup> Vö. Fraenkel 1957, 153.

<sup>67</sup> Zetzel (2002, 43): "...use of neoteric stylistic mannerisms in pointed parodies. That is most evident in *Satire* 5, one of the most carefully polished and poetically polemical poems in the book. ... one which seems to have a peculiarly anti-neoteric point Horace both saw his poetry as belonging to the Alexandrian tradition and was willing and able to distance himself from it by parody, criticism, and revision."

óni, vagy mascula sapphói Horatius-szerep lesz, és persze nem is a catullusi, hanem a kortárs Catullus-utánzóé.<sup>68</sup> Az *Integer vitae* az *Ódák* három könyvében konstruált Horatius-personát – identitását megőrizve – belépteti egy olyan szerepbe, amelynek parodisztikus játékosságát és polemikus életét a saját közönsége az utalásokból könnyen megérthette. Ez a szerep, nevezzük Lalage-dalnoknak, az *Aeolium carmen* műfaján, a horatiusi „görög” lírán belül ad új választ a keletkezési idejét tekintve utolsó szatíra Trebatius-dilemmájára. Ha muszáj verset írni, mert különben nem tud aludni, akkor hogyan és mit írjon, hogy senki ne támadja, és hogy ne érje el az *invidia*. *Sunt quibus in satura videar nimis acer et ultra / legem tendere opus; sine nervis altera quidquid / conposui pars esse putat similisque meorum / mille die versus deduci posse* (*Sat.* II.1,1–4).<sup>69</sup> Erre nem csak a szatíra műfajában volt érzékeny, mindig foglalkoztatta a téma. *Genus irritabile vatum*, a költők ingerlékeny népség – áll majd a Florus-levélben (*Ep.* II.2,102).<sup>70</sup> A sort az a ragyogó jelenet előzi meg, amikor az Apollo Palatinus templommal egybe épült könyvtárban a költők valóságos párbajt (*duellum*, 98) vívnak egymással: a kötelező hízelgés-*furor* (90) beszédmódja a nagy költőelődök szereposztásjátéka – egymás között. Te egy Alkaiosz vagy! – mondják Horatiusnak, amiért cserébe legalább egy Kallimakhosz jár, de ha látom, mondja Horatius, hogy ennyi nem elég, rendben, kapjon akár egy Mimnermoszt! *Multa fero ut placem* – a költők ingerlékeny népség, sokat el kell túrnöm, hogy lecsitítsam őket [...]. Csakhogy a jobbik eszem megjött, felhagytam a verssel... (Kőrizs Imre fordítása nyomán.)

Most azonban még néhány évvel a levelek előtt vagyunk – ugyanabban az irodalmi közéletben. Kit kell utánozni és hogyan? Hogyan viszonyuljunk Catullushoz és a neóterikusokhoz, Luciliushoz, Enniushoz? Az alexandriai és a régi görög *lyrici vates*hez? Milyen az értékes költészet, és mit ismernek el annak? A Kallimakhosz-epigramma-írás és -szavalás mánia vezet a könnyű sikerhez?<sup>71</sup> A poéták és a poétika, az irodalmi nyilvánosság, a közkönyvtár, a privát, a félpublikus és a nyilvános *recitatiók* és performanszok állandóan nyüzsgő küzdelmi terepén<sup>72</sup> mik a stratégiák, a fegyverek, a veszélyek és a károk? Hízelgés, törtetés, protekció, méltatlan

<sup>68</sup> Lásd Barchiesi 2000, 167–9. Vö. Tamás Ábel *Ibam sacra* (*Sat.* I.9) értelmezésével, ahol a város mint irodalmi tér 'kényszeríti' Horatiusra azt a szerepet, amelyet Catullus a *carmin* 10-ben játszott. Tamás is a műfajok mátrixával értelmezi a Forumon a catullusi „találkozást” (2011, 100): „A szatíra elmélete és gyakorlata: a szatirikus (műfaji okokból) belesétált a forumon ögyelgő költő – egy lehetséges intertextuális olvasat szerint Catullus – szerepébe.” Aristius Fuscus ennek a catullusi szerepjátéknak is szem- és fültanúja.

<sup>69</sup> Vannak, akik szatíráim túl élesnek ítélik, s hogy túllőnek a célon. A másik rész pedig éppen minden versem erőtlennek tartja, s hogy effélet ezrével lehet írni naponta (Horváth István Károly ford.).

<sup>70</sup> Kőrizs Imre fordítása: *Holmi* 2003. január.

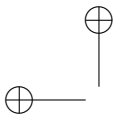
<sup>71</sup> Lásd 40. j. a *cantare* kapcsán.

<sup>72</sup> Lásd Kárpáti 2011, 20–2, további irodalommal.

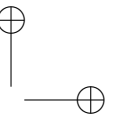
támadások, gyűlölködés és az irigység: hogyan lehet a horatiusi költő az augustusi korban *invidia maior* anélkül, hogy hattyúvá kelljen változnia, és meghalnia (II.20, *Non usitata nec tenui ferar...*) – vagy elnémulnia. Erre ad megoldásfélét az elképzelt, eljátszott Lalage-dalnok-szerep: a saját hang elvesztése vagy megtagadása. Íme, mutatja meg Horatius, a Lalage-dalnokok valóban sérthetetlenek. Sikerük van, nem támadja senki őket, a közönségnek Rómában manapság ez kell: neóterikus-imitált szerelmi líra. A farkaskaland ezzel gyarapítja a kidőlő fa és a gyerekkori galambok motívumait a személyes biográfia-mítoszban (Lowrie 1997, 216–220). A horatiusi költőfigura kiválasztottságában sem lehet orpheusi, és a poéta irodalmi *personájának* konstrukciója sem választható le társadalmi *personájának* konstrukciójáról. Vagyis a horatiusi közéleti poéta csakis úgy lehetne szakrális értelemben kiválasztott, csak akkor nem érné el az *invidia* (vagyis lenne *integer*), ha ártalmatlan Lalagé-dalokat dalolna, és nem beszélne (*sermone*s) kellemetlen dolgokat.<sup>73</sup> Hogy ez nem megy, azt sugallja az utolsó sorok világvégi (*ultra terminum*) és élet nélküli (*terra domibus negata*) helyeinek részletezőn ékes leírása: *itt* sértetlenül túlélni mindent és az ürességnek Lalagét dalolni igencsak kétes értékű jutalma lenne az *integritas*nak – mondja a szerepjátékos (*félre*). Az olvasó pedig, aki a Petri-kötetben látja a verscímet, *Egyszerű, dalszerű*, sejti, mire számíthat, és ő is, ahogyan Fuscus,<sup>74</sup> érti a játékot, mi is ez a fűzfapoétikus dúdolgatás: *boldog szerettem volna lenni...*

<sup>73</sup> Lásd Davis 1999 és 1987 (a c.1.22-re javasolt metapoétikai értelmezését lásd 3. j.)

<sup>74</sup> Commager 1962, 342 „c.1.22 is addressed to a literary critic, Aristius Fuscus.” Hogy ez a játék száz évvel később még érthető, arra talán Plinius (vagy a belőle *simiust* csináló Sentius Augurinus?) a példa. A IV.27. levélben idézett versike intertextusai önmagáért beszélnek: *Canto carmina versibus minutis, / his olim quibus et meus Catullus / et Calvus veteresque, sed quid ad me? / Unus Plinius est mihi priores. / Mavult versiculos foro relicto / et quaerit quod amet putatque amari. / Ille o Plinius, ille quot Catones! / I nunc quisquis amas, amare noli!*

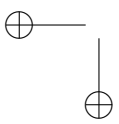


|

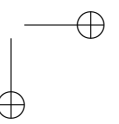


—

—



|





HAJDU PÉTER

VESZÉLYES-E A BOLDOGSÁG?

(*Carm.* II.3)

Aequam memento rebus in arduis  
servare mentem, non secus in bonis  
ab insolenti temperatam  
laetitia, moriture Delli,

5 seu maestus omni tempore vixeris,  
seu te in remoto gramine per dies  
festos reclinatum bearis  
interiore nota Falerni.

10 Quo pinus ingens albaque populus  
umbram hospitem consociare amant  
ramis? Quid obliquo laborat  
lympha fugax trepidare rivo?

15 Huc vina et unguenta et nimium brevis  
flores amoenae ferre iube rosae,  
dum res et aetas et sororum  
fila trium patiuntur atra.

20 Cedes coemptis saltibus et domo  
villaque, flavos quam Tiberis lavit,  
cedes, et exstructis in altum  
divitiis potietur heres.

Divesne prisco natus ab Inacho,  
nil interest an pauper et infima  
de gente sub divo moreris,  
victima nil miserantis Orci:

25 omnes eodem cogimur, omnium  
versatur urna serius ocius  
sors exitura et nos in aeternum  
exilium impositura cumbae.

Tartsd észben, hogy a lelkedet zavartalannak kell megőrizni a nehéz körülmények között, nemkülönben a őrjöngő lelkesedéstől mentesnek a jó körülmények között, Dellius, hiszen meg fogsz halni,

akár állandóan szomorúságban élsz, akár a kies gyepen elheverve teszed magad boldoggá ünnepnapokon egy régebbi évjáratú falernusi borral.

Miért szeret a hatalmas fenyő és a fehér nyárfa vendégszerető árnyékot összefűzni ágaikkal? Miért igyekszik remegve a fürge víz a meredek patakban?

Mondd, hogy vigyenek oda borokat és illatszereket, meg a kellemes róza túlságosan rövidéletű virágait, amíg a vagyonod, a korod és a három nővér fekete fonalai engedik.

El fogod hagyni összevásárolt erdőidet, házadat és nyaralódat, melyet a szőke Tiberis mos, el fogod hagyni, és magasra halmozott gazdagságod az örökösödé lesz.

Nem számít, gazdag vagy-e és a régi Inachustól származol, vagy szegény és alantas származású, amíg az ég alatt időzöl, a semmin sem könnyörülő Orcus áldozataként:

mindannyian kénytelenek vagyunk ugyanoda menni, mindannyiunk cédulája ott forog az urnában, hogy előbb-utóbb kihúzzák, és hogy rátegyen minket a sajkára, mely örök száműzetésbe visz.

A legtöbb Horatius-ódának van egy közvetlen megszólítottja. Az óda „címezettjének” a jelenléte teremti meg a vers beszédhelyzetét. A megszólaló én nem önmagához, nem egy nagyobb közösséghez, és végképp nem „csak úgy bele a világba” beszél, hanem egy megszólított és megnevezett „te”-hez. Vannak természetesen kivételek: olyan ódák például, amelyek egy közösséghez szólnak (mint a római ódák: „*favete linguis*”), vagy amelyik afféle mini drámát visz színre egymást megszólító szereplőkkel (III. 9), vagy ahol a megszólított te parodisztikus módon egy boroskancsó, következésképpen vershelyzet-teremtő személyes jelenléte aligha vehető komolyan (III. 21). De a legtöbb óda közvetlenül beszél valakihez, és ezzel az európai líra legáltalánosabb alapszituációját valósítja meg: én beszélek hozzád.<sup>1</sup> Abból azonban,

<sup>1</sup> Johnson (1982, 3–4) három alapvető lírai beszédhelyzetet különböztet meg: az első az én–te viszony, a második, „meditatív” típusban a költő önmagához vagy egy meghatározat-



így fogalmazott: „természetesen nem az *Aeneis* költője!”, és hogy az azonosítás, amely a „költemény megértését és élvezését nemegyszer hátráltatta”, tarthatatlan, az „[n]em szorul bizonyításra” (Borzsák 1975, 485). Teubner-kiadásának névjegyzékében külön tételként szerepel a IV.12. Vergiliusa és a többi verseké, az előbbi azzal a kommentárral: „*mercator ut videtur*” (Borzsák 1984, 362). A Vergilius név egy Horatius-ódában éppenséggel jelölheti a korszak másik legjelentősebb költőjét – vagy egy különben teljesen ismeretlen alakot, akiről semmilyen adatunk nincs a nevéen kívül, és a versből esetleg kikövetkeztethetjük, hogy anyagias beállítottságú illatszert-kereskedő volt. Körülbelül ilyesfajta bizonytalanságukkal számolhatunk akkor is, ha a címzett egy népes arisztokrata vagy lovagrendi nemzetség egyik tagja (hiszen ennyi biztos a *nomen gentile* vocativusa alapján): vagy azonos valakivel, akit történetesen ismerünk valamilyen külső forrás alapján, vagy nem.

A II. könyv 3. ódáját illetően különösen csábító lehetőség, hogy a címzettet azonosítottunk tekintsük; a *kleine Pauly* szerint a Dellius a „ritkább római családnevek” közé tartozik, és egyetlen kiemelkedő tagja egy bizonyos Q. Dellius (*Der kleine Pauly* 1979, I,1443). A „ritkább” természetesen nem jelenti azt, hogy Horatius kortársai között ne lett volna jó pár Dellius, ahogyan azt sem garantálja semmi, hogy Horatius éppen a család egyetlen kiemelkedő tagjához címezte ódáját, nem pedig olyasvalakihez, aki a mi perspektívánkból, mintegy 2000 év távlatából nem tűnik kiemelkedőnek (nyilván források hiányában), vagy olyasvalakihez, aki már akkor sem olyan tulajdonságaival „érdemelte ki” az ódát, amilyenekre a források reflektálni szoktak. Mindenesetre az az egyetlen Dellius, akit valamelyest ismerünk, elég nevezetes figura lehetett, hiszen a neve felbukkan Velleius Paterculus, Josephus Flavius, Sztrabón, Plutarkhosz és Cassius Dio írásaiban is, de talán elég az idősebb Seneca *Suasoriáit* idézni, ahol az Antoniusra mondott *bon mot*-jának felvezetése-képpen megtalálható közéleti pályájának rövid összefoglalása:

Dellius, akit Messala Coruinus a polgárháborúk akrobatájának (*desultor bellorum civilium*) nevez, minthogy amikor át akart állni Dolabellától Cassiushoz, azzal a feltétellel maradt életben, hogy megöli Dolabellát, Cassiustól aztán átállt Antoniushoz, végül Antoniustól átállt Caesarhoz. (Ez az a Dellius, akinek Cleopatrához írt pajzán levelei közkézen forognak). (Sen. *Suas.* 1,7.)

Az utolsó átállást Antoniustól Augustushoz jó helyzetfelismeréssel és tökéletes időzítéssel közvetlenül az actiumi csata előtt hajtotta végre, mint Velleius Paterculus írta: szokásához híven (*exempli sui tenax*, II.84,2). Az ifjabb Seneca szerint ezután Augustus közvetlen környezetéhez (*cohors primae admissionis*, *De clementia* I.10,1) tartozott, bár arról nem tudunk, hogy olyan fontos megbízatásokat kapott volna, mint amilyeneket Antonius alatt gyakran oldott meg sikerrel a keleti térség diplomáciai életében. Plutarkhosz egyébként másképp meséli el az utolsó átpártolás történetét, mégpedig ha jól értjük, maga Dellius történeti feljegyzései (*commentariis*?) alapján:

Kleopatra hízelgői elúzték Antonius több más barátját is, akik nem tudták elviselni a részeg tréfálkozásokat és trágárságokat. Ezek között volt Silanus és Dellius, a történetíró. Dellius azt állítja, attól félt, hogy Kleopatra az életére tör, ezt hallotta ugyanis egy Glaukosz nevű orvostól. Dellius azzal sértette meg Kleopatrá, hogy vacsora közben egyszer megjegyezte, itt megecetesedett bortöltenek a poharukba, míg Rómában Sarmentus falernusit iszik. Sarmentus Caesar egyik fiatal kegyeltje, vagy ahogy latinul mondják *delic[i]ája* volt.<sup>3</sup> (Plut. *Ant.* 59.)

Ritka az olyan kommentátor, aki habozna ezt a történetileg ismert egyetlen kortárs Delliuszt azonosítani az óda címzettjével. És ha a két-három áthagyományozódott, tőle származó mondat egyikében éppen a falernusi bort emlegette, akkor rögvest feltételezhetjük, hogy Horatiusnál nem véletlenül boldogítaná magát éppen egy régi évjáratú falernusival a vers nyolcadik sorában. Nisbet és Hubbard szűkszavúan ugyan, de elég világosan kapcsolja össze a 8. sort a Plutarkhosz-hellyel: „Delliusnak hiányzott a falernusija Alexandriában” (Rudd 1978, *ad. loc.*). Elképzelhetjük, hogy Delliusnak nem ízlettek az egyiptomi borok, és talán nemcsak Kleopatra asztalánál emlegette a bezzeg falernusit, hanem Itáliába visszatérve, amikor végre újra élvezhette, akkor is el-elmondta, hogy Alexandriában mennyire hiányzott neki. Elképzelhetjük, hogy az óda Dellius közismert falernusi-rajongására utal a bor emlegetésével, kedvesen csipkelődve, amiért ez boldoggá teszi őt. Így az óda háttérében kirajzolódik egy baráti közeg, amelyben ilyen apró utalások is érthetőek és jelentőségteljesek. Elképzelhetjük ezt, de elképzelhetjük az ellenkezőjét is. Hogy Dellius nem általában volt elégedetlen az egyiptomi borokkal, csak Kleopatra vendéglátását nem találta elég nagyvonalúnak, és hogy a falernusit nem mint személyes kedvencét, hanem színekdokhikusan, mint a jó borok kategóriájának egyik tipikus elemét említette, ahogyan Horatius is. Vagy hogy nem is ugyanarról a Delliusról van szó.

De a vers értelmezői gyakran azt is tudni vélik a fenti külső életrajzi adatok alapján, hogy milyen volt Dellius lelki alkata, és ezt a tudást fel is használják a vers értelmezésében. Ha a vers arra figyelmeztet, hogy meg kell őrizni a lelki egyensúlyt minden helyzetben, és sem kétségbeesni nem szabad a bajok közepette, sem a túlságos örömmek átengedni magunkat, ha jól mennek a dolgok, ebből Delliusra állítólag csak a tanács második fele vonatkozik igazán, hiszen ő – bár végletességéről volt híres<sup>4</sup> (Woodman 1980, 167) – egyáltalán nem volt melankolikus alkat<sup>5</sup> (Williams 1968, 112). Rá csak az *insolens laetitia* illik<sup>6</sup> (Woodman 1980, 168). De valóban

<sup>3</sup> Plutarkhosz 1965. 1419.

<sup>4</sup> „...a person notoriously given to extremes.”

<sup>5</sup> Williams azt írja, mások úgy vélik, Dellius „was inclined to melancholy”, de szerinte „this is in any case implausible”.

<sup>6</sup> „...it is *insolens laetitia* that is applicable to Dellius.”

ki lehet következtetni az életpálya vázlatából, a tettek és döntések sorozatából, milyen kedéllyel élte meg valaki mindezt? Olvashatjuk ezt a sztorit úgy, hogy ha valakinek háromszor sikerült jól választania a polgárháborúk során, és háromszor sikerült időben átállnia a később vesztesnek bizonyuló féltől, az nyilván hajlamos arra, hogy túlságos boldogsággal adja át magát az élet élvezetének. Lehet, hogy Dellius ilyen volt, és fékevesztett mulató kedvéről volt ismert. De olvashatjuk úgy is, hogy ha valakinek háromszor kell kockázatos árulással megmenteni a bőrét az utolsó pillanatban, az nyilván tele van szorongással, és hajlik a melankóliára: még Kleopatra asztalánál is a bor minősége miatt elégedetlenkedik, és bár hosszú éveket töltött Antonius környezetében mint egyik legbefolyásosabb diplomatája, mégis attól fél, hogy valamiféle intrika folytán megölik. És legfőképpen olvashatjuk így is: ha valaki egy ilyen karriert sikeresen lebonyolít, annak folyamatosan észnél kell lennie, mindig mérlegelnie kell a szembenálló felek esélyeit, és jól kell választania; sem kétségbeesnie nem szabad szorongatott helyzetben, hanem gyors döntéssel helyet kell változtatnia, sem elbízni magát akár egy pillanatra is, hiszen a szövetségesből bármikor ellenség, a győztesből vesztes lehet, és neki az ilyen fordulatokra is készen kell állnia. Maga az életút tehát nem árul el nekünk semmit Dellius lelki alkatáról: lehetett melankolikus, lehetett életvidáman magabiztos, és lehetett mindig mérsékelt is, és akár váltakozhattak is különböző állapotai.

De nemcsak az lehet interpretációs kérdés, hogy miért szól egy bizonyos óda egy bizonyos személyhez, hanem az is, kikhez szólnak az ódák általában, illetve van-e valamilyen konkrét célja az életrajzi értelemben vett szerzőnek magával a megszólítással. Ehhez érdemes röviden összefoglalni Peter White eredményeit a római, főként a klasszikus kori irodalmi patronátus rendszeréről (White 1982 és White 1993). Először is fontos tudatosítani, hogy amikor irodalmi patrónusokról beszélünk, akkor egy modern kori fogalmat használunk, aminek semmi köze sincs a római társadalomban létezett *patronus–cliens* viszonyokhoz.<sup>7</sup> Horatius nem *cliense* sem Maecenasnak, sem Augustusnak, és persze különösen nem Delliusnak. A *patronus–cliens* viszonyra a kölcsönös kötelezettségek pontos meghatározottsága jellemző, ami a költő és gazdag, befolyásos támogatója esetében nem áll fenn. Egy lovagrendű barát (hiszen a klasszikus kor költői közt csak elvétve fordul elő olyan, akiről tudnánk, hogy ennél alacsonyabb származású, illetve ne tudnánk nagy valószínűséggel, hogy legalább lovag) társadalmi státusa magasabb annál, hogy *cliens*nek lehessen tekinteni vagy nevezni.<sup>8</sup> Az ő helyzetét az *amicus* szó írja le, az *amicitia* azonban nem feltétlenül jelent szimmetrikus viszonyt. A barátok egyike lehet sokkal gazdagabb, tekintélyesebb, és mivel a barátság római fogalmába beleértődik a gyakori ajándékoztatás is, könnyen előfordulhat, hogy csak

<sup>7</sup> Jobb eszköz híján a továbbiakban a kettőt egy ékezet a modern magyar szóban, illetve a latin kurziválása különbözteti meg egymástól.

<sup>8</sup> Horatius társadalmi státusának problémáihhoz lásd a jelen kötetben Hajdu Péter: 30–31.

az egyik részesti a másikat sűrű *beneficium*okban. Vagy akár ritkán, de nagyon értékesekben, mint amilyen Horatius sabinumi birtoka lehetett. A költők, szónokok, jogászok, filozófusok bejáratosak a legfelsőbb elithez, és szerepük van vagy az ügyek intézésében, vagy a nagy emberek szórakoztatásában. Ez a barátság afféle állás, ami napi szintű elfoglaltságot jelent, és amire egy művelt társalgó, egy költő különösen képesítve van. De nem állásszerű elfoglaltság abban a tekintetben, hogy nem kaphatnak rendszeres, kialakított fizetést a szolgálatokért, és fel sem vetődhet, hogy egyes versekért járna pénz. A költők, akiknek életéről valamit tudunk, mind jó módú emberek, akiknek nincsenek napi megélhetési gondjaik, de a költészetben mégis csak rejlenek számukra anyagi lehetőségek: egy nagy ugrás, egy szintváltás lehetősége.

Egy befolyásos, gazdag ember körül sokan tevékenykedhetnek, hogy segítsék szabadidejét ízlésesen és tartalmasan eltölteni. Ebben az összefüggésben a nagy embert *rex*nek, baráti társaságát *cohors*nak vagy *grex*nek nevezik. Kizárólagosságról azonban nemcsak abban az értelemben nem lehet szó, hogy a *rex*nek sok főből álló kísérete, vagyis sok barátja van (akiknek szellemi teljesítménye rá is jó fényt vet), hanem egy költő is sok patrónussal lehet barátságban. A reménybeli patrónusnak is szokás bemutatkozó verset írni, hátha befogadja a szerzőt barátai körébe. A *Laus Pisonis* és a *Panegyricus Messallae* is ilyesminek látszik. Amikor tehát egy vers kifejezetten egy személynek szól, az baráti, barátságos gesztus, aminek a címzett feltehetően örül (legalábbis ha a vers jó), és ezért barátként fog viselkedni a költővel. És a barátjának esetleg időnként komoly ajándékokat is ad. Minthogy a baráti körök egyik irányból sem kizárólagosak, költők és patrónusok egy hálózatot képeznek, amely átfonja a római elitet és a környezetükben forgolódo „értelmiségi” réteget.

Hogyan kell értelmezni a barátságnak ebben a közegében az egyes ódák etikai fejtegetéseit? Valószínűleg nem tanításként és különösen nem kioktatásként: nehéz lenne elképzelni, hogy Horatius az adott címzett fő életviteli problémáját vagy hibáját kipécézve elmagyarázza neki, hogyan kéne inkább élnie, illetve hogyan kell gondolkodnia, viselkednie annak, aki bölcs és ad magára. Ez a tanácsadásnak álcázott beszédmód nem a viselkedés megváltoztatására buzdít. Gyakran úgy látszik, hogy inkább megdicséri a címzettet, amiért olyan, amilyen (Nisbet–Hubbard 1978, 3–4). Máskor csak elmereng egy etikai kérdésen, és nem is sokkal mélyebben, mint ahogy a 20. századi popkultúra dalszövegei szolgáltak életvezetési tanácsokkal. Az illendőség (*decorum*) és a társadalmi konformizmus alapvetően korlátozza az ódákban javasolható viselkedésminták körét, következésképpen az etikai tanítás összességében keveset mond a közösségről, amelyben elhangzik, és úgy látszik, ez a tanácsadás jobban jellemzi a tanács adóját, mint címzettjét. Másféleképpen úgy mondhatnánk ezt, hogy az óda kifejt egy etikai kérdést, amelyben számít mind a címzett egyetértésére, mind arra, hogy azt fontosnak gondolja. A lírai hagyományból örökölt parainetikus szituáció erre a „megbeszélésre” teremt alkalmat.

A Delliuss-ódában pedig a megbeszélendő téma éppenséggel az epikureus etika központi fogalma, az *ataraxia* – még ha a végeredmény, ahová az óda asszociatív gondolkodása elvezet, amivé az óda egésze végül lesz, nem is nevezhető ortodox epikureusnak. Az első két strófa tartalmazza az etikai buzdítás diszkurzív megfogalmazását. A buzdítás grammatikailag egy II. imperativusszal történik: *memento*. Emlékezni olyasmire lehet, amit az ember tud (ahogyan megőrizni is csak olyasmire lehet, amivel rendelkezünk). Lehet persze úgy érteni: eddig nem tudtad, de most elmondom neked, hogy kell csinálni, és a jövőben ezt tartsd szem előtt. De mennyivel kézenfekvőbb úgy érteni az ígét: tartsd meg ezután is jó szokásodat? Az *aequa mens* és a *temperata mens* szinonimáknak (és nem mellesleg az *ataraxia* latin megfelelőinek) látszanak: az első strófa olyan lelki diszpozíciót tekint ideálisnak, amely közepen, egyenlő távolságban helyezkedik el két véglettől, ám a végletek közül csak a másodikat nevezi meg. Az elsőről csak azt árulja el, hogy az nehéz körülmények között fordulhatna elő, jó körülmények között viszont az *insolens laetitia* csábítása jelentkezhethet. A megszólítás mintha indokolná a végletektől mentes érzelmi állapot választását, de egyben már az óda második felének témáját, a halált vetíti előre: *moriture Delli*. Nyilvánvaló, hogy Delliuss meg fog halni, hiszen mindenki meghal (bár ezt a tényt nem szokás barátainkkal társalogva felemlíteni nekik). Csakhogy ennek a *participium coniunctum*nak leginkább okhatározói értelmet tulajdoníthatunk: azért szükséges a lélek zavartalanságának megőrzése végletes helyzetekben is, mert meg fogunk halni. Az epikureus tanítás a halál és az *ataraxia* viszonyát illetően persze nem ez. Az grammatikailag inkább megengedő viszonyt valószínűsítene: a halál elkerülhetetlensége, illetve a bizonytalanság a halál utáni állapotokkal kapcsolatban félelmet kelthet, ami az *ataraxia* vagy a boldogság egyik legfőbb akadálya. Át kell látni, hogy a halál után nincs semmi, és hogy az atomok átrendeződése nem érinti az ént, mint olyat; ezen az alapon már nem fogunk félni a haláltól, és megvalósítható az *ataraxia*. De a Horatius-szöveg mégsem azt mondja, hogy „noha meg fogsz halni, őrizd meg lelki békédet”, merthogy a második strófa két mellékmondattal egészíti ki éppen a *moriture* participium jelentését: „meg fogsz halni, akár szomorúan élsz minden időben, akár kies gyepen leheveredve teszed magad boldoggá ünnepnapokon a régebbi évjáratú falernusival.” A két lehetséges viselkedésmód szembeállítását a második strófában azt sugallta egyes értelmezőknek, hogy itt megismétlődik az első strófa két végletének szembeállítását, egy A–B A–B paralelizmussal (Woodman 1980, 166–168), ahol az A nehéz helyzeteket és az abból következő szomorú lelkiállapotot, a B a jó helyzeteket és az abból következő boldogságot jelöli.

- A (1–2): *res arduae*  
 B (2–4): *res bonae* → *insolens laetitia*  
 A (5): *maestus*  
 B (6–8): *beatus*



Ebben a struktúrában azonban elfelejtődik, hogy van egy harmadik lehetőség is, az ideális állapot, amely a két véglet között helyezkedik el, és azokkal szembeállítva fogalmazódik meg. Ráadásul egyáltalán nem érthető, miért kéne óva inteni valakit attól, hogy ünnepnapokon egy kellemes helyen megigyon egy kancsó jó bort. A vers folytatása pedig pontosan ilyen viselkedésre látszik buzdítani. A fenti sémában az is jól látszik, hogy a két végletnek két aspektusa is van: a külső körülmények és az azokból következő mentális állapot. A külső körülményeket az 1. és a 2. sor szembesíti egymással, míg a mentális állapotokat a 3–4. és az 5. sor. Vagyis az 1–2. sorban leírt végletet csak az 5. sor fogja megnevezni. Így tekintve a végletes viselkedéseket inkább az 1–5. sor írja le egy keretes szerkezetben. Illetve az ideálissal szembeállított végleteket bemutató 1. strófa után a 2. csak az egyik véglettel állítja szembe az ideális stratégiát (Williams 1968, 112). I jelöli az ideális állapotot, ↔ a szembeállítást.

I ↔ A (1–2): *aequa mens* ↔ *res arduae*

I ↔ B (2–4): *temperata mens* ↔ *res bonae* → *insolens laetitia*

A (5) ↔ I (6–8): [*res arduae* →] *maestus* ↔ *beatus*

A jó bor ünnepnapon elfogyasztása tehát nem ellentétes az *aequa* és *temperata mens* állapotával, sőt éppenséggel az a lélekállapot kell a *beatitudo* eléréséhez. A halál kényszerűségének megértésére ez a kívánatos válasz (Davis 1991, 161). Az a kérdés is felvetődik természetesen, hogy van-e különbség a *laetus* és a *beatus* között, vagy ezeket a szinonimákat csak az előbbi jelzője állítja szembe egymással, hangsúlyozva, hogy a baj a végletességgel van.<sup>9</sup> A szinonimáknak sem szokott azért teljesen azonos lenni a jelentése és használata. A filozófiai diskurzusban a *laetitia* inkább pillanatnyi öröm, míg a *beatus* a tartós boldogságra berendezett életmód jelzője. Ez a diskurzív kapcsolat szövegszerűen is megragadható, ha Horatius szóhasználatát A *Tusculanae disputationes* III–IV. könyvével vetjük össze (Nisbet–Hubbard 1978, 56), ahol a sztoikus *apatheiá*ról van szó.

*Aegris enim corporibus simillima animi est aegritudo, at non similis aegrotationis est libido, non inmoderata laetitia, quae est voluptas animi elata et gestiens.*  
(III.23)

<sup>9</sup> Woodman szerint ehhez az értelmezéshez túlságosan nagy hangsúlyt kéne tenni az *insolens* jelzőre, ráadásul mind az *insolens*, mind a *temperata* jelzőt folyamatosan fejben kéne tartania az olvasónak a következő két strófa értelmezéséhez, ami pedig szerinte lehetetlen, következésképpen „ez az értelmezés azt sugallja, hogy Horatius nem volt sikeres a gondolatmenet előadásban” (Woodman 1980, 173). Én magam sem azt nem látom esztétikai fogvatkozásnak, ha egy jelzőre nagy hangsúly esik (éppenséggel egy mértéktelenséget kifejező jelzőre egy a mérsékelt lelkiállapotokat javalló gondolatmenetben), sem azt, ha a vers némi szellemi erőfeszítést, esetleg többszörös újraolvasást követel a befogadótól.

*Partes autem perturbationum volunt ex duobus opinatis bonis nasci et ex duobus opinatis malis; ita esse quattuor, ex bonis libidinem et laetitiam, ut sit laetitia praesentium bonorum, libido futurorum, ex malis metum et aegritudinem nasci censent, metum futuris, aegritudinem praesentibus. (IV.11)*

A testi gyengélkedéshez hasonlít a lélek gyengélkedése (*aegritudo*), de nem ilyen típusú gyengélkedés a szenvedélyes vágy, a mértéktelen örvendezés, a mi a lélek túlzásba eső, felfokozott gyönyöre.

A zavarok egyes fajtáit két elképzelt jóból és két elképzelt rosszból származtatják, így összesen négy fajtáról beszélnek. A jóból a szenvedélyes vágy (*libido*) és a vidámság (*laetitia*) származik: ezek közül a vidámság a meglevő jókra, a szenvedélyes vágy a leendőkre vonatkozik. A rosszból a félelmet és a bánkódást (*aegritudo*) vezetik le: a félelem a leendő, a bánkódás a meglevő dolgok képzete.<sup>10</sup>

Látható, hogy a *laetitia* nemcsak az *inmoderata* jelzővel, hanem önmagában is szerepelhet az egyik *pathosz*, a *hédoné* megfelelőjeként. A *vita beata* viszont az *eudaimonia* fordítása lehetne. Ezek a filozófiai közhelyek felidéződnek, de Horatius nem filozófiai diskurzust folytat, hanem költészetet alkot, következésképpen a fogalomhasználat egyáltalán nem törekszik precizításra.<sup>11</sup> Nem a *beatus* szó szerepel például, hanem az az ige, amelynek a *participium perfectum*aként önállósodott, és amely a nyelvhasználatból nagyjából már kikopott, és így tudatos archaizmusként hat (Nisbet–Hubbard 1978, *ad loc.*); és az ellenpólusát nem a Cicero által javasolt *aeger* fejezi ki, hanem az *maestus* szó, amely Cicerónál leginkább a gyászolók lélekállapotát írja le, viszont költészetben sokkal, de sokkal gyakoribb (így feltételezhetően sokkal költőibb), mint a Horatius által az ódáiban egyáltalán nem, és *sermo*-költészetben is csak 'beteg' jelentésben használt *aeger*.

A Dellius-óda első két strófája egészen aprólékos gonddal megszerkesztett, még a horatiusi ódaköltészet magas színvonalához képest is szokatlanul sűrű mondat. Még nem beszéltünk a második strófában az *omni tempore* és a *per dies festos* ellentétéről, ami talán azt sugallja, hogy lehet szomorúnak lenni, ha indokolt, de nem *mindig*, másfelől a baráti iszogatásra sem *mindennap* lehet sort keríteni. Mindennek megvan a maga ideje. Az *in remoto gramine* távolságát szép gondolatrímmel ismétli meg az

<sup>10</sup> Vekerdi József fordítása (mivel a kiadás a kis caputokat nem jelöli, a hivatkozások az oldalszámokra vonatkoznak): Cicero 2004, 124 és 164.

<sup>11</sup> A sztoikus fogalomhasználatból esetleg az is következhetne, hogy az első strófában nem is az epikureus *ataraxiáról*, hanem a sztoikus *apatheiaról* van szó. Ez a kommentár-irodalomban nemigen vetődik fel. A halál gondolatának a szerepe a versben, mint ami az *aequa mens* ideálját igazolja, valóban inkább epikureus gondolkodásra utal, de a populáris filozófia eklekticizmusával is számolnunk kell.

*interiore nota*, az első két sor 4. szótagjaiban pedig egészen bravúros a *-ment-* hang-sor ismétlése (amit a más metrikájú 3. sor 4. szótagja már csak halkán visszhangoz):

Aequam *memento* rebus in arduis  
servare *mentem*, non secus in bonis  
ab insolenti temperatam.

A 3–4. strófa állítólag a *carpe diem* témáját,<sup>12</sup> Horatius egyik kedvencét hozná be a tárgyalásba, de talán inkább a 6–8. sorokban elméletileg, általában megfogalmazott lehetőséget, a kies helyen megrendezendő ünnepi lakomát fordítja át a most azonnal konkrétumába. A 3. strófa a helytel (az *in remoto gramine* kifejezésre utalva vissza a 6. sorból), a 4. strófa pedig magával az ünneppel foglalkozik (a *per festos dies* és a *reclinatum* kifejezéseket fejtve ki az 6–7. sorokból), csakhogy először két kérdés hangzik el, amelyek tartalmazzák egy *locus amoenus* leírását, és aztán ebből az implicit helyleírásból lendül tovább a gondolatmenet (*Huc...*: Ide), anélkül, hogy a kérdésekre választ kapnánk. A két kérdés a lakomára alkalmas hely két elengedhetetlen elemét tartalmazza: az árnyékot és a friss vizet, de a kérdőszavak és a megszemélyesítések révén a természet működésének céljára kérdeznak rá. Valamit talán válaszolnia kell magában az olvasónak? Miért adnak árnyékot a fák, miért folyik a patak? Az általánosan feltételezett válasz antropocentrikus.<sup>13</sup> Már Porphyrio hozzáértette: „ha nem vesszük hasznukat?” Wilkinson pedig így fogalmazta meg a választ: „hogyan kellemes helyet biztosítsanak a pihenéshez” (Wilkinson 1951, 129, vö. Davis 1991, 162). De Commager szerint nemcsak ezért, hanem azért is, „hogyan emlékeztessenek minket az élet lehetőségeire és rövidegére” (Commager 1962, 284). Tehát ezért fonják össze koronájukat a fák, ezért siet a patak. A megfogalmazás azonban mintha ennél sokkal összetettebb jelentéseket is kódolna.

Az idő kétségtelenül az egyik főszereplője a versnek (Witke 1966, 251–252): a halál elkerülhetetlensége nyilván az idő kérlelhetetlen múlásából következik, de ezt nemcsak a halál megnevezése és képei sugallják, hanem az idő megnevezései is (*tempus, aetas*), és a természet működésének leírásában is hangsúlyosan bukkannak fel az idő aspektusára utaló elemek. Az árnyékot egy örökzöld és egy lombhullató fa társulása adja, ami a figyelmünket szintén az idő dimenziójára, a folyamatosság és a ciklikusság kettősségére irányíthatja. A patak folyásának állandóságát is antropomorfizáló igék fejezik ki: *laborat trepidare*. A lakoma kellemetességéhez a siető, remegő, dolgozó patak nemcsak a hús vízzel, hanem némi zsongító hanghatással

<sup>12</sup> Woodman így írja le az óda tematikus alakulásának „három struktúráját”: 1-8 *ataraxia*, 9-16 *carpe diem*, 17-28 halál (Woodman 1980, 165, 4. j.).

<sup>13</sup> Vagyis az értelmezők szerint a vers által elvárt válasz kikövetkeztethető, és nem azért nincs válasz a versben, mert egyébként sincs válasz: nem tudható miért működik úgy a természet, ahogy működik, de nem is kell ezzel foglalkozni, elég, ha élvezzük, amit nekünk nyújt.

is hozzájárul. Ez sem mellékes eleme a patak leírásának, de az is fontos, hogy a kies hely ábrázolásába így mégis belekerül a munka, a törekvés, az ambíció, a szorongás motívuma,<sup>14</sup> ami éles ellentétet alkot a fák szintén antropomorf leírásával. Azok a szerelem témáját adták hozzá a lakomához (*consociare amant*). De hiába az ellentét a fák élvezete és a patak szenvedése között (Witke 1966, 251), az epikureus filozófiában mindkét viselkedésmód, a szerelem éppúgy, mint a karriervágy, a halálfélelem következménye, és kerülendő. Van abban valami komikus, hogy az *ataraxiát* keresők az ünnep kies helyén, a természetben is az *ataraxiát* megzavaró érzelmeket pillantják meg.<sup>15</sup> Vajon saját gondolkodásuk határozza meg, mit láthatnak a természetben, vagy ezek a vágyak mindenütt jelenvaló természeti adottságok, és annál nehezebb tőlük az embernek megszabadulni?

Felvetődik az a lehetőség is, hogy az etikai tanítást már a vers elején sem kell túl komolyan venni, az ott félig vicces vagy parodisztikus. Ehhez az értelmezéshez a fő érvet egy Lucilius-párhuzam szolgáltatja, egy olyan szöveghely tehát, amely ugyanezt a gondolatot nagyon hasonló megfogalmazásban, de a szatíra műfaji keretei között szólaltatta meg:

*Re in secunda tollere animos, in mala dimittere,  
ceterum quid sit, quid non sit, ferre aequo animo ac fortiter  
cum sciam nihil esse in vita proprium mortali datum.*  
(699–701, Marx.)

Jó helyzetben felemelni a lelket, rosszban leejteni, egyébként meg bármi van, bármi nincs, zavartalan lélekkel és bátran túrni, mert tudom, hogy semmi sincs az életben, amit a halandó a sajátjaként kap meg.

Ráadásul Lucilius itt a 698. sor szerint Arkhilokhoszt idézte, ami megint csak az alacsonyabb regiszterű költői megszólalások<sup>16</sup> közegeben helyezné el a gondolatot (Piwonka 1949, 49–50). Egyfelől nem volna meglepő, ha Horatius tréfálna egy ódában, hiszen a humor (bár az iskolai oktatás hajlamos erről megfeledkezni) az

<sup>14</sup> „...words that recall the feverish toil of worldly affairs” (Wilkinson 1951, 129).

<sup>15</sup> Woodman, aki biztos benne, hogy Dellius problémája (Horatius szerint) a fékevesztett öröm, így írja le a problémát: „Indeed, he seems to be enjoying himself too much. But when he arrives in the supposedly trouble-free countryside, as Horace recommends, there he will find that even the stream laborat” (Woodman 1980, 174).

<sup>16</sup> Nem mintha a horatiusi óda a magas műfajok közé tartozna, amennyiben a *melosz*-költészet örököse. A műfajok értékelési hierarchiájának csúcsán az ókorban az eposz és a tragédia állt, az alján a komikus műfajok. A szerelmi, magánéleti témával a *melosz* inkább alacsony volt, mint magas. A horatiusi óda Pindarosz és a himnikus változatok megidézésével mindenképpen magasabb regiszterek felé is nyitott, mint korábbi műfajai, a szatíra és az *iambosz*, de semmiképpen sem annyira, mint a fenségessel asszociatív kapcsolatra kerülő újkori európai ódaműfaj.

egyik alapvető minősége főleg az első három könyvnek (vö. Kárpáti 2011), és ért-  
hetjük a verset úgy is, hogy a kezdeti baráti viccelődés után a végére elkomorodik,  
illetve a filozófia életviteli tanácsait kigúnyolva jut el a halál kérélytelenségének  
témájához. Másfelől azonban maga az a tény, hogy egy filozófiai közhely felbukkan  
a szatíra egyszerre komoly és nem komoly világában, nem feltétlenül ássa alá  
a gondolat érvényességét sem az adott szatíra kontextusában, sem azon kívül.  
Arkhilokhosz ugyan sokszor viccel, de nem mindig, ez éppenséggel egy komoly  
töredéknek látszik, és esetleges komikus hatását tovább gyengíti, a közhelyszerűség  
benyomását viszont erősíti, hogy antologizált helyről van szó, ezért valószínű-  
síthető, hogy már Lucilius is inkább közhelyként, mint Arkhilokhosz-utalásként  
használta fel (Mankin 1987, 407–8). Ahogyan Lucretius sem parodisztikus céllal  
használta az *aequo animo* szerkezetet:

*Quod si quis vera vitam ratione gubernet,  
divitiae grandes homini sunt vivere parce  
aequo animo;  
(Lucr., V. 1117–9).*

Mert ha valaki igaz értelemmel kormányozza az életét, a nagy gaz-  
dagság az olyan embernek azt jelenti, hogy takarékosan él zavartalan  
lélekkel.

Akárhogy is, az első két strófa általános, az attitűdre vonatkozó tanácsát a második  
két strófa olyan buzdítássá alakítja át, amely konkrét cselekvést eredményez: a kies  
helyen kell lakomát rendezni, annak minden kellékével: bor, illatszer, virág. De  
már a virág jelzője ismét előrevetíti az elmúlás motívumát: túlságosan rövid(életű).  
A 6–7. sor alapján úgy látszik, ilyen lakomát nem mindennap kell rendezni, csak az  
ünnepnapokon, de a 15. sor kötőszava (*dum*) azt sugallja, hogy még további (főleg  
időbeli) korlátok is vannak. Addig lehet ünnepnapokon kedélyesen iszogatni, amíg  
három feltétel fennáll. A feltételek egymásutánjában mintha némi fokozás érvé-  
nyesülne. A harmadik a legvilágosabb: amíg egyáltalán élünk. A második (*aetas*)  
ennél (remélhetőleg) rövidebb időszakaszt, a fiatalságot jelöli,<sup>17</sup> vagy általában az  
időt.<sup>18</sup> Az első, a *res* a legnehezebben érthető, mert a jelentése túl általános. Az első  
sorban a *res* többes száma leginkább körülményeket jelentett, és semmi nem szól  
az ellen, hogy itt is ilyesmit, általában a helyzetet jelölje. Mégis van abban valami  
megejtő, ahogy egyes kommentárok sietnek leszögezni, hogy itt semmiképpen  
sem pénzt, vagyont, gazdagságot jelent.<sup>19</sup> Miért kell legelőször is azt tisztázni,

<sup>17</sup> Így érti Porphyrio, és utána még sok kommentátor.

<sup>18</sup> Hiszen ha ez a *Dellius* az a *Dellius*, már régen túl van a lázas ifjúság időszakán. „*Dellius*  
nem volt egy *Taliarchus*.” (Nisbet–Hubbard 1978, *ad loc.*)

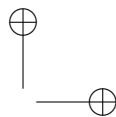
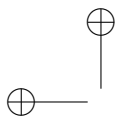
<sup>19</sup> „...nem »vagyon«, hanem mint a kezdősorban: a »helyzet«, az élet” (Borzák 1975,  
198); „...*res* means not »wealth« but »circumstances«...” (Nisbet–Hubbard 1978, *ad loc.*)

mit nem jelent a szöveg, hacsak nem azért, mert sejthetőleg ez az olvasók első ötlete, illetve a kézenfekvő jelentés? Ahogyan meg is van ennek az értelmezésnek a maga kommentárhagyománya.<sup>20</sup> És jó is ez a jelentés, mert az utolsó három strófa nemcsak a halállal foglalkozik, hanem a gazdagság témájával is: a halál miatt kell itt hagyni a gazdagságot. Következésképpen a finálét nemcsak a Parcák fonalának említése vezeti be (15–16), hanem a *res* is, amely visszaül egyfelől a kezdősorra, de másfelől olyan szavakat előlegez meg, mint a *coemptis* (17), *divitiis* (20), *dives* (21), *pauper* (22).

A vers tagadhatatlanul szomorúan zárul, és ebben mintha tényleg lenne valami paradox. A 2. strófa szerint helytelen mindig szomorúan élni, aztán a beszélőnk, aki előállt a lakoma javaslatával, vidám, ünnepi hangulat helyett nagyon is elbúsul, és a leghosszabban a halál gondolatával foglalkozik. Mintha ő maga nem volna képes saját tanácsát követni. Könnyű elvileg megfogalmazni, hogy nem érdemes szomorkodni, hiszen úgylis meghalunk, de milyen nehéz nem szomorkodni, amikor előbb-utóbb mind meghalunk. Mintha a vers azt várná a végén a címzettől, hogy ugyanazt a tanácsot adja a beszélőnek, amit az elején tőle kapott. Vagy pragmatikusabban: a beszélő tulajdonképpen egy lakomameghívást akar kicsikarni a címzettől, mert (ahogy a végén kiderül) neki nagyobb szüksége van némi felvidítésra, mint a címzettnek. Vagy legalábbis úgy tesz, hogy megsajnálta magát, és így megkapja a vidámító meghívást.

A 6. strófa gondolati struktúrája nagyon hasonlít a másodikéra. A *moriture* participiumától függő *seu–seu* kötőszós két mellékmondata ott két lehetséges viselkedésmódot mutatott be, itt a 7. strófa „mind meghalunk”-jától függve egy *nil interest, -ne... an* szerkezet szintén két lehetőséget állít szembe egymással. Csak ezek itt nem lelkiállapotok, nem is viselkedésmódok, hanem külső körülmények: gazdag/szegény, illetve jó/alacsony származású. A szembeállítás erős ugyan, de az állítás éppen az, hogy ennek nincs jelentősége. Az 5. strófa még csakis Dellius gazdagságát részletezte (azt a gazdagságot, amit ő szükségképpen el fog veszíteni a halállal), a 6. strófa egyes szám második személye sokkal inkább gnómikusnak, mint személyesnek tűnik, ami egybefogja a lehetséges emberi sorsokat a két véglet felvillantásával. A záróstrófa viszont ezt az egyetemes tapasztalatot grammatikailag is kifejezi a többes szám első személlyel és az *omnes–omnium–nos* sorozattal. Ez a grammatikai váltás azonban nagyon jelentősnek látszik. Hat strófányi egyes szám második személyű beszéd után a *nos* megteremti a címzett és a beszélő közösséget. És ez a közösség az emberi létállapot, a halál, vagy még inkább a múlandóság, a temporalitás közös megtapasztalásán alapszik.

<sup>20</sup> Amely Porphyrióval kezdődik: *dum est <ab>unde*, de nem vele ér véget, lásd pl. Shorey 1910, *ad loc.*



KOZÁK DÁNIEL

ARANY KÖZÉPSZER ÉS AUGUSTUS A II.10.  
ÓDÁBAN

Rectius vives, Licini, neque altum  
semper urgendo neque – dum procellas  
cautus horrescis – nimium premendo  
litus iniquum.

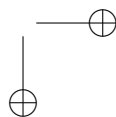
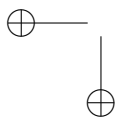
5 Auream quisquis mediocritatem  
diliget, tutus caret obsoleti  
sordibus tecti, caret invidenda  
sobrius aula.

10 Saepius ventis agitur ingens  
pinus et celsae graviore casu  
decidunt turres feriuntque summos  
fulgura montis.

15 Sperat infestis, metuit secundis  
alteram sortem bene praeparatum  
pectus. Informis hiemes reducit  
Iuppiter, idem

20 summovet. Non, si male nunc, et olim  
sic erit: quondam cithara tacentem  
suscitat Musam, neque semper arcum  
tendit Apollo.

Rebus angustis animosus atque  
fortis appare: sapienter idem  
contrahes vento nimium secundo  
turgida vela.



Helyesebben élsz, Licinius, ha nem törsz mindig a nyílt tengerre, de nem is közelítesz túlságosan – óvatosan kerülve a viharokat – az egyetlen parthoz.

Aki az arany középszert választja, az biztonságban van: nincs lepusztult, koszos háza, és mértéktartó: nincs irigységet szülő palotája.

Gyakrabban rázza a szél a sudár fenyőt, a magas tornyok nagyobbbat zuhanva dőlnek össze, s a villám is a hegytetőbe csap.

A jól felkészült lélek ínséges időkben reméli, kedvező körülmények között fél attól, hogy sorsa megváltozik. A csúf telet újra és újra meghozza Iuppiter, ugyanő

el is űzi. Ha most rossz is, nem lesz mindig így: néha kitharájával felébreszti a hallgató Múzsát, s nem mindig újat feszíti Apollo.

Szorult helyzetben bizakodónak és bátornak mutatkozz; amikor viszont túl erős a hátszél, bölcsen vond be a dagadó vitorlát.

Legyen szó költői életművének bármely szakaszáról és műfajáról, Horatius gyakran állít versei középpontjába filozófiai, azon belül is etikai kérdéseket.<sup>1</sup> Költészetének e jellemzője a forráskutatás (*Quellenforschung*) speciális válfaját hívta életre a 19–20. századi Horatius-filológiában: ahogyan egy-egy metafora, hasonlat vagy mítosz előzményeit a görög-római költői hagyományban, úgy keresték az egyéni boldogság mibenlétére, a követendő életmódra vonatkozó kijelentések forrását az antik filozófusoknál. E kutatások alapján akár Quintus Horatius Flaccus filozófiai életútja is felvázolhatóknak tűnt. Saját bevallása szerint ifjúkorában a platonista filozófiával ismerkedett Athénban (*Epist.* II.2,43–45), de költői életművének első szakasza a harmincas és húszas években már az epikureus filozófia hatásáról tanúskodik. Az augustusi rendszer megszilárdulásával párhuzamosan azonban politikai tárgyú költeményeiben sztoikus gondolatok is egyre többször előtérbe kerülnek. Végül az idősödő Horatius a *Levelekben* a korábbi költői „játszadozás” helyett kifejezetten a morális témák előtérbe helyezését ígéri (I.1,10–11), és bár humorosan továbbra is „Epikuros nyájából való jól táplált malacként” hivatkozik magára (I.4,15–16), már ellenáll annak, hogy bármely filozófiai iskola mellett elkötelezze magát (I.1,13–15), ezáltal is tanúskodva a római kultúra jellemzőjeként más tekintetben is számon tartott, és valójában már Horatius korábbi költeményeiben is tetten érhető eklektikus/szinkretista gondolkodásmódról.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Köszönettel tartozom jelen kötet társszerzőinek, valamint Agócs Péternek, Jármí Viktoriának és Rung Ádámnak tanácsaikért és a gondolatébresztő beszélgetésekért az alább tárgyalt versről. A filozófiáról Horatius költészetében lásd például Rudd 1993 és Moles 2007 áttekintéseit, további szakirodalommal.

<sup>2</sup> Így pl. Wili 1948, 291–292.



A filozófiai forráskutatás módszere azonban – nem megkérdőjelezve kutatástörténeti jelentőségét – több szempontból is problémákat vet fel. Először is nem szükség szerű, hogy azonosítsuk az egyes költeményekben megszólaló beszélőket a szerzővel: különböző versekben különböző személyek szólalnak meg, akik képviselhetnek a szerzőével egyező vagy attól részben, sőt akár teljes mértékben eltérő álláspontot is. A személyes meggyőződés mellett más szempontok is vezérelhetik a költőt, amikor a versben megszólaló személlyel egy bizonyos álláspontot képviseltet. Ilyen szempont lehet a megszólított<sup>3</sup> személye, vélt vagy valós elvárása, filozófiai meggyőződése, pillanatnyi élethelyzete. Érdekes figyelembe venni a vers fiktív keretszituációját is: egy szümpozicionon például kézenfekvő, hogy az epikureizmust idéző tanácsok hangozzanak el az élet mértéktartó élvezetéről. A műfaji hagyományok szintén befolyásolhatják a beszélő filozófiához való viszonyát: különösen a szatírákra jellemző például a görög filozófiai iskolák tanításainak ironikus bemutatása és kigúnyolása a „józan paraszti ész” és a hagyományos római értékek (*mos maiorum*) nevében – miközben a római szatíra asszimilálja is a görög filozófiai diskurzus sok elemét.<sup>4</sup> Az egyes Horatius-versekben megfogalmazódó filozófiai tárgyú kijelentések tehát nem tekinthetők megbízható forrásnak a költő személyes meggyőződését illetően; ha pedig két versben eltérő filozófiai álláspontok fogalmazódnak meg, az nem feltétlenül a szerző által képviselt filozófiai eklekticizmus jele, illetve nem bizonyíték arra sem, hogy véleménye megváltozott volna.

Érdekes feltennünk azt a kérdést is, hogy az egyes költeményekben hangoztatott etikai álláspontok és feltételezett filozófiai forrásaik közti kapcsolat vajon közvetlen vagy közvetett-e. A római elit tagjainak neveltetésében a filozófiának is fontos szerep jutott, tehát a korabeli olvasók többsége feltehetőleg könnyen felismerte az egyes iskolák tanításait a költői szövegben tett kijelentések mögött. Csakhogy ezek a tanítások – részben épp a filozófia nevelésben betöltött „szerepének” köszönhetően – nemcsak az oktatás és a tudományos élet keretein belül terjedtek, hanem a lehető legtágabb értelemben vett kultúra közegében is, beleértve az irodalmi szövegeket – a költészetet éppúgy, mint a filozófiai kérdéseket informálisabb módon tárgyaló *diatribéket* – és a közbeszédet egyaránt. Ahogyan ma, úgy az ókorban is „filozofálhatott” mindenki, beszélhetett az „életfilozófiájáról” anélkül, hogy filozófus lett volna, és nézetei ennek megfelelően koherens rendszert alkottak volna. Ebben a hangsúlyozottan nem diszciplináris közegben az egyes filozófiai iskolák tanai erőteljesebben voltak kitéve a leegyszerűsítés, a vegyítés, a félreértés, a közhelyé válás torzító hatásainak. A filozófus és a filozófiatörténész feltehetőleg inkább a sztoikus *apatheia* és az epikureus *ataraxia* rokon fogalmai közötti különbségre

<sup>3</sup> A Horatius-versek címettjei és interpretációja közti összefüggésekről bővebben lásd e kötetben Hajdu Péter tanulmányát: 97–103.

<sup>4</sup> A római szatíra és a filozófia ellentmondásos viszonyáról bővebben lásd Mayer 2005, kifejezetten Horatiusról: 153–155.

koncentrál, míg a művelt, de nem filozófus közönség tagjainak szemében e terminusok akár egymás szinonimáinak is tűnhetnek, hiszen végső soron mindkettő a lelki nyugalom mibenlétét ragadja meg. Ha tehát egy, a terminológiai pontosságot és a kifejtettséget műfajából és terjedelméből fakadóan is nélkülöző Horatius-vers beszélője a lelki nyugalom fontosságát hangsúlyozza, e gondolatnak közvetlen forrása lehet akár az epikureus, akár a sztoikus filozófia, vagy e kettőnek a kultúra közegében végbement keveredéséből létrejött elképzelés – de éppenséggel lehet szó a költői hagyomány által közvetített gondolatról vagy pusztán közhelyről is, melynek megfogalmazásában a filozófiának még közvetett szerepe is alig van. Ezek a lehetőségek természetesen nem zárják ki egymást: egy szöveg egyszerre épülhet a filozófiai, a költői és a tágabb értelemben vett kulturális hagyományra, az értelmezés egyik tárgya pedig éppen az lehet, hogy e hagyományoknak milyen (harmonikus vagy diszharmonikus) összjátéka hallható ki az adott költeményből.

Végül pedig – az előbb elmondottakkal szoros összefüggésben – Horatius filozófiai témájú költeményeinek értelmezése során az egyes etikai kijelentések tartalmi vizsgálata és lehetséges filozófiatörténeti, illetve kultúrtörténeti forrásaik felderítése mellett érdemes figyelmet fordítanunk a filozofálásra mint tevékenységre és diskurzusra is: milyen hangnemet választ a versben megszólaló beszélő, milyen retorikai eszközöket használ, például milyen példákkal és hasonlatokkal él, továbbá milyen (fiktív) keretszituációban hangoznak el szavai, illetve egyáltalán kirajzolódik-e ez a szituáció a vers szövegéből? A jelen fejezet tárgyát képező óda interpretációjához is ebből az irányból kezdek hozzá; ezt követi majd a vers szoros olvasása a feltételezett filozófiai háttér figyelembevételével, végül pedig egy alternatív, a szöveg „augustusi” kontextusát, politikai és társadalmi összefüggéseit előtérbe helyező (de az előbbit nem megcáfolni igyekvő) értelmezés.

Az arany középszer egyike a leghíresebb és egyben legközhelyesebbé vált „horatiusi életelveknek”. Magát az *aurea mediocritas* kifejezést az *Ódák* feltehetőleg egyszerre kiadott első három könyvén belül épp középre helyezett II.10. óda ötödik sorában olvashatjuk. A beszélő már a vers kezdőszavaival egyértelművé teszi, hogy nevelő-tanácsadó szerep betöltésére (is) vállalkozva filozofálni fog, arról mondja majd el a véleményét, hogy a megszólított, Licinius miként élhet helyesen: *rectius vives, Licini* (1). A tanács maga könnyen összefoglalható: kerülve a szélsőségeket mindenben a középutat kell megtalálni. A költemény lényegében kizárólag ezt az etikai tételt tárgyalja: ahogyan az egyik értelmező írja, alig akad olyan Horatius-óda, melynek tartalmát két szóba lehetne sűríteni, de ez elmondható az *aurea mediocritas* hirdetőről (Sutherland 2002, 119). A költemény feltehetőleg nem utolsósorban éppen ennek, vagyis a benne közvetlenül és egyértelműen megfogalmazott etikai tanításnak köszönhetette századokon keresztül népszerűségét és kanonikus státuszát az európai irodalom és kultúra történetében, tanúskodva egy olyan irodalomszemléletről, mely a költészet nevelő szerepét, közvetlen felhasználhatóságát az olvasók erkölcsének formálásában legalább annyira fontosnak tekintette, mint

a szűkebb értelemben vett poétikai minőséget és a gondolati összetettséget. A hazai latinoktatásban a vers mindmáig megőrizte kanonikus helyét; az utóbbi évtizedek klasszika-filológiai szakirodalmában viszont – bár született az ódáról néhány elemzés<sup>5</sup> és feltűnően sok, a megszólított Licinius kilétét történeti szempontból tisztázni próbáló tanulmány<sup>6</sup> – a *Rectius vives* háttérbe szorult, és nem játszott sem fő-, sem mellékszerepet a sok tekintetben új utakat nyitó Horatius-kutatásban.

Ennek okát valószínűleg az uralkodó irodalomszemlélet megváltozásában is kereshetjük. Ha a költészet közvetlen nevelő szerepét másodlagosnak tekintjük (vagy ilyen szerepet egyáltalán nem tulajdonítunk neki), viszont szigorúbb esztétikai-poétikai elvárásokat támasztunk vele szemben, akkor első pillantásra legalábbis valóban nehéz értelmezőként közel kerülni a tárgyalt költeményhez. A *Rectius vives* szövege, miközben rendkívül tudatos és körültekintő szerkesztésről árulkodik,<sup>7</sup> más Horatius-ódákhoz képest szintaktikailag és gondolatmenetében egyaránt feltűnően egyszerű és kiszámítható, szinte kizárólag gnómák és közkeletű metaforák alkotják. A nyílt tenger és a part menti vizek egyaránt veszélyesek (1–4); az elhanyagolt ház és a sokak által irigyelt palota egyaránt rossz lakóhely (5–8); a magas fákat és hegyeket jobban tépázzák a viharok, a magas épületek nagyobb robajjal dőlnek össze (9–12); mindig számítani kell a körülmények megváltozására (13–15); az évszakok váltakoznak (15–17); borúra derű – Apollo néha lantra cseréli az íjat (17–20); szorult helyzetben bátornak, siker idején óvatosnak kell lenni (21–24). Ahelyett, hogy egy-egy metafora (Horatiusnál amúgy korántsem ritka) közhelyességét a keretszituáció (például szümposzion)<sup>8</sup> vázolója, vagy egy-egy mítosz felidézése tompítaná és kontextusba helyezné, éppen az ellenkezője történik: a sorozatos közhelyek egymást erősítik. Tarrant megjegyzése szerint csak a részletekben megmutatkozó, átgondolt szerkesztés az a „fűszer”, ami megmenti az ódát a banalitástól (Tarrant 1995, 40). A *Rectius vives*ben megszólaló beszélő, úgy tűnik, szeretne biztosra menni, és inkább vállalja a közhelyességet, de nem veszélyeztetni tanácsai érthetőségét, az üzenet biztos célba érkezését azzal, hogy túl bonyolultan fogalmaz. (Talán nem volna lehetetlen ironikus, és ezt éppen a halmozott közhelyekkel érzékeltető szöveggé váló olvasni a verset – „Hogy miként kell helyesen élni? Csak közhelyekkel válaszolhatok, Liciniusom” –, mindenesetre ilyen értelmezés tudtommal nem született.) Feltűnő továbbá az is, hogy a versből hiányoznak az „önéletrajzi” megjegyzések. A beszélő röviden sem utal saját múltjára és/vagy jelenére – amivel persze mintha

<sup>5</sup> Reagan 1970, Syndikus 1972, 398–403, West 1973, 47–52, valamint – a vers magyar műfordításaira is tekintettel – Ritoók 2009b.

<sup>6</sup> A Licinius-kérdésről bővebben lásd alább.

<sup>7</sup> A költemény szerkezetét részletesen tárgyalja pl. Tarrant 1995 és magyarul Ritoók 2009b.

<sup>8</sup> A szümposzion és a mértékletesség horatiusi motívumainak (a II.10. ódában közvetlenül nem megmutatkozó) kapcsolatáról lásd Davis 1991, 167–172.

azt sugallná, hogy életmódja tökéletes összhangban áll a versben megfogalmazott tanáccsal: ő maga a megtestesült „arany közepszer”.

De miben is áll maga az erkölcsi tanács, hogyan definiálható az *aurea mediocritas*? A szélsőségektől való tartózkodást és valamilyen „középut”, biztonságos egyensúly választását mint alapvetet természetesen nem Horatius fogalmazza meg először a görög-római kultúrában – azt illetően viszont, hogy a II.10. óda milyen előzményeket idéz fel, alapvetően eltérő álláspontok alakultak ki. A költemény befogadástörténete ezáltal jól példázza azt a két eltérő értelmezési stratégiát, melyekről a bevezetőben esett szó: egyrészt azt, amely közvetlen kapcsolatot feltételez a filozófiai hagyomány és a Horatius-vers között, másrészt pedig azt, amely szerint ez a kapcsolat közvetett, illetve nem elsődleges. A régebbi kommentárok, beleértve a Kiessling-Heinze kommentár különböző kiadásait is, általában a görög költői és gnómius hagyományban találják meg a horatiusi gondolat hátterét: a hübrisz-elképzeléseket, a „semmit se túlságosan” elvét, egy-egy Hésziodosz-, Phókülidész- és Pindarosz-helyet, tragédia-törödékeket említenek (Wickham 1896, 155 *ad* II.10,5; Kiessling-Heinze 1966, 198<sup>9</sup>). A későbbi kommentátorok – Borzsák István 1975-ben, illetve az utóbbi évtizedek interpretációira döntő hatással Nisbet és Hubbard 1978-ban<sup>10</sup> – ezzel szemben már azt jelentik ki teljes bizonyossággal, hogy a Horatius-vers kifejezetten e szélesebb hagyomány viszonylag késői és „tudományos”, filozófiai változatának adja költői megfogalmazását: az arisztotelészi közép elméletének, melyet a filozófus a *Nikomakhoszi etikában* fejt ki részletesen, a *Politikában* pedig kiterjeszti a társadalmi rétegekre is.<sup>11</sup> Kiindulópontja az, hogy minden erényhez két szélsőséges hiba kapcsolható: az egyik a többletből, a másik a hiányból fakad. Az erény tehát valahol ezek között található – és itt a hangsúly a *valahol* szóra esik. Arisztotelész ugyanis több tekintetben is árnyalja a definíciót.<sup>12</sup> Mindenekelőtt a közép nem mértani értelemben veendő, nem egyenlő távolságra van a két szélsőségtől, következésképpen a többletből és a hiányból fakadó hibák súlya sem feltétlenül azonos. A közép szélsőségekhez viszonyított helye ráadásul még ezt figyelembe véve sem tekinthető rögzítettnek, ugyanis hozzánk viszonyítva értendő. Hogy egy-egy szituációban mi a helyes közép, az mindig a cselekvő személyét és a körülményeket figyelembe véve határozható meg. Vannak ugyan olyan érzelmek és cselekedetek is, melyek lényegükből fakadóan, minden körülmények

<sup>9</sup> Heinze utolsó, 1929-es kiadásának újrányomása. Néhány példa a költői hagyományból: Hésziodosz: *Erga* 694; Phókülidész: fr. 12 D; Aiszkhülosz: *Eum.* 529; Pindarosz: *P.* 11.52–3.

<sup>10</sup> Borzsák 1975, 223; Nisbet–Hubbard, 1978, 152–153 és 160 *ad* II.10,5.

<sup>11</sup> *NE* 1106a27 skk.; *Pol.* 1295a25 skk. Különösen érdekes egyébként, hogy az ódát nem a peripatetikus filozófia tükrében értelmező Wickham Phókülidészt idézve azt is említi, hogy a kérdéses töredéket Arisztotelész őrizte meg (*Pol.* 1295b33–34), de az idézet arisztotelészi kontextusát, a ’közép’ elméletét figyelmen kívül hagyja (Wickham 1896, 155).

<sup>12</sup> A Horatius-óda értelmezésével összefüggésben hangsúlyozza ezt Ritoók 2009b, 365–366.

között helytelenek (pl. az irigység és a lopás), de a többségükről elmondható, hogy csak akkor helytelenek, ha nem a megfelelő mértékben, időben, módon és nem a megfelelő személlyel szemben érzünk vagy teszünk valamit. A közép elve tehát nem annyira megszabja, hogy minden esetben mit helyes és mit helytelen tenni, hanem inkább eszközt, gondolkodási sémát ajánl (szemléltető példákkal) ahhoz, hogy adott helyzetekben döntést hozzunk.

Az utóbbi évtizedekben ez a szorosabb értelemben „filozófiai” értelmezés, noha akadt ellenzője is (pl. Rudd 1993, 70–71), lényegében egyeduralkodóvá vált. Különösen nagy hangsúlyt kapott az a szempont, hogy a költői *aurea* jelző mellett tudományosnak ható (Reagan 1970, 148)<sup>13</sup> *mediocritas* főnevet már Cicero is több helyütt kifejezetten a *meszotész* peripatetikus fogalmának fordításaként használja,<sup>14</sup> s hogy Horatius ugyancsak az arisztotelészi tételt látszik idézni az I.18. levélben is, ráadásul szabatosabb definíciót nyújtva: *virtus est medium vitiorum et utrimque reductum* („az erény az, ami két hiba között, mindkettőtől távol helyezkedik el,” 89).<sup>15</sup> Ezek az önmagában egyébként meggyőző szövegpárhuzamok sem szolgáltatnak azonban perdöntő bizonyítékot. Túlzás volna úgy tekinteni rájuk, mint az interpretáció kulcsaira, melyek feltárják az első pillantásra még közhelyesnek tűnő költői képek és metaforák „valódi” jelentését, mély filozófiai értelmét. Ugyanakkor, ha az óda szövegét (különösen az első három strófát) részletesebben is megvizsgáljuk, valóban találhatunk benne olyan elemeket, melyek az arany középszer körülró metaforákat, úgy tűnik, éppen az arisztotelészi elmélettel összhangban árnyalják, bár korántsem csak ebben a kontextusban értelmezhetők.

Az első éppen a vers kezdőszava. Licinius (akinek a kilétére később térek majd ki) nem ’helyesen’ (*recte*),<sup>16</sup> hanem ’helyesebben’ (*rectius*) él, ha megfogadja a költő tanácsait. Helyesebben – méghozzá a kommentárok egybehangzó és kézenfekvő értelmezése szerint az ellentétéhez, a szélsőségeket kereső életmódhoz képest (pl. Nisbet–Hubbard 1978, *ad loc*). Vagyis a grammatikai középfok éppen az arisztotelészi elmélet alap gondolatát fejezheti ki, miszerint az erény nem önmagában

<sup>13</sup> Az *auream* jelző akár arra is célozhat, hogy a középszer elvét követve az egyén már-már aranykori állapotot érhet el – mintha ennek az értelmezésnek a lehetőségére utalna Ps.-Acro megjegyzése, melyben a jelzőt a *beatam* szóval parafrázeálja, illetve a saturnusi aranykor vergiliusi leírását (*Aen.* VIII.324–5) idézi.

<sup>14</sup> Cic. *Mur.* 63, *Brut.* 149, *Tusc. Disp.* III.22, *Off.* I.89.

<sup>15</sup> Lásd még *est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum*, *Sat.* I.1,106–107. Az egymással ellentétes túlzásoktól való óvakodás elvét esztétikai kontextusban fogalmazza meg az *Ars Poetica* költő-tanára (*AP* 25–28, vö. kül. *serpit humi tutus nimium timidusque procellae*, a II.10. óda lehetséges párhuzamaként). Az I.2. satíra beszélője ugyanakkor mintha a paródiáját adná a *meszotész* elméletének, amikor az utcalányt és az előkelő nőt mint szélsőségeket elutasítva a felszabadított nőket javasolja szeretőként (I.2,28–54); e szövegrészről bővebben lásd Ferenczi 2013, 30–31.

<sup>16</sup> Horatiusnál ez a megfogalmazás is előfordul: *Epist.* I.6,29, II.2,213.

értelmezhető (ezt sugallná talán egy alapfokú *recte*), hanem a szélsőségekhez való viszonyában. Ugyanezt sugallhatja a beszélő azáltal is, hogy az első három strófában végig *ex negativo* fogalmaz: láthatólag könnyebb meghatározni a kerülendő szélsőségeket, mint azt, hogy mi a követendő út. A *rectius* középfoka azonban még valamire utalhat: arra, hogy a megvalósítható cél még az arisztotelészi értelemben sem az ideális, minden szempontból helyes élet, hanem az azt jobban megközelítő 'viszonylag helyes'. A metaforát tovább árnyalják azután a két szélsőség leírásában megjelenő megszorítások. Nem szabad *mindig* a nyílt tengerre törni (*altum semper urgendo*, 1–2) – vagyis előfordulhat olyan szituáció is, amikor éppen ezt helyes tenni. Az egyenetlen partot is csak *túlzottan* nem szabad megközelíteni (*nimum premo latus iniquum*, 3–4), s *ha* megközelítésének oka csupán az ellenkező véglet veszélyeitől, a nyílt tengeri viharoktól való félelem (*dum procellas cautus horrescis*, 2–3). A kezdőszóhoz visszatérve és annak etimológiájából kiindulva: a szélsőségeket kerülő ember életpályája sem lesz tökéletesen egyenes (*rectus*), csupán kevesebb és kevésbé hirtelen irányváltás jellemzi majd. Ő sem tudja az életét a külső körülményektől tökéletesen függetlenül irányítani és uralni (*regere* – a *rectus* eredendően ennek az igének a participiuma), csupán nagyobb mértékben. Ez utóbbi gondolat az óda második felében nyer majd részletesebb kifejtést. Nem véletlen, hogy az első strófa metaforájában fel sem merül a természetéből fakadóan mindig veszélyes hajózás *helyett* a biztonságosabb szárazföldi utazás lehetősége; az élet, bárhogyan éljünk is, bizonytalan és veszélyes, a hajótörés esélyét pedig csak csökkenteni tudjuk valamelyest, kiküszöbölni nem.<sup>17</sup> A vers által felvázolt világban, úgy tűnik, elérhetetlen a lucretiusi epikureus bölcs pozíciója, aki a *De rerum natura* második énekét nyitó hasonlatban mintegy a biztonságos partról nézi, amint mások a tengeri viharral birkóznak (II.1–4).

Az antik mitikus-moralizáló gondolkodás szerint ráadásul a hajózás nemcsak veszélyes, hanem természetellenes cselekedet is, és ezért szinte *hübrisz*. Az ember, ha a nyílt tengerre kormányozza hajóját, akkor egyben 'magasra is tör' – az *altum urgendo* így is érthető (vö. pl. Reagen 1970, 146; Nisbet–Hubbard 1978, *ad loc*). Sőt, az óda első sorában, a vers első olvasásakor (hallgatásakor) talán eldönthetetlen, melyik jelentés az elsődleges, és csak a következő sorokban, a viharok és a part említésével válik világossá az olvasó számára, hogy tengerészeti metaforáról van szó. A 'magasra törni' jelentés így háttérbe szorul, de mégis előkészíti a második és harmadik strófát, melyek éppen a túlzott nagyravágás veszélyeit mutatják be. A másodikban a beszélő nem két, egyaránt csábító szélsőség elutasítására buzdít, hanem egy rémisztő és fájdalmas következményt, a lakóhely lepusztulását és egy (legalábbis látszólag) csábító célt, a díszes palota megszerzését állítja szembe egy-

<sup>17</sup> A hajózás és hajótörés mint 'létezés-metafora' tekintetében lásd Blumenberg 2006.

mással.<sup>18</sup> A nyelv továbbra is figuratív, de metafora helyett inkább a metonímiára épül: a lakóhely leírása egyúttal a tágabb értelemben vett életkörülményeket is érzékelteti. Aki az arany középszer elvét csodálja és követi (*auream quisquis mediocritatem diligit*, 5–6), az biztonságot élvez, és elkerüli a szélsőségek választásának következményeként az elszegényedést, azt, hogy rozoga és piszkos házban kelljen élnie (*tutus caret obsoleti sordibus tecti*, 6–7), mely már valóban nem több, mint *tectum*, vagyis pusztán „tető a feje fölött”. Ellenáll ugyanakkor a fényűzés csábításának is: józanságát megőrizve nem kíván irigységre okot adó palotában élni (*caret invidenda sobrius aula*, 7–8). A két kijelentés egymás mellé helyezve különösen jól érzékelteti, hogy a beszélő tanácsai a római elit szempontjából értelmezhetők és értelmezendők: természetesen csak azt mentheti meg a ’középszer’ a szegénységtől, s csak az mondhat le a fényűzésről, akinek van mit vesztenie – van örökölt vagy szerzett vagyona.

A harmadik strófa már ennek az irigységnek a lehetséges következményére, a bukásra figyelmeztet. Az eszköz ismét a metafora: a magas fenyőt gyakrabban<sup>19</sup> rázza a szél (*saepius ventis agitur ingens pinus*, 9–10), a magas tornyok nagyobb zuhanva dőlnek össze (*celsae graviore casu decidunt turres*, 10–11), a villám a hegytetőbe szokott belescapni (*feriuntque summos fulgura montis*, 11–12). A középfokok használata ezúttal is fontosnak tűnik: lehet, hogy a magas fákat és épületeket gyakrabban és nagyobb veszély fenyegeti, de a kevésbé magasak is ki-, illetve ledőlhetnek. Még feltűnőbb azonban, hogy ebben a strófában már csak az egyik szélsőség, a magasba emelkedés veszélyeiről esik szó, az alacsonyan maradáséről nem, etikai szempontból az előbbi jelenti ugyanis a nagyobb hibát. A követendő közép, miként Arisztotelésznél, úgy Horatiusnál sem mértani: az utóbbi szélsőséghez, az alacsonyhoz áll közelebb.

Ezen a ponton a költő új, de az eddig elmondottakhoz kapcsolódó gondolat kifejtésébe kezd, s az utolsó három strófában a körülmények folytonos változását hangoztatja, és a változó körülményekhez való alkalmazkodásra buzdít. A tanács, hogy szélsőséges helyzetben is meg kell őriznünk józanságunkat, a költeményt ugyanezen könyv 3. ódájával kapcsolja össze (*Aequam memento rebus in arduis*

<sup>18</sup> A második strófa értelmezése szempontjából különösen érdekes a *De officiis* azon részlete, melyben Cicero azt taglalja, hogy mire kell tekintettel lennie egy előkelő rómainak háza építésekor (I.138–140). Véleménye szerint az a legfontosabb, hogy az államférfi háza ne legyen fényűzőbb, mint amekkora a személyes tekintélye, s ezzel összefüggésben bírálja azokat a kortársait, akik Lucullusnak nem az erényeit akarják utánozni, hanem fényűző villáit irigylik; majd pedig azzal zárja a gondolatmenetet, hogy a lakhely megválasztásában a *modus* és a *mediocritas* a követendő elv csakúgy, mint az élet egyéb területein.

<sup>19</sup> Vagy ’hevesebben’: a *saevius* 18. századi konjektúra. Nisbet–Hubbard 1978, *ad loc.* a hagyományozott *saepius* olvasatot támogatják.

*servare mentem, non secus in bonis ab insolenti temperatam laetitia*, 1–4),<sup>20</sup> s mindkét óda közvetlenül idézheti fel azt a híres Arkhilokhosz-töredéket is, melyben a görög költő saját lelkét megszólítva hasonlóképpen biztatja magát arra is, hogy „ismerje fel az emberélet ritmusát”.<sup>21</sup> A II.10. óda második felét nyitó horatiusi megfogalmazás szerint a bölcs, „jól felkészített” lélek (*bene praeparatum pectus*, 14–15) – vagyis aki filozófiai képzettséggel rendelkezik, és persze megfogadta az ódában megfogalmazott tanácsokat – mindig a körülmények megváltozására számít: kedvezőtlen helyzetben jobbat remél, kedvező helyzetben a rosszabbtól fél (*sperat infestis, metuit secundis alteram sortem*, 13–14). A remény és a félelem együttes említése azt sugallja, hogy a körülményeket valamilyen külső erő fogja kikerülhetetlenül megváltoztatni, bölcs vagy helytelen cselekedeteinktől függetlenül is. Erre utal a legkiszámíthatóbb, ugyanakkor legkevésbé befolyásolható változásra, az évszakok váltakozására épülő metafora is: Iuppiter elhozza a csúf teleket, de ugyanő fogja elűzni is – hogy aztán ismét visszahozza (*informis hiemes reducit Iuppiter, idem summovet*, 15–17).

A negyedik strófában a költő visszatért az első kettőben követett elvhez, és két szélsőséget állított szembe egymással; az ötödik viszont, csakúgy mint a harmadik, egyoldalúbb, amennyiben csak a változás egyik irányáról, a dolgok jobbra fordulásáról szól, s ennyiben kifejezetten optimista – legalábbis látszólag. Ha most rossz is, egykor majd nem így lesz (*non, si male nunc, et olim sic erit*, 16–17), hiszen Apollo nem mindig az íját feszíti, hanem néha szólásra is készíti lantjával a hallgatag Múzsát (*quondam cithara tacentem suscitavit Musam neque semper arcum tendit Apollo*, 18–20). Feltűnő itt az időhatározók határozatlansága: „egykor majd ... nem mindig ... néha”. Az Apollo-metafora mintha leleplezné általuk az előző csalóka voltát – az évszakok váltakozása valóban kiszámítható, de az ember életkörülményeinek megváltozása váratlanul következik be: talán holnap, talán jövőre, de az is lehet, hogy meg sem érjük. Így válik a látszólag optimista strófa olvashatóvá végső soron a pesszimizmus kifejezőjeként is: Apollo általában az íját használja, s csak viszonylag ritkán cseréli fegyverét hangszerre – éppen ellentétben Kallimakhosz *Aitiájának* istenével, akinek déloszi kultuszszobra a narrátor értelmezése szerint arra utal, hogy Apollón gyakrabban használja a lantot, mint az íjat, ugyanis az előbbit tartja jobb kezében.<sup>22</sup>

Az utolsó strófában Horatius több tekintetben is visszatér a kezdősorokban alkalmazott költői eszközökhöz. Ismét egyes szám második személyben szól a min-

<sup>20</sup> A versről bővebben lásd Hajdu Péter tanulmányát e kötetben. Az *Ódák* második könyvének szerkezetéről, azon belül a 3. és a 10. kapcsolatáról részletesebben lásd Santirocco 1986, 93–95.

<sup>21</sup> Arkhilokhosz, fr. 128 West, 4–7. A töredék és a horatiusi óda kapcsolatáról részletesebben lásd Ritoók 2009b, 364–365.

<sup>22</sup> Vö. Miller 2009, 8, a Kallimakhosz-hely (fr. 114) említésével.



denkori olvasóhoz és/vagy Liciniushoz (*appare ... contrahes*, 22–23), felelevenítve a hajózás-metaphorát is:<sup>23</sup> kedvezőtlen körülmények között az ember legyen bízakodó és tanúsítson bátorságot, a túlságosan erős hátszélben viszont bölcsen húzza be a dagadó vitorlát (*rebus angustis animosus atque fortis appare; sapienter idem contrahes vento nimium secundo turgida vela*, 21–24). A tanács sok tekintetben hasonlít a 13–15. sorokban elhangzó kijelentéshez, de a hangsúly ezúttal nem az érzésekre esik, hanem a cselekvésre (Ritoók 2009b, 363–364): a bátorság csak tettekben, vagy adott esetben a tettel felérő szavakban nyilvánul meg. Míg tehát a negyedik és ötödik strófa a körülmények megváltozásában a külső, általunk jellemzően irányíthatatlan (a metaforákban: isteni) erőknek tulajdonított főszerepet, addig az ódát záró sorok az egyén önmagáért vállalt felelősségét hangsúlyozzák. Ha tökéletesen uralni nem tudjuk is életünket, az adott helyzetben helyesen megválasztott viselkedéssel csökkenthető a katasztrófák, és növelhető a kedvező irányú fordulatok bekövetkezésének esélye.

Az eddigiekben követett és az óda értelmezéstörténetében is elsődleges moralizáló-filozófiai értelmezés kimondatlanul is azt feltételezi, hogy a II.10. óda, noha abban a költő Liciniust szólítja meg, elsősorban mégis mindannyiunkhoz szól, örök érvényű gondolatokat fogalmaz meg. Más nézőpontból szemlélve azonban éppen a megszólított az ideális olvasó, mindenki más pedig csak „belehallgathat” a költő hozzá intézett tanácsaiba. De vajon ki lehet ez a bizonyos Licinius? Egyes kéziratokban a II.10. ódát címfelirat vezet be, mely előre pontosítja a kezdősorban olvasható megszólítást: *ad Licinium Murenam: optimum esse medium vitae statum*, azaz „Licinius Murenához arról, hogy az életben legjobb a köztes állapot.” Nemcsak a Horatius-óda értelmezésében vezetett ellentétes nézetekhez, hanem az Augustus-korra vonatkozó történeti kutatásokban is az egyik leghírhedtebb proszopográfiai probléma, hogy vajon helyes-e a feltételezések szerint ókori eredetű címfelirat szolgáltatott információ, és ha igen, akkor a Horatius által megszólított Licinius (Murena) azonos-e azzal a Licinius Murenával, aki Cassius Dio szerint Kr. e. 23/22-ben (a dátum vitatott) a trák hadjáratral összefüggésben hatáskör-túllépés vádjával perbe fogott Primus védőjeként nyílt színen bátran vitába szállt Augustusszal, majd nem sokkal később részt vett a Fannius Caepio-féle összeesküvésben (vagy legalábbis belekeveredett), végül pedig annak lelepleződésekor menekülés közben megölték.<sup>24</sup> Az sem bizonyos ráadásul, hogy az összeesküvő azonos a védőüggyel, és/vagy a 23. évre consullá választott, de hivatali idejét a *Fasti Capitolini* töredékes szövege szerint bizonytalan okból kitölteni nem tudó A. Terentius Varro Murenával (az eltérő névváltozat adoptálás következménye lehet). A kérdést legutóbb részletesen

<sup>23</sup> Ezért tárgyalja az ódát Tarrant 1995, 40–42 a gyűrűs kompozíció speciális, három tagból álló, általa 'da capo szerkezetűnek' nevezett Horatius-ódák egyik példájaként.

<sup>24</sup> Cassius Dio LIV.3,4–5. A forrásokat és az adatokat részletesen tárgyalja Nisbet-Hubbard 1978, 151–158 és Syme 1986, 387–390.

tárgyaló Arkenberg megfogalmazása szerint tehát igazi proszópográfiai „darázsfé-  
szekről” beszélhetünk – Arkenberg éppen ezért nem is foglal egyértelműen állást  
a megszólított kilétét illetően (Arkenberg 1993, 474; 487–488<sup>25</sup>).

Kétségtelen, hogy a Horatius által megszólított Liciniusnak a történeti Murenával  
való azonosítása kézenfekvő és kényelmes értelmezéshez vezet.<sup>26</sup> A megszólított  
ugyanis nem más volna ez esetben, mint Maecenas sógora: feleségének, Teren-  
tíanak a testvére (Suet. *Aug.* 66,3). Horatius továbbá még két helyütt említ egy  
Murenát, talán ugyanazt a személyt: Maecenas és kísérete Brundisium felé tartva  
Murena házában száll meg (*Sat.* I.5,38), a III.19. ódában pedig augurrá választása ad  
alkalmat az ünneplésre.<sup>27</sup> A II.2. ódában továbbá a költő egy bizonyos Proculeiust  
dicsér (5–6), amiért segített szorult helyzetbe került testvéreire, Cassius Dio pedig  
ugyanezen a néven említi Murena testvérét. Az összeesküvő ráadásul szintén Dio  
megjegyzése szerint „mindenkivel szemben féktelenül és mértéktelenül szabadszájú  
volt”, az összeesküvés lelepleződésekor pedig Sztrabón tudósítása (XIV.5,4) szerint  
barátjával, egy Athénaiosz nevű peripatetikus filozófussal együtt hagyta el Rómát.  
Az Augustusszal szembekerülő és ellene összeesküvő szabadszájú Murenát nyilván  
nem ok nélkül figyelmeztethette volna a szintén Maecenas körébe tartozó költő,  
hogy legyen óvatos és kerülje a szélsőségeket. Mivel pedig Murena nyilván maga  
is peripatetikus elveket vallott, ha az említett filozófust választotta útitársul –  
folytatódik az érvelés –, nem meglepő, ha Horatius éppen az arisztotelészi tanításra  
emlékeztette, amikor politikai helyzete már kedvezőtlenre fordult, de még volt esély  
a végső bukás elkerülésére (erre utalna a vigasztaló *non, si male nunc, et olim  
sic erit* a 17–18. sorban).<sup>28</sup> E ponton fontos megjegyeznünk, hogy kizárólag ezen  
a feltételezésen alapul, ha a verset, amely egyébként semmilyen történeti eseményre  
nem utal közvetlenül, az egyik legkésőbb született költeményként datálják az *Ódák*  
feltehetőleg Kr. e. 23-ban publikált első három könyvén belül. Csakhogy a *nunc*  
vonatkozhat egy hipotetikus szituációra is Licinius pillanatnyi helyzete helyett, s  
ha a megszólított valóban természetéből fakadóan szabadszájú volt, akkor Hora-  
tius éppenséggel korábban is óvatosságra inthette (mint az értelmezők általában  
ironikusan megjegyzik: láthatólag sikertelenül). A költemény tehát még akkor is  
nehezen datálható, ha a horatiusi Liciniust és a történeti Murenát azonosnak tekint-

<sup>25</sup> A tanulmány részletes szakirodalmi áttekintést is nyújt: 471–483.

<sup>26</sup> Az azonosítás mellett foglal állást például, bár ellenérveket is említve Nisbet–Hubbard  
1978, 151–158 és West 1973, 51; bizonytalanabb, de hasonló állásponton van Borzsák 1975,  
223.

<sup>27</sup> Akad rá más példa is, hogy Horatius (feltehetőleg) ugyanazt a személyt különböző  
versekben más-más néven szólítja, ilyen pl. Aristius Fuscus (*Carm.* I.22,4: *Fusce*; *Epist.*  
I.10,44: *Aristi*; *Sat.* I.9,61: *Fuscus Aristius*); vö. Nisbet–Hubbard 1978, 152.

<sup>28</sup> Így elsőként Nisbet–Hubbard 1978, 152–153.

jük. Sokan ugyanakkor inkább kétségeiket hangoztatják a kettő azonosíthatóságát illetően.<sup>29</sup>

A megszólított és a történeti személy megfeleltetése mindenesetre lehetővé teszi az értelmező számára, hogy az ódában ne csak örök érvényű, mindenkihez szóló gondolatok megfogalmazását lássa, hanem egy adott történeti és társadalmi szituációban, adott személyhez szóló figyelmeztetést is. De talán akkor sem kell lemondanunk arról az igényről, hogy a költeményt a maga történeti és társadalmi kontextusában olvassuk, ha nem feltételezzük (bár kizárnunk sem kell), hogy a horatiusi Licinius megegyezik a történeti Murenával; az alábbiakban ilyen interpretációt javasolok.<sup>30</sup>

Egy-egy szöveg értelmezését a befogadó személye mellett a befogadás mediális és társadalmi körülményei is befolyásolják. Amikor a tárgyalt költemény az *Ódák* gyűjteményének részeként szélesebb körben publikálásra került, a megszólított kilétére vonatkozó információ, mellyel az első befogadók, vagyis maga a megszólított és egy szűkebb elit (az egyszerűség kedvéért: a Maecenas-kör) tagjai még feltehetőleg rendelkeztek, elhomályosult; talán már a kortársak számára is, de a későbbi olvasók számára mindenképpen.<sup>31</sup> Ebben a megközelítésben a fent tárgyalt címfelirat sem a modern interpretációk lehetséges „forrásaként”, hanem éppen a vers megszólítottjának kilétét meghatározni próbáló korai interpretációként

<sup>29</sup> Pl. Kiessling–Heinze 1966, 198 (az 1901-ben megjelent 4. kiadásban Heinze még elfogadta Kiessling véleményét, aki az azonosítás mellett foglalt állást); Syme 1986, 391 szerint a szűkebb társadalmi elit tagjai a késő köztársaságkorban inkább a *cognomen* preferálták (éppen azért, mert a *nomen gentile* túl általános és ezáltal kevésbé különleges volt), Horatius tehát tiszteletlen volna, ha Maecenas sógorát Liciniusnak szólítaná; lásd még Hutchinson 2002, 524, további szakirodalommal. Watkins 1985 a Horatius-óda megszólítottját Murena helyett inkább a Kr. e. 30-ban consuli tisztséget betöltő Marcus Licinius Crassusszal azonosítaná, aki proconsulként a makedónok ellen harcolt sikerrel, ráadásul csatában megölte az ellenség vezérét, így igényt formált a *spolia opima* kitüntetésére, emiatt szembekerült az irigykedő Augustusszal, és csak évekkel később kapott engedélyt, hogy diadalmenetét megtarthassa – ezért vigasztalná Horatius. Mindenesetre Watkins maga is azzal zárja tanulmányát, hogy a megszólított kiléte nem határozható meg teljes bizonyossággal.

<sup>30</sup> Interpretációmra inspirálólág hatott Feeney 2010 tanulmánya, melyben Horatius I.5. levelét és IV.7. ódáját a megszólított, Manlius Torquatus nemzetségére vonatkozó historiográfiai hagyomány tükrében értelmezi.

<sup>31</sup> Természetesen pontatlan megnevezés esetén is viszonylagos biztonsággal (bár ugyancsak szövegen kívüli érvek alapján) következtethet az olvasó a megszólított kilétére abban az esetben, ha a szöveg – nem úgy, mint a II.10. óda – más információkat is megoszt az illetővel kapcsolatban. Catullus például két versében is (53; 96,2) *Calvus* néven említi költő-barátját, C. Licinius Macer Calvust, egy harmadikban viszont a *Licini* megszólítást alkalmazza (5,1 és 8) – azt is említi ugyanakkor, hogy barátjával előző este versírással szórakoztatták egymást, így hát kézenfekvő Calvusra gondolnunk.

olvasható. A megszólított pontos kilétét nem ismerő olvasók azt a tényt, hogy a költő Liciniust a lehető legpontatlanabb módon, a *nomen gentile* révén nevezi meg, felfoghatják a verset a maga társadalmi kontextusában vizsgáló értelmezésnek nemcsak a hátráltatójaként, hanem éppen ellenkezőleg, a kiindulópontjaként is. Tekinthetik úgy is, hogy a megszólítás nem feltétlenül pontatlan, csupán másra helyezi a hangsúlyt: Horatius azzal, hogy (itt és más verseiben is) a nemzetségnevet használja, a megszólítottat nem elsősorban személyében, egyénként azonosítja, hanem egy adott *gens* tagjaként. Ezen értelmezés szerint tehát a *Licini* vocativus mindenekelőtt a megszólított származását és társadalmi státuszát jelöli meg: mintha a beszélő nem *egy bizonyos* Liciniushoz, hanem *egy Liciniushoz* szólna.<sup>32</sup>

Nem is akármilyen származásról van szó: a *gens Licinia* nemcsak egy a sok közül. A talán legtekintélyesebb, valószínűleg etruszk eredetű plebeius nemzetségről van szó, mely több időszakban is meghatározó szerepet játszott Róma történetében (*Der kleine Pauly* 3. köt., 634–635, s. v. *Licinius*). A Kr. e. 1. században olyan személyiségeket találunk a nemzetség képviselői között, mint a legendás vagyonú M. Licinius Crassus, az első triumvirátus tagja, a katasztrofális eredményű parthus hadjárat vezetője, valamint kortársa, a vagyona mellett hadvezéri kiválósága okán is híres L. Licinius Lucullus – a fényűző életmód kritikája a második strófában így akár arra is figyelmeztetheti a vers megszólítottját, hogy életmódjában ne akarja e híres rokonok példáját követni. A vers interpretációja szempontjából azonban még érdekesebben tűnik a Liciniusok korábbi, 5–4. századi politika- és társadalomtörténeti szerepe Rómában. Fontos rögtön kiemelni, hogy nem a történeti-társadalmi „valóságrol” van szó, hanem a nemzetség reprezentációjáról és – már amennyire ez feltárható – önreprezentációjáról a Kr. 1. századi történetírásban:<sup>33</sup> mindenekelőtt Liviusnál, aki a saját nemzetsége iránti részrehajlás miatt ugyan kritizálja (VII.9), de forrásként használja az annalista Licinius Macer (számunkra csak töredékekből ismert) munkáját is,<sup>34</sup> illetve Sallustiusnál, akinek *Historiae* című művéből fennmaradt egy Macer által tartott beszéd. A nemzetség képviselőit ott találjuk az első néptribunusok között a Kr. e. 5. század elején (Liv. II.33,2), ráadásul az összes, általunk név szerint ismert néptribunus közül a legtöbb éppen a Liciniusok közül került ki.<sup>35</sup> Licinius

<sup>32</sup> Vö. Cic. *Pis.* 1: a szónok szerint Piso nem saját kiválósága, hanem neve és nagyszerű ősei révén nyerte el összes hivatalát, sőt, végső soron nem őt, hanem nevét és őseit választották meg: *aedilis es factus: Piso est a populo Romano factus, non iste Piso. Praetura item maioribus delata est tuis.*

<sup>33</sup> A római emlékezetkultúra átalakulásáról, az egyéni (nemzetségi) és közösségi (római) emlékezet közti feszültségekről az 1. századi politikában és történetírásban lásd Timpe 2011; a nemzetségi emlékezetéről magyarul Hegyi 2009, kül. 72–73. A római történeti hagyomány kialakulását taglaló székfoglalójában szemléletes példákat gyűjt össze Borzsák 1990.

<sup>34</sup> Bővebben lásd a Macer-töredékek újabb kiadásának monográfiával felérő bevezetőjét: Walt 1997, 1–191.

<sup>35</sup> Miltner 1927, 214.

a Livius által elsőként említett plebeius származású *tribunus militum* is (V.12,9). C. Licinius Stolo néptribunus nevéhez kapcsolódik az a 376-ban hozott törvény (*lex Licinia Sextia*) is, mely korlátozta az *ager publicus*ból bérelhető földterület nagyságát, és egyebek mellett arról is rendelkezett, hogy a két consul közül az egyiket a plebeiusok állíthatják. Livius feltűnően hosszan tárgyalja e törvény elfogadásának előzményeit (VI.34–42).<sup>36</sup> A Sallustius-töredékben az éppen néptribunusi tisztséget betöltő történetíró, Licinius Macer a Sulla idején megnyirbált tribunusi jogosítványok helyreállítását követeli a diktátor visszavonulását követően. Beszédét azzal kezdi, hogy emlékezteti hallgatóságát az őseik – köztük kimondatlanul, de félreérthetetlenül: saját Licinius felmenői – által a politikai egyenjogúságért az atyákkal szemben folytatott küzdelemre (*Hist.* III.48), s ez a gesztus természetesen a szónok történetírói önreprezentációjának kontextusában is jól értelmezhető: ha valaki többet akar tudni a patriciusok és plebeiusok küzdelméről, olvassa el Macer történeti művét.<sup>37</sup>

Az e szövegekből kirajzolódó – és nem kevésbé propagandisztikusnak tűnő – kép alapján a Liciniusok a patricius és plebeius nemzetségek között fokozatosan kialakított hatalommegosztás, hatalmi egyensúly letéteményeseiként tűnnek fel. Ez az egyensúly, mintegy politikai-társadalmi 'középszer' persze nem nyugalmi állapot (a Liviusnál ismétlődően ideálisként emlegetett *concordia ordinum*), hanem az egyes nemzetségek egymással szembemenő hatalmi ambíciói és egymással kötött kompromisszumai alakítják váltakozó kimenetellel. A nemzetség mint politikai csoport történetében ugyanúgy előfordulnak a Horatius-óda utolsó strófáiban említett hullámhegyek és hullámvölgyek, mint az egyén életében. Csakhogy ez a köztársaságkori *status quo* (mely, hangsúlyozzuk ismét, természetesen a római identitás és ideológia részét képezi, és legalább annyira a történeti-kulturális emlékezet terméke, mint „valóság”) az Augustus-korban végképp fenntarthatatlanná válik, és újrafogalmazásra szorul. A nemzetségek, illetve képviselőik továbbra is küzdhetnek egymással a politikai pozíciókért, consuli és egyéb tisztségekért, de már csak másodrangú szereplői a római politikának. A főszerep a plebeius *gens Octavia* (illetve adopción révén: a patricius *gens Iulia*) soraiból érkező 'első polgáré', a *princeps*. Az új *status quo* többek között éppen arra épül, hogy a köztársaságkori politikát alakító nemzetségek fogadják el hatalmi pozíciójuk leértékelődését, és ne tegyenek kísérletet visszaszerzésére. A II.10. óda és elsődleges üzenete, miszerint legjobb az *aurea mediocritas* elvét követni, ebben a társadalmi-politikai kontextusban is értelmezhető: milyen viselkedést tanúsítson a megszólított mint a köztársaságkori

<sup>36</sup> Könnyen lehetséges, hogy egy lényegesen későbbi politikai reform visszavetítéséről van szó a 4. század első felére: erről részletesen lásd Billows 1989.

<sup>37</sup> Vö. Wiseman 2009, 19–20, illetve a szónok őseinek tetteit felsoroló retorikai stratégiáról a politikai és törvényeségi beszédekben Flower 1996, 150–157.

elithez tartozó nemzetség tagja és képviselője az Augustus-kor jelentette új és sok tekintetben még ismeretlen, formálódó keretek között?

Már az óda első strófája is olvasható közvetett utalásként Róma közelmúltjára és jelenére. Érdekes összevetni az itt megjelenő és az utolsó strófában visszatérő hajózás-metaforát a legalább Quintilianusig visszavezethető értelmezési hagyomány szerint politikai allegóriaként olvasott I.14. ódával (*O navis, referent*), melyben a viharba került hajó a polgárháborúban vergődő államot jelképezheti, illetve a híres, és már az ókorban hasonlóképpen értelmezett Alkaiosz-töredékekkel (fr. 6 és 326 Page).<sup>38</sup> Horatius másutt is használja ugyanezt a metaforát. A *Levelekben* azt írja, hogy Athénból, ahol fiatalon filozófiát tanult, és az Akadémia „hallgatójaként” próbálta meg a görbét az egyenestől megkülönböztetni (*ut vellem curvo discernere rectum*, *Epist.* II.2,44; vö. az itt tárgyalt óda kezdőszavával!), a polgárháború hullámai kiszakították és fegyverbe szólították (*civilisque rudem belli tulit aestus in arma*, 47), mégpedig a köztársaságpártiak oldalán, hogy aztán részt vegyen a Philippi csatában, ahonnan – mint az *Ódákban* fogalmaz – Mercurius mentette ki, de bajtársát visszahúzta és újra elnyelte a háború örvénylő hulláma (*te rursus in bellum resorbens unda fretis tulit aestuosis*, II.7,15–16). A politika metaforikus viharairól a közel kortárs életrajzírónál, Cornelius Neposnál is olvasunk: mint írja, a polgárháborúk korszakában T. Pomponius Atticus részt vett ugyan a közügyek intézésében, de nem vetette bele magát a közélet viharába (*civilibus fluctibus*), mert úgy vélte, azok nem kevésbé veszélyesek, mint a valódi tenger hullámai (*Att.* 6).

E párhuzamok – és pedig elsősorban a gyűjteményen belül elfoglalt helyét tekintve igen közeli II.7. óda – tükrében olvasva a nyílt tengeren hajózás és a viharok a II.10. ódát nyitó és záró metaforában ugyancsak olvashatók a polgárháborús állapotokra, illetve az azokat kísérő politikai harcokra tett célzásként. Ebben az értelmezésben a Liciniusnak – és rajta keresztül a köztársasági elit tagjainak – szóló tanács lényege mintha az volna, hogy nem szabad a múlt felelevenítésével a jelent kockáztatni: a politikai ambíciók korlátlan kiélése a polgárháború kiújulásával fenyegetne, s katasztrófát hozna a résztvevők és a rómaiak összessége számára is. Érdekes e ponton megjegyezni, hogy hasonló aggodalmakat fogalmaz meg az *Ódák* II. könyvének nyitóverse is, melyben a költő a polgárháborúkról történeti művet író Asinius Polliót figyelmezteti, hogy terve veszélyes vállalkozás: a hamu alatt még parázslék a tűz.<sup>39</sup> Fontos ugyanakkor, hogy a II.10. óda beszélője nem

<sup>38</sup> A Horatius-óda allegorikus értelmezéséről és a lehetséges alternatív interpretációkról lásd Zumwalt 1977–1978, illetve Blumenberg 2006, 11–12; az alkaioszi hajó-allegóriáról részletesen Gentili 1984, 257–283.

<sup>39</sup> ... *periculosae plenum opus aleae, tractas, et incedis per ignis suppositos cineri doloso* (II.1,6–8); vö. Tacitus értékelését egy évszázaddal későbből: *ceteri nobilium, quanto quis servitio promptior, opibus et honoribus extollerentur ac novis ex rebus aucti tuta et praesentia quam vetera et periculosa mallent* (*Ann.* I.2).

is a politikából való teljes kivonulás epikureus stratégiáját ajánlja. Az első strófa metaforája értelmében a politikai viharoktól való túlzott félelem sem a biztonságos szárazföld eléréséhez vezetne, hanem „társadalmi hajótöréshez”, az egyén és nemzetsége további pozícióvesztéséhez. Az egykori köztársasági elit tagjai tehát – így szólna az üzenet – a korai Augustus-korban akkor járnak a legjobban, ha továbbra is részt vesznek ugyan a politikában, de mértékkel: nem akarnak túl magasra törni, nem kérdőjelezik meg Augustus hatalmát. Ha – a második strófa metonimikus megfogalmazása szerint – nem irigyen tekintenek az ő házára (vö. *invidenda ... aula*, 7–8), akkor nem kell tartaniuk a megtorlástól, s annak következményeként házuk elszegényedésétől (vö. *obsoleti sordibus tecti*, 6–7), azaz nemzetségük<sup>40</sup> eljelentéktelenedésétől.

Ez a legalább annyira fenyegető, mint megnyugtató üzenet az augustusi konszolidáció lényegét alkotja. Az óda első strófáiban még meglehetősen burkoltan van megfogalmazva – és ennyiben természetesen jelenléte is megkérdőjelezhető –, megismétlődik azonban később, még hozzá éppen az augustusi propaganda szimbólumait használva és ezáltal határozottabb formában. Augustus propagandájában harcossá istenséggé és a múzsai művészetek isteneként egyaránt központi szerepet adott az ötödik strófa szerint „íját néha lantra cserélő” Apollónak.<sup>41</sup> Már Nisbet és Hubbard is felvetette, hogy az Apollo és Augustus közötti kapcsolat releváns lehet az értelmezés szempontjából: a költő óvatosan talán éppen a princeps-et kéri e sorokban, hogy bocsásson meg a feltételezett megszólítottak, Murenának.<sup>42</sup> Az értelmezők később egy lehetséges képzőművészeti párhuzamra is felhívták a figyelmet. A Palatinus-dombon éppen a *domus Augusti* területén került elő egy falfestmény töredéke, melyen előtér és háttér szembeállítására fejezhet ki hasonló gondolatot, mint a Horatius-óda tárgyalt sorai: Apollo látható trónuson ülve, lanttal a kezében, de a válla fölött látszik a háttára akasztott tegez csúcsa is.<sup>43</sup> Még érdekesebbnek tűnik azonban az összehasonlítás a közvetlenül a princeps rezidenciája mellett álló palatinusi Apollo-templommal, az Augustus-kori építészet egyik legreprezentatívabb épületével,<sup>44</sup> melynek jelentőségét többek között az is mutatja,

<sup>40</sup> A 'ház' metaforát – mely egyébként inkább a szó szorosabb értelemben vett családot szokta jelölni (vö. Radin 1914, 238 Liviusról) egy-egy alkalommal a nemzetségre alkalmazza például Livius (*consulatum ortum ex domo Iunia*, II.5,7) és Vergilius (*Sergestusque, domus tenet a quo Sergia nomen*, *Aen.* V.121); vö. még Tac. *Ann.* III.23 P. Quirinius *obscurissima domus*áról.

<sup>41</sup> Apollo szerepéről az augustusi propagandában, illetve arról, hogy ezt hogyan jeleníti meg a kor költészete, részletesen lásd Miller 2009.

<sup>42</sup> Nisbet–Hubbard 1978, 157.

<sup>43</sup> Holtermann 1997, 79–80; Miller 2009, 1–2, 8–9.

<sup>44</sup> A templomról és ikonográfiájáról bővebben lásd Zanker 1988, 50–53, 85–89.

hogy a korszak összes költőjénél olvashatunk róla.<sup>45</sup> Octavianus a Kr. e. 36-ban Sextus Pompeius felett aratott győzelme után ígérte meg, hogy a palatinusi birtokát érő villámcsapás helyén felépíti az istenség új templomát (Suet. *Aug.* 29,3); mikor azonban 28-ban sor került a felszentelésére, a templom már az Antonius felett aratott actiumi győzelemhez nyújtott isteni segítség emlékműveként is értelmezhető volt. A templomhoz könyvtár is kapcsolódott, hirdetve a háborús korszak lezárultát és a kulturális virágzást hozó béke eljövetelét – de persze azt is, hogy Apollo bármikor újra előveheti a korábban már használt íjat, ha szükség van rá. A kettős üzenet a források szerint a templom ikonográfiai programjában is tükröződött: az egyik kapuszárnyon például Apollo Niobé gyermekeinek lenyilazása közben volt látható, az istenség szobra(i) azonban a békés Apollót ábrázolták, lanttal a kézben. E párhuzamokat figyelembe véve nehéz elképzelni, hogy a II.10. óda korabeli befogadói az íjat lantra cserélő Apollóról olvasva ne gondoltak volna az istenség és a princeps e szoros propagandisztikus kapcsolatára és a palatinusi Apollo-templomra, a polgárháború és a megtorlások utáni augustusi konszolidáció egyik legfőbb jelképére.

Augustus önreprezentációjában azonban nemcsak Apollo kapott főszerepet, hanem a mértéklétességnek (*clementia*) az „arany középszerrel” rokon elve is. Önéletrajzában például Augustus hangsúlyozza, hogy a polgárháborúk végeztével minden polgárnak, aki a bocsánatát kérte, megkegyelmezett (*Res gestae* 2), a közügyeket pedig, noha teljhatalommal bírt, visszahelyezte a senatus és a római nép fennhatósága alá, hogy csak tekintélyben, de ne hatalomban múljon felül mindenki más (34); hogy visszautasította a neki felajánlott dictatori és örökös consuli tisztséget (5), a birodalomszerte felállított, őt ábrázoló ezüstsobrokat pedig eltávolíttatta, és árukból aranytárgyakat adományzott a palatinusi Apollo-templomnak (24). Mintegy száz évvel később Suetonius is azt hangsúlyozza, hogy Augustus „köztudomásúlag igen mértéktartó volt (*continentissimum constat*)”, s ennek első példájaként otthonát említi: „később a Palatiumon lakott, de egy nem kevésbé visszafogott házban, mely egykor Hortensiusé volt (*nihilo minus aedibus modicis Hortensianis*), s amely sem méretével, sem pompájával nem tűnt ki (*neque laxitate neque cultu conspicuis*)” (*Aug.* 72). Az életrajzíró ezt természetesen már a megalomán Nero-kori építészeti ismeretében fogalmazza meg,<sup>46</sup> de feltehetőleg az augustusi propaganda elemeit is idézi vele. A Suetonius-hely tükrében a Horatius-óda második strófájában a túl

<sup>45</sup> Lásd Prop. II.31. és IV.6; Hor. *Carm.* I.34. és *Carmen saeculare* (melyet az ünnepek keretében a templom előtt is előadtak); Verg. *Aen.* VIII.720–722; Tib. II.5; Ov. *Tr.* III.1.71–80. Az Apollo-templom megjelenéséről a kor költészetében részletesen lásd Miller 2009, 185–252.

<sup>46</sup> Vö. Carter 1983, *ad loc.* Velleius Paterculus (II.81) valamivel árnyaltabb beszámolót ad: Octavianus már felvásárolta a szomszédos telkeket, hogy kibővítse rezidenciáját, de végül az Apollo-templomot építtette fel a területen.

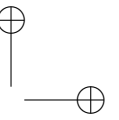
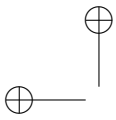


szegényes és a túl fényűző lakhely szembeállítás is jól értelmezhetővé válik az augustusi önreprezentáció kontextusában. Augustus maga lehet a megszólított elé állított példakép, aki nem épített magának palotát (*aula*), hanem beéri egy *domusszal*, mely a Palatinus-dombon ráadásul két szélsőséget képviselő épület között áll, építészeti és topográfiai értelemben egyaránt képviselve ezáltal a „középszert”: az egyik a díszes és hatalmas Apollo-templom, a másik pedig az a kunyhó, melyet a rómaiak Romulus lakhelyével azonosítottak (*casa Romuli*).<sup>47</sup> Augustus képviseli mindazt, amivé a szegényes és egyszerű kezdetek után Róma fejlődött, mégsem él vissza kivételes státuszával, nem istenséghez méltó házban lakik: „a túlságosan erős hátszélben behúzza a vitorlát”.

Ebben az értelmezésben az *aurea mediocritas* elvét népszerűsítő beszélő természetesen maga is könnyen a hatalmat támogató udvari költő szerepébe kerülhet, s a más versekből vett önéletrajzi megjegyzésekre építve kirajzolódhat a kép arról a Horatiusról, aki felszabadított rabszolga fiaként Philippinél még a köztársaságpártiak oldalán harcol, de később elnyerve Augustus bocsánatát a Maecenas-körbe kerül, hogy egyszerre legyen haszonélvezője és ünnepezt költőként hirdetője, sőt éppen ezáltal megvalósítja is az „új lantra cserélésének”, a *pax Augustának*. E tekintetben különösen pikáns a Suetoniustól fennmaradt Horatius-életrajz elején olvasható megjegyzés, miszerint a költő „előbb Maecenas, majd Augustus bizalmába férkőzve barátságuk nem közepes fokát vívta ki a maga számára” (*primo Maecenati, mox Augusto insinuatus non mediocre in amborum amicitia locum tenuit*): az életrajz írója e litotésszel a II.10. óda kulcsszavát visszhangozva akarva-akaratlanul azt sugallja, hogy az arany középszert hirdető költő éppen a hatalom barátságának keresésében nem mutatkozott különösebben visszafogottnak.

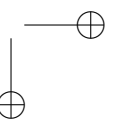
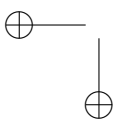
Ez a kevésbé szimpatikus kép az óda beszélőjéről – akár azonosítjuk Horatius-szal, akár nem – talán árnyalható azonban, ha a második strófát a *princeps* visszafogott életmódját hirdető augustusi propaganda *ellenében* olvassuk újra. Lehet ugyan, hogy Augustus ellenáll a csábításnak, hogy hatalmas és fényűző palotát építtessen magának, de rezidenciája ettől még *invidenda aula*, „irigyelt ház” marad, ha nem mérete és pompája, hát tulajdonosának társadalmi és politikai státusza következtében – vagyis az életkörülmények horatiusi (arisztotelészi) skáláján mégis az 'arany közepszerhez' képest vett túlzásból eredő hibát jelképezi. A politikai pályájának csúcsára érkező Augustust tehát fenyegeti az a veszély, amelyre mint a túl magasra törő *hübrisz* következményére a Horatius-óda harmadik strófája metaforikusan céloz: a villámok is a hegytetőbe szoktak belecsapni. Ez utóbbi veszélytől éppenséggel – ha hihetünk a Suetonius által említett anekdotának – Augustus különösen tartott: azután, hogy egyszer utazás közben mellette csapott

<sup>47</sup> A kunyhóról és szerepéről az augustusi propagandában lásd Rea 2007, 21–43, továbbá Rung 2014.



be a villám, igencsak félt a mennydörgéstől, és védelem gyanánt még talizmánt is hordozgatott magával (*Aug.* 90; vö. 29).

Az II.10. óda tehát nemcsak arra figyelmeztetheti Liciniust, hogy milyen veszélyekkel járna a fennálló rend megkérdőjelezése, hanem arra is emlékeztetheti, hogy pozíciójából fakadóan magának a *princeps*nek is szembe kell néznie az uralmát fenyegető veszélyekkel. Az óda második felében kifejtett, biztatásnak szánt gondolat, miszerint a körülmények idővel megváltoznak, s viselkedésünkkel erre kell felkészülni, az augustusi rendszerben helyét megtalálni igyekvő köztársaságkori elitre is vonatkoztatható: most ugyan korlátozottak a lehetőségek, kivárára kell berendezkedni, de ismét eljöhét még Licinius és a Liciniusok ideje. A II.10. óda megírásának idején, az Augustus-kor kezdeti szakaszában természetesen még bizonytalan volt, hogy a *princeps* elkerüli-e a metaforikus villámcsapást: hogy az új rend tartós lesz-e. Csak az óda későbbi olvasói tudják azt, amit a kortársak legfeljebb sejtettek: hogy a köztársaság tényleges, nemcsak névleges visszaállítására sohasem kerül majd sor.



IMRE FLÓRA

## ÉPÍTKEZÉSI TECHNIKA A III.4. ÓDÁBAN

Római ódáknak szokás nevezni a *Ódák* III. könyvének első hat darabját. Azt, hogy ez a hat vers összefügg valamiképpen, meglehetősen látványosan bizonyítja a formájuk: mind a hat alkaioszi strófában íródott. Arra, hogy hat egymás után következő vers azonos formában legyen, a carmenek corpusában nincs más példa. Sőt, úgy tűnik, hogy a *variatio* (az egymást követő versek formájának különbözősége) mintha egyik szerkesztő elve lenne Horatiusnak. Sokat idézett példa (Witke 1983, 12–13) erre az első könyv eleje, a „díszszemle”, ahol kilenc különböző formájú költemény követi egymást – mintegy felmutatva az aiol költészet formagazdagságát és a költő virtuozitását. Van ugyan néhány példa arra, hogy azonos metrumú két-két (egy esetben három) vers áll egymás mellett, összesen öt helyen a corpusban: I.16. és I.17.; I.34. és I.35.; II.13., II.14. és II.15; II.19. és II.20. – ezek mind alkaiosziak, illetve III.24. és III.25. – ezek második aszklépiadészi formájúak. Az értelmezések (Witke 1983, 7–8) ezeket általában úgy kezelik, hogy valamilyen szempontból erősen összetartoznak, egymásra vonatkoznak.

A római ódák összetartozását mutatja az is, hogy van olyan kézirati hagyomány, amely egyetlen szöveggént kezeli őket (Nisbet-Rudd 2004, XXI), Diomédész grammaticus a 4. században a „*Quid fles, Asterie*” kezdetű verset (*Carm.* III.7.) nevezte a III. könyv második darabjának.<sup>1</sup> Porphyrio pedig, a 3. századi szkholiaszta azt a megjegyzést fűzi a III.1. óda első sorához: „*haec autem ωδή multiplex per varios deducta est sensus*”,<sup>2</sup> és ezt szokták úgy értelmezni, hogy a római ódák egészére vonatkozik (Witke 1983, 5). A mai filológia azonban inkább úgy tekinti, hogy hat különálló versről van szó, amelyeknek pontosan meghatározható a nyitása és a zárlata, de amelyek szorosan összetartoznak, és ezt az összekapcsoltságukat nemcsak formai egyezésük hozza létre, hanem az is, hogy mindegyik fontos politikai

<sup>1</sup> Liber tertius prima ode alcaicum metrum habet, quod similiter scanditur, „odi profa.num uulgu et. arceo.” Secunda ode asclepiadeum metrum habet et per quaternos uersus scanditur. Nam duo penthemimeres, duo tripodia dactylice insunt. „Quid fles, Asterie, quem tibi candida. (Diomedes Gramm. CGL 0525, <http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp>)

<sup>2</sup> „ez ugyanis sokrétű ωδή (óda), mivel sokféle gondolat kifejtésére épül”

és erkölcsi kérdésekkel foglalkozik, mindegyiküknek a stílusa határozottan súlyos, komoly, sőt sokszor komor is (Nisbet–Rudd 2004, XX–XXI). Formai azonosság még az is köztük, hogy mind a hat vers meglehetősen hosszú a corpus átlagához képest, és általában nincs személyes megszólítottjuk.

Maga az elnevezés (római ódák) viszonylag kései, a 19. század végi nemzeties felbuzdulás időszakához kapcsolódik, először Hans Theodor Plüss használja (Borzsák 1975, 267). Úgy tűnik, ez a korszak a maga birodalmi nagysághoz való vonzódását vetítette ki az Augustus-korra, s így ez a „római” szinte olyan „nemzeti” elnevezésként hangzik, mint a császári Németországban a „német” vagy a millennium lázában égő Magyarországon a „magyar”.

Ez vonzza magához a 19. század végi értelmezések alaphangját is. Theodor Mommsen 1889-es *Festredjében* úgy értelmezi a ciklust, hogy Horatius a Kr. e. 27-es új berendezkedést ünnepli benne, a polgárháborúk zűrzavara után boldog hűségéről biztosítva az augustusi restaurációt. Alfred von Domaszewski 1904-ben egyenesen úgy értelmezi a 2–5. darabot, hogy azok az Augustusnak Kr. e. 27-ben adományozott *clipeus virtutison* ábrázolt erényeket (*virtus, iustitia, clementia, pietas*) jelenítik meg.

A *Carmenek* első három könyve a filológiai közmegegyezés szerint együtt, Kr. e. 23-ban jelent meg. A római ódák szövegei valószínűleg nem egy időben keletkeztek, legalábbis belső érvek alapján a következő módon igyekeznek őket datálni: a III.1. ódát úgy szokás tekinteni, hogy bevezető a római ódákhoz, vagyis ez keletkezhetett legkésőbbben, a hat versből álló ciklus vagy a kötet szerkesztése idején. A III.2. ódában nincs olyan elem, aminek alapján datálni lehetne. A III.3. ódát annak alapján szokás Kr. e. 27-re keltezni, hogy a 11. sorban megjelenik az *Augustus* cím, amelyet Octavianus ebben az évben kapott, a szövegben később pedig (53–56) mintha utalás lenne arra, hogy ugyanebben az évben Galliába utazott, ahonnan hódító szándékkal át akart kelni Britanniába is. (Ugyanez az alapja a III.5. datálásának is: III.5,3–4.) A III.4. Kr. e. 29-re tehető, mert arról van benne szó, hogy Augustus a harcok (Actium, Egyiptom meghódítása) után letelepíti veteránjait (37–38): ez lehetne tehát a legkorábbi a ciklus darabjai közül. Végül a III.6. ódát Kr. e. 28-ra szokás datálni a templomok helyreállítási programja alapján, amelyről a *Res Gestae*<sup>3</sup> emlékezik meg. Úgy tűnik tehát, hogy a ciklus a húszas évek elején, az augustusi új rend építésének csúcspontján íródott. Persze, ha hiszünk abban, hogy a szövegelemek minden esetben a jelenre utalnak.

---

<sup>3</sup> 20,4: duo et octoginta templa deum in urbe consul sex<tu>m ex <auctori>tate senatus refeci.

## A ciklus

A fentiekben jobb híján ezt a kifejezést használtam a római ódákra. Talán érdemes közelebbről szemügyre vennünk – legalább valamelyest, hogy mit is érthetünk ezen, a filológiai érveken kívül milyen kapcsolatok, milyen belső, poétikai tények tartják össze ezeket a szövegeket.

A korábbiakban már említett formai és hangnembeli azonosságon kívül fontos összetartó elem a motívumok ismétlődése. Általában is jellemző Horatius költészetére, hogy ugyanazok a képek, mítoszok, történetek más-más kontextusban sokszor felmerülnek nála, a római ódáknál pedig még feltűnőbb, hogy az előző két könyv sok eleme mintha előkészítené az itt felvetett témákat. Michèle Lowrie<sup>4</sup> hosszasan elemzi nemcsak a szavakban megjelenő ismétlődéseket, hanem azt is, hogy milyen narratívák készítik elő a római ódák történet-elemeit (Lowrie 1997, 187–223, különösen 214–219): például a költői kiválasztottságot mint személyes védettséget megjelenítő mesécskék (pl. I.22. [*Integer vitae...*], II.7. [*O saepe mecum tempus in ultimum...*]), a földrajzilag távoli területekre való utazást emlegető részletek (pl. I.22., II.20. [*Non usitata nec tenui ferar...*]), a Gigantomachia visszavisszatérő motívuma (pl. II.17. [*Cur me querellis exanimas tuis?*], II.19. [*Bacchum in remotis...*]). Az ilyen típusú szerkesztés megjelenik a római ódáknál is: a költői lét kitüntetettsége a III.1.-ben és a III.4.-ben, a mitizált római múlt témája a III.3.-ban, a III.5.-ben és a III.6.-ban, a Gigantomachia a III.1.-ben és a III.4.-ben, és még hosszan sorolhatnánk.

Talán arra érdemes a leginkább figyelni, hogy ez az ismétlődést-változtatást felvonultató szerkesztésmód mennyire hasonlít az epikus elbeszélésmódra. Több elemző is használja azt a metaforát, hogy Horatius költészetében a római ódák az epikát képviselik (pl. Witke 1983, 11), hiszen olyan témákat említenek, olyan gondolatköröket jelenítenek meg, amelyek az általa egyébként gyakran recusált epikus költészethez illenek. Engem ezeknek a szövegeknek a szerkesztésmódja is emlékeztet az epikus hagyományra, elsősorban talán éppen az archetípusra, Homéroszra, akinél az összefüggésnek hasonló megteremtését vélem látni: „Egyes mondataik, soraik [ti. az *Ilias*-é és az *Odüsszeiá*-é], mint a kristálylapocskák: egymáshoz hasonlító, egymást ismétlő – de más-más helyzetben, tehát más-más jelentéssel és jelentőséggel ismétlő –, egymást tükröző lapocskák” (Devecseri 1981, I.15). Ilyesféle módon fonódik össze a római ódák szövete is: a történetelemek, motívumok, kifejezések egymást tükrözik vissza, sőt, ezek a tükörképek egymásra vetítődnek, és ezáltal torzulnak, avagy másképpen megfogalmazva valamilyen részletet itt-ott felerősítenek, kiemelnek, más pontokat elhomályosítanak, és így alakul ki az a sokszorosan összetett, már nem is rétegzett, hanem inkább prizmák sokaságának fénytörésére emlékeztető, minden olvasatban egy kicsit mást mondó, minden be-

<sup>4</sup> Lowrie, 1997, 187-223. o. (Különösen: 214-219. o.)

fogadórá másképp ható jelentéstömeg, jelentésszerkezet, amellyel a római ódáknban szembe találjuk magunkat.

Másrészt a beszédmódja is sajátos ennek a ciklusnak. Horatius kötetyszerkesztésében általában azt tapasztaljuk, hogy az egymást közvetlenül követő versek nemcsak versformájukban és hangnemükben térnek el egymástól (változatosság-érzést teremtve), hanem az egyes versek beszélő personái is nagyon különbözőek, sokféle alakot, sokféle szerepet, sokféle költői imagót mutatnak fel. Ha például az első könyv első kilenc versét vizsgálánk, hányféle arc is nézne ránk vissza ezekből a szövegekből? A saját társadalmában önnön státuszát-helyét kereső vatestől a barátjáért aggódó, kissé ódivatúan sztoikus bölcselőn-bölcselkedőn és az időt-időjárast megdaboló nosztalgikuson át a játékos-önironikus szerelmi költőig, vagy tovább... A római ódáknban viszont mintha sokkal egységesebb hang szólna, sokkal inkább érezhetjük úgy, hogy azonos ezekben a verseknben a megteremtett költői persona.

## Értelmezéstörténet

Először egy olyan értelmezéstípusra szeretném felhívni a figyelmet, amely sok – főleg oktatási célra szolgáló – irodalomtörténetben még ma is megjelenik, sőt sok – főként nem ezzel a korszakkal foglalkozó és/vagy nem klasszikus-filológus képzettségű – értelmezőnél ma is tovább hagyományozódik. Kissé hosszasan idézek itt Kiessling 19. század végi kommentárjának a római ódákat bevezető részéből.

Így próbálja a költő előkészíteni az új rezsim útját, abból a célból, hogy ezen keresztül vonuljon be az ifjúság érzékeny szívébe, és hogy ott gyökeret eresszen ebben a három generációnyi forradalom által elsivatagosított talajban: akié az ifjúság, azé a jövő. Mivel mindez teljesen az Augustus által képviselt felfogás jegyében történik, aki a szívében viselte, hogy az ifjúságot visszatérítse a régi római hagyományokhoz, itt is megmutatkozik az, hogy a költő más vonatkozásban is azonosult az új rezsim vezető gondolataival: ahol a felületes szemlélő csak általános erkölcsi szólásokat vagy a mitológia képeiben való céltalan elmerülést lát, ott is állást foglal a költő a jelenkort érdeklő kérdéseknben, és megválaszolja őket a princeps gondolatainak megfelelően, akinek felmagasztosult alakja csodálatot, hálát és reményt kelt, mintegy személye által fogva egységbe ezeket a dalokat, ő képezi a szimbólumát Róma jelenlegi és jövőbeli nagyságának.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> „So sucht der Dichter dem neuen Regiment die Wege zu bereiten, auf dass es seinen Einzug halte in die empfänglichen Gemüter der Jugend und von hier aus Wurzel fasse in dem verwüsteten Boden, über welchen drei Generationen hindurch die Stürme der Revolution hinweggebraust: wer die Jugend hat, dem gehört die Zukunft. Ist dies ganz

Nagyon jellegzetes ez az értelmezés, nemcsak stílusában, amely talán némileg kellemetlenül egybecseng a későbbi német vezérelvű szövegek hangjával, hanem abban is, hogy Horatiust egyértelműen a principátus ideológusaként vagy az ideológia népszerűsítőjeként tünteti fel. Ez az alapgondolat pedig csaknem máig nemcsak létezik, de határozottan gyakori is. Sajnos ez az értelmezés úgy jeleníti meg Horatius költői imagóját, mint aki egy diktatorikus rendszer hasznélvezője, sőt nemcsak elvtelen kiszolgálója, hanem akár önkéntes „megmondóembere”. Ez pedig nemcsak a római ódáit, de lényegében egész költészetét diszkvalifikálja, érdektelenné teszi a magára valamit is adó modern értelmiségi szemében. Az értékelésnek ez a változása természetesen szorosan összefügg Augustus politikai teljesítményének átértelmeződésével. Meglehetősen későn, a 20. század utolsó negyedében kezdődnek azok az értelmezési kísérletek, amelyek megpróbálnak elszakadni ettől a hagyománytól és újra felfedezni Horatius szövegeinek sokrétegűségét, felvetni az ironikus olvasatok lehetőségét, megmutatni azokat a pontokat, ahol gyökeresen másfelé is mutathatnak a jelek: felvázolni egy olyan költő portréját, aki a diktatorikus világban olyan beszédmódot tudott kialakítani, amely képes reflektálni nemcsak az őt körülvevő (és olykor szorongató) valóságra, hanem önnön helyzetének többértelműségére is. Egy olyan költő portréját, aki meg tudja jeleníteni nemcsak az ideológiák saját létjogosultságukat magyarázó és a történelmi helyzet tényeit saját szájuk íze szerint kozmetikázó technikáit, hanem egy ebben a világban hányódó, önnön múltja és jelene rémeivel állandóan viaskodó, örömeiket kereső-találó és a békeesség pillanatában a sötétség mélyeibe tekintő, folyton kérdező, de feleletek helyett újabb bizonytalanságokba botló, rejtőzködő és saját belső tágasságaiban mégis függetlenséget lelő, szomorú és gyengéd epikureizmusában mégis derűs, esendő és éppen ennek megélésében felmagasodó emberi lény sokértelmű személyiségét is, aki minden olvasással közvetlenebb társunk, sors- vagy akár bajtársunk lehet.

## Mole ruit sua

A cím (*Mole ruit sua* – saját súlyától omlik össze) szimbolikus: nemcsak a III.4. óda egyik félsora, hanem Horatius versszerkesztési technikájára is utal. A továbbiakban

---

in Augustus Sinne, dem die Hinlenkung der Jugend auf die altrömischen Traditionen vor allem an Herzen lag, so zeigt sich auch sonst der Dichter mit der leitenden Ideen des neuen Regiments aufs innigste vertraut: wo oberflächliche Betrachtung nur allgemeine moralische Ergiessungen oder ein beziehungsloses sich Ergeln in mythischen Bildern sieht, nimmt der Dichter Stellung zu den die Gegenwart bewegenden Fragen und beantwortet sie im Sinne des Princeps, dessen erhabene Gestalt Verehrung, Dankbarkeit und Hoffnung weckend, gleichsam die persönliche Einheit dieser Lieder bildet als das Symbol der gegenwärtigen und zukünftlichen Grösse Roms:” Kiessling, 1901., 226–227.

ezt az egyetlen szöveget elemzem a hat római óda közül.<sup>6</sup> Úgy látom, ez a vers (egyébként Horatius sok más verséhez hasonlóan) nagyon sajátos módon épül fel; egyfelől megteremt egy monumentális (vagy legalábbis annak tűnő) épületet, másrészt szándékosan belső repedéseket, folytonossági hiányokat, feszültségeket helyez el az építőelemek között, aminek következtében a szöveg végére úgy érezzük, semmi sem az, aminek indult, az imperiális stílusú monumentum szétcsúszik, összeomlik, furcsa szobor- és magasdombormű-torzók összevissza dobált halmává változik, amelyből minden egyes darab izgalmas, figyelemre méltó, mégis valamilyen képp érthetetlenül mered ránk, akik mind nagyobb zavarban nézünk farkasszemet egy a lábunk elé pottyant szépséges, szomorú, élőlényként esendő töredékkel. Ez a metafora természetesen – mint minden metafora – torzít egy kicsit, hiszen nem arról van szó, hogy a szöveg szerkesztetlenül marad, épp ellenkezőleg, nagyon is meg van szerkesztve ez a töredezettség, ahogyan a romantika is minden részletre kiterjedő figyelemmel építette meg a maga kedvelt romjait.

A vers szövege alapvetően két részből áll, amelyek meglehetősen látványosan és drámaian különülnek el egymástól. A továbbiakban azt igyekszem bemutatni, hogy ez a két rész egymással nagyon erősen ellentétes motívumokat, hangulatokat, tartalmakat jelenít meg, amelyeknek végső összegzése az lehet, hogy a művészet, a Múzsák világát állítja szembe a hatalom, a politikum világával.

Az első rész a 42. sor cezúrájáig tart. Ez a tény, hogy nem a sor végén, hanem a sor közepén válik el egymástól a két nagy logikai egység, máris valamiféle szerkezeti instabilitás gyanúját kelti. Másrészt persze lehet olyan érzésünk is, hogy milyen szépen, szimmetrikusan, pont a felénél van a két rész határa. Vagy nagyjából a felénél.

Az első rész imának indul. A beszélő megszólítja a Múzsát, kéri, hogy jöjjön el hozzá, aztán valamiféle epifániának lehetünk tanúi (5–8). Olyan ez, mint például Szapphó Aphroditéhez szóló verse. Persze mégsem egészen. Mert az ima általában azzal folytatódik, hogy az istenség már eddig is mennyit segített az imádkozónak (tehát most is képes segíteni) – ez a motívum talán még összeegyeztethető lenne a Horatius-vers gyermekkori jelenetével, amely a költői beavatást mutatja be (9–20),<sup>7</sup> illetve azzal, hogy a jelenben, a múltban és az elképzelt jövőben a Múzsák védelmét említi (21–36), de nem következik ezután a szokásos zárás: a kérés. Nem tudjuk meg, miért hívta a beszélő az istenséget.

Ehelyett megjelenik egy különös kis kép. Felbukkan Caesar neve (ahogy az viszonylag gyakran megtörténik Horatius carmenjeiben), méghozzá a szövegnek

---

<sup>6</sup> A Horatius-filológia legnagyobb hatású művelőjének jelenleg Michèle Lowrie látszik. A következő okfejtésre nagy hatással volt monográfiájának vonatkozó fejezete. A római ódák egy másik darabjának hasonló elemzéséhez lásd Ferenczi, 2011.

<sup>7</sup> Erről a részletről lásd részletesen: Imre Flóra: *Animosus infans*. – megjelenés előtt. Ókor 2014.



nagyjából a felénél (ami szintén nem egyedi),<sup>8</sup> mintegy öt is bevonva a múzsai térbe, a jótékony istennők világába. A mondat egyrészt csakugyan arról szól, hogy Caesar is felüdítik, megpihentetik, újjáteremtik a Múzsák, illetve az ő környezetük. Van azonban a szakaszban egy furcsa mellékmondat: *militia simul / fessas cohortes abdidit oppidis*, (mihelyt a katonáskodástól elfáradt csapatait elhelyezte a városokban, 37–38).

Csakhogy az állítmány, az *abdo* ige kissé pejoratív jelentésű, Finály szerint például: „elrak, -tesz, eltakarít (szem elől), tova visz, eltávolít” (Finály 1884, 4), szóval valami olyasmiről van szó, hogy „eltüntette őket előlünk, hogy ne lássuk őket (de azért mi tudjuk, hogy ott vannak valahol mintegy tartalékban)”. Ebben a szövegösszefüggésben Caesar idilli művészetélvezése már egy kissé más konnotációt nyer. Legalábbis mintha valami hajszálrepedés támadt volna a domborművünkön.

Az is különös, hogy ennyi hangzik el Caesarról. A szövegben ezután nem jelenik meg semmilyen formában. Mit is keresett itt? Felbukkant, eltűnt, mint amikor egy filmben egy pillanatig látunk egy civil hírességet, vagy mint amikor Kosztolányi *Édes Anna* című regényének végén bepillantunk egy rövid időre Kosztolányi kertjébe, ahol a költő éppen a kisfiával meg a feleségével tölti az időt a verandán. Persze, ez az utóbbi hasonlóság felkeltheti a gyanakvásunkat. Nagy költő nem véletlenül dob fel ilyen látszólag értelmetlenül lebegő képeket. Caesar valamiképpen viszonyítási pont ebben a szövegben, (ugyanúgy, ahogy Kosztolányi is a magáéban), még ha itt nem is értjük pontosan a szerepét. Michèle Lowrie rámutat, hogy van egy csoportja Horatius politikai verseinek, amelyekben csak egy pillanatra tűnik fel Caesar, látszólag funkciótlannul, és ilyen például az ezt megelőző és az ezt követő vers is (Lowrie 1997, 236–238).

Az első rész tehát – úgy tűnik – a költészetéről szól, arról, hogy a költészet a maga formateremtő erejével elrendezi a világban a teret, biztonságot ad annak, aki képes vele kapcsolatba kerülni, az összhang, a nyugalom, a *koszmosz* élményét nyújtja. Eddig a szöveg hangulata csupa derű, napfény, szépség és rendezettség.

A vers tengelyében (a 41. sor a 80-ból) megjelenik egy kulcsmondat: *vos lene consilium et datis et dato / gaudetis, almae* (ti adtok szelíd tanácsot, és örvendeztek az adott tanácsnak, jóságosak, 41-42). A Múzsák tehát azzal teremtik meg ezt a tökéletesnek érzett világot, hogy tanácsot adnak az embereknek, még hozzá szelíd tanácsot, olyat, amely örömet szerez nekik is, és hihetőleg azoknak is, akik megfogadják. Ha a Múzsák adják a tanácsot, nyilván valamiképpen a művészzel függ

<sup>8</sup> Tulajdonképpen viszonylag gyakorinak is mondható, a Caesar név 17 előfordulásából hat a versnek nagyjából a közepén található: I.6. (20/11), I.37. (32/16), III.14. (28/16), IV.2. (60/34), IV.5. (40/16), IV.15. (32/17). Talán érdekes lehet az is, hogy a többi előfordulásból is viszonylag sok helyezkedik el a vers hangsúlyos pontján: kettő a vers végén (I.2. [52/52], I.21.[16/14]), kettő a vers elején (III.14.3., III.25.4.). A forma tehát viszonylag gyakran sugallja azt, hogy Caesar fontos szereplő a szövegben.

össze, valami olyasmiről kell, hogy szóljon, hogy hogyan lehet úgy megformálni a magunk életét, hogy az boldog, vagy legalábbis szép legyen.

Ezek után nyilván várjuk, hogy mi is ez a tanács. A következő sorokban azonban erre nem kapunk választ. Elkezdődik ehelyett egy történet (vagy nem is egy történet), amely mitikus figurákat léptet színre. Ha epikus műben lennénk, azt mondhatnánk, kezdődik a retardáció.

A 42-iktől a 48. sorig a Titanomachia idéződik fel, amelyben Iuppiter győzelmet arat, és így elrendeződik az általa uralt világ. Különös szóhasználatokkal találkozunk ebben a részben is, tökéletlen az illeszkedés a vers két része közt: változik a jelzők hangulata. A világ szokásos felosztását látjuk, a földdel, amely *iners* – tehetetlen, megformáltság nélküli és mozdulatlan, a *ventosum* (szeles, tehát mozgással teli) tenger áll szemben, a felvilággal (*urbes* – városok) az alvilág (*regna tristia*), az istenekkel a halandók. De van valami különös is ennek a hagyományos világképnek a megfogalmazásában. A városokkal szembe állított „szomorú királyságok”, talán éppen a többes szám miatt (elvégre az alvilág birodalmát inkább egységesnek gondolnánk), kissé félrecsúsztatják a szöveg értelmét, valami olyan értelmezést sugallnak, mintha a városok a köztársasági rend világát képviselnék, a velük ellentétes „királyságok” pedig épp a berendezkedésük miatt lennének *tristis*-ek, szomorúak; még ha ez az alvilágnak állandó jelzője is. Egyszerre egy másféle helyzetben találjuk magunkat, mint a múzsai világban. És ezt a környezetet Iuppiter *imperio regit unus aequo*: egyenlő (igazságos?, méltányos?) hatalommal egyedül irányítja.

Miért fontos vajon az, hogy egyedül ő irányítja? Egyrészt nyilván ez a Titanomachia következménye: ő maradt felül, nincs másnak hatalma rajta kívül, egyeduralgó. Ehhez a hangsúlyozott egyeduralomhoz képest a következő sorok (49–52) meglepő fordulatot hoznak a történetbe – ha ugyan használhatjuk ezt a szót –, hiszen talán inkább történetdarabokról van szó, amelyek mintha csaknem véletlenül buknának a felszínre.<sup>9</sup>

Magnum illa terrorem intulerat Iovi  
fidens iuventus horrida bracchiis  
fratresque tendentes opaco  
Pelion imposuisse Olympo.

Iuppiternek nagy ijedelmet okoztak a karjukban bízó rettenetes ifjak,  
a testvérek, akik Peliont rá akarták tenni az árnyas Olympusra.

Iuppiternek tehát – akiről az előző sor még azt tudatta, hogy ő az egyetlen és igazságos uralkodó –, nagy ijedelmet okozott valaki. (Maga a fordulat is sokatmondó,

<sup>9</sup> Nem véletlenül nevezi Lowrie ezeket a verseket narratív ódáknak. Mintha Horatius soha meg nem írt eposzának töredékei között bukdácsolnánk. Lowrie 1997, 266–316.

mintha azt érzékeltetné, hogy milyen törékeny dolog is az *imperium*, még a legfelső, az egész világ feletti uralom is.)

Kissé rejtélyesnek tűnik a mondat alanya: *illa iuventus* – az az ifjúság. Az eddigiekben semmiféle ifjúságról nem volt szó. Azokra a figurákra pedig, akikről a következő sorokban hallunk, nehezen illene épp ez a szó. A kommentárok is zavarban vannak, mert a titánok, akikről korábban volt szó, éppen az idősebb nemzedéket képviselik az istenek nemzetségtábláján, de ez a helyzet a későbbiekben szereplő gigászokkal is, vagy a százkezüekkel, akikre a *horrida brachiiis* – „karjaitól félelmetes” jelzőt esetleg érteni lehetne, az 51–52. sor fivéreit pedig, a történetük alapján azonosítható Alóidákat, legyenek bár Poszeidón fiai vagy más forrás (a *Georgica* I.278–282.) szerint a Föld szülöttei, egyetlen tulajdonságukkal, óriás termetükkel szokták jellemezni, nem a korukkal. A *iuventus* szóról leginkább a római hadkiegészítési rendszer alapján a katonaköteles korú (17 és 45 év közötti) férfilakosság jut az ember eszébe. (*Oxford Latin Dictionary ad verb. ‘iuventus’* 1 b.) A 26. sorban Philippit említette Horatius. Felbukkan itt egy pillanatnyi, homályos áttűnésben az egyeduralom ellen fegyvert fogó fiatal római arisztokraták képe, akik között ott volt szerzőnk is.<sup>10</sup>

A történet figurái láthatólag két csoportra oszlanak: az egyik oldalon az óriások, szörnyek, furcsa lények, velük szemben pedig az olympusi istenek.<sup>11</sup> De Iuppiter, aki mindegyik istenek és szörnyek közt zajló küzdelemben főszerepet játszik a mítoszok szerint,<sup>12</sup> ugyanúgy nyomtalanul eltűnt a szövegből, mint korábban Caesar.<sup>13</sup> A 65–68. sorban aztán, mikor a csatajelenetek izgalmában már csaknem megfeledkeztünk a Múzsákról és az ő *lene consiliumuk*ról, egyszer csak mintha választ kapnánk arra a kérdésre, mi is lehetett ez a tanács. Legalábbis újra felbukkan a *consilium* szó, és ezt értelmezhetjük úgy, mint a korábbi utalás kifejtését.

Vis consili experts mole ruit sua,  
vim temperatam di quoque provehant  
in maius, idem odere viris  
omne nefas animo moventis.

<sup>10</sup> Azt a benyomásunkat, hogy a *iuventus* kifejezés inkább illik Brutus és Cassius pártjára, mint Antoniuséra és Octavianuséra, megerősíthetik Appianosznak azok az utalásai, hogy a Caesar-örökösök hadseregének magva Caesar veteránjaiból került ki, az ellenfél serege pedig az önkénteseken kívül elsősorban köztársasági hagyomány alapján sorozott legiókra támaszkodott (XV.4–6,11–12, 26, 47, 78–79).

<sup>11</sup> Nincs itt most helyünk arra, hogy külön-külön megvizsgáljuk a szereplőket, bár érdekes lenne, mert az, hogy kiről mi hangzik el, kinek milyen jelzői vannak, kihez milyen képek kapcsolódnak, tele van meglepő, furcsa, messzire vezető asszociációkat indító elemekkel – mondjuk: hajszálrepedésekkel, amelyek az építmény belső feszültségeit növelik.

<sup>12</sup> Apollodórosz I.6, Hésziodosz, *Theogonia* 820–880.

<sup>13</sup> Megemlíthetjük azt is, hogy Suetonius ábrázolása alapján (*Augustus* 10, 16, 20) úgy tűnhet, Augustus csakugyan nem szívesen jelent meg személyesen a harctereken.

A megfontoltság nélküli erő saját súlya alatt omlik össze, a mérsékelt erőt az istenek is nagyobbá fejlesztik, hiszen ők gyűlölik az olyan erőt, amely mindenféle gáztettet forgat elméjében.

A szakasz kulcsszava nyilvánvalóan a háromszor ismétlődő *vis* (erő). Ha valamiben egyáltalán biztosak lehetünk, az az, hogy erről szól a tételünk. Hogy mit is mond, az már nehezebben megközelíthető. Legalább két, de talán három állítással van dolgunk.

Az első: *Vis consili expers mole ruit sua*; – „A tervet vagy tanácsot [ugyanaz a szó, mint maga az eredetileg felvetett témánk: *lene consilium*] nélkülöző erő saját súlyától omlik össze.” Tehát az az erő, amelyből hiányzik a *consilium* (amit a szöveg korábbi része szerint a Múzsák adnak), – nem lehet sikeres, pusztulásra van ítélve, mégpedig önmaga belső minősége miatt.

A második állítás: *vim temperatam di quoque provehant / in maius* – „A mérsékelt [és ez ugyanaz a szó, mint amely Iuppiternek a világot irányító tevékenységét fejezi ki a 45. sorban] erőt az istenek is nagyobbá teszik.” Tehát az olyan erő, amelyik *temperata* (Iuppiter irányításának, rendjének megfelelő?) – sikeres lesz, növekedhet, maguk az istenek segítik.

Ez a két állítás ellentétesnek tűnik. Persze ebben sem lehetünk biztosak, mert szerzőnk megint csak nem szolgál logikai támpontot adó kötőszóval, csak egymás mellé teszi a két állítást, legfeljebb ez a szerkesztés sugallja azt, hogy ellentéttel van dolgunk. De ezt a feltételezést talán megkockáztathatjuk. Ha ez igaz, akkor kétféle erő van: a *consilium* nélküli – amely az ellentétből következően *intemperata* (mértéktelen, mértéket nem ismerő?) – ez bukásra ítélt, nem sikeres; és a mérsékelt – amely szintén az ellentétből adódóan rendelkezik *consiliummal* – ezt az istenek is segítik, és ezért sikeres.

Van azonban egy harmadik mondatunk is, amelyről még azt sem tudjuk, hogy önálló, az előző kettőtől független állítás-e, vagy a két állításból levont következtetés, esetleg ellentétes velük (vagy valamelyikükkel), vagy egyszerűen csak az első állítás megismétlése.

*idem odere viris / omne nefas animo moventis* – „Ugyanők [ti. az istenek] gyűlölik az erőket, amelyek minden tilosat [szentségtörőt, erkölcstelent?] megmozdítanak a lélekben.” Az egyetlen nyelvi elem, amely eligazíthat valamelyest, az *idem* „ugyanők” szó, amely az istenekre vonatkozik. Ez arra utalhat, hogy a harmadik mondat valamiféle ellentétben van a másodikkal, de hogy miben áll ez az ellentét, nem világos.

Az egyik lehetséges jelentése tehát ennek a harmadik állításnak (amennyiben csak a második állítással ellentétes, az elsőt pedig ismétli) az, hogy kétfajta az erők: olyanok, amelyek *omne nefas animo moventes*, illetve olyanok, amelyek nem; ebben az esetben az első csoport nyilván megfelel a *vis consili expers*nek, a második pedig a *vis temperatának*, és így az első csoportot gyűlölik az istenek, mivel az ilyenek

nincsenek összhangban Iuppiter világával, tehát pusztulásra ítélték, a második csoportba tartozók viszont megfelelnek Iuppiter világának, ezért az istenek segítik őket.

Másrészt viszont elképzelhető az is, hogy a harmadik mondat mindkét állítással ellentétes, ez esetben tehát az erők (éspedig mindegyik) olyanok, hogy minden tilosat megmozdítanak a lélekben. Ekkor a harmadik állítás a *vis temperatúra* ra is vonatkozik – vagyis az ilyen erő ugyan sikeres, az istenek elősegítik a győzelmét, de valamiért mégis „gyűlölik”, helytelenítik – talán valamilyen más értékrend alapján.

Nincsenek egyértelmű állításaink, nincsenek precízen leírt logikai viszonyaink, amelyek segítségével eligazodhatnánk az isteneknek a beszélő által feltételezett értékrendjében, neadjisten értékrendjeiben.

A következő másfél sor (69–70) mégis úgy folytatja, mintha a legvilágosabb kijelentést, szónoki tételt hallottuk volna, bizonyítást ígér: *Testis mearum centimanus Gigas / sententiarum* (Tanúbizonyosság erre az állításomra a százkezű gigas).<sup>14</sup>

Nehéz lenne megmondani, hogy mi az az állítás, amit a *centimanus* sorsa bizonyít. (Ráadásul nagyon hangsúlyos a birtokos névmás, mintha mások véleményével ellentétes állításra utalna.) Talán megpróbálkozhatnánk az indirekt módszerrel, figyeljük meg a példákat, hátha ebből kiderül, mi is az, amire bizonyítékul szolgálnak. Öt példát, öt történetet sorol fel ezek után a szöveg. A közös bennük az, hogy az istenek valamiért mindannyiukat szörnyűségesen megbüntették.

Az első figura a „*centimanus*”, a százkezű. A szöveghagyomány a *gigas* szót hozza mellette, ezt Muretus és Bentley Gygesre emendálja,<sup>15</sup> a gigászok ugyanis a legtöbb mitológiai elbeszélés szerint egyrészt többen vannak, másrészt nem százkezűek, akad viszont a százkezűnek nevezett mitikus figurák között egy Gügész nevű. A szövegkiadók nyilván úgy gondolták, hogy vagy maga Horatius, vagy a másolók a korábbi Gigantomachia történetének hatására tévesztették el a nevet. Talán érdekes azonban, hogy a *Theogonia* és az *Iliasz* szerint a százkezűek Zeusz segítői voltak a titánok elleni harcban,<sup>16</sup> így természetesen megbüntetésükről sincs szó másutt – ahogy Horatius sem meséli el itt, hogy mi történt a százkezűvel.

A következő szereplő Orion, a „szűz Diana próbára tevője”, a *tempto* szó ugyanis mind az *Oxford Latin Dictionary* szerint, mind Horatius más szövegeinek tanúsága alapján többnyire ennyit jelent, egyetlen olyan hely van, ahol nyilvánvalóan erőszaktételre vonatkozik (Tibullus I.3,73–)<sup>17</sup>. Maga Orión a mitológiában meglehetősen zavaros figura, egyrészt őróla is azt tudjuk, hogy óriás,<sup>18</sup> másrészt megölésének

<sup>14</sup> Itt eltérek a jelen kötetben általánosan használt Borzsák-kiadás szövegétől, amely elfogadja Bentley konjektúráját. Indokaimat lásd alább.

<sup>15</sup> Nisbet–Rudd 2004, 76.

<sup>16</sup> *Theogonia* 617–720, *Iliasz* I.401–404.

<sup>17</sup> *Iunonem temptare Ixionis ausi*.

<sup>18</sup> Aratosz, *Phainomena* 634–646.

okául az Artemisz iránti érdeklődésén kívül olyan változat is felmerül,<sup>19</sup> hogy Artemisz épp azért ölte volna meg, mert nem őt, hanem Éószrt szerette,<sup>20</sup> sőt esetleg azért, mert diszkoszversenyre hívta ki az istennőt.<sup>21</sup> Az is érdekes vele kapcsolatban, hogy bár az istennő megöli, mégis égi pályafutás lesz az osztályrésze – csillagképpé válik (Horatius egyébként máshol ilyen minőségében említi).<sup>22</sup>

A 73–76. sor mintha még tovább bonyolítaná a példák értelmezését.

Iniecta monstria Terra dolet suis  
maeretque partus fulmine luridum  
missos ad Orcum; nec peredit  
impositam celer ignis Aetnae,

A Földnek fáj, hogy szörny-fiait fedi, és gyászolja a villám által a fakó Orcusba küldött gyermekeit; és nem emészti meg a gyors tűz a rátett Aetnét.

Nemcsak a *monstra* kiléte kérdéses (a *fulmen* a gigászokra utalna, az *Aetna* az Aló-idákra), hanem valamiféle szempontváltásnak is tanúi vagyunk. Eddig a beszélő kívülállóként ismertette a szereplők sorsát. Itt viszont fokalizációváltás történik: a föld lesz az alany (egyrészt anyagi voltában: *iniecta*, másrészt megszemélyesített szereplőként: *dolet*), és ez nemcsak nyelvtani tény, hanem csupa olyan tartalmi elem veszi körül, amelyek a föld szubjektív szempontjából láttatják a képet: a föld maga egyrészt *iniecta*, tehát ő van rádobva a gyermekeire (*monstris suis*), akik miatt – még ha azok szörnyek is – fájdalom gyötri (*dolet*), gyászolja a tőle születetteket (*maeret partus*), sőt, a szakaszarázó kép is alapvetően „alulnézetű” (*impositam*). Az eddig tárgyilagos leírás érzelmileg erősen színezetté válik (*dolet, suis, maeret*).

Itt tehát – úgy tűnik – megváltozik a hangulat. Eddig kívülről, tényként, szónoki exemplumként figyeltük a bűnösök (avagy annak tekintettek) bűnhődését. Itt egyszerre csak a szenvedők oldalán találjuk magukat: nem a bűn és a büntetés, hanem a kínzás állapota kerül előtérbe.

A negyedik figura Tityus. Ő elvben igazán beleillene a bűn-büntetés sémába, elvégre Létót akarta megerőszkolni, s ezért nemcsak az alvilágba jutott, de még ott is folyton tépi megújuló máját a keselyű. Ehhez képest eléggé furcsa szavakkal mondja el a történetét Horatius. Neki magának a jelzője *incontinens* – aki nem képes visszatartani magát, akinek nincs önfegyelme; enyhe kifejezésnek tűnik a dologhoz képest, sőt, bűnére a *nequitia* szót használja a beszélő, ami határozottan a semmirekellőséget, csibészséget, könnyelműséget, tékozlást, lustaságot – szóval

<sup>19</sup> Servius ad *Aen.* I.535.

<sup>20</sup> *Odüsszeia* V.121–125.

<sup>21</sup> *Apollodórosz* I.4,5.

<sup>22</sup> *Epod.* 10,10 és 15,7–8.

csupa olyan negatív tulajdonságot jelent, amelyeket általában nem a bűn, legfeljebb a jellemgyengeség, hiba kategóriájába szoktunk sorolni.<sup>23</sup>

Az ötödik szereplőről Eduard Fraenkel (1957, 261) és Oliver Lyne (1995, 166–168) is megállapítja, hogy nem illik bele a sorba. Mindketten azt fejtegetik, hogy a többi alak, akiről szó van, óriás, s ekképpen a barbárság, a civilizálatlanság megtestesítője, Pirithous viszont ember, fiatal férfi, és a vétke, amely miatt bűnhődik, igazán bocsánatos bűn: a szerelem.

Annyit tennék ehhez hozzá, hogy egyetlen jelzője van a szövegben, ez pedig épp az az *amator*, amely mintha igencsak felidézne bennünk a vers elejét, az *amabilis insaniát*, amely ott a Múzsák epifániájának része volt, tehát nagyon is pozitív tartalmat sugalló kifejezés. Hogyan is lett a Múzsákkal való együttlét „szeretetteljes önkívületéből” a „szeretőt” örökös alvilági fogságban tartó szörnyűség?

Nézzük csak még egyszer, honnan hová jutottunk! „*Descende caelo*” (szállj le az égből) – szólítja meg az istenséget, Calliopét, a királyokat segítő Múzsát Horatius a vers kezdetén,<sup>24</sup> és ő eleget is tesz ennek a kérésnek, el is jön a második versszak epifániájában. De aztán, amikor ott van, mintha Horatius megfélemezne róla. Azért szokás az imákban szólítani az istenséget, hogy kérjünk tőle valamit. Mit is kér Horatius? Nem derül ki igazán. Talán a *lene consiliumot*, amit – úgy tűnik – önként adnak a Múzsák, sőt, örömeiket lelik benne, hogy adhatják.<sup>25</sup> Mintha csak maga az öröm állapota lenne a lényege annak, hogy eljön a Múzsák. De ezt várta Horatius, amikor megszólította, hívta? Nem tudjuk meg.

A Múzsák mindenestre tanácsot adnak, mégpedig *lene*, szelíd tanácsot. Az sem egyértelmű, hogy kinek adják a tanácsot. A költőnek, aki szólította őket, és akiről (ráadásul éppen költő mivoltáról) eddig szólt a szöveg, vagy Caesarnak, aki itt és csak itt jelenik meg, talán éppen azért, mert neki szól a tanács – persze a költő közvetítésével. (Különben mi más értelme lenne a pieriai barlangban megjeleníteni őt?)

Másrészt: mi is a tartalma ennek a tanácsnak? Mivel a tanácsot a Múzsák adják, és az öröm érzése kapcsolódik hozzá, valami olyasmiről lehet szó, ami a művészettel kapcsolatos. Másfelől Caesar jelenléte (és talán az is, hogy a vers megszólította éppen Calliope, akit Hésziodosz a királyok tanácsadójának mond) arra utalhat, hogy valamiképpen a hatalommal, a hatalom gyakorlásával is kapcsolatos lehet. (Ez a kapcsolat Calliope személye és a hatalom fogalma között akár úgy is értelmezhető, hogy az a bizonyos befejezetlen ima nem is befejezetlen: nem azért hívja a beszélő

<sup>23</sup> Az *Oxford Latin Dictionary* – láthatólag azért, hogy tudja valahová tenni ezt a horatiusi helyet – kreál egy második jelentést: „2 (in wider sense) villainy, criminality”, de a példák, amelyeket felhoz, a ’nemtörődömség’-től a ’gyávaság’-on át a ’szexuális szabadosság’-ig tartanak, tehát semmiképpen sem a ’bűn’, ’bűncselekmény’ jelentést támasztják alá.

<sup>24</sup> *Theogonia* 79–80.

<sup>25</sup> Bizonyos értelemben *invocatio* ez, bár a beszélő nem magának kér ihletet, hanem (talán) azt kéri, hogy hatásos legyen a befogadó számára az, amit mond, képes legyen úgy beszélni, hogy meggyőzze Caesart.

Calliopét, hogy kérjen tőle valamit, hanem hogy alaposan szemügyre vegyük őt, aki a hatalom idealizált megszemélyesítése.) A *lene* jelző talán épp a hatalom szelíd gyakorlására szólíthat fel. Mi lehet közös a művészetben és a hatalomban? A megformáltság, rendezettség, összhang?

Talán azt tanácsolják tehát a Múzsák, hogy találd meg a formákat, ismerd meg a világ rendjét, légy összhangban ezekkel a törvényszerűségekkel, cselekedj úgy, hogy ismerd fel a helyedet a világban, és ha ennek megfelelően tevékenykedsz, sikerre számíthatsz.

Mégis miért változik meg a vers hangulata olyan szembetűnően a két versfél között? Az első rész napfényes derűje a költészeté, a Múzsák világáé. De ha az ő tanácsuknak megfelelően él az ember, arra számíthatnánk, hogy a második rész is valamilyen pozitív hangulatot, boldogságot fog felidézni. Mégis csupa bűn és bűnhődés, csupa szenvedés és halál, csupa alvilág és reménytelenség. A példák felsorolásával mind jobban elkomorul a vers.

De hát mire is példák a példák? Arra, hogy a bűnösök megbűnhődnek. Nagyon. Nem szelíd hatalomgyakorlás az, aminek tanúi vagyunk.<sup>26</sup> Nem *vis* nélküli. Sőt, *vis temperatának* se nagyon lehetne nevezni. Sokkal inkább elrettentésnek. „*Terror*”-nak. Iuppitert megijesztették, és ő tesz róla, hogy ez többé ne forduljon elő.

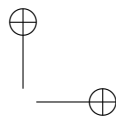
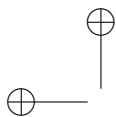
A múzsai világ összhangja, rendezettsége rendcsinálássá, csaknem rendfenntartássá alakul át szinte észrevétlenül, ahogy a szöveg előrehalad. A repedések, folytonossági hiányok, belső feszültségek megrogyasztják az idillt. A Múzsák a rendet tanácsolták. Itt van. Csakhogy „a vas világ a rend”.

## Összegzés

A szövegelemzésem módszerében is eltér a római ódák XIX. század végi értelmezésétől. Nem veszi eleve adottnak a történelmi helyzet értékelését, nem indul ki Horatius (feltételezett) életrajzából, és nem tulajdonít a költőnek jól meghatározható, körülírható politikai nézeteket. Szándéka szerint a szövegből indul ki, és segítségül elsősorban a szerző más szövegeire, másodsorban a többi ókori szövegre támaszkodik. Nem célja örökérvényű, abszolút értelmű kijelentéseket tenni, sokkal inkább az, hogy felmutassa a szövegben lévő, rejtőző ellentmondásokat, furcsaságokat, többértelműségeket, és ezáltal valami olyasféle módszerrel közelítse meg az ókori szöveget, amilyennel a modern költészetről szoktunk beszélni. Alapfeltételezése az, hogy a mindenkori nagyköltészet (legyen az időszámításunk kezdete körüli vagy 21. századi) nem didaktikus, nem közvetlen, hanem sokértelmű, rejtőzködő, utalásos természetű. Éppen ezért az Augustus-kori költészet mai értelmezése szerint nem tulajdoníthatunk olyan közvetlen politikai funkciókat a magas irodalomnak, ahogyan azt Kiessling és kora tette.

<sup>26</sup> Talán az a gondolat is felmerülhet, hogy az *imperium*nak szükségszerű velejárója a bűntetés. Akkor viszont képtelenség a *lene consilium* – nem lehetséges szelíd hatalomgyakorlás, az *imperium* maga a *vis*.





HAJDU PÉTER

HORATIUS VISSZAFOGOTT SZERELMI  
KÖLTÉSZETE  
(*Carm.* III.9)

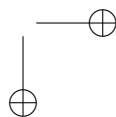
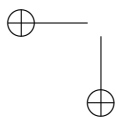
Donec gratus eram tibi,  
nec quisquam potior bracchia candidae  
cervici iuvenis dabat,  
Persarum vigui rege beatior.

5 'Donec non alia magis  
arsisti, neque erat Lydia post Chloen,  
multi Lydia nominis,  
Romana vigui clarior Ilia.'

10 Me nunc Thressa Chloe regit,  
dulcis docta modos et citharae sciens,  
pro qua non metuam mori,  
si parcent animae fata superstiti.

15 'Me torret face mutua  
Thurini Calais filius Ornyti,  
pro quo bis patiar mori,  
si parcent puero fata superstiti.'

20 Quid si prisca redit Venus  
diductosque iugo cogit aeneo,  
si flava excutitur Chloe,  
reiectaeque patet ianua Lydiae?'



‘Quamquam sidere pulchrior  
ille est, tu levior cortice et inprobo  
iracundior Hadria,  
tecum vivere amem, tecum obeam libens.’

Amíg kedves voltam neked, és nem ölelte fehér nyakadat valami szerencsésebb fiatalember, a perzsák királyánál boldogabban éltem.

„Amíg nem lángettél másért, és nem került Lydia Chloe mögé, én, a sokat emlegetett Lydia, a római Iliánál is híresebben éltem.”

Rajtam most a trák Chloe uralkodik, aki édes dallamokat ismer, és ért a kitharához, akiért nem félnék meghalni, ha sors megkímélné a lelkemet, és ő életben maradna.

„Engem kölcsönös lánggal perzsel Calais, a thurii Ornytus fia, akiért kétszer is meghalnék, ha sors megkímélné a fiút, és ő életben maradna.

Mi volna, ha visszatérne a régi szerelem, és a szétválasztottakat bronzigával összekényszerítené? Ha kidobódna a szőke Chloe, és nyitva állna az ajtó a visszatérő Lydia előtt?

„Bár ő szebb, mint a csillag, te pedig könnyebben sodródsz, mint a faháncs, és haragosabb vagy a gonosz Adriánál, veled szeretnék élni, veled halnék meg szívesen.”

Bár Horatiust majd mindenki a világirodalom legnagyobb lírikusai közé sorolja, a líra egyik alaptémája, a szerelmi költészet tekintetében szinte soha nem említik a meghatározó alkotók között. Nem mintha nem foglalkozott volna a témával: az ódák között elég sok szerelmes vers található. De még a III.9. óda, amelyről Scaliger azt mondta, hogy szívesebben lenne a szerzője, mint Aragónia és India királya, még az sem könnyen kerülne fel manapság minden idők legnagyobb szerelmes verseinek toplistájára. Mi az oka, hogy egy nagy költő egyik legfontosabb témáját ilyen kevésbé értékeli a modern befogadás?

A nyugati irodalomban a 19. században és a 20. század első felében uralkodóvá vált a romantikus szerelem éthosza, és a nyugati kultúrában még mindig meghatározó sémákat nyújt a nemiség megértéséhez (gondoljunk csak a kommersz filmek tipikus szerelemfelfogására). A 20. században két jelentős könyv is megpróbálta a romantikus szerelem koncepcióját történetileg rögzíteni, és a középkori trubadúrköltészetből származtatni, amiből az következne, hogy az ókorban teljességgel ismeretlen lett volna (Lewis 1958, 1–44; de Rougemont 1998). Számos ókortudós szállt szembe ezzel a vélekedéssel, és bizonyította be, hogy igenis létezett romantikus szerelem az antikvitásban. Különösen fontos Niall Rudd meglátása, miszerint a trubadúrok udvari szerelme (amelynek tényleg nincs ókori előzménye) egyáltalán nem azonos a romantikus szerelemmel (amelynek van). Ő hat ismérést sorol fel az utóbbi irodalmi ábrázolásának:

- szerelem első látásra
- a szerelem ébredése testi szimptomákkal jár (remegés, pirulás vagy sápadtság, a nyelv elakadása)
- a nő idealizálása
- a szerelem erkölcsi értelemben jobbat tesz
- hosszú távú tervek, még a síron is túl
- késleltetett fizikai beteljesedés (Rudd 1981, 144–5).

Ez a szindróma egészében nem jellemző az udvari szerelemre (leginkább csak a nő idealizálása játszik mindebből fontos szerepet), viszont bőven találunk ilyesmit az ókori irodalomban. Mint Rudd fogalmazott: „nem volt ismeretlen [...], ugyanakkor nem ez jelentette az uralkodó társadalmi éthoszt. [...] Általában gúnyolódtak rajta, rosszat gondoltak róla, és félték tőle” (Rudd 1981, 155). Márpedig ez az eltérő megítélés nagyon nagy különbség. A szexualitás és a szerelem történetiségének tudatosításában Michel Foucault ért el az előzőeknél átütőbb eredményeket a 70-es években *A szexualitás története* három kötetével (Foucault 1998–2001).

Horatius kortársainak, a római szerelmi elégia költőinek verseiben a romantikus szerelemtől szenvednek a főhősök, de az ódáknál semmi ilyesmit nem találunk. A szerelem fontos téma, nagyon sok vers szól róla, de nyoma sincs annak a felfokozott érzelmi viszonyulásnak, ami az elégiára vagy előtte Catullusra olyannyira jellemző volt, sem a lelkesedésnek, sem a szerelmi boldogság ujjongásának, és ha szóba is kerül a féltékenység vagy a beteljesületlen vágy, nem okoznak igazán gyötrelmes kínokat.<sup>1</sup> A szerelmi téma nyugodt hangú tárgyalása egyáltalán nem valamiféle tartós kapcsolat érzelmi biztonságából adódik. Az ókoriak is ismerték ugyan a házastársi szerelem fogalmát<sup>2</sup> (igaz, leginkább a házastársak egyetértését értékelték, ami azt jelentette, hogy a feleség egyetért a férjével, és alkalmazkodik annak elvárásaihoz – Walcot 1987), sőt éppen időszámításunk kezdete körül kezdett kialakulni az az új éthosz, amely a szerelem és a szexualitás fő vagy akár kizárólagos terepének kívánta megtenni a házasságot (Foucault 1998–2001, 3. köt. *passim*), de Horatius költészetében szó sincs házasságról, és hosszabb távú kapcsolatokról is ritkán. A sok női név alapján fontos a szerelmi tematika, de ugyanakkor nem annyira fontos az adott szerelem.

Az általános filozófiai alapállásból, a sztoikus *apatheia* vagy az epikureus *ataraxia*<sup>3</sup> kultiválásából egyenesen következik, hogy az ember a szerelmi vágyaknak sem engedheti meg, hogy felkavarja nyugalmát. Annyira nem volna horatiusi, ha szenvedélyesen írna akár a nemiségről is! (Oliensis 2007, 221.) Az ódák kiegyensúlyozott

<sup>1</sup> A IV.1. kivételével, amihez lásd a jelen kötetben Ferenczi 159–174.

<sup>2</sup> Erős csak a Kr. e. 5. század végétől bukkan fel Athénban a házasság szférájában, előtte, úgy látszik, csak a házasságon kívül keltett vágyat a halandókban (Stafford 2012).

<sup>3</sup> A kettő ilyen egyszerű egymás mellé rendelésének lehetőségéről Horatius kapcsán lásd a jelen kötetben Kozák 111–130.

világában mindennek megvan a maga helye, és általában minden ott is marad a maga helyén. Nyilván a szerelemnek is megvan a helye, ahol kockázatmentesen megélhető. Mi is ez a hely, mi ez a társadalmi kontextus? Vessünk egy pillantást néhány tipikus szöveghelyre, amelyekből a szerelem helye világosan kirajzolódik.

Quis devium scortum eliciet domo  
Lyden? Eburna, dic age, cum lyra  
maturet, in comptum Lacaenae  
more comas religata nodo. (II.11,21–24)

Ki csalogatja el otthonról Lydét, azt a bujkáló ribancot? Rajta, mondd meg neki, hogy siessen elefántcsont lantjával, spártai módra csomóba kötve haját.

A barátokkal rendezendő, akár hirtelen ötletből adódó, alkalmi lakomához a többi kellék mellett lányokra is szükség van, akik egyrészt zenével szórakoztatják a mulatókat, másrészt szexuális szolgáltatásokat is nyújtanak, amit itt a *scortum* szó világosan ki is mond. Lyde így keresi a kenyerét, de nem utcai prostituált: saját otthona (sőt talán saját háza) van, ahol elbújik, ahonnan ki kell csalogatni. Neve is egzotikus, a rafinált luxust idéző, és a hangszere is drága elefántcsonttal van díszítve. Vajon hogyan lehet elcsalni? Kézenfekvő, hogy egy nagyobb pénzösszeg ígéretével: a beszélőnek most annyira sürgős a lakoma, hogy hirtelenjében hivatja el Lydét, akinek még arra sem hagy időt, hogy a frizuráját rendesen megcsinálja, hanem ellentétben nevével, spártai egyszerűséggel, fésületlenül kell megjelennie. A vers Horatiusa nyilván nem is fukarkodik ilyen helyzetben. De feltételezhetjük, hogy még a pénz sem feltétlenül elég: Lyde nyilván azért *devia*, mert megválogatja a kuncaftjait.

A szerelem helye tehát alapvetően a lakomán van, és ilyenkor időben egyetlen napra korlátozódik. Bár nyilván ismétlődhet is, hiszen a beszélő ismeri Lydét, azért hívja éppen őt, még azt is tudja, milyen lanttal fog érkezni, és Lyde azért jön akár egy váratlan hívásnak is engedve, mert ismeri a megrendelőt. Nyilvánvalóan nem az elégiaköltők sírig, sőt síron is túl tartó szerelme ez, nem is olyan luxusprostituáltak ébresztik, akikkel hosszú távú, akár kizárólagos kapcsolatra szokás berendezkedni, és akikkel akár még szerződést is kötnek (James 2006, 227–231). De még mindig olyan nőkről van szó, akiket nemcsak megfizetni kell, hanem meggyőzni is (James 2003, 35–68), akik szabadon döntenek, mert megválogathatják partnereiket.

A III.14-ben (*Herculis ritu modo dictus...*) is sebtében akar lakomát rendezni Horatius, ezúttal Augustus sikeres hispaniai hadjáratának öröme, és egy szolgát a többi kellék előkészítése mellett arra is utasít, hogy hívjon el egy lányt:

Dic et argutae properet Neerae  
murreum nodo cohibere crinem;  
si per invisum mora ianitorem  
fiet, abito.

Lenit albescens animos capillus  
litium et rixae cupidus protervae:  
non ego hoc ferrem calidus iuventa  
consule Planco. (21–28)

A szellemes [vagy rafinált] Neaerának is mondd meg, hogy gyorsan fogja csomóba mirhaszínú haját; ha a gonosz kapuőrző feltart, hagyd ott. A fehér haj meglágyította vitára és pimasz veszekedésre vágó lelkemet: nem tűrtem volna ezt forrófejű ifjúként Plancus consuli évében.

Hogy a *ianitornak* ki a tulajdonosa, azt nem tudhatjuk biztosan, de ha Neera ugyanolyan státusú, mint az előbb idézett vers Lydéje, akkor ő lehet az. A kapuőrző rabszolga tehát úrnője utasítására akadékoskodik. Mivel Neera okos (*arguta*), ez lehet alkudozási stratégia is, hogy a látogatás árát feljebb srófolja. De az is lehet, hogy nem akar jönni, pedig szellemes (*arguta*) társalgása emelhetné a hangulatot. Akárhogy is: ilyesfajta késlekedésre, bonyodalomra semmi szükség. Az ősz férfi nyugodtan veszi tudomásul a kudarcot. Ha éppen nem sikerül megnyerni Neaerát az együttlét számára, akkor sem történik semmi különös. A hős jól tűri a szerelmi frusztrációt is. Ez persze nem volt mindig így: fiatalkorában rosszul tűrte (ahogyan akkoriban más butaságokra is hajlamos volt, hiszen éppen Philippi évét emlegeti, mint amikor még kereste a bajt). És ez megmutatja a szerelem kontextusának másik időbeli aspektusát: alapvetően a fiataloknak való. A vágy a fiatalság–öregség tengelyen mérhető, csak a fiatal test kelt és csak a fiatal lélek érez(zen) vágyat (Oliensis 2007, 131).

A szerelem tehát elsősorban a fiatalok szabadidős tevékenysége, kikapcsolódás, amelyet ünnepi körülmények között (tehát nem afféle hétköznapiakon), lehetőleg bonyodalmak nélkül kell átélni. Ez azt is meghatározza, milyen társadalmi státusú partnerek jönnek számításba. A római szerelmi költészet az Augustus-korban kizárólag prostituáltakkal foglalkozik, amit Horatiusnál a nők görög neve is jelez. Ő talán nem a szakmai hierarchia csúcsán található luxusnők iránt érdeklődik, mint az elégiaköltők, de nem teljesen világos, hogy van-e, és ha van, mekkora a presztízskülönbség mondjuk Propertius Cynthiája és Lydia között. Mindenképpen önálló egzisztenciával rendelkező nők szerepelnek a versekben, akiket meg is kell győzni vagy el is kell csábítani, azon túl, hogy meg kell fizetni őket. „A római *meretrix*eknek gyakran volt görög nevük mind az életben, mind az irodalomban, de ez nem szükségképpen jelenti azt, hogy Hellaszban születtek” (Nisbet–Rudd 2004, 136), egyrészt mert görög névvel bárhonnán érkezhettek valaki a keleti mediterráneum

hatalmas hellenizált területeiről, másrészt mert még a nyugati területek széplányai is szívesebben használtak görög „művésznevet”, amivel a kelet kifinomult tudását látszottak ígérni. Ennek a „nyelvpolitikának” tükörszerű megfelelőjére találunk példát görög területen. Két római kori,<sup>4</sup> az athéni agora egyik kútjában talált átoktábla segítségével egy elkeseredett nő a rivális prostituált sikereit próbálta megakadályozni. Az utóbbit így nevezi meg: „Iuliana, akit Markia szült” (Jordan 1985, 225–228). Nem valószínű, hogy az ősi patriciuscsalád, a *gens Marcia* leszármazottai keresték a kenyerüket testi munkával Athénban, de az lehet, a konkurencia haragját kihívó Iuliana anyja egy Marciusnak köszönhette római polgárjogát. De talán egy hetaira-dinasztiára is következtethetünk, és akkor akár így hívják őket, akár nem, sem a Markiát, sem az Iulianát nem használnák üzleti névként, ha az nem különösen jó reklám. És ahogy Rómában a görög nevekkal lehetett a közönség érdeklődését felkelteni, úgy Athénban a római nevekkal, ami a politikailag alávetett görög férfiak élvezetébe némi kis plusz izgalmat csempészhettek.<sup>5</sup>

Azt írtam, a szerelmet lehetőleg bonyodalmak nélkül kell intézni, de a Horatius-versek egyik alaptanulsága általában is az, hogy bármilyen pontosan tudjuk is felmondani a leckét, például a hellenisztikus etika leckéit a szenvedélyek zavaró hatásáról, bonyodalmak mégis mindig vannak. Hol jobban, hol rosszabbul sikerül elérni, hogy ezeket ne vegyük túl komolyan. A III.9. ódában, úgy látszik, jól sikerül. Biztosan nem azért szereti ezt a verset, aki szereti, mert nagy erővel ábrázolja a romantikus szerelemnek a lelket a legmélyéig felforgató hatalmas szenvedélyeit. Viszont hihetetlen formai tökéletességgel visz színre egy kis drámát, amely finom lelki mozgásokat és a kommunikációs küzdelemben nagyon szép feszültségeket tud megmutatni, miközben sejtet egy sokkal hosszabb ívű történetet is a háttérben, viszonylag pontos társadalmi összefüggésben.

Ejtsünk szót először magáról a formáról! A dramatikus ábrázolás ezúttal nem azt jelenti, hogy el kell képzelnünk egy szituációt, amelyben a lírai én beszél valaki máshoz, hanem tényleg párbeszédet hallunk. A szereplő-Horatius<sup>6</sup> és Lydia négy soros megszólalásokkal felelget egymásnak. Az első strófapár a múltat, a második kettő a jelent írja le, a harmadik a jövőt tervezi meg (Nisbet–Rudd 2004, 134). A párbeszédből kibontakozó szerelmi történetnek mintája lehet a pszeudotheokritoszi 27. idill, az azonban, hogy az antistrófa mindig követi a strófa tematikus és szintaktikai struktúráját, a bukolikus költemények *carmen amoebaeumaihoz*,

<sup>4</sup> A leletek datálása csak igen tág keretek között lehetséges kb. Kr. u. 50–250 közé (Jordan 1985, 212–213).

<sup>5</sup> A két tábla összesen három kuncaftot akar távol tartani Iulianától: Leoszthenészt, Peioszt és Polüneikoszt. Közülük Peiosznak latin neve van (Pius). A fentiekből természetesen nem következik, hogy az athéni széplányoknak meg mind római nevük lett volna. Az ugyanott talált, ugyanattól a varázslótól származó harmadik szerelmi defixio Karpodórát említi, bár neki nem derül ki egyértelműen a szakmája.

<sup>6</sup> Ha nem ő lenne a szereplő, akkor szükségképpen kiderülne a neve (vö. Lyne 1980, 224).

a költői versenyek egyik típusához teszi hasonlóvá az ódát. Így a forma a szerelmi évdés, a verseny, a kapcsolaton belüli pozícióharc kifejezője és hordozója lesz. A bukolikus dalversenyekben a kimondatlan szabály szerint az első megszólaló nyer. Amikor Vergilius III. eclogájában döntetlenre végződik a verseny, akkor az egyfelől meglepő, másfelől a meglepetést az a trükk készítette elő, hogy a költemény első megszólalója, Menalcas a válaszoló szerepét kapja, amikor maga a verseny kezdődik. Vagyis más az első megszólaló a vers egészében, és más a dalversenyben: a kezdés pozícióját a vers egésze relativizálja (Clausen 1994, 88–92). Mindebből az következik, hogy az első megszólaló felülkerekedése várható talán a Horatius-ódában is, de mivel itt nincs olyan keret, amely explicitté tenné a versenyhelyzetet, és nincs bíró, aki kihirdetné a győztest, ez a felülkerekedés is csak meghatározatlan lehet. Lírai játék ez a bukolikus-dramatikus formával, amely nem terjed ki a forma egészére.

A verseny megidézett szituációja nagyon is fontos eleme ennek a párbeszédnek. A dialógusban nagyon gyakran (de lehet, hogy mindig) megvan a küzdelem eleme is. A beszélgetők nemcsak megérteni akarhatják egymást, hanem eközben a másikkal szemben (is) igyekeznek erősíteni pozíciójukat. A kommunikáció lehet verseny, amit ezúttal különös erővel érzékeltet a dalverseny formája. A párbeszéd résztvevői végül egyetértésre, megegyezésre jutnak, de ez a megegyezés egy küzdelem eredménye, és ha nem is a megegyezés tényét, de tartalmát befolyásolhatja, hogyan jutnak odáig, pontosan milyen pozíciókkal indulnak neki az új kapcsolatnak. Ha a dalversenyt általában az első megszólaló nyeri, ennek megfeleltethető, hogy itt az első megszólaló, a férfi, végül is megkapja, amit kezdettől akart. Az ő számára a tét a szerelmi kapcsolat újakezdése. Világos, hogy ezt akarja: különben minek kezdené el felemlíteni a hajdani boldogságot? (Lyne 1980, 224.) Ezt a dialógus végére eléri ugyan, de bizonyos sikereket a válaszoló, Lydia is elkönnyvelhet. A férfi nem akar nyíltan ajánlatot tenni, hanem óvatosan kerülgeti a témát, és azt szeretné, ha Lydia nyilatkozna elsőként. Először nosztalgikusan sóhajtozik, milyen jó volt, amikor még együtt voltak – és a nő erre ugyanilyen nosztalgikus sóhajtozással felel. Mire a férfi megpróbálja féltékennyé tenni Lydiát, és a jelenlegi kedvesét dicséri. Lydia erre meg a saját jelenlegi kedvesét dicséri fel, ezt a kommunikációs csapdát is elkerülve. Az amoibaionos válaszolgatással Lydia sikeresen tért ki a támadások elől, és Horatiusnak nem maradt más választása, mint bedobni a törülközőt: végül nyíltan ajánlatot tesz, elismerve a vereséget (Lyne 1980, 224–226). De amikor Lydia erre igennel válaszol, Horatius mégiscsak elérte a célt, amire a legelejétől törekedett. Tudtuk, hogy így lesz? Nem feltétlenül. A szerelmi vallomásnak mindig megvan az érzelmi kockázata, és a beszélőnk éppen ezt a kockázatot igyekezett minimalizálni, amikor nem akart maga elsőként nyíltan színt vallani, és a kommunikációs vereség éppen abban jelentkezett, hogy neki kellett vállalni a kockázatot, és Lydiának átengedni a döntés pozícióját.

Van a kommunikációs küzdelemnek még egy rétege, amelyben mintha Lydia győzne. A korábbi kapcsolatukat illetően ugyanis két egészen különböző történet rajzolódik ki a megszólalásaikból. Ez a két történet is versenyez egymással, illetve a szereplők igyekeznek elérni, hogy a másik fogadja el az ő változatukat. Noha a versben senki nem mesél történetet, mindketten csak állapotokat írnak le, mégis kirajzolódik az előtörténet – de mintha erre egészen másképp emlékezzenek. Vagy másképp élték meg, vagy az előtörténet is változik a jelen kommunikációs céljainak megfelelően előadva. Horatius azzal kezdi, hogy milyen jó volt, amikor még szerette őt Lydia, amikor még nem ölelte Lydiát más, ami azt sugallja, hogy Lydia hagyta el őt – „valami fiatalember” miatt. (Hogy neki ennek ellenére még mindig mennyire tetszik, azt a fehér nyakra vonatkozó bókkal érzékelteti.) Lydia másképp emlékszik: Horatius volt az, aki egyszer csak másért lángolt jobban, és ő a nevét is tudja: Chloe volt az, akit elébe helyeztek. És talán nemcsak érzelmileg: a *multi Lydia nominis* kifejezés (a hésziodoszi *polüönümosz* [*Theog.* 785] fordítása) azt sugallja, hogy a rómaiak őspanyánál is híresebb volt Horatius költészete révén (ez lehet a viszontbók, Nisbet–Rudd 2004, ad 7–8), amíg az nem kezdett el inkább másról énekelni. A két történet, ha akarjuk összeegyeztethető: Lydia szakíthatott, mert megcsalták. De az előtörténet ellentmondásmentes rekonstrukciójánál nyilván fontosabb, hogy mit próbálnak az adott pillanatban mondani egymásnak általa. Horatius megpróbálja alárendelt szerepben mutatni magát az elején: te dobtál ki, amikor úgy hozta kedved, de csak csettintened kell, és én visszatérek. Ez ugyanakkor tartalmazhatna szemrehányást is: te tehetsz arról, hogy a boldog időnek vége szakadt. És Lydia pontosan ezt a nem szándékolt szemrehányást utasítja vissza határozottan: te tehetsz mindenről, te kezdtél Chloéval. A 20. sorban aztán Horatius ebben a kommunikációs csörtében is megadja magát: a *reiecta Lydia* kifejezéssel elismeri, hogy ő szakított, hiszen az lehet *reiecta*, aki korábban *ieicta* volt, az fogadhatja vissza a másikat, a korábban dobta. Igen ám, de a párbeszédben elfogadott alárendeltség (én elfogadom, hogy a te történeted az igaz) tartalmilag éppen domináns pozíciót jelent magában a kapcsolatban (én döntöttem el, mikor legyen vége).

Lydia az egyes strófapárok kommunikációs meneteit is láthatólag megnyeri, hiszen mindenre rá tud tromfolni. Ha Horatius a barbár királyhoz hasonlítja magát, akkor a barbár (nevű) nő meg a rómaiak őspanyához. Ha Horatius nem félne meghalni a mostani szerelméért, hát ő kétszer is szívesen meghalna érte. És ha Horatius tud dicsekedni az új szeretőjével, Lydia még jobban tud. Mert mit árul el Horatius Chloéről? Egyrészt trák, ami az antik etnikai sztereotípiák szerint vadságot, fékezhetetlen temperamentumot sugall, és ehhez a képzethez illik is, hogy most ő uralkodik (*regit*) Horatiuson, aki korábban boldogabb volt a királynál (*rege*).<sup>7</sup> Másrészt azonban művelt, képzett lányról van szó (*docta, sciens*), ami részben

<sup>7</sup> Vö. Nisbet–Rudd 2004 136, ad 9–10.



persze sugallhatja, hogy ő jobban beleillik Horatius múzsai világába (így Borzsák 1975, *ad loc.*), de még inkább a szümpotikus társasági együttlétek alkalmihoz köti a kapcsolatot. A zenei képzettség és a görög név egyaránt jelzi, hogy Chloe is a félvilági nők ugyanazon köréhez tartozik, mint Lydia. A műveltség és a vad (szexuális?) energiák ígéretes kombinációja mellett azonban maga a név sugallhat még valamit: a *khloé* szó görögül sarjadó hajtást jelent, és a növényi burjánzásnak ez a képe azt sugallja, hogy Chloe nagyon fiatal (Davis 1992, 68). Lehet ez még egy apró túske, amivel Horatius féltékennyé próbálja tenni Lydiát: „bizony egy fiatalabbra cseréltelek le.” Na de ha Horatiusnak fiatal az új szeretője, hát Lydiáé is az, sőt egyenesen egy *puer*, nem pedig *iuvenis*, mint Horatius mondta. És a trák rabszolgaszármazék Chloéval szemben ő egy jó család sarja: Lydia a teljes hivatalos görög nevét adja meg: neve, apja neve, származási helye (mindössze azzal az apró módosítással, hogy a születési helyet az apához kapcsolja grammatikailag). Már a *kaloszt* idéző Calais név is sugallja, hogy különösen szép fiúról van szó,<sup>8</sup> amit Lydia majd a 21. sorban egyértelműen ki is mond. Az ő új kedvese tehát szebb is, fiatalabb is, jobb származású is, mint Horatius (Kießling–Heinze 1966, 303). De Lydia még arra is rá tud licitálni, amit Horatius nem mond. Ő csak arról beszélt, hogy Chloe az ő lelke, akiért nem habozna meghalni, de arról egy szó sem esett, hogy vajon Chloe mit érez iránta. Lydia pedig azzal kezdi, hogy ők most *kölcsönös* lánggal hevülnek egymásért Calaiszal (Nisbet–Rudd 2004, 136).

Korábban már volt róla szó, hogy a fiatalság uralkodó szempontja szokott lenni Horatiusnál a szerelem diskurzusának. Ebből itt mindeddig csak annyit láttunk, hogy a Chloe neve valószínűleg ifjúságot implikál, és hogy (cserébe) Lydia a saját új szeretőjének fiatalságával bosszantja Horatiust. A kettőből esetleg következtethetünk arra, hogy maguk a főszereplők nem annyira fiatalok. Ezt az elképzelésünket, amely mindeddig csak a Chloe név implikációin alapult, megtámogathatjuk, ha más ódákat is bevonunk az értelmezésbe. Az ódák tanulmányozói valamiért nem szokták feltételezni, hogy a különböző versekben ugyanazon nevet viselő nőalakok azonosak. Férfiak esetén, akiket remélhetőleg történeti forrásokból is azonosítható, létező személyeknek gondolnak, magától értetődőnek veszik, hogy különböző versekben szerepelhet ugyanaz a személy. Catullus értelmezői sokáig próbáltak a Lesbia-versekből kialakítani egy „regényt”, változatos kronológiai sorokba rendezve őket (vö. Holzberg 2002, 19–23), és senkinek sem jutna eszébe, hogy az egyes versekben különböző nőalakok viselhetnék a Lesbia nevet. A Horatius epódoszaiban és satíráiban szereplő Canidia önazonosságát sem kérdőjelezi meg senki. Viszont a különböző ódákból szereplő Chloékról nem gondolják, hogy ugyanaz a nő (akár fiktív nőalak) lenne, hanem csak azt jegyzik meg, hogy lám, egy másik versben is a fiatalsága a legfeltűnőbb tulajdonsága egy Chloénak. Ez a hozzáállás egyfelől következhet

<sup>8</sup> Nisbet–Rudd 2004, 137–8 szerint Kalaisznak, Boreasz és Oreithüia fiának a neve már eleve a *kaloszt*-ből származott.

abból, ahogyan a korabeli Rómában a félvilági nők társadalmát elképzeljük: nyilván szakmai álneveket használtak, azoknak talán egy korlátozott készletét, úgyhogy ugyanolyan nevűből több is lehetett egyszerre a piacon. Másfelől látszik ebben a szerelmes versek némi leértékelése: a nőalakokat inkább csak egy funkciónak tekintik a költői kompozícióban, amihez az illik, hogy a nőnek beszélő neve legyen, ami azonban nem teszi individuummá még a versek esztétikai közegében sem. Az ismétlődő név azonban feltétlenül olyan hermeneutikai jelzésnek tekinthető, amely különböző versek összekapcsolására hív fel. Ha az I.23. ódában (*Vitas inuleo me similis, Chloe...*) éppen Chloének hívják azt a nagyon fiatal, félénk, tapasztalatlan lányt, akit a beszélő megnyugtat, hogy nem kell félni tőle, nem akarja megenni,<sup>9</sup> és arra buzdít, hogy szakadjon már el az anyjától, hiszen elég érett a férfitra (*tandem desine matrem tempestiva sequi viro*), akkor ezen az alapon feltételezhetjük, hogy a Chloe név az adott nő fiatalására utal máshol is, anélkül, hogy megalkotnánk magunkban a Chloe-szerelem történetét, amelynek az I.23. a kezdete (Horatius megpróbálja elcsábítani Chloét), a III.9. pedig a vége (Horatius elhagyja Chloét Lydia kedvéért), és amelybe könnyen beleilleszthető a III. 26. (*Vixi puellis nuper idoneus...*), de már sokkal nehezebben a III.7. (*Quid fles, Asterie...*). Én nem gondolom, hogy az ugyanazon női nevet szerepeltető versekből kis szerelmi ciklusokat kellene kialakítani, történetként összeolvasni őket, de mindenképpen olyan hermeneutikai jelzésnek tartom a neveket, amelyek felhívják a versek együttozására. Egy ilyen jelzést követni semmiképpen sem kötelező, de esetleg érdemes, ha kecsegtet valamiféle interpretációs hozadékkal.

De nemcsak a Chloe, hanem a Lydia név is felbukkan további ódáiban. Az I.8-ban (*Lydia, dic per omni...*) (egy) Lydia azért kap szemrehányást, mert amióta ő a karmába kaparintotta, a korábban kiváló sportteljesítményeivel kitűnő Sybaris elhanyagolja a testedzést. Ez már csak azért is baj, mert ezzel megfosztja a nézőket Sybaris látványától (Oliensis 2007, 231), pedig Lydiának talán éppen azért tetszett meg eredetileg, mert olyan jól mutatott testmozgás közben (Leach 1994, 238). A két különböző férfinév, Sybaris és Thurini Calais filius Ornyti között van valamiféle történeti-metonimikus kapcsolat. Thurioi városát a korábban elpusztult Szübarisz helyén alapították. Van, aki szerint a két városnév olyan szorosan összetartozik, hogy Calais a thurii származás (és persze a neve miatt) miatt eleve olyannak kell elképzelnünk, aki az effeminált gyönyörre van teremtve (Lee 1969, 120), noha nincs adat arra, hogy Thurioi is gazdag és romlott hírűben állt volna (Nisbet–Rudd 2004, *ad loc.*). Éppenséggel elképzelhetjük, hogy a jól sportoló thurii fiú akkor kapja a Sybaris

<sup>9</sup> Szó szerint azt mondja persze, hogy ő nem tigris vagy oroszlán, hogy összetörje a szarvasborjúhoz hasonlított Chloét.

nevet, amikor Lydia tönkreteszi a szerelmeskedéssel, amikor úgy kezd viselkedni, mint egy „rút sybarita váz”.<sup>10</sup>

Az I.13. (*Cum tu, Lydia, Telephi...*) szinte az ellendarabja a III.9-nek: Horatius itt arra panaszkodik, hogy milyen rettenetes féltékenység gyötri Lydia és Telephus viszonya miatt. Telephus is *puer* (10), akinek Lydia rózsás nyakát és viaszsimaságú karját szokta dicsérni, és különösen szenvedélyes (*furens*) ifjúnak látszik, aki részeg haragjában lila nyomokat hagy kedvese vállán (8–10), és szerelmi hevületében összeharapdálja az ajkát (11). Horatius óva inti Lydiát: az ilyen heves érzelmek nem szoktak örökké tartani, és nagyobb boldogságot hoz a biztos, sírig tartó kapcsolat. Horatius tehát itt pont úgy írja le Telephust, mint a III.9-ben Lydia Horatiust: *levis* és *iracundus* (csapodár és hirtelen haragú). Viszont Horatius ezeket a jellemvonásokat itt a fiatalságból eredezteti, magára inkább a megbízható, sírig hű szerető szerepét osztja, csak ezúttal nem bronz iga, hanem széttéphetetlen kötelék (*inrupta copula*) kapcsolná őt Lydiához.

Mindhárom vers azt sugallja, hogy (egy) Lydia alapvetően a nagyon fiatal fiúkat szereti, és Horatiusnak velük kell versenyeznie. Lydia saját koráról viszont sehol nem derül ki semmi. Ott van viszont az I.25. óda (*Parcius iunctas quatiunt fenestras...*) Lydiája is, az öregasszony (*anus*, 9), aki képtelen elfogadni, hogy megvénült, és még mindig heves vágyakat érez, de a férfiak érdektelensége miatt ezek beteljesületlenek maradnak. Ez a vénasszonycsúfoló nem olyan harsány, mintha az epodosok között lenne, de még annyira sem, mint a III.15. (*Uxor pauperis Ibyci...*). Inkább ironikusan megértő. A szerelem elmúlik, a szerelemre alkalmas emberi életkor is elmúlik, és jobb, ha ezt tudomásul vesszük. De ha ez a horatiusi szerelmi költészet állandóan visszatérő legfőbb tanulsága (Lyne 1980, 201–238), akkor miért emlegeti Lydiának az I.13. és a III.9. ódában is a sírig tartó szerelmet? Egyrészt a III.9-ben ez a szerelem éppen újrakezdődik: régebben egymást szerették, aztán másokat, most majd újra egymást fogják. Ez a szerelem sincs és valószínűleg nem is lesz kivéve a szerelem örök körforgásának törvénye alól. Amikor Lydia a Horatius *levitas*áról tett megjegyzéssel vezeti be végső beleegyezését, jelzi, hogy ezt ő is tudja (Lyne 1980, 226). Másfelől egyik versben sem hangzik el állításként, de még csak explicit ígéretként sem, hogy ez a szerelem olyan nagyon sokáig tarthatna. Az I.13-ban csak egy általános sóhaj szól erről: *felices ter et amplius...* – „háromszorosan vagy még többszörösen boldogok”, akiknek kijut az a fajta szerelem, amit Telephustól Lydia nem remélhet. Az adott kontextusban ez persze azt hivatott sugallni: „de tőlem igen”; mindazonáltal nem mondja. A III.9-ben pedig csak kérdezi: „Mi lenne, ha...?” (Amire Lydia csak feltételes módban feleli, hogy azt ő szeretné.) És az udvarlás beszédhelyzetében teljesen érthető módon Horatius mindvégig *hihetetlen*

<sup>10</sup> Hogy Calais jó sportoló, azt esetleg sugallhatja a többi névelem hangulata, ami egyöntetűen a gyorsaságra utal, hiszen a *thuriosz* melléknév azt jelenti, 'rohanó', az *ornümi* pedig olyan ige, amely akár a feltámadó gyors szelet is idézheti (Nisbet–Rudd 2004, 137–8).

túlzásokkal fogalmaz. Régen, amíg Lydia szerette, a perzsa királynál is boldogabban élt (ami különösen a *Persicos odi, puer, apparatus...* kezdetű, I.38. ódával összevetve hat ironikus nagyotmondásnak – Lee 1969, 106), nem félne meghalni, ha ezáltal Chloe életben maradna: nyilván ugyanilyen túlzás a szétválasztottakat összekötő bronziga is. Ilyesmiket persze mondanak a férfiak, amikor meg akarják nyerni egy nő kegyét.

Csakhogy az a sokat tapasztalt és nagyon intelligens nő, akinek Lydia a III.9-ben mutatkozik, ezt is pontosan tudja, és a helyén kezeli. Az első két strófpárban rálicitált a férfi túlzásaira, a legvégén viszont összefoglalja a helyzetet, és levonja a teljesen logikátlan következtetést: minden Calais mellett szól, ő mégis Horatiust választja. Ezzel megtartja korábbi, a diskurzusban domináns pozícióját: ő nem von vissza semmit a korábban mondottakból. Ugyanakkor jelzi, hogy pontosan érti a nagyotmondások és túlzások dinamikáját. Szemrehányást tesz ugyan, amiért Horatius *levis*, de ugyanúgy különösebb aggodalmak nélkül fogadja el részéről Chloe kidobását,<sup>11</sup> mint amilyen egyszerű és gyors elhatározással dobja ő maga Calais-t, dacára a kölcsönös lángolásnak. Az első két strófpár vezérmotívumát, az életet (*vigui*), és a másodikét, a halált (*mori*), Lydia szintén összefoglalja az utolsó sorban: *tecum vivere amem, tecum obeam libens* (Lee, 1969, 106). Csak a halál nem a másikért meghalás heroikus és irreális túlzásában jelenik meg, hanem a halálig együtt élés hétköznapi, de valószínűleg nem kevésbé irreális vágyában.

A kapcsolat hatalmi dinamikája, mint láttuk, egyáltalán nem egyszerű. A férfi próbál elérni valamit, és a nő dönt, vagyis pillanatnyilag az utóbbi van domináns szerepben. De amikor arról van szó, hogy a férfi csapodár és haragos természetű, akkor ezt csak lemondóan megjegyyezheti és elfogadhatja. Világos, hogy a kapcsolatban a római férfi és a nem római nő között az előbbi fog erősebb pozíciókkal rendelkezni. Akár ennek a kettősségnek a kifejezője is lehetne az esetleges kétértelműség a 20. sorban, hogy tudniillik a *reiectae patet ianua Lydiae* kifejezésben kinek a kapujáról van szó. Ha a *Lydiae* genitivus, akkor Horatius azt kéri, hogy Lydia engedje be őt ezentúl a házába, ha dativus, akkor azt ígéri, hogy ezentúl be fogja engedni magához.<sup>12</sup> Ennek pedig nyilván vannak következményei a most

<sup>11</sup> Vagy inkább ledobását: az *excutitur* visszamenőleg átértelmezi a *regit* képét: Chloe innen nézve nem uralkodik Horatiuson, hanem hátszlóként használja, mígnem az mást gondol, és ledobja a lovasát (Vö. Kiessling–Heinze 1966, ad 19).

<sup>12</sup> Mind Horatiusnál, mind a római szerelmi költészetben bőven van példa mind arra, hogy a férfi megy a nőhöz, mind az ellenkezőjére. A tanulmány elején idézett ódázárlatok, amikor a lakoma kellékeként gyorsan el kell hívni zenélni egy lányt, az utóbbira példák, és Chloe zenei talentumának dicsérete is ilyen szituációkhoz látszik kötni jelen ódánk kapcsolatfelfogását. És azért idézzük még az epikureus filozófus és epigrammaköltő, Philodémosz gondolatát arról, hogy milyen a megfelelő nő, Horatius fordításában: *quae neque magno stet pretio, neque cunctetur, cum est iussa venire* (*Sat.* I.2, 121–122). Csak jelezze a lehetséges pozíciókat: Kiessling–Heinze 1966, *ad loc.* rögzíti az értelmezési dilemmát, de

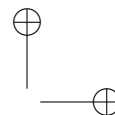
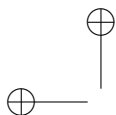
(újra)induló kapcsolat belső hatalmi viszonyait tekintve. A nyitott ajtót emlegető kétértelmű mondat egyelőre mintha nyitva hagyná ezt a kérdést. És éppen ez a nyitottság hat különösen szellemesnek ebben a poétikai pillanatban.

Lydia láthatólag bölcs belenyugvással fogadja el a helyzetet, és viszonylag kevés illúzióval választja, amit választ. Az, ahogyan a két régi barát megbeszéli, hogy elég volt a fiatalokból, és inkább egymással akarnak foglalkozni, szép és kedélyes. Ugyanakkor az a szellemi színvonal, amelyen ezt megbeszélik, és egymásnak az a mély megértése, ami a felelgetésekből kikövetkeztethető, azt sugallja, hogy nagyon is összeillenek. Merthogy azok a kommunikációs játszmák, amelyeket lefolytatnak, feltételezik a másik céljainak, taktikájának, célzásainak egészen finom megértését. Vajon megérthetnék egymást így Chloéval, illetve a Calais gyerekekkel? Az új egymásratalálás drámája ebben a tökéletes versben mindazonáltal nem látszik érvényteleníteni a horatiusi szerelemfelfogás nagy igazságait: hogy a szerelem elmúlik, hogy az életben megvan a megfelelő helye, és azon a (semmiképpen sem központi) helyen kell kezelni vagy tartani, és hogy a szerelem a fiataloknak való. Vagyis hogy alapvetően a fiataloknak való, de állandóan bonyodalmakat okoz a nem annyira fiataloknak. És éppen mert ezeket az alapigazságokat nem érinti, a modern olvasók valószínűleg kedves és szórakoztató versnek találják, de talán csak kevesen sorolnák a nagy szerelmesversek közé.<sup>13</sup> Az egész szövegre jellemző valamiféle egyszerűség, közelség a beszélt nyelvhez, de megfogalmaztak a világ költészetében szerelmi ajánlatot valaha kevesebb nyelvi dísszel, mint itt a 17. sorban a *Quid si...?* A vágy diskurzusa itt nem is minimalizálódik, hanem eltűnik. És ebben a vágymentes szerelmi beszédben mégis elhangzik egy túlzás, a bronziga, amely a tartós

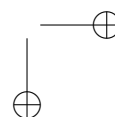
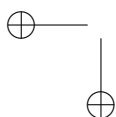
---

úgy véli, a *reiectae* eldönti a kérdést, hiszen csak az ereszthet be, aki visszadob; ezt látszik elfogadni Borzsák 1975, 320 a következő, megkapóan tömör, a probléma interpretációs tétjeire, irodalom- és kultúrtörténeti kontextusára szót sem vesztegető szövegmagyarázáttal: „inkább dat.”; viszont egyértelműen genitivusnak vette Borzsák 1984, 350; Nisbet–Rudd 2004, *ad loc.* mindkét lehetőséget értelmesnek és elfogadhatónak tartja. Mindehhez hadd tegyek még egy megjegyzést: a nyitva álló kapu képének az az erotikus jelentése, amellyel a folklór és az pszichológiai archetípusok diskurzusában rendelkezik, a genitivus felé húzza az értelmezést. Innen nézve, ha a *Lydiae* szót csak dativusnak vesszük, a sor jelentése túlságosan szegényesnek tűnik.

<sup>13</sup> Lehetséges, hogy nemcsak a modern olvasóra kellene ezt a megszorítást szűkíteni mint időbelit, hanem általában a nyugati olvasóra is mint kulturálisat. Earl Miner (1990) alapvető könyve szerint a nyugati irodalmi rendszernek egyedülálló specifikuma, hogy elméleti gondolkodása akkor alakult ki, amikor éppen a dráma volt központi műfaja, míg más irodalmi rendszerek a líraértelmezésre épülnek. Az indiai rendszert meghatározó elméleti gondolkodó, Abhinavagupta viszont egy első ránézésre hasonlóan egyszerű, csak sokkal rövidebb szerelmesversekről írta meghatározó elemzéseit (vö. Damrosch 2009, 9–13). Ebből nem következik, hogy líraalapú irodalmi rendszerekben ez a Horatius-vers könnyen számíthatna nagy versnek, de lehetséges. Csak persze ez olyan feltételezés volna, amelyet sem cáfolni, sem verifikálni nem tudunk.



kapcsolat ígéretét tartalmazza. Ez volna az, a nyugodt, kiegyensúlyozott, kölcsönös megértésen alapuló tartós kapcsolat, amely mégis a legvonzóbb lehet a szereplők számára? Lydia válasza szerint vonzó, de nem hihető. És talán éppen annak megmutatása teszi mégis nagy verssé ezt az ódát, hogy a szerelmi döntések mindenek ellenére, a logikus gondolkodás ellenében születnek akkor is, ha sikerül elérni, hogy a vágy (amely kétségtelenül motiválja a cselekvéseket és a döntéseket) ne befolyásolja a beszédet. Korábban azt írtam, bonyodalmak azért többnyire vannak a Horatius-versben, hiába tesz meg a főhős mindent, hiába veti be a filozófia (néha meglehetősen hétköznapi és eklektikus filozófia) minden diszkurzív eszközét, hogy elkerülje őket. Az érzelmi bonyodalmak és a bonyodalommentes életvezetés diskurzusának feszültsége néha különös dinamikát kölcsönöz a versnek, néha csak a nagyon figyelmes és aktív olvasók számára válik érzékelhetővé, de az is előfordul, mint ebben a versben, hogy végül kedélyes és vonzó harmóniában oldódik fel.



FERENCZI ATTILA

KETTŐS BESZÉD

(*Carm.* IV.1)

Intermissa, Venus, diu  
rursus bella moves? Parce precor, precor.  
Non sum qualis eram bonae  
sub regno Cinarae. Desine, dulcium

5 mater saeva Cupidinum  
circa lustra decem flectere mollibus  
iam durum imperiis: abi,  
quo blandae iuvenum te revocant preces.

10 Tempestivius in domum  
Pauli purpureis ales oloribus  
comissabere Maximi,  
si torrere iecur quaeris idoneum;

15 namque et nobilis et decens  
et pro sollicitis non tacitus reis  
et centum puer artium  
late signa feret militiae tuae,

et, quandoque potentior  
largi muneribus riserit aemuli,  
Albanos prope te lacus  
20 ponet marmoream sub trabe citrea.

Illic plurima naribus  
duces tura, lyraque et Berecyntia  
delectabere tibia  
mixtis carminibus non sine fistula;

25 illic bis pueri die  
numen cum teneris virginibus tuum  
laudantes pede candido  
in morem Salium ter quatient humum.

30 Me nec femina nec puer  
iam nec spes animi credula mutui  
nec certare iuvat mero  
nec vincere novis tempora floribus.

Sed cur heu, Ligurine, cur  
manat rara meas lacrima per genas?  
35 Cur facunda parum decoro  
inter verba cadit lingua silentio?

Nocturnis ego somniis  
iam captum teneo, iam volucrem sequor  
te per gramina Martii  
40 campi, te per aquas, dure, volubilis.

A régen félbehagyott háborút most újra kezded, Venus? Kérlek, kérlek: kegyelmezz! Nem olyan vagyok már, mint voltam egykor jó Cinarám szolgálatában. Édes vágyak

kegyetlen anyja, már ne akarj meghajlítani engem gyöngéd parancsai-  
iddal, hiszen már túl kemény vagyok, így ötven felé: menj innen oda,  
ahová a fiatalok kedves imái szólítanak.

Megfelelőbb, ha ünnepi menetteddel Paullus házába vonulsz, szárnya-  
san bíbor hattyúiddal, ha célod az, hogy arra alkalmas szívet perzselj  
meg!

Hiszen látod: nemes és elegáns és nem marad néma, ha a meghurcolt  
vádlott érdeke kívánja, és bár ifjú, mindenben ügyes, és harci jelvénye-  
idet messzire viszi majd,

és amikor majd szemébe nevetet vetélytársának, mint ki adni tehe-  
tősebb, az Albai tó partján fogja megépíteni szentélyedet márványból  
cédrus gerendákkal,

ott rengeteg tömjént szagolsz majd, gyönyörködsz a lant, sip és a fuvola  
énekekkel vegyülő hangjában.

Ott a fiúk naponta kétszer dicsőítik isteni hatalmad a zsenge lányok  
karával együtt, és Salius-papok módjára naponta háromszor döngetik  
fehér lábukkal a földet.



Nekem már nem telik örömem sem fiúkban, sem lányokban, sem a reményben, hogy viszont szeretnek, sem a boros versenyekben, sem ha friss virággal koszorúzhatom homlokom.

De miért, jaj Ligurinus, miért nedvesíti arcomat ritka könnycsepp?  
Miért torpan meg nyelvem a szavak között, kínos némasággal?

Éjjel álmaimban már elértelek, és karjaimban tartalak, követlek, amikor szárnyalsz a Marsmező fűvén, vagy a sodró habokban.

Aligha van más ókori szerző (persze Pindarosz mellett), akinek Horatiuséhoz hasonlóan fontos szerepe lenne abban, hogy a romantika a lírát a költészet, sőt az egész irodalom legfontosabb és legemelkedettebb műfajává tette. Jól jelöli ezt a folyamatot, hogy a horatiusi *carment* (dal) rendszerint ódaként nevezi meg a magyar (és több más európai) fordítói hagyomány, nem törődve azzal, hogy míg a latin szó egyszerűen csak énekelt szöveget jelöl, az óda ennél többre, a szöveg emelkedettségére is utal, még akkor is, ha ez az emelkedettség távolról sem minden horatiusi *carmen*ről mondható el. Érdekes irodalomtörténeti ellentmondás azonban, hogy maga Horatius nagyon gyakran inkább a műfaj súlytalanságát, játékos jellegét és ezzel együtt alkalmazhatóságának szoros határait hangsúlyozza. Mintha csak azt mondaná: „Ez csak könnyed játszadozás, nem is lehet ebben a műfajban komolyan beszélni vagy fontos témákat kifejtetni.” A harmadik római óda végén a költő a múzsáját kérdezi, miért viszi idegen tájakra, miért akarja játékos hangszerén (*iocosa lyra* 69) és kis műfajban (*modis parvis* 73) istenek beszédeit felidézni. A második könyv első carmenjének végén (szintén a múzsának címzett dorgáló figyelmeztetésben) saját témavilágaként a *iocus*-t, a viccet, a tréfát jelöli meg mint olyat, amelyik illik a könnyed és súlytalan műfajához (*levius plectrum* 40 – szó szerint: ehhez túl könnyű a pengető). Az ódák negyedik könyvének utolsó, 15. költeménye azzal kezdődik, hogy a költő előadja: ráripakodott Apollo, amiért a dal formájához nem megfelelő tartalmat választott. Máskor azonban nyoma sincs annak, hogy súlytalanok vagy jelentéktelennek éreznék a formát. Gondoljunk csak a harmadik könyv első költeményének átszellemült és vallásos komolyságot sugárzó szavaira: *Odi profanum vulgus et arceo...* (III.1,1) vagy az utolsó költemény (*Exegi monumentum...*) vatészi kinyilatkoztatására, amelyben nemcsak saját személye és a múzsza szerepel, de megtalálják benne helyüket a Róma történelmére utaló képek is. Végül érdemes azt is megfontolni, hogy Kr.e. 17-ben a *Ludi Latini Saeculares* alkalmával előadott költeményét, melyben Apollót és Dianát szólította meg, éppen szapphói strófákban fogalmazta a költő, bár ez idegen a himnusz vagy akár a paián műfaji hagyományaitól. Olyasmire használja, amire a műfajt korábban nem tartották alkalmasnak: istenekhez szóló, kar által előadott, az állami reprezentáció részét képező szöveget szólaltat meg benne. Horatius önmaga teremt tehát bizonytalanságot az általa művelt műfaj lényege és a műfaj határai körül: komoly-nem komoly, felszínes vagy mély, személyes vagy közösségi? Ezeket a kérdéseket idézi fel az ódák negyedik

könyvének bevezetése is. Miért pont egy szerelmes vers vezeti be azt a kötetet, amely a korábbiaknál is nagyobb teret enged a politikai költészetnek?

Az ódák negyedik könyvének első darabja nem tartozik Horatius legnevezetesebb költeményei közé. (Abban hogy befogadásának története így alakult, bizonyosan nem a költemény minőségének van szerepe, sokkal inkább a tartalmának.) Azért szerepel mégis kötetünkben önálló fejezetként, mert példaszerűen mutatja be azt a költői eljárást, amelyik a huszadik század végének Horatius-képében nagyon fontos szerepet játszik. Túlmutat tehát önmagán. A bonyolult, feszültségekkel, sőt nyilvánvaló ellentmondásokkal operáló, azaz jellegzetesen Augustus-kori esztétika mintadarabja: kivételes egyértelműséggel mutatja be a többértelműséget.

## Miről beszélünk? 1.

A költemény 4. és 5. sora *dulcium / Mater saeva Cupidinum*-ként nevezi meg a szerelem istennőjét, aki a vers elsődleges megszólítottja. Ezzel a sorral saját magát, saját korábbi szerelmi költészetét idézi meg a költő. Az ódák első könyvének 19. költeménye éppen ezzel a sorral kezdődött: *Mater saeva Cupidinum...*<sup>1</sup> Ritka hosszú és feltűnő önidézet az ódák világában. Az értő, azaz Horatius költészetét ismerő olvasót a félreismerhetetlen idézet arra buzdítja, hogy a jelen költeményt, azaz a negyedik könyv nyitányát a korábbi horatiusi életmű kontextusában értelmezze: vonja be emlékezete körébe előző Horatius-olvasmányainak élményét, mert így adja teljesebb értelmét a szöveg. A költő útmutatót ad az idézettel olvasójának a szöveg értelmezéséhez. Engedjünk tehát mi is a felszólításnak!

Az ódák harmadik könyvének végéhez közeledve Horatius elbúcsúzott a szerelmi költészettől, és bejelentette visszavonulását az Amor harcterén dúló csatákból (III.26 *vixi puellis...*). A kötet Melpomenéhez címzett záródarabja pedig szakrális végérvényességgel vonta meg a lírai életmű mérlegét (*exegi monumentum* III.30), és helyezte el a költő személyét a római világban, sőt annak határain túl is. Az *Epistolák*, tehát történeti sorrendjét tekintve az ódák első három kötetét közvetlenül követő költői gyűjtemény bevezetése Kr.e. 20-ban már összeköti a melikus líra feltételezett játékosságát és könnyűségét az életkor kérdésével. Maecenas ott arra ösztönzi a költőt, hogy térjen vissza egykori műfajához, de a felszólított erre nem érez sok indíttatást. Nem az ő már, aki akkoriban volt: *non eadem est aetas, non mens.*<sup>2</sup> (4). Nem vagyok már abban a korban, nem úgy gondolkodom már... *et versus et cetera ludicra pono. a verset is meg minden játékot abbahagyok...*(10) Egy hasonlattal is érzékelteti helyzetét: Hozz helyes döntést, és fogd ki idejében az öregedő lovat a kocsiból, mielőtt elbukik... *Solve senescentem mature sanus equum,*

<sup>1</sup> Az idézet kibővül egy szóval: *dulcium* (édes). Maga Venus, a szerelem *saeva* (kegyetlen), de gyermeke, Cupido édes.

<sup>2</sup> Vö. vizsgált versünkben: *non sum qualis eram...* (3)

*ne / peccet ad extremum ridendus et ilia ducat* (8–9). Időben fogd ki az öregedő lovat a kocsiból józan belátással, ne vonszolja belét a végsőkig, és hibázzon nevetségessé válva! A modern olvasónak furcsa lehet az érvelés: mi köze az életkornak a versíráshoz? Miért ne lehetne 40 fölött verset írni, hiszen az ódák első három könyvében megszólaló témák jó része teljesen függetleníthetőnek tűnik a beszélő életkorától? Horatius itt alighanem arra az irodalomtörténeti hagyományra támaszkodik, amely a melikus líra születését a symposium nyújtotta alkalomhoz köti. Mintha Horatius érvelése arra épülne, hogy ezeknek a szövegeknek a természetes közege a lakoma, a társas együttlét, a borfogyasztás, a vidámság és a szerelem együttesét megteremtő alkalom. Nem elsősorban az irodalmi forma válik tehát tarthatatlanná az öregedés folyamatának előre haladtával, hanem az irodalmat életető élmény. Ez az esztétika (beszédmód) tehát egyenlőségjelet tesz az élmény és a szöveg, az életvalóság és a szöveg közé.

Élmény és dal összeolvadásában mindketten kölcsönösen felcserélhetőkké válnak. Az első három ódakötetet tíz év kihagyással követő negyedik első szava az *intermissa*, melynek jelentését erősíti még ugyanabban a mondatban a *rursus*: a szöveg a szavak szintjén a szerelmi élmény feléledéséről szól, de legalább annyira szól a dalköltői tevékenység felelevenítéséről. Mit is gondolhatott az ókori olvasó, amikor megvásárolta az ódák új gyűjteményét tartalmazó papiruszt, kibontotta, olvasni kezdte, és az első mondat azt fogalmazta meg: ismét itt van, megint jelentkezik, amiről már úgy hittük, vége. Legalább annyira vonatkoztathatta, amit olvasott, a költészetre, mint a szerelemre. A felcserélhetőségre vonatkozó benyomásunkat tovább erősíti, ha megfontoljuk a korábbi horatiusi kötet-kompozíciók szerkezeti tanulságait.

A költő köteteinek elkötelezett olvasói Kr. e. 13-ra, arra az évre tehát, amikor vélhetőleg megjelenik az ódák negyedik kötete, már hozzászokhattak ahhoz, hogy az első darabok a költői önreflexió megszólaltatására adnak alkalmat, vagy legalábbis ajánlásként olvashatók, ezek azok a szövegek, amelyekben arról nyilatkozik a költő, hogyan látja költészetének szerepét és lehetőségeit. Az ódák, az epodosok, a szatírák és a levelek első darabjainak mind Maecenas a megszólítottja. Az ódák első könyvét azzal a próféciával indítja útjára a költő, hogy őt a tudós módon művelt lírai költészet az istenek sorába fogja emelni (*miscet superis* 30), de legalábbis a helikoni forrás kies vidéke bizonyosan elkülöníti közönséges polgártársai közösségétől (*secernunt populo* 33), és ha ráadásul még Maecenas is úgy tekint rá mint a nagymúltú műfaj képviselőjére, büszkeségének csak a csillagos ég lehet a határa (*sublimi feriam sidera vertice* 36). A harmadik könyv utolsó dala mintha ennek a jóslatnak a beteljesedéséről tudósítana: a költő magasabbra jutott, mint a királyok, méghozzá nem is a Mediterraneum nyugati partvidékének jogaikban korlátozott, névleges királyai, hanem a keleti partvidék minden uralkodójának örökös példaképei, az egyiptomi fáraók (*Pyramidum altius* 2). Sőt ennél is többre volt elég a dalköltészet műfaja: hérószok vagy halandó emberből istenekké változó mitikus

alakok mintájára teljesítményével kiérdemelte a költő a halhatatlanságot és az örök életet, melyben nem egyre töpörödni fog Tithónosz módjára, hanem folyamatosan megújulva növekedni (*crescam laude recens* 8). A két versnek ez az egymásra felelő elrendezése, a benne foglalt képanyag viszonya bizonyítja, hogy a 23-ban publikált kötetek tágabb keretét nem a kötethatárok, hanem az első nyitánya (I.1), illetve az utolsó zárása (III.30) határozza meg. Ez persze nem jelenti azt, hogy a belső határokon olvasható versek (II.1; III.1) nem a költői tevékenységre reflektálnak, de mégsem részei a keretnek, folytatják a Maecenas-ódában megkezdett gondolatokat, de nem zárják le, ahogyan a harmadik könyv utolsó dala. A második könyv nyitánya Asinius Polliót szólítja meg, és okos tanácsot ad neki, miről bölcs írni, miről nem, mi sodorja veszélybe a költőt/írót (*incedis per ignes suppositos cineri doloso* 7-8), mi lehet veszélytelen: jobb megmaradni a kis műfajok játékos múzsájánál (*Musa procax* 37). A harmadik kötet már idézett elején pedig papi ornátust ölt magára a beszélő, és a köznapiság körei fölé emelkedik ugyanebben a műfajban (*odi profanum vulgus et arceo...*).

A negyedik könyv szintén önreflexióval zárul, így ha az első költeményt a költői tevékenységről szóló vallomásnak olvassuk, ennek a kötetnek is megteremtődik az előző gyűjteményhez hasonló keretezése. A tétova újrakezdés dalára, amelynél megkapóbb költőiséggel nemigen fogalmazta meg más ókori költemény a „csak most még egyszer utoljára” élményvilágát, az utolsó, 15. *carmen* felel, amely (immár nem először) ismét végső búcsú a lírai költészettől. Horatiusnak ez az időrendben alighanem legutolsó monódikus költeménye műfaji diszkrepanciára hivatkozik. Az első versszakban Phoebus észre téríti a költőt, ha neki az jutna netalán eszébe, hogy a dalköltészet könnyű sajkáján a hőseposz hatalmas nyílt óceánjára merészkedjen. Caesar kora azonban elhozta a második aranykort Rómára: bőség, béke és győzedelmes, ellenállhatatlan erő formálják hétköznapijait. A nagyszerű korhoz pedig nagyszabású műfaj dukál: Horatius ezennel saját műfaját korszerűtlenné nyilvánítja. Ezzel a gondolattal (metaforával) zárul a strófikus római dalköltészet utolsó darabja.<sup>3</sup>

Phoebus volentem proelia me loqui  
Victas et urbes increpuit lyra,  
Ne parva Tyrrhenum per aequor  
Vela darem. ... (IV.15,1-4)

<sup>3</sup> A pedáns irodalomtörténész persze ellene vetheti: azért van rá egy-egy példa Horatius után is (Stadius: *Silvae* IV.7; *Pervigilium Veneris*). Igaz, de éppen az a horatiusi költészet bizonyítja legjobban, hogy ennek a költői formának az alapegysége a kötet, amelyik felerősíti, összefüggésbe állítja és értelmezi az egyes darabokat. Horatius után – egészen a keresztény irodalom megjelenéséig – léteznek lírai költemények, de nem létezik lírai költészet.

Virtute functos more patrum duces  
Lydis remixto carmine tibiis  
Troiamque et Anchisen et almae  
Progeniem Veneris canemus. (IV.15, 29–33.)

Mikor csatákról és városok ostromáról akartam volna szólni, rám rivallt lantjával Apollo, nehogy kis vitorlással a Tirrén tengerre szálljak...

Őseink példáját követve zengjük hősi életű vezéreinket lydiai fuvolák kíséretében, Tróját és Anchisest és az életadó Venus sarjáról fogunk énekelni.

Mind az első, mind a 15. *carmen*ben az idő múlása lehetetlenné teszi a folytatást, de míg az elsőben úgy látszik, magában a költőben, illetve a költő korosodásában van az ok, addig a záróversben a világ változik meg körülötte. Venus személye is keretet teremt a kötet köré. A kötet második szava (*Intermissa Venus*) egyben az utolsó előtti is, de míg az első elején a szerelem istennőjeként fordul hozzá, az utolsó végén a rómaiak ősanjaként tűnik fel.

Szerelem és költészet felcserélhetősége megjelenik a költői nyelv képi világában is. A tizedik sorban *Venus purpureis ales oloribus* – bíborhattyúkkal szárnyra kapva jelenik meg. Szapphó Aphrodité-himnuszában a szerelem istennőjének kocsiját verebek húzzák. Máskor Venus szent madara a galamb, de Horatius az egyetlen, aki az istennőt a hattyúk között ábrázolja. A hattyú az egyik leggyakoribb hellénisztikus költői szimbólum.<sup>4</sup> Horatius nyelvében a szerelem istennője és a költészet madarának képe egymásra vetül: az istennő értelmezője az „ales” „madár”, „szárnyas”, míg a madarak megkapják Venus jelzőjét, és *purpureusszá*, azaz bíborszínűvé válnak. Először Anakreón nevezte Aphrodité bíborszínűnek (*porphüré t' Aphrodité*, 12,3 Page), a jelző a római irodalomban is gyakran előfordul a fiatalsággal és a szépséggel kapcsolatban. Catullus 45,12 egy szerelmes lány arcával vagy ajkaival kapcsolatban használja a jelzőt, és így a vörös valamelyik árnyalata, amit a szó jelöl, problémátlanul illeszkedhet a kontextusba. Tanulságosabb a szó előfordulása Vergilius *Aeneis*ében: Venus a fiát, mielőtt kilépne az alakját elrejtő ködlepelből, megszépíti, és felragyogtatja rajta az „ifjúság fénylő vörösét” *lumenque iuventae / purpureum* (I.590–91). A *purpureus* jelző tehát az ifjúság életteli sugárzására utal, de egyszerre színt is kifejez, így jön létre a szürreális (jellegzetesen horatiusi) kép a bíborhattyúkról.<sup>5</sup> A jelző és az értelmező cseréje (hiszen általában a hattyú az *ales* és Venus a *purpurea*) a szerelem istennőjének és a költészet madarának a képét montírozza egymásra.

<sup>4</sup> A hattyúszimbólum költői használatáról lásd: Ahl 1982, 389.

<sup>5</sup> A költemény kommentátora, R. Thomas megpróbálja a kép szürrealitását azzal csökkenteni, hogy a jelentést egyszerűen a ragyogásra korlátozza. Próbálkozása nem meggyőző. Az esetek túlnyomó részében a szó egyértelműen színt is jelöl. Thomas 2011, *ad loc.*

Érdeemes még a hattyúnál elidőzni, a szép ifjú neve is utal ugyanis a hattyú történetére. Horatius meglepő módon nem görög névvel illeti a *puert*, ahogyan ez a szerelmi lírában máskor szokás, Ligurinus („a liguriai” vagy „Liguriáról nevezetes”) neve pedig felidézi a terület nevének (egyik) antik értelmezését.<sup>6</sup> Pauszaniasz (I.30,3) a forrásunk azzal az a hagyománnyal kapcsolatban, miszerint a költő-énekes, Küknosz egykor a liguriaiak királya volt. Az énekes király képze a szó görög értelmezésével játszik. A Liguria nevéből képzett melléknév, a „*Ligus*” a görögajkúak számára a *ligüsz* „tisza, csengő hangú” jelzőt idézte fel, a csengő hangú liguriai király tehát szójáték (Vö. Putnam 1986, 44). Az *Aeneis* (X.185–193) is Liguriához köti Cyncust, bár nála nem a terület királyaként szerepel. Olvasható viszont nála a mítosz arról, hogyan siratta meghalt kedvesét, Phaetont Cyncus, amíg át nem változott hófehér madárrá.<sup>7</sup> A király kíséretében harcoló Cupavo feje tetejét, legalábbis Vergilius szerint, néhol nem haj, hanem toll ékesíti. Sokféle kapcsolatot fedezhetünk fel a vergiliusi szöveg és Horatius között: Cyncus és Phaeton története mint a mitológia egyik leghíresebb fiúszerepme láthatóvá válik a költemény háttérében. Ligurinus *volucris*ként (38) szintén madárrá válik a vers metaforáiban, Cupavo tollas feje pedig felidézi a hattyú és ember képének vegyülését, de a legfontosabb tanulsága a mitológiai történetnek, hogy Liguria említése szintén a szerelmi szenvedély és a költészet kapcsolatát teszi egyre láthatóbbá.

Az ódák negyedik könyve első darabjának értését tehát két külsődleges körülmény is befolyásolja: a vers elhelyezése a kötet kompozíciójában, illetve a korábban kialakított reflexív beszédmód, amely a *carmen*-költészetet a bonvivánszereppel kapcsolja össze. Bár a leírt szöveg tárgya mindvégig az idősödő beszélő ambivalens viszonya saját, későn ébredő vágyaihoz, az olvasó mégis a költői tevékenységre is tudja vonatkoztatni a benne kavargó dilemmákat.<sup>8</sup> A vers szavai és pozíciója között eltérés, sőt feszültség mutatkozik: a vers elhelyezése (számtalan más mellett) abba az irányba terelgeti olvasóját, hogy a szavak konkrét jelentésén túllépve, mást is értsen, mint ami tulajdonképpen mondva van. Éppen ebben lehet példaszerű a költemény!

<sup>6</sup> Bővebben lásd: Putnam 1986, 43–46. Liguria nevéből képzett melléknév „liguriai”, „Liguriából származó” jelentésben legtöbbször *Ligus* alakban jelenik meg a Ligurinus ehhez képest ritkább alak. Analógiát jelenthet a jelenséghez az *Afer – Africanus* szembeállítás.

<sup>7</sup> Servius jegyzete a helyhez (ad v189): *fuit enim quidam Ligus, Cyncus nomine, dulcedine cantus ab Apolline donatus*. Létezett egy ligur, név szerint Cyncus, akit Apollo énekének édes hangjával ajándékozott meg. Cyncus átváltozásának történetét Ovidius is elbeszéli (*Met.* II.367–80).

<sup>8</sup> A filológiai irodalomban újra és újra felbukkan az a vélemény, mely szerint az első *carmen* nem megfelelő kezdődarabja az ódák negyedik könyvének. La Penna 1963b, 136.; Bradshaw 1970, 148.; Murry 1993, 92. Ez az interpretáció azonban nem veszi kellően figyelembe a költemény bonyolult sokértelműségét.

## Mit akar mondani?

A költeménynek világos a szerkezete: az első és az utolsó három strófa közrefogja a középső négyet. A keret kétszer három versszakának középpontjában a beszélő személye áll, míg a középső négy a szerelmi szenvedély megfelelő alanyaként ajánlott Paullus Maximust mutatja be. Öt *et* kötőszó kapcsolja össze az érveket, miért megfelelő alany Paullus Maximus, és szintén öt *nec* által alkotott polüszüneton, hogy miért nem megfelelő a költő. Ezt a világos szerkezetet variálja a versbe épített fordulat: az első három strófában más a pozíciója a beszélőnek, mint az utolsó háromban.<sup>9</sup> Míg az első nyolc strófa megszólította Venus, az utolsó két strófában az istennő helyét Ligurinus veszi át. A költeménynek furcsa módon két megszólította van, és a megszólított személyével együtt változik a beszéd intenciója is. A költemény eleje a himnusz műfaji sajátosságaiból építkezik. A Menandrosz Rhétortól kölcsönzött terminológiát követve Kiessling-Heinze kommentárja az ódát fordított *hümnosz klétikosznak* nevezi.<sup>10</sup> A *hümnosz klétikosz* olyan himnusz, amelyben az imádkozó az istenséget hívja, hogy legyen segítségére valamely kívánsága beteljesítésében. Legismertebb és egyik legkorábbi példája Szapphó Aphrodité-himnusza. (Mindkét szövegben szerepel, azaz a himnusz-műfaj elemeként jelenik meg az istennő megszólítása epithetonokkal, a korábbi történetre vonatkozó utalás, a kérés és az ígélet, fogadalom). Itt azonban jóval több történik annál, mint hogy a beszélő megfordítja a jól ismert imaszituációt, és ahelyett hogy hívná, elküldi magától az istenséget, és ahelyett, hogy maga ígérne, egy másik személy bőkezűségéről biztosítja az istennőt, hiszen a beszélő azt is pontosan megmondja, kit látogasson meg helyette. Otto Weinreich, a huszadik század közepének nagyhírű római vallástörténésze éppen ezért a költeményt nem is *hümnosz klétikoszként* azonosítja, hanem az *epipompé* terminust használja vele kapcsolatban. A vallástörténész számára a beszélői szándék a fontos, nem a retorikai forma: Horatius nem egyszerűen azt kéri Venustól, hogy ne jöjjön hozzá, hanem világosan megjelöl maga helyett egy személyt, akit meg kellene látogatnia helyette, ezért *epipompé*, azaz „ráküldés”. Az apotropaikus szövegek egy sajátos formájaként olvashatjuk a verset: a szerelem *furor* a beszélő számára, amelyet távol kíván tartani magától, sőt hogy biztosan távol maradjon tőle a jövőben is, más személyhez küldi, hogy a maga mentességét biztosítsa. Ismeri ezt a vershelyzetet már a Horatius előtti római irodalom is: Catullus Attis-költeménye éppen egy ilyen kéréssel zárul:

<sup>9</sup> Jellemző a horatiusi vers szerkezetére a merev szimmetria kerülése. A vers kommunikációját a feje tetejére állító fordulat nem az utolsó három strófából álló egység elején, hanem csak az utolsó előtti, kilencedik strófával következik be.

<sup>10</sup> Kiessling-Heinze 1917, 386. Fraenkel szerint pedig *apompé*, azaz elhárítás. Fraenkel 1957, 410-411.

*Dea, magna dea, Cybele, dea domina Dindymei  
procul a mea tuos sit furor omnis, era domo:  
alios age incitatos, alios age rabidos. (63.90)<sup>11</sup>*

Istennő, nagy istennő, Cybele, istenasszonya a Dindymus hegynek,  
maradjon házamtól távol, úrnőm, minden önkívületed, másokat vigyél  
magaddal felzaklatva, örülten.

Az utolsó két strófa azonban a feje tetejére állítja azt a rendet, amelyet az első nyolc megteremtett, és az olvasó búcsút mondhat a himnológiai besorolás fentebb tárgyalt problémájának: nem az a kérdés immár, hogy milyen vallástörténeti vagy irodalmi műfaj közelébe helyezzük el Horatius fohászát a szerelem istennőjéhez, hanem hogy megértsük, mit is kér *igazában* tőle. A beszélő nem mindig azt mondja, amit a szíve diktál: a 33. sorban váratlanul megszólítja rajongása tárgyát, Ligurínust, és feltárja előtte/előttünk, hogy mindazt, amit eddig hallottunk, csak félszívvvel kérte. Más irányba mutat az a kérés, amelyet Venushoz intéz a beszélő, és más a természete a szöveg végét alkotó feltárulkozásnak. A megszólítás elhelyezése, a retorikus *heu* felkiáltás, mind arra utal, hogy a szöveg hatásmechanizmusának alapja a csattanó, a két ellentétes irányultság közötti fordulat.<sup>12</sup> A római szerelmi költészet egyik, tulajdonképpen jól ismert alaphelyzetével állunk szemben: mást diktál a szív, és mást az ész. Ennek az ellentmondásnak a variációira épült már a catullusi szerelmi költészet meghatározó része is: ez a „*desinas ineptire* (8,1)” „hagyd az örültséget!” motívuma, vagyis a költő bizonyos megfontolásokból bölcsebbnek tartaná a szerelmi viszony elkerülését, de a racionális megfontolás és a szenvedély útjai végképp elváltak egymástól.<sup>13</sup> *Aliud cupido aliud mens suadet* – „mást diktál az ész, és mást a vágy” hangzik majd fel a gondolat talán leghíresebb megfogalmazása Ovidius Medea-történetében (*Met.* VII.1–158). A nem akart szerelem, illetve a társadalmilag nem engedélyezett szerelem, az *illicitus amor* állandó, azaz a görög-római irodalomban rendre visszatérő képzetét hasznosítja itt Horatius.

A küzdelem tétje a horatiusi *carmen*ben nem a beszélő élete, mint legtöbb irodalmi elődjénél: a vállalhatatlan szerelem elfojtásának tétje legtöbbször ugyanis a beszélő teljes társadalmi vagy fizikai megsemmisülése, mint Ovidius Medéja esetében, de Catullus szerelmesét is hasonló módon tönkreteszi a Lesbia iránti fékezhetetlen

<sup>11</sup> Idézi: Weinreich 1942, 36–37.

<sup>12</sup> Valószínűleg igaza lehet Lyne-nak, amikor úgy látja, az igazán érzékeny olvasót nem éri meglepetésként a fordulat, a retorikai forma, már korábban is jelezte, hogy valami nincs rendben a beszélő szándékaival: a 29-32. sorokban a *me* emfatikus előrehelyezése, majd az ezt közvetlenül követő *nec* ötös anaforája túl sok. Horatius túl sokat tiltakozik. Lyne 1980, 213.

<sup>13</sup> Retorikailag a legközelebbi párhuzam Catullusnál: *di... eripite hanc pestem perniciem-que mihi.* (76, 20)



rajongása (lásd különösen: 76. *carmen*). Horatius vonzalma a *decorum* (*prepon*), méghozzá a társadalmi értelemben vett *decorum* elvesztésével vagy legalábbis jelentős csorbításával fenyeget. Nem a teljes tönkremenés a tétje az elfojtásnak, csupán a nevetségessé válás, ahogyan arra a fentebb idézett *epistola* is figyelmeztetett. Nem illik Horatius korában, ötven fölött ilyet tenni: Paullus Maximus (a „kis nagyember”) számára viszont csupa illendőség és nagyon is helyénvaló az efféle kívánság. Általában véve is: ő *nobilis* és *decens*. (Tudjuk: *nobilitas* tekintetében Horatius komoly kihívásokkal nézett szembe.) Nemcsak életkora miatt olyan, amilyennek lennie kell, azaz *comme il faut*, hanem szélesebb értelemben is. A római irodalom (legalábbis néhány műfajának) legtipikusabb szerelmi helyzetében látjuk őt udvarlóként: ajándékaival lefőzi szűkmarkúbb vagy szerényebb lehetőségű vetélytársait, és így győzedelmesen eljut vágyainak beteljesítéséig. De nemcsak a szerelmi költészet tipikus helyzete az, amivel itt találkozunk, hanem a társadalmilag bevett képzet is arról, hogyan kell/illik viszonyulnia a társadalmi megbecsültség re igényt tartó római férfinak a szerelmi/szexuális kalandokhoz: ez az élmény semmiképpen sem töltheti ki túlságosan a férfi életét, hanem az *otium* része kell, hogy maradjon.<sup>14</sup> A szerelmi aktivitással közvetlenül összefüggésbe nem hozható egyetlen részlet, amelyet a beszélő említ (*pro sollicitis non tacitus reis*) elénk vetíti a társadalmi sikeresség, a közéleti hasznosság, és a hagyományos értelemben vett etikai kiválóság (a *vir bonus dicendi peritus* Cato) legtipikusabb római képzetét. Mint Horatiustól megtudhatjuk, Paullus Maximus szerelmi ügyeiben igen bőkezű (*liberalis*) ember. Elegáns helyen ígér a segítség fejében szentélyt a szerelemistennőnek, a legjobb minőségű és legrágább építőanyagokból kivitelezve, és valószínűleg Paullus befizetései nagyságával kell összefüggésbe hoznunk azt is, hogy napjában többször is elvégzik majd a templomban a szertartást.

Paullus Maximus példás, *comme il faut* fellépésével a személyességet és érzelmeinek intenzitását tudja szembeállítani a beszélő: a könnyek, a kedvesről szőtt álmoképek, a sóhajok (*heu*), mind a mély érzelmi érintettséget jelenítik meg. A szerelmi viszony az öregedő költő számára *animus mutuus* (30), kölcsönösségen alapuló érzelmi viszony, és nem üzleti vetélkedés tárgya. Szenvedélye teljesen betölti a beszélő életét, nem marad mellette hely más számára, és szívesen áldozná fel tiszteletreméltóságát, ha vonzalma viszonzásra találna. Maximus nem csupán életkorát tekintve jelenik meg a költő ellentétéként. Ő ügyesen forgatja a szavakat a törvénytől zaklatott vádlottak védelmében *pro sollicitis non tacitus reis* – de a befogadó éppen Horatius szavait hallja, aki pedig megtalálja a szavakat (tehát szintén *non tacitus*) saját érzelmei kifejezésére. Ő maga *sollicitus*, azaz zaklatott, és nem beszédének tárgya. Maximus mosolya (*riserit* 18) nem kedvesének szól, hanem a vetélytárs felett aratott győzelemnek, azaz legalábbis részben a társadalmi

<sup>14</sup> A kérdésnek természetesen Horatius korábbi költészetében is fontos szerepe van, lásd erről kötetünkben:

sikernek. A fiatal Maximus és az öregedő költő tehát eltérő szerelem-felfogást jelenítenek meg, nemcsak kettőjük személyét és életkorukat, hanem ezeket az eltérő képzeteket is szembeállítja egymással a szöveg.<sup>15</sup> Paullus sikeres, bőkezű és elegáns, az öregedő költőt ezzel szemben heves érzelmei elnémítják, amit szégyenletesnek érez: *cur facunda parum decoro/ inter verba cadit lingua silentio?* (35–36.) Ennek a szerelemfelfogásnak az irodalmi előzményeire is rámutat az akadozó nyelv motívuma: Szapphónál és Catullusnál kell keresnünk a párhuzamait.<sup>16</sup> És ezzel eljutottunk egy következő kétértelműséghez: bár a beszélő a kimondott szavak szerint Venus tökéletes katonájaként mutatja be Maximust, mégis világossá teszi, hogy a saját esetében mélyebb, elkötelezettebb és önfeláldozóbb, valódi szenvedélyről van szó. Maximus maga az illendőség, míg az ő szenvedélye az illendőség határait feszegeti. Az intenzitást érzékeltetik a szóismétlések. *parce precor, precor* (2), *sed cur heu, Ligurine, cur* (33). Tulajdonképpen melyikük szerelemélményét ajánlja a költő *igazában* az istennő figyelmébe? A lelki kölcsönösséget, amely kiegészíti a szexuális vonzalmat, mintha nagyobb értéként mutatná fel a beszélő, mint a társadalmilag szokásos kapcsolattípust. Ezt tette néhány költeményében Catullus is.

Bár a költemény alaphelyzete szerint a beszélő elutasítja a szerelem ébredését, mégis bizonyos értéknövekedést is kapcsol az élményhez a vers utolsó soraiban. A költő, még ha csak álmában is, de megfiatalodik élményétől: ott van kedvesével a gymnasium küzdőterén, és nem marad el tőle, amikor a folyó vízében úszik. A fiú nem a szerelmes költő elől menekül, hanem fiatalságának megfelelően edzi magát.<sup>17</sup> Ha a Ligurinus nevééről fentebb mondottakat megfontoljuk, könnyen a költő/beszélő ifjúkori önmagát láthatjuk a tiszta hangú fiúban.

<sup>15</sup> Maximus szerelmi vonatkozásairól a bőkezűségén kívül csupán azt tudjuk meg, hogy mindent úgy tesz, ahogy kell, ismeri a dolog csinját-bínját: *puer centum artium*, és ennek következtében hódításai messze földön hirdetni fogják Venus világra szóló dicsőségét: *late signa feret militiae suae*. A *militia amoris* a római szerelmi elégia leggyakoribb és legjellegzetesebb képzetköre. Horatius szövege itt kétségtelenül a szerelmi elégia nyelvét és képanyagát idézi, ahogyan ezt teszi Maximus *puer*-ként való megnevezése is.

<sup>16</sup> Nem csak Catullus híres Szapphó-fordítására kell gondolnunk: *sed lingua torpet* (51,9), de az egyenlőségen és kölcsönösségen alapuló szerelem elképzelése az egész catullusi szerelmi univerzum leglényegesebb elemének tűnik. A már fentebb idézett 76. *carmen*ben például a következő sort állíthatjuk a horatiusi *nec spes animi credula mutui* (30) sor mellé: *non iam illud quaero, contra me ut diligat, illa...* (23). A zavart hallgatás a szerelmi elégiák világában is megjelenik: vö. Propertius. I.5,14.

<sup>17</sup> Az utóbbi évtizedek egyik legizgalmasabb, leginkább újszerű olvasata a versnek Ronnie Ancona nevéhez kötődik. Az amerikai kutató gender-szemponú vizsgálata mutatott rá, hogy míg Horatius korábbi költészetében kegyetlenül kifigurázta, sőt megalázta azokat a nőket, akik a szerelmi élmény számára társadalmilag elfogadott életkori határon túl is vágyaik rabjai maradnak, igen nagy belső empátiával ábrázolja saját magát ebben a helyzetben, sőt képes (legalábbis részben) vonzónak mutatni a túlkoros vágyat. Ancona 1994, 85–93.

A vers legtöbb régebbi elemzője az utolsó versszakból, amely arról számol be, hogy a költő álmában már eléri, és karjaiban tartja az ifjút, azt a következtetést vontta le, miszerint a beszélő szívfájdalom kíséretében ugyan, de az álmok világába utalja a versben bemutatott késői vágyait (Weinreich 1942, 43, Lefèvre 1993). Ennek kijelentése azonban korántsem ilyen egyszerű! Ennek belátásához elsőként azt érdemes megfontolnunk, hogy az utolsó strófák szavait közvetlenül Ligurinushoz intézi a költő. Felfedi előtte érzelmeit, szembeállítja illetlen mélységüket az elegáns fiatalember társadalmi konvenciókat követő udvarlási szokásaival. A vers utolsó előtti szava támogatja ezt az értelmezésünket: *dure*, kőszívű, mondja a beszélő Ligurinusról. Mintha tehát az ifjú tisztában lenne a költő érzelmeinek természetével, hiszen minden bizonnyal nem először hall róluk, de kevés fogékonyságot mutat irántuk. Lényeges különbség van aközött, hogy a költemény a szenvedély elfojtásáról szól, vagy sikertelen beteljesítéséről. A *dure* jelző bizonytalanságot teremt a belső kronológiában is: a szöveg elején, a *rursus bella moves* felkiáltásnál az lehetett a benyomásunk, hogy a beszélő az ébredő szerelem első jeleire reagál: a *dure* jelzőt olvasva a szöveg végén mégis kiderül: már túl vagyunk az első csalódásokon. Finom és Horatiusra jellemző iróniája a szövegnek, hogy a *durus* jelző összeköti a beszélőt Ligurinusszal: a 40. sorban az ifjúról mondott *dure* jelző párja a 7. sorban a költőre vonatkozó *durus*-nak. Ha komolyan vesszük a retorikai formát, amely a gondolatot Ligurinusnak címzett vallomásként fogalmazza meg, valószínűtlenné válik az elfojtás. Miért jelentené az „álmomban már enyém vagy” vallomás, hogy a beszélő belátja vágyai illetlenségét? Térjünk vissza a kiinduláskor említett műfaji kérdésekhez: hívja vagy küldi a beszélő a szerelem istennőjét, vagy harmadik lehetőségként: látszólag küldi, valójában hívja? Segítséget kér, hogy megtörje Ligurinus kőszívű ellenállását, de ebben a segítségkérésben egyszerre mindaz a tudás is benne foglaltatik, sőt kifejezést is talál, miszerint a költő tudja és belátja vágyai helytelenségét, de mégis szívesen vállalná a nevetségessé válást és tiszteletre méltó pozíciójának elvesztését, ha mégis beteljesedhetne ez a késői vágy. Azaz mégiscsak *hümnosz klétikosz*, bármilyen különös is a retorikája?

Mielőtt azonban határozott választ adnánk erre a kérdésre, azaz megmondanánk, mit is kér valójában Horatius, fontoljuk meg, vajon hogyan befolyásolja a megszólítottak megkettőzése a retorikai szituáció értelmezését.<sup>18</sup> Akárhogyan képzeljük is el vizsgált versünk kommunikációját, írásban vagy szóban, igen nehéz a szituáció konkrétságát képzeletben megteremtünk: jelen van Ligurinus is, amikor a lírikus megszólítja az istennőt? Először az egyikükhöz fordul, majd a másikukhoz? Természetesen erőltetett a lírai szituáció efféle scenírozása. Sokkal inkább azt kell

<sup>18</sup> Putnam, akinek a vers legfontosabb elemzését köszönhetjük, nem veszi komolyan a retorikai formát, és lényegében nem is számol két megszólítottal, szerinte Ligurinus pusztán szünekdoché Venus helyett: az egyik elvont, a másik konkrét, és nem számol a megszólításból adódó retorikai következményekkel. Putnam 1986, 45.

megfigyelnünk a szövegen, hogy a két megszólított a beszédhelyzet konkrétságát nem erősíti, hanem gyengíti, sőt szinte teljesen megszünteti. Ha Venushoz is és Ligurinushoz is szól egymás után a költő, akkor leginkább egy belső monológra hasonlít a szöveg. A megszólítottak valójában nem is címzettek, a megszólítás pedig a felidézés eszköze. Természetesen ez a legtöbb olyan vers esetében is elmondható, amelynek egy megszólítottja van, és nem kettő. A költő tehát teljes bizonytalanságban hagyja olvasóit abban a tekintetben, vajon a szöveg a Ligurinus előtti feltárulkozás eszköze, vagy meghasonlott belső monológ. A vers két része között nem 180 fokos fordulat történik: az elején megszólaló határozott kívánság helyét a vers fordulópontján nem ellenkező irányú másik kívánság veszi át, hanem egy bonyolult, ambivalens érzés, amely vágyból, racionális kételyből, de mindenek előtt belső bizonytalanságból tevődik össze.

Nem szól az elfojtás-teória mellett végül az sem, ha még egyszer megfontoljuk az előző fejezetben tárgyaltakat: a szöveg egyszerre utal a szerelem érzésére és a szümpotikus dalköltészetre. Egy kötet bevezető költeményét olvassuk, amely sokféle rafinált módszerrel illesztette össze a szümposzion-világot a dalköltészettel. Az első költeményt követő többi vers a bizonyítéka annak, hogy nem fojtotta el magában a szerző a dalforma iránti vonzalmát, még ha némiképp alkalmatlannak találta is maga számára. Az első vers nem szólhat arról, hogy a józan belátás szavára elhallgat a költő. A kötet elkészült, olvasható, még akkor is, ha a korábbiakhoz képest háttérbe szorult benne a szümpotikus karakter.

## Miről beszélünk? 2.

Végezetül még egy kettősség: A versben megidézett Paullus Maximus jó ismerőse Tacitus olvasóinak: nehezen felejt el, aki egyszer olvasta a szüksézávú történetíró beszámolóját Augustus rosszul végződő látogatásáról élete végén egyetlen még élő unokájánál, Agrippa Postumusnál Planasia szigetén. A beszámoló a történetek súlyát nem utolsó sorban a feleségével túlzottan is közlékeny kísérő személyére hárította. Egyetlen – vélhetőleg legbensőbb kiválasztott bizalmas kísérhette el a princepsset erre a különösen kényes utazásra: *electis consciis et comite uno Fabio Maximo, Planasiam vectum ad visendum Agrippam...* (Ann. I.3) „csak kiválasztottak tudtával és egyetlen ember, Fabius Maximus kíséretében elutasott Planasiára, hogy meglátogassa Agrippát...”. Tacitus azt a benyomást kelti olvasóiban, hogy a kísérő felfedte az utazás valódi célját felesége előtt, majd az továbbadta a hírt Liviának. Ez a kísérő, aki a rosszmájú történetíró inszINUÁCIÓJA szerint akár a princeps halálának okozója is lehetett, nem más mint a horatiusi vers Paullus Maximusa, az a házasság, amely ekképpen beleszólt a világtörténelem alakulásába, éppen az ódák negyedik könyvének megjelenése idején köttetett. Ekkor vette feleségül az ifjú Paullus Fabius Maximus Augustus unokahúgát, Marciát. Ronald Syme a költeményt egyenesen

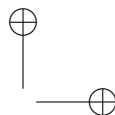
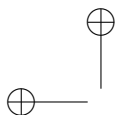
az ifjú férjhez intézett frivol epithalamiumnak látja.<sup>19</sup> Ha így olvassuk Horatius költeményét, akkor még bonyolultabbá válik a megszólítás kérdése: a szövegnek két megszólítottja van, akinek a neve vocativusban szerepel a szövegben, de a vers címzettje egy harmadik személy, Paullus Maximus. Ő nem Horatiusnál bukkan fel utoljára a római költészet történetében. Mint pártfogójához, hozzá címzi Ovidius az *Epistulae ex Ponto* két darabját is (I.2; III.3).

Ez az azonosság persze nem teszi politikai allegóriává a verset: továbbra is a szerelemi költészet világában marad, de nem nehéz mégsem meggondolnunk, micsoda különbséget jelent a (korabeli) befogadás szempontjából, ha a megnevezett fiatal ember éppen a római politikai élet újonnan felkelő csillaga, akinek pályája éppen Augustus személyes környezetéből ível felfelé. Más kontextust nyer az elhárítás, az apo- és epitrophé, és az egész „nekem már nem kellene”-gondolat, ha tudjuk, hogy a maga helyett ajánlgatott ideális jelölt a „nagy ember” egyik friss kegyence: és meg is jelenik a szövegben Paullus Maximus közéleti tevékenysége: *pro sollicitis non tacitus reis* (14). A szöveg maga megmarad ugyan a szerelmi költészet keretei között, de a személy megválasztása miatt széles érintkezési felülete nyílik a politikai költészettel.<sup>20</sup> A Különösen akkor vezethet bátor következtetésekhez a gondolat, ha az olvasó kiegészíti a Suetonius-féle életrajz mondatával, amely az ódák negyedik könyvének keletkezésére vonatkozik. Horatius már nem akarta ezt a kötetet, csak Augustus unszolására (aminek nem lehetett vagy legalábbis nem volt tanácsos ellenállni) vállalkozott ismét a lírai dalköltészet megszólaltatására. *Scripta quidem eius usque adeo probavit [sc. Augustus] mansuraque perpetuo opinatus est, ut non modo saeculare carmen componendum iniunxerit, sed [...] cogerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere.* „Írásai annyira tetszettek Augustusnak, és meg volt róla győződve, hogy ezek örökké fenn fognak maradni, hogy nemcsak arra kérte fel, hogy megírja a *Százados éneket*, de [...] kényszerítette, hogy az ódák három könyvét hosszú kihagyás után egy negyedikkel egészítse ki.” És valóban: talán az ódák negyedik könyve tartalmazza a princeps személyének lelelkesültebb dicsőítését (IV.14).

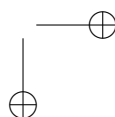
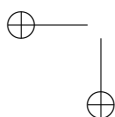
Térjünk vissza oda, ahonnan a vers értelmezését elkezdtük! Miben válik ez a nem túlzottan híres darabja az életműnek önmagán túlmutatóvá a mai értelmező számára? A költő határozott kéréssel fordul az istennő felé, majd mégis kiderül, hogy a határozottság csak szerep, és azt sem tudja egészen biztosan, mit szeretne, csak egy dolog bizonyos: az érzelmek szokatlan intenzitása. A cselekvést, vágyat, gondolatot mind ellentétes erők által meghatározott térben mutatja be a költemény. Szerelmi

<sup>19</sup> Paullus Maximus személyéről általában lásd erről Syme 1978, 135-155. Horatius verséről ibid. 145.

<sup>20</sup> Lefèvre helyet adva a politikai értelmezésnek a Horatiusra egyébként valóban nagyon jellemző *recusatioként* olvassa a költeményt, és kevés figyelmet szentel ennek az ellentmondásnak, hogy egy egész kötet követi a szöveget. Lefèvre 1968, 181.



vallomást olvasunk, vagy az elfojtódás belső monológjának leszünk beavatott részesei? A későn ébredő szerelem első jelére fogalmazódik meg kérdés az istennőhöz, vagy vallomás már az első kudarcok után a szép ifjúhoz? A ráció vagy a szenvedély irányítja a beszélőt? Veszélynek látja ezt a túlkoros szerelmet vagy lehetőségnek, hogy újraélje ifjúságát? Valójában Paullus Maximust ajánlja, vagy saját magát? Mekkora szerepe lehet a költemény befogadásában annak, hogy a megnevezett szereplő elsősorban közéleti, politikai sikerei miatt lehetett ismerős az olvasó számára? A szöveg jóval többet tesz annál, minthogy csak felvesse ezeket a kérdéseket: a költői nyelv minden gondolat, probléma, ellentmondás esetében megmutatja azokat az összefüggéseket, amelyekben a kérdés értelmezése megtörténhet, azaz kijelöli az irányokat. Egyetlen dolgot nem tesz azonban, nem dönti el, nem zárja le egyiket sem a saját kérdései közül: és ez fontos a 21. századi Horatius-képünk, de talán általában az Augustus-kori irodalom szempontjából. A költő beszédét csak a kimondott és a kimondatlan szó ellentétében láthatjuk kettősnek, minden egyéb bonyolult és sokszorosán összetett.



TOM GEUE

AZ ELLENZÉK LEKTORÁLÁSA:  
HORATIUS *ARS POLITICÁJA*\*

„Az *Ars* akkor torzul a legkönnyebben, ha történeti forrásnak tekintik.”  
(Williams 1968, 353.)

Az *Ars Poetica* első sora rögtön egy lefejezéssel fejezi ki magát. Az első, amit elének talál, egy *caput humanum*: egy testről leválasztott fej, amely mégsem bizonyul különösebben baljóslatúnak, semmi több, mint egy elképzelt össze-vissza festmény egyik furcsa alkatrésze. Egy emberi fej viszont nem lóghat *csak úgy* a levegőben *itt*, egy olyan vers legelején, amely közvetlenül egy zavaros polgárháború után keletkezett. Ha ezen a merészen lehasított emberi testrészen mi, akiket ez a kellemesen zavarba ejtő irodalomkritikai darab mint *irodalomkritika* érdekel, nem is ütközünk meg, mit szőtt volna hozzá egy Piso és az ő két fia? Sőt, mit szőtt volna hozzá *az* a Piso a két fiával, az egyetlen ekkori Piso, akinek tudjuk, hogy két fia volt, és akihez szólhat az *Ars Poetica* (a továbbiakban *AP*), Gnaeus Calpurnius Piso, a Kr. e. 23. év konzula? Ennek az embernek a neve szinte a „radikális republikánus” szinonimájává vált, és az almák nem estek messze a fájuktól a fiai esetében sem. *Ez* a Piso valaha Pompeius, majd Brutus és Cassius mellett tette le a garast, ezután nem sokkal pedig furcsamód az ekkor már e névre hallgató Augustus kegyeiben találta magát. Ha tehát a címzett – különösen ez a címzett – jelenthet valamit,<sup>1</sup> akkor az

\* Ez a cikk úgy kezdte (elég rázósan), mint egy a Cambridge Classics Faculty Literature Seminar számára írott előadás 2012-ben, és a Graduate Interdisciplinary Seminar-ban szilárdult meg egy évvel később. Köszönöm mindkét közönségnek a hozzájárulást és a szkepszist, különösen Stephen Oakleynak, akinek mindig mentegetőznie kell a maga obligát dátumkérdése miatt: ezúttal egy cikk nőtt ki belőle. John Henderson és Chris Whitton bölcsen kommentálták a korai vázlatokat; a *MD* szerkesztői és a névtelen bíráló ékesen megmutatták nekem, hogyan kellene kinéznie a *liturának*. Szintén köszönöm Michèle Lowrie-nak, hogy megjelenés előtt betekinthessem az ő „politikus” cikkébe.

<sup>1</sup> Kiírni is próbálták a címzetteket: lásd Frischer 1991, 92 és 96; a címzetre több figyelmet fordító értelmezések Kilpatrick 1990; Armstrong 1993.

a lebegő emberi fej, amely (hála az égnek) gyorsan egy ló hosszú nyakára ragad, nem csak azáltal felkavaró, hogy vét a klasszikus esztétika szabályai ellen.<sup>2</sup> Gnaeus Piso számára egy test nélküli fej csak egyetlen ember vonásait viselheti. Nem kell nagy nevet adni ennek az idegborzoló képnek.

Az *AP* nyilvánvalóan sokrétű szöveg – időnként olyannyira sokrétű, mintha arra volna *kitalálva*, hogy kétségbe ejtse az értelmezőit. Irodalmi szöveve zavarba ejtő mind az intratextuális – hogyan rakjuk össze értelmes egészzé ezt a darabos szöveget, amely mindeközben az egységről papol?<sup>3</sup> – mind az intertextuális szinten – honnét gereblyézi össze Horatius ezt a sok mindent?<sup>4</sup> Ebben a dolgozatban én amellet fogok érvelni, hogy ez a saftos sokrétűség túl sokáig biztosított kivételes elbánást az *AP* számára a filológiában. Bármely más szöveg, amelyet az Augustus-kor sűrűjében írtak, már régen ezernyi politikai olvasatot kristályosított volna ki maga köré;<sup>5</sup> eközben az *AP*-t valamilyen sajátos oknál fogva hagyjuk parlagon heverni, mint furcsa (néha akár nem is egyértelműen horatiusi), versbe szedett értekezést a klasszikus poétikáról. Azt természetesen senki sem tagadhatná ép ésszel, hogy az *AP* elsősorban a poétikáról szól – ugye, Pisók? Az „elsősorban” azonban nem ugyanaz, mint a „kizárólag”. Az, hogy az *AP* érett horatiusi szóakrobatikája tisztán és hamisítatlanul a poétikára irányítja a figyelmet, a vakságig elvonta a kutatók figyelmét a darab jóval kifinomultabb politikai jelentéséről.<sup>6</sup> Az alábbiakban én erre a jelentésre koncentrálok, amelyet általában a perifériára és az árnyékba szokás száműzni. Azt akarom megmutatni vele, hogy az *AP*-nak éppen azoknak a bizonyos címzetteknek a számára van nagyon is sok mondanivalója. Sokat tud mondani arról, hogy mit jelent írni, beszélni, élni – *szerepet vállalni* – a születő principátus megszilárdulóban lévő határain belül.

## De ki az a Piso?

Az *AP* bizonytalan datálása egyedülálló a horatiusi korpuszban. Mikor keletkezett és melyik Pisóhoz szól? Két lehetőségünk van: vagy Kr. e. 20 vagy Kr. e. 10

<sup>2</sup> Az érdekesítő nyitás egyúttal megvillantja a kortárs festészet groteszk trendjeit is: lásd Citroni 2009, 39.

<sup>3</sup> Vö. Russell 2005, 328; Kilpatrick 1990, 54; Johnson 2012, 236–7.

<sup>4</sup> Utóbbi problémához lásd Williams 1968, 329–57; Russell 2005; Kilpatrick 1990, 34; Armstrong 1993, 223; a hibrid műfaji identitásról lásd Frischer 1991, 89–100. Plotnick 1979 úgy oldja meg a strukturális káosz problémáját, hogy az *AP*-t a *satura* példajaként olvassa.

<sup>5</sup> Vö. Lowrie 2014, 121–122.

<sup>6</sup> Általában; lásd Oliensis 2009 mint kivételt. Ahogy ő megmutatja az *AP* hatalmi játszmáját, az egészen kiváló, és értékes háttérét adja ennek a cikknek is; az egyetlen pont, ahol nem értek vele egyet, az az üzenet specifikusan a Pisók felé irányultsága, amelynek forrása nemcsak (ahogy ő mondja) a „párbaj Horatius poétikai tekintélye és a hallgatóság szociális presztízse között” (452), hanem egy közvetlenebb politikai konfrontáció is.



környéke, vagy Gnaeus Calpurnius Piso, a 23. év konzula, vagy Lucius Calpurnius Piso Caesoninus, a 15.-é. Abban nagyjából minden értelmező egyetértene, hogy a datálás ebben az esetben is fontos: ha másért nem, azért, mert befolyásolja, hogyan olvassuk bele a szöveget Horatius életművének rendszerébe (a fénykor virágzása vagy fáradt búcsú a fegyverektől). Abban viszont nem értenek egyet, hogy mi is lenne a megfelelő datálás. Brink szokatlan aporiában tárta szét a karját; szerinte semmilyen bizonyíték nem mutat se erre, se arra.<sup>7</sup> Mások hasonlóan agnosztikusak, bár a többségük mégiscsak elárul valamiféle véleményt – ennek a véleménynek azonban gyakran nem több az alapja, mint hogy az adott értelmező hol *szeretné* látni ezt a darabot a horatiusi életműben.<sup>8</sup> Kellemes lenne, ha Horatius utolsó költői megnyilvánulása a költészetről szólna általában, egy idős, korábban gyakorló költő, most már csak tanító visszatekintése. Az is jól jönne, ha ez a darab egy közismerten költői kötődésekkel bíró családdhoz szólna. A költemény világa szépen, kerekén illeszkedne a „költészet” nevű nagyobb világba: egy költemény egy költőtől a költészetről egy patrónushoz, akit érdekel a költészet, és a fiaihoz, akik írni akarnak. Az se baj, ha ennek a Pisonak amúgy nem is tudunk egy fiáról sem. Egy

<sup>7</sup> Brink 1963, 217 belekapaszkodik a *nil scribens ipse* kifejezésbe és a hozzávetőleges *terminus post quem*et Kr. e. 14–13-ban határozza meg; világosabban agnosztikus azonban, mikor bővebben is sorra veszi a datálásra használható nem túl meggyőző adatokat (239–43). Syme 1986, 379–81 is tárgyalja az *AP* datálási problémáját, és végül Piso Pontifex mellett teszi le a voksát (N. Rudd szorososan követi: 1989, 19–21). Syme 1980, 340 megelőlegezi az ítéletet, mikor ezt mondja: „Mindent egybevetve, a Pontifex tűnik a jobb választásnak – ennek az ára pedig, hogy kénytelenek vagyunk feltételezni két fiút, akikről nincs adat.”. Az a tény, hogy a kritikusok ennyire készek átsiklani ezen az „apró” bökkenőn (amely valójában egy nagyobbacska hegy) – hogy nem tudunk fiúgyermekről – mutatja, mennyire nagyok a késői datálás tétjei.

<sup>8</sup> Rudd ellenérvei (1989, 21) a korábbi Pisókkal szemben például elég kevésbé vízhatlanok, de (kicsit átrendezve) nagyon jellemzőek: 1) ezek olyan emberek, akik nem lehettek jóban Horatiusszal, és akiket nem érdekelhetett nagyon a költészet (vö. Syme 1986, 380); 2) az idősebb fiú megszólítása a 366. sorban nem tűnik helyénvalónak egy karrierpolitikussal szemben, aki ekkor már annyira sikeres kellett legyen, hogy Kr. e. 18-ban vagy 19-ben *quaestor*rá választhassák (vö. Syme 1986, 380). Ezeket én úgy hajítanám vissza, hogy 1) ez az ellenszenv a szöveg előfeltétele, amely ráadásul nem is csak a költészetről szól; illetve hogy 2) a megszólítás sem áthidalhatatlan probléma, mivel a *iuvenis* elég rugalmas fogalom, főleg úgy, hogy az apa-Piso domináns hatása még jóval a „felnőttkor” küszöbén túl is ellenállhatatlan nyomást gyakorolhatott a fiára. A legmeggyőzőbb kortes a későbbi Pisók mellett Armstrong 1993, aki a Philodémos-kapcsolatra épít: ezek a Pisók voltak Philodémos patrónusai, a szövegnek pedig van egy nyilvánvaló epikureus rétege. Ahogy Armstrong rekonstruálja a szöveg drámai szituációját, az akkor is meggyőző, ha az nem igazán meglepő dolog, hogy az epikureus tanok beszűrődnek egy olyan szerző szövegébe, aki tetőtől talpig bennük él (függetlenül a címzettektől). Mégis, én azt remélem, hogy a szöveg a korábbi Pisókhöz is legalább ennyire természetesen illeszkedik, ha nem még természetesebben.

költészetéről írott költeménynek egyszerűen egy költői patrónushoz és annak költői családjához *kell* szólnia.

A kritikai programok akkor lepleződnek le leginkább, mikor a bizonyítékok spekulatív jellegűek. Az én programom itt abból fog állni, hogy ezt a spekulatív bizonyíték-korpuszt kissé a másik irányba billentsem, és megnézzem, mi történik ezzel a szöveggel, ha feltételezzük – nincs jó okunk (nem) ezt tenni – hogy Horatius Gnaeus Calpurnius Pisóhoz és az ő két fiához szól. Ha ennek a kísérletnek pozitív eredménye lesz, remélem az is alátámasztja majd a szöveg korábbi datálását – ami esetleg kissé fel is kavarhatja Horatius pályájának szokásos olvasatait. Nyilván, a csodás módon bizonyítékká váló feltételezés némileg körkörös-ízű lehet. Mindemellett, egy ennyire egyértelműen nem egyértelmű kiindulópont esetében nem is tehetünk sokkal többet az ilyen körbe-körbe táncolásnál – akkor meg már akár élvezhetjük is ezt a táncot.

Ez a cikk is érinti a szöveg egységének klasszikus kérdését,<sup>9</sup> de inkább a megszólítottak, mint a tematika szempontjából kapcsolja össze a részeket, vagy, ami még jobb, a megszólítottak mint a tematika létrehozói révén.<sup>10</sup> Egy ilyen címzett-alapú olvasathoz szükség van egy gyors karaktervázlatra. A leginkább eklatáns tulajdonsága a Piso-nemzetség ezen ágának, amint már említettem is, az élénk republikanizmus.<sup>11</sup> A legtöbb információnk ezekről a szereplőkről az Augustus utáni idők irodalmából származik, és inkább a két fiú-Pisóhoz kötődik. De ez a két fiú csak az apai modellnek felel meg, ami az *AP* publikációjának idejére már úgy híresült el mint tüske a köröm alatt, egy igencsak szúrós élő fosszília egy olyan Rómából, amelyet mihelyt lehet, el kellett felejteni. A mi értelmezésünk számára kapóra jön a Tacitus *Annales* II.43. szakasza, amely az apához hasonlítja az egyik fiút:

Tunc decreto patrum permissae Germanico provinciae quae mari dividuntur, maiusque imperium, quoquo adisset, quam iis qui sorte aut missu principis obtinerent. Sed Tiberius demoverat Syria Creticum Silanum, per adfinitatem conexam Germanico, quia Silani filia Neroni vetustissimo liberorum eius pacta erat, praefeceratque Cn. Pisonem, ingenio violentum et obsequii ignarum, insita ferocia a patre Pisone qui civili bello resurgentis in Africa partis acerrimo ministerio adversus Caesarem iuivit, mox Brutum et Cassium secutus concesso reditu petitione honorum abstinuit, donec ultro ambiretur delatum ab Augusto consulatum accipere.

<sup>9</sup> Brink 1971 nagy kérdése (pl. 447), aki azokat a „földhözragadt kritikusokat” („pedestrian critics”, 450) tanítja kesztyűbe dudálni, akik nem látják meg Horatius bolond beszédében a rendszert. Vö. Laird 2007, 137.

<sup>10</sup> Ez a szemlélet homlokegyenest szembemegy Brinkkel, aki következetesen leértékeli a címzettek jelentőségét az értelmezésben (pl. 1963, 220). Lásd alább.

<sup>11</sup> A családról lásd: Syme 1986, 367 skk.

Erre senatusi határozattal Germanicusnak adták a tengeren túli provinciákat, és szélesebb jogkört, bárhova megy is, mint az akár sorshúzással, akár a princeps megbízásából elnyert provinciák helytartóinak. De Tiberius már előzőleg elmozdította Syria éléről Creticus Silanust, akit rokoni szálak fűztek Germanicushoz, mert Silanus leánya Nerónak, legidősebb fiának volt a jegyese, s az erőszakos természetű és engedelmeskedni nem tudó Cnaeus Pisót tette helytartóvá. Ez apjától, Pisótól örökölte szilajságát, aki a polgárháború alatt Africában erőre kapó pártot a legnagyobb elszántsággal segítette Caesar ellen, majd Brutust és Cassiust követte, és bár hazatérhetett, nem pályázott tisztségekre, míg csak körül nem udvarolták, hogy fogadja el az Augustustól felajánlott consulságot.<sup>12</sup>

Pisónak ez a Kr. e. 23-as, különleges konzulsága (nem sokkal az *AP* általunk feltételezett kelte előtt) különleges pillanat volt az új principátus számára. Augustus sikeres nyitása efelé az idült politikai ellenálló felé a múltnak valamiféle megváltását jelzi, szimbolikus győzelem, hogy végül is valahogy sikerült integrálni a bosszantó (de fáradhatatlan) Cato-iskolát az átszabott államba. A meleg nyilvános kézfogások azonban nem igazán lehettek meggyőzőek; az újra elmérgesedő konfliktus miatti szorongás még mindig igen erősen rányomhatta a bélyegét az átlagos szenátor életére. És ahogy Tacitus elbeszélése is mutatja, ezeket a helytelenkedő Pisókat sosem sikerült igazán helyretenni: az, hogy az idősebb Piso elfogadta a hivatalt, szintén csak egy epizódnak látszik a visszautasítások sorozatában, vagy legjobb esetben kelleetlen gesztusnak, az idősebb fiú pedig azzal tiszteleg az ősei előtt, hogy hányaveti módon viselkedik a következő császári családdal szemben. Ugyanez a fiú elég hírhedtté vált ahhoz, hogy Seneca a *furor* és *iracundia* példajaként említse meg: három katonáját például csak úgy, gondolkodás nélkül végeztette ki.<sup>13</sup> Ez a divatjamúlt (köztársasági ízű) keménység nyilvánvalóan jellemző az ifjabb Pisóra is. A két definiáló jelző, amit az *Annales* IV.21. passzusában kap, a *nobilis* és a *ferox*; független szellemisége és szókimondása szintén megmutatkozik a II.34. esetben is (és bátyja is ráerősít erre a tendenciára: II.35; vö. I.74). Tacitus féktelen örök ellenzékiekké homogenizálja ezeket a Pisókat, ahogy azt a nemzetségi kontinuitás logikája megkívánja.

Bár Horatius nem ismerhette a Piso-fiúk kínos jövőjét, amikor ezt a levelet írta, csak a fent említett kontinuitás-logika egyszerű alkalmazására volt szükség, hogy

<sup>12</sup> Az eredeti szövegrészletek Tacitus esetében az *Oxford Classical Texts* kiadását követik, az *AP* esetében pedig Brink 1963-as kiadását [kivéve az u és v betűk a Magyarországon szokatlan angolszász használatát – a fordító], ha nem, jelzem. Az *Annalest* [a magyar változatban] Borzsák István fordításában, az *AP*-t pedig saját, a *Loeb Classical Texts* kétnyelvű kiadásán alapuló fordításban [a szerző fordításának átültetésével – a fordító] olvashatják – szükség esetén csúful átszabva.

<sup>13</sup> Seneca, *De ira*, I.18,3–6.

lássá, mi következik, és tartson is tőle: ezen a két fiún, akik közül az egyik már ekkor is felnőtt volt, könnyen láthatta a jeleit annak, hogy az apjuk nyomdokaiba kívánnak lépni.<sup>14</sup> Ha ezt a problémás családot tesszük az *AP* címzettjének pozíciójába, a költemény máris elfoglalhatja helyét a szövegek hosszú sorában, amelyekkel Horatius Róma tövises közelmúltját próbálja megragadni. Gyógyító gesztus, Augustus modorában, erős figyelmeztető felhangokkal. Hol lelkes, hol erőszakos, de ez a szöveg is egy újabb horatiusi balzsam egy még igencsak fájó múlt semlegesítésére. Hát nézzük, hogyan keríti be Horatius ezeket a Pisókat, kerülgetve azt a bizonyos kását: egy *ars poeticát*, poétikai útmutatást fejt ki, amelybe azért becsempész egy kis *ars politicát*, egy kis politikai útmutatást is.<sup>15</sup>

## Politika – személytelenül

Bár ez a dolgozat elég határozottan arrafelé fog fordulni, hogy a Pisókra való utalást erősen a költemény címzettjéhez láncolja (vagy legalábbis amellet fog érvelni, hogy ez lehetséges), azt természetesen megértem, ha azok, akik eddig az *AP* késői datálására és a költő-címzettekre tették a tétjüket, jó eséllyel egy tapodtat sem fognak elmozdulni álláspontjuktól. Amivel kapcsolatban mindenképp szeretnék meggyőző lenni, az a szöveg politikai olvasatának értéke (vagy mondjak „szükségességet”?), ez pedig anélkül is megállhatja a helyét, hogy a Piso-ügyet különösebben erőltetnénk. Hadd soroljam fel tehát először általánosabban érveimet az *AP* politikai olvasata mellett, és az ilyen olvasat tétjeit.

Az irodalmi levél műfaja (amelybe az *AP* beletartozik, ha nem is alkalmazkodik hozzá mereven) *per definitionem* politikus műfaj. Az eliteken belüli kommunikáció aktusa filozófiai vagy erkölcsi értelemben fontos témákról – akármilyen ártalmatlannak tűnik is – határozottan a kor színpadára lépés egyik formája. A levelek (a költőiek is) normatív határokat húznak: megképezik és modellezik azokat, akik aláírják, és, akik kézhez kapják őket, valamint a viszonyt a személyes feladó és címzett között. A Piso-(re)konstrukció hátoldala, a „fej” az érme másik oldalán az az

<sup>14</sup> Maga a „Piso” név is az ellenállás jelképévé válik, az „alternatív történelem” szubkultúrájának kulcsszavává: lásd O’ Gorman 2006.

<sup>15</sup> A szöveg eredeti címe (úgy hisszük) *Epistula ad Pisones/Epistula ad Pisones de arte poetica* lehetett (lásd Brink 1963, 233). Az *Ars Poetica* később elhomályosította ezeket; én szeretném egy kicsit helyreállítani az ellensúlyt a Pisók javára. A kritikusok eddig ellenálltak az *AP* történeti olvasásának, vö. pl. Laird (2007, 132): „Az *Ars Poetica* későbbi recepciója, mint Platón *Államái*, összehasonlíthatatlanul fontosabb, mint az akkori hatása, amikor eredetileg keletkezett.” („The later reception of *Ars Poetica*, like that of Plato’s *Republic*, is of far more consequence than its significance for the period in which it was originally produced.”) Ennek a politikai diskurzusnak a „becsempészése” szükségessé is válik az új rendszerben, vagy ahogy Lowrie (2014, 2) találja fején a szöveget, a politikai munka „illegalitásba vonul” („goes underground”).

igyekezet (amelyet ez a dolgozat csak periferiásan láthat majd), hogy az *AP* ugyanúgy igyekszik politikailag pozicionálni a szerzőjét, mint a címzettjeit.<sup>16</sup> Horatius didaktikus előadása a bennfentesség tudatos demonstrációja is, miközben a Pisóknak üzen; rögtön velejéig politikussá válik, mihelyt a narrátor hangja azt érezteti, hogy az övé a katedra privilégiuma az elit körében. Innen nézve a didaktikus levél annak az eszköze, hogy a szerzőt állítsuk a középpontba, és a pulpitus uraként mutassuk be: ő mindenki nagyrabecsült megmondóembere, akire mindenki odafigyel. Az *AP* nem mentes a heves önszobrászattól és a küzdelemtől a tekintélyért, noha látszólag „csak” a költészetről szól.<sup>17</sup>

Egy másik út, amely a szöveg keményvonalas politikai olvasatához vezethet, egy olyan ősrégi alapelv, amellyel igencsak kevés klasszika-filológus vitatkozna: miszerint a beszéd és írás művészete mindig alá van vetve valamiféle erkölcsi rendszernek. Az a kérdés, hogy az ember jó szónok-e, híresen elválaszthatatlan volt attól, hogy jó ember-e.<sup>18</sup> A költészet hasonlóképpen összefonódott az etikával, és ez az áramkör az *AP* esetében is pont ugyanígy van bekötve. Ha jó költőnek lenni azt is jelentette, hogy az ember helyesen viselkedik a közéletben, akkor már meg is van az alapvető egyenletünk, amelyre vállalkozásunkat alapozhatjuk. A poétikának eleve a politikáról „kell szólnia”, amennyiben ez a két dolog metszettel bíró részhalmaza ugyanannak a közös anyatudományágnak: hogyan kell (jól és rendesen) viselkedni?<sup>19</sup> Ebben a keretben szemlélve a mi olvasatunk nem is lehetne konzervatívabb.

És végül van még valami, amivel az *AP* politikai olvasásmódot követelhet ki magának, akkor is, ha első körben nem akarjuk pontosan meghatározni a címzetteket, vagy egyszerűen nem tudjuk elképzelni, hogy nem a másik Pisóról van szó. Ennek a költeménynek a drámai szituációja szilárdan áll a megszemélyesített múlt és jövő közti ponton: egyszerűen megfogalmazva, egy apához és két fiúhoz szól. Ez az örökösödés szorongásának forró pontja.<sup>20</sup> Az öreg Pisót – bárki is legyen az – mindenki ismeri, de a következő generációnak még előtte az élet, az még alakítható,

<sup>16</sup> Vö. Lowrie 2014, 141–142.

<sup>17</sup> Lásd Oliensis 2009; Lowrie 2014, 140–142.

<sup>18</sup> Vö. Dugan 2005 (pl. 2–3): Cicero ezzel kapcsolatos véleményeinek klasszikus tárgyalása, és a jelen érvelés tápanyagokban gazdag kiegészítése. Bár Dugan inkább az önformálás érdekli, mint a kultúraformálás (ahogy Horatius legtöbb mai kritikusat is), azt elismeri, hogy mindkét erő működésben van (3); ez a cikk az utóbbihoz fog hűségesen ragaszkodni.

<sup>19</sup> Ahogy Rutledge 2009, 61 kimutatja, a principátus politikai korlátai, amelyek később úgy bosszantották Tacitust, nagy mértékben internalizálódtak, és elkülöníthetetlenek voltak a társadalmi és kulturális dinamikától. A társadalmi, a politikai és az irodalmi összefonódásához lásd még: Gurd 2012, 77–8.

<sup>20</sup> Ezt ellenem is lehetne használni: az örökösödés kérdése az *Ódák* IV. könyvében a legfontosabb (lásd Mitchell 2010), így az *AP* megfelelő aggodalma jobban illene ahhoz a korszakhoz. Az apa–fiú átmenet valamilyen szinten mindig ott van a rómaiak fejében (vö. pl.

még nem szilárdult meg. Az *AP* szövege a „mi lesz most” kérdése körül forog, hiszen a mű drámai *mis-en-scène*-je is a jövő bizonytalansága köré rendeződik. Egy másik szinten az, hogy a szöveg folyamán a figyelem lassan áttevődik a fiúkra, úgy értelmezhető, mint Horatius, a szimbolikus (értsd: *igazi*) apa-mester direkt beavatkozása a jövőbe: a horatiusi pótapa pofátlan tolokodása. Bár ez az örökösödési problematika jól illene egy olyan dátumhoz, amely közvetlenül Marcellus traumatikus halálát, a Kr. e. 23. évet követi, én itt nem efféle ködös kapcsolatra vadászom egy konkrét történeti eseménnyel. Szerintem sokkal inkább azt kell megfigyelni, amit az *AP* apa-fiú dinamikája hozzátesz az akkori római közbeszéd nagy politikai/történeti kérdéséhez: vajon a jövő visszatér-e a régi gépirathoz, és indigós másolata lesz-e az öröklött múltnak, vagy lehet egy más (jobb) irányba is terelgetni? Az *AP* nyilvánvalóan a fiatalabb generációra irányítja a figyelmét (talán túlságosan is), attól függetlenül, hogy mit gondolunk arról, melyik Pisók képviselik azt. Ennek a jövő irányítására (sőt, akár monopolizálására) tett kísérletnek a színrevitele az, ami igazán felveti a szöveg „politikai” olvasatának lehetőségét.

Teljesen máshonnan nézve a problémát, mint eddig, ott van még az „*AP* mint kivétel” kérdése is: ha elfogadjuk azt, hogy Horatius életműve többi részében részt vesz valamiféle politikai folyamatban, vagy legalábbis viszonyul hozzá, akkor miért hagynánk ki az *AP*-t ilyen könnyen ebből a játékból? Hogy lehetne ez a költemény *nem* politikai, legalább valamilyen szempontból, ha egyszer az „Augustus-kor” kel- lős közepén, az egyik központi „augustusi költő” tollából született? Arra a kérdésre persze különböző válaszokat lehet találni, hogy az *AP* konkrétan *hogyan* politizál; ezek közül én csak egyet ismertetek.<sup>21</sup> A tanulmány tágabb célja azonban annak a megmutatása, hogy erre a kérdésre a szöveg rögtön válaszol. És remélem, ezzel sikerül azt is elérni, hogy a szöveg értelmezői gyakrabban tegyék fel ezt a kérdést.

Vissza a címzethez:

## a horatiusi levél és a címzettközpontú olvasás

Ez a címzettekre fókuszált szemüveg, amelynek segítségével szeretnék néhány Pisókkal kapcsolatos látványelemet felvillantani, egyáltalán nem újdonság a Horatius-filológiában. Az *AP* természetes társszövegeit – a *Levelek* második könyvének

---

Terentius: *Adelphoe*, valamint Henderson 1999b, 38–66); kritikus pillanatokban azért még tovább tudott éleződni ez a szorongás.

<sup>21</sup> Lowrie 2014 másképpen válaszol: az ő szövege is úgy olvassa az *AP*-t mint politikai kézikönyvet, az új emberhez az új korban, akinek új csatornákat kell találnia a politikai energiái számára. Ő viszont (bölcse?) a helyükön hagyja az általában gyanúsított Pisókat. Szolgáljon tehát az ő írása ellensúlyként az én radikalizmusommal szemben, miközben azért rákontráz az én fő üzenetemre: ennek a versnek politikai éle van, függetlenül attól, milyen *agnoment* írunk a borítéokra.

első két darabját – a közelmúltban már kiváló címzettközpontú olvasatokkal dolgozták fel. Denis Feeney nagy szakértelemmel mutatta ki, hogyan határozza meg az Augustus-levél kereteit és tartalmát valamiféle augustusi „gravitációs vonzás”.<sup>22</sup> Feeneyt szorosan követi és egyben talán ihleti is<sup>23</sup> Kirk Freudenburg, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogyan alakítja Horatius a II.2-t a címzett, Florus eltorzult ízléséhez, mintegy meghívva minket annak elméjébe, hogy láthassuk a korlátait. Ez a két, fokalizációval operáló olvasat sokat tesz hozzá ahhoz, ahogyan a horatiusi levelek finommechanikáját érteni próbáljuk. Ez a költő tökéletesen képes arra, hogy létrehozson a szövege címzett felőli oldalán egy komplex „szerkesztőt”, akinek hatása van a szöveg irányára – anélkül, hogy ezt az irányt maga a költő szükségképpen helyeselné. Horatius *sermója* akkor szól a legjobban, mikor csiklandozza, provokálja, bosszantja a beszélgetőtársát.

Bár jelen tanulmány sokban követi Feeney és Freudenburg módszerét, az övétől alapvetően különböző szerzőt feltételez.<sup>24</sup> Az ő Horatiusuk rutinos fellépő az Augustus-kor színpadán, de a tulajdonképpeni rezsimtől a maga játékos módján független;<sup>25</sup> a hatalmi struktúra épp eléggé garantálja Róma nemzeti költészeti örökségének biztonságát ahhoz, hogy el lehessen lépni tőle egyet-kettőt.<sup>26</sup> Ennek a cikknek a Horatiusa sokkal mélyebben érintett az augustusi életműben, sőt, annak ideológiai piszkos munkájában is fontos szereplő. Lesznek, akik úgy találják, ez a szemlélet elszegényíti a költőt és a költészetet; én erre azt válaszolnám, hogy

---

<sup>22</sup> Feeney 2002; a „vonzásról” lásd kül. 173, ill. 184–5. Feeney (185) az *AP*-t a II.1. levél alteregójaként olvassa, egyetértve Brink azon megfigyelésével, miszerint az *AP* kikerüli a költészet kortárs helyzetének tárgyalását, és ezzel megússza a II.1-et meghajlító politikai nyomást. Ez a cikk ennek a mesterséges felosztásnak a feloldására törekszik: mind a két szöveg egyformán (szörnyen?) politikus.

<sup>23</sup> Freudenburg 2002 Feeney 2002-t idézi: 43, 41 ill. 42 jegyzetek; Feeney 2002, 243 megköszöni Freudenburgnak, hogy megosztotta vele egy készülő szövegét (feltehetőleg Freudenburg 2002 vázlatát). Elég nehéz megtalálni a kauzalitást az ötletek ilyen duettjében (vö. a következő jegyzettel) – nincs is jobb illusztrációja a gravitációs vonzás és taszítás jelenlétének a kommunikáció szereplői közt!

<sup>24</sup> Másfajta az a „historizmus” is, amivel dolgozom: Feeney 2002, 180 elhárítja bármilyen kontextualizálás magyarázó értékét, legyen az ó- vagy újhistorikus, mert „az ok és okozat nexusa rekonstruálhatatlan, és a szükséges kontextusba helyezések száma beláthatatlanul nagy”. Az a tényező, hogy a „textusok” és „kontextusok” kölcsönösen befolyásolják egymást, mégpedig úgy, hogy az elkerülhetetlenül frusztrálja az kauzalitásigényünket, nem kell, hogy elrettentsen minket a kettő gyümölcsöző dialógusba vonásától. A kontextualizálások, ahogy az interpretációk is, talán tényleg végtelen számúak; de azért vannak olyanok, amelyek egyenlőbbek a többinél.

<sup>25</sup> Így például látványosság hangsúlyozása a II.1. levélben épp az augustusi látványosságokból csinál bolondot (Feeney 2002, 183).

<sup>26</sup> Ez a Horatius mindig finoman táncol ide-oda az erő és a gyengeség között: vö. Feeney 2002, 187.

az itt nyomon követett mutatvány nem kevésbé finom teljesítmény, mint amaz, és igen érdekes esettanulmány a hatalomról, ahogyan a költészetben (keresztül) dolgozik. Horatius gondosan ápolt marginális imázsát valóban nagyon csábító igazi marginalitásként értelmezni,<sup>27</sup> de az állandó mellébeszélés ellenére ez a költő bizony a legelőkelőbb páholyban ült, nekünk pedig egyáltalán nem kell óvakodnunk attól, hogy alaposan megvizsgáljuk, mit csinált ott. Kezdjük hát a kritikát *da capo*.

## Ne vess velünk rajtuk: a *decorum* politikája

Az *AP* gyakran ijed meg a kinevetés veszélyétől, de maga is ugyanilyen gyakran fenyeget vele. Általában ez az a fajta nevetés, ami összeköt egy közösséget azért, hogy a tagjai együtt vetik ki maguk közül a bűnbakká nyilvánított végletet.<sup>28</sup> A nyitósortok ennek a mintázatnak egyik mikrokozmoszát hozzák létre: Horatius megfesti a művészi végletességet (azt a bizonyos szörnyű torzszülöttet), aztán oldalba böki a Pisókat, hogy ne vessék ki együtt a nevetségest.<sup>29</sup> Az *amici* (5) szociális pecsétje ellenére viszont nemsokára kiderül, hogy a Pisók nem osztják ezt az esztétikai averziót. A válaszuk rögtön megmutatja, hogy ők mélységesen hisznek a művészek teljes szabadságában, hogy azok azt csinálnak, amit akarnak (*AP* 9–10):

Pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

<sup>27</sup> Lowrie 2014, 140–141 rögzíti ezt az állandó „kivülállóként pozicionálást”, de ő lát Horatius nyilvános hangjában egy fajta növekvő önbizalmat és egyre növekvő részvételt a nyilvános szférában a pálya során.

<sup>28</sup> Vö. Russell 2005, 339 a vers nevetségessel gyűrűzött szerkezetéről: „Ennek a fajta versnek, mint a *Szatírák* és a *Levelek*, kell valami, amin nevetget, vagy talán még inkább valaki, akit kinevetget. A bolond az, akit a legjobban megjegyzünk, a karikatúra kelti életre az egész szöveg komplikált és nagyon irodalmi keresettségét, mégpedig igen élénk életre.” („And... this particular sort of poem, like the *Satires* and *Epistles*, needs something to laugh about, and, perhaps more important, someone to laugh at. It is the madman who sticks in our mind most, it is the caricature that brings the complicated and allusive artfulness of the whole poem most vividly to life.”) Lásd még: Kilpatrick 1990, 37; Oliensis 2009, 472. Vö. Oliensis 2009, 454–5 a nevetésről mint a civilizált emberség itteni helyreállítójáról, illetve az *AP* nevetéséről általában (459). A lealacsonyító kinevetettség mindig is nyomasztó lehetőség volt a római elit számára; a „szólásszabadság” megbéklyózásának sok kora principátus kori példája tulajdonképpen „egy régi konvenció kiterjesztése” („an extension of an old convention”, Rutledge 2009, 41), értsd: a karót nyelt elittel szembeni tiszteletlenség törvényen kívül helyezése.

<sup>29</sup> Félreteszem az elnyűtt kérdést, hogy az *AP* vajon nevet-e itt magán is, lásd: Laird 2007, 138; Frischer 1991, 89–100. Citroni 2009, 23 például úgy véli, kár kétségbe vonni Horatius „őszinteségét” az *AP*-ban; vö. Kennedy 1992.



„A festőknek és a költőknek mindig is egyformán hatalmában állt bármit megkockáztatni, ami nekik tetszett.”

De hát, Horatius – mondják a Pisók – a festőknek és a költőknek *mindig* törvényes joga volt bármit merni, amit csak akarnak. Az öröktől való precedens (*semper*) hangoztatása kiválóan illik egy fészekaljja öntudatos köztársaságihoz, akik azt a jogukat védik, hogy úgy tehessenek, ahogy mindig is tettek. A Pisók nem lépnek a horatiusi nevetés fedélzetére, még nem: ők még igazán komolyan veszik a művész *potestasát*.<sup>30</sup> Horatius csak annyiban engeszteli ki ezeket a melldőngetőket, hogy megengedi ugyan a rugalmasságnak egy bizonyos fokát a saját költői klánjának, de nem addig a végletig, ahol már a nyitó sorok szörnyszülöttei is felbukkanhatnak (11–13):

Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim,  
sed non ut placidis coeant immitia, non ut  
serpentes avibus gementur, tigribus agni.

Tudjuk, elfogadjuk ezt a szabadságot és cserébe meg is adjuk, de annyira nem, hogy a vad a szelíddel párosodjon, vagy a kígyók összejöhessenek a madarakkal és a tigrisekkel a bárányok.

Ezek a perverz *adūnatonok* persze az esztétikai határok szokott kifejezői is lehetnek, de utalhatnak Róma még friss viszontagságainak fájó pontjaira is: különösen a 16. epódoszra, arra a versre, amely a polgárháború csúcspontjáról (és csúcspontján) szólalt meg. Ott a hasonló *adūnatonok* vagy annak a képtelen jelei voltak, hogy van visszatérés a tönkretett Rómába, miután azt otthagyták ebek harmincadjára; vagy egy hasonlóan képtelen vágy kivetülésének, a Boldogok Szigete utópiájának voltak lehetetlen feltételei.<sup>31</sup> Mikor tehát Horatius utoljára ilyen eszközökhöz nyúlt a saját életművében, akkor azok a polgárháborúval járó összeomlást és a határok megszűnését jelképezték. Így most, az értekezés legeslegelején, a téték rögtön kérelhetetlenül az asztalra kerülnek: ha a művészetnek (és az életnek) teljes szabadságot engedünk, akkor abból előbb-utóbb konfliktus lesz. Horatius felrizza ezeket az álomkóros republikánusokat patinás álmaikból, és átrángatja őket a mérsékelt új korba, amelyben az ilyen végletesség iránt a türelemnek megvannak a határai.<sup>32</sup> *Semper*? Na és? Most más, mint mindig.

<sup>30</sup> Szemben ezzel: Oliensis 2009, 456 – ez nem egyszerű feladat a kékvérű Pisóknak. A *potestas* politikai felhangjairól itt lásd: Lowrie 2014, 130.

<sup>31</sup> *Epod.* 16.25–34 (visszatérés a pokol kihűlése után), 41–60 (a boldogok szigetének lehetetlen békéje).

<sup>32</sup> Vö. Lowrie 2014, 130, aki szintén úgy olvassa ezt a kezdő párbeszédet, mint programadó momentumot a „váltásban a köztársasági politikai módszerekről a császárkoriakra”.

Az *AP* éppúgy szereti a *decorumot*, amennyire gyűlöli az illetlent és a végletet. A *decorum* tematikája olyannyira alapvető, hogy majdnem megnyeri a szöveget egységesítő tényezők versenyét.<sup>33</sup> Ha ezt a *decorumot* kifejezetten a Pisókra szabták – akik szinte szimbólumai a tapintatlan, szókimondó köztársasági beszédnek, ami Augustus előtt dívott – akkor azt is mondhatjuk, hogy az *AP* alapszövege annak, ahogyan az új arisztokrácia a régi nyelv uralma alatt szilárdul meg,<sup>34</sup> egy olyan szöveg, amely (ugyanakkor) igyekszik megformálni a principátus megfelelően beszélő/író alattvalóját. Mikor Horatius a következő alkalommal szólítja meg a Pisókat, akkor is leginkább a mozgástér határaival van elfoglalva, és ez a részlet is erősen politikai ízű (24–31):

Maxima pars vatum, pater et iuvenes patre digni,  
decipimur specie recti. brevis esse laboro,  
obscurus fio; sectantem levia nervi  
deficiunt animique; professus grandia turget;  
serpit humi tutus nimium timidusque procellae;  
qui variare cupit rem prodigialiter unam,  
delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum:  
in vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

Mi költők általában, apa és hozzá méltó fiai, hagyjuk magunkat áltatni az igazság látszatával. Rövid akarok lenni, és ködös leszek. Simaság a cél, az eredmény erőtlenség és laposság. Az egyik nagyszabású akar lenni és csak harsány lesz, a másik meg túlaggódva, félve a vihartól a földön csúszik. Aki meghökkentően akar egyetlen tárgyat sokszínűvé tenni, delfint fest az erdőbe és vaddisznót a hullámok közé. A hibák kikerülése más hibákhoz vezet, ha az emberben nincs meg a szakértelem (*ars*).

Ez a szakasz is az erkölcsös mértéktartás ártatlan dicsőítésének tűnik; a végletnek a költőt mindkét oldalról fenyegető csapdái emlékeztetnek a különböző hibák közti bukdácsolásra az I.3. satírában. És mégis, a politikus szemüvegen át megjelenik egy nem ennyire ártatlan mélyréteg. A *pater et iuvenes patre digni* nem feltétlenül dicsérő formula: Horatius akár ugyanarról a családi hajlamról is beszélhet, amelyet majd Tacitus fog emlegetni az *Annales*ben. Az önáltatás a jó, a helyes (*recti*) látszatával szintén kelt némi politikai rezonanciát: ugyan, Pisók, a *libertas* nevében hergelő szólamok csak üres, szép szavak. És akkor visszatérnek az *adunatonok*, egy szétszakadt világrend emlékei. A határozószó, amelyet a téma elegáns

<sup>33</sup> Lásd pl. Brink 1963, 229, aki szintén látja vezető szerepét, ha nem is ad neki korlátlan hatalmat a szöveg felett (vö. Brink 1971, 464–5). Vö. Rudd 1989, 36; Kilpatrick 1990, 33.

<sup>34</sup> A *decorum* az „etika és az esztétika kölcsönös egymásba hatolásához” is kulcs Cicerónál (lásd Dugan 2005, 5).

variálásához választ, a *prodigialiter*: mint egy vérfagyasztó *monstrum*. Ez bizony valóságos *osztrakiszmosz*. A Pisóknak fesszengve kell végignéznüik, ahogyan a költő elkülöníti magát abban a hiszemben, hogy helyesen cselekszik. Közben pedig egy fajta *vitiumba* téved. *De vobis fabula*, Pisók.

Az igazi *virtus* persze abban gyökerezik, hogy az ember a megfelelő időben a megfelelő dolgokat mondja. Ehhez disztingválni kell, sőt öncenzúrára is szükség lehet (42–45):

Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,  
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,  
pleraque differat et praesens in tempus omittat,  
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.<sup>35</sup>

A rendnek, ha nem tévedek, az a kiválósága és bája, hogy a megígért vers szerzőjének éppen azt kell mondania éppen abban a percben, amit kell, és el kell halasztania sok dolgot, az adott pillanatban kihagynia őket, egyes dolgokat előnyben kell részesítenie, másokat mellőznie kell.

Az *ordo* kulcsfogalma az antik irodalomkritikának. Én azonban úgy érteném a rendezettségre és az időzítésre eső hangsúlyt is, mint az illendőség politikájának újabb meghatározását. A „megígért vers” új költőjének – és általában, az új elitnek – meg kell tanulnia befogni a száját, időlegesen visszatartania bizonyos beszédmódokat, amíg a körülmények nem megfelelőek. Mindig odafigyelve a környezetre, állandóan alakulva és alkalmazkodva (*iam nunc... iam nunc*). Ésszel, csak ésszel, Pisóim.

A *decorum*, nem igazán meglepő módon, ismét megjelenik a nyelvi újítást alapvetően szabályozó tényezőként a következő, a szóválasztást tárgyaló részben. Horatius most hoz először játékba egy másik nagyon súlyos politikai kifejezést, amely a szöveg egyik kulcseleme is lesz majd: *licentia* (és a hasonlók, pl. *licet*).<sup>36</sup> A verbális *licentia* megengedhető, ha a kísérletezést szerényen végzik (48–53):

Si forte necesse est  
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,  
fingere cinctutis non exaudita Cethegis  
continget, dabiturque *licentia* sumpta *pudenter*;  
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si  
Graeco fonte cadent parce detorta.

Ha pedig esetleg szükség lenne a rejtett dolgokat új jelekkel visszaadni, és az ágyékkötős Cethegusoktól nem hallott [szavakat] alkotni, jár az

<sup>35</sup> Szerintem Rudd 1989-es szövege a helyes, amelyik megtartja a 45. sort ott, ahol van.

<sup>36</sup> Vö. Lowrie 2014, 130–131.

okosan elfogadott *licentia*: az újonnan alkotott szavak másnap már legális fizetőértékkel bírnak, ha görög forrásból származnak, mértéketlenül merítve.

Az új szavak alkotását egy erős precedens szentesíti, a régi köztársasági szerzők példája, akik közül az egyik az öreg *Censorius*, azonos nevű őse annak a bizonyos köztársaságpártinak (aki a Pisók politikájának epicentruma volt) (55–59):

Ego cur, acquirere pauca  
si possum, invidior, cum lingua Catonis et Enni  
sermonem patrium ditaverit et nova rerum  
nomina protulerit? *Licuit semperque licebit*  
signatum praesente nota producere nomen.

Miért vitatják el tőlem [a hozzászólás jogát], ha sikerül bármi kicsit is hozzátennem [a nyelvhez], mikor Cato és Ennius nyelve is gazdagította az atyai nyelvet és új neveket adott a dolgoknak? Szabad volt mindig, és most is szabad a jelen bélyegével megjelölt szavakat bevezetni.

Horatius rehabilitálja az öreg Cato provokatív alakját: az ő igazi értéke nem (ahogy a Pisók gondolhatják) a drákói erkölcs. Sokkal inkább az, hogy ez a tradicionalista valójában nagy újító volt, a nyelv megmozgatója, felrázója; a szigorú cenzor tulajdonképpen (meglepő módon) *gazdagította* az anyanyelvet. Horatius kisajátítja azt a pisói *sempert* és megmutatja, milyen szabadságra vonatkozik valójában: arra a szabadságra, hogy haladjunk a korrallal. Ezt szem előtt tartva az új követelését olvashatnánk úgy is ebben a részletben, hogy arra biztat: *hagyd elmúlni a régit*, hadd múljon el, ami elmúlik. Modernizmus, egy kis egészséges politikai részrehajlással.<sup>37</sup> Ennek a múltcentrikus szemléletnek az elhagyása a megújulás természeti törvényei szerint működik. Ugyanakkor Horatius megmutatja azt is, hogy a szavak csak szavak; a *libertas*-kiáltásoknak nem lehet sokáig ereje, *cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula* (70–71). Pisók, haladjatok a korrallal!

Mikor Horatius a jó költészet témájához érkezik (73), az eposz műfaji elsőbbsége magától értetődik; mindenki tudta, hogy az eposz a *par excellence* költészet. De persze az sem véletlen, hogy Horatius legelőször a társadalmi kérdéseket leginkább érintő és politikai szempontból a leghasznosabb műfajt hozza fel.<sup>38</sup> Az *Aeneis* eddigre már jó eséllyel kézről kézre járt mint elit olvasnivaló, és Horatius itt azáltal

<sup>37</sup> A  *censor*-figurát frissítő erővé frissítő Augustus-kori hangokhoz, valamint régi és új ilyen keveredéséhez vö. Freudenburg 2002, 49.

<sup>38</sup> A kisebb műfajok elitelő célú kihagyásáról a szövegből lásd Brink 1963, 205. Rudd 1989, 33 pedig a görög kritikai tradíció és a Pisók érdekei felől magyarázza a kihagyásokat. Egy politikaibb válaszáért arra a kérdésre, hogy miért ragaszkodik Horatius úgy a drámához a költészet más típusai rovására, lásd: Lowrie 2014, kül. 121–130.

kanonizálja, hogy próbálja felértékelni a műfaját a bizalmatlan olvasók, a szkeptikus Pisók szemében. Horatius tanácsa, hogy hogyan kell elkezdni egy ilyen művet, megint érdekes, és megint a nevetségességet hozza fel elrettentő fenyegetésként (136–42):

Nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:  
«fortunam Priami cantabo et nobile bellum.»  
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?  
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.  
Quanto rectius hic qui nil molitur inepte:  
«dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae  
qui mores hominum multorum vidit et urbes.»

És nehogy úgy kezd, mint annak idején a Ciklus egyik költője: „Priamus sorsáról és a híres háborúról fogok énekelni”! Mit fog ez a hetvenkedő alkotni, ami méltó egy ekkorára tátott szájhoz? A hegyek vajúdnak, születni meg egy röhejes kisegér fog. Mennyivel jobb, aki így kezd: „Férfiúról szólj nékem, Múzsza, ki Trója ideje után sok ember szokásait és városait megnézte”!

A két beharangozás költői megközelítése tényleg eléggé különbözik: az egyik magabiztosan megígéri a nagy háborút, a másik alázatosan kéri a Múzsza beszámolóját egy ember utazásairól a háború után. És politikailag is ellentétesek. A *fortunam Priami cantabo* pont olyan, ahogyan egy Piso elkezdene egy eposzt: középpontban a vesztes sorsa, a lefejezett vesztes sorsa, akit később Lucanus örült nője majd – nocsak – épp Pompeius fejében ismer fel.<sup>39</sup> Ez a kezdet egyben a régi nemességről is beszél (nobile *bellum*).<sup>40</sup> Horatius ezt a témát nem ajánlja. Rómának már elege van a nemes vesztesekből. Miért nem foglalkozunk inkább egy hőssel, egy *virrel*, és diadalmas utazásaival a szörnyű idők *után*. A *háború utáni* eposz az, ami nekünk kell, félelem nélküli vezérünk dicső kalandjai. És míg a Piso-rhapszódosz a magáénak tartja a szövegét (én fogok énekelni, én), az újmódi szerző szerényen a múzsza mögé bújik. Így ír az ember az új időknek. Figyeljete, Pisók!

A kifejezetten a címzettnek szóló anyag „az ember életkorai” jellemvázlataiban folytatódik (153–78).<sup>41</sup> Az *aetatis cuiusque... mores* leírás kísérlete (156) pontról pontra illik az öreg Pisóra és két különböző korú fiára, egészen különös, hogy ez

<sup>39</sup> Vergilius, *Aeneis* II.557–8; Lucanus *De Bello Civili* I.685–6.

<sup>40</sup> A *nobilis* később kifejezetten az avított arisztokrata büszkeség – és majdhogynem a „köz-társasági függetlenség” – tipikus melléknevévé válik: vö. *nobilis* az ifjabb Piso jelzőjeként a fent említett Tacitus-helyen (*Annales* IV. 21).

<sup>41</sup> Az életkorok ilyenfajta lebontása Arisztotelész *Retorikájában* gyökerezik (lásd: Russell 2005, 333; Williams 1968, 333), de a konvencionális természetesen nem oltja ki a jelentést.

a pontos megfelelés eddig elkerülte a figyelmet. Horatius itt a három Piso hozzávetőleges jellemrajzát adja, mindegyiküknek a saját életkorában – a típuskarakterek sematikus leírásának álcáját öltve. Mind helytelenül viselkednek (*quelle surprise!*) különböző okokból. A legfontosabb ideológiai feladat azonban az, amit ez a rész azáltal old meg, hogy természetesnek mutatja a helytelen viselkedést mint az egyes életkorok pusztá termékét és működését. A pisói ellenállás csak egy szakasz (mind-egyik ilyen szakasz), amin túl fognak esni. Az ifjabb Piso-testvér (azaz az *imberbis iuuenis*, 161) még formálható, akár a kárára is (megint *in vitium*, 163), mint a viasz, és alkatából adódóan durván fogadja a tanácsokat (*monitoribus asper*, 163 – esetleg például Horatiustól is?). És mivel a fő viaszszobrász az apja, az *in vitium* éppen a megfelelő iránynak tűnhet a számára. Az idősebb testvér, aki már teljes jogú tagja a politikai színtérnek (nem kevesebbel, mint egy friss quaestori ranggal), szolgamód próbálja biztosítani a politikai előmenetelét – és amiatt aggódik, hogy olyasmit tesz, amit nemsokára kétségbeesetten kell megpróbálnia helyrehozni. Ez az utolsó kitétel elmenne direkt szerzői figyelmeztetésnek is: vigyázz, hogy meg ne bánd, Piso. És akkor ott van az apa, akit bekerítenek az *incommoda* (169). Az idősebb generációnak az a dolga, hogy *laudator temporis acti* és a *castigator censorque minorum* legyen (173–74). Az ilyen régi vágású, köztársaságkori kíméletlenség várható a múltban ragadt öregemberektől. De komolyan azért nem kell venni. A *Pisók* típusá redukálódnak: a fiatalok forrófejűek és ambiciózusak, az öreg meg betegesen összeférhetetlen (*difficilis, querulus* 173) geriátriai eset. Horatius leereszkedő modorban szedi apró *darabokra* a köztársasági *ferocia* bástyáit: a végén nem marad belőlük több, mint egy-egy típuskarakter az élet jól leírható komédiájában.<sup>42</sup>

A disztिंगválás legközelebb a jó vizuális cenzúra receptje kapcsán merül fel a 182. sorban (ne *mutass* meg mindent, a véres részeket csak *meséld el*); és a 211. sorban megint felüti a fejét a *licentia* varázsszava is, a fuvolazene új stílusával kapcsolatban, amelyet Róma expanziójával (és romlásával) összhangban találtak fel. Amikor a költői *licentiát* újra előhossa, bizalmas betekintést kapunk a vaskos szatírájáról. Ez a rész, mivel egy látszólag nem széles körben fontos műfaj tárgyal, gyakran ejtette zavarba a kritikusokat;<sup>43</sup> de ez is beleillik a Piso-szelídítő didaktikai

<sup>42</sup> A művészet ilyen közvetlen relevanciájához az életre vö. Henderson 1999b, 47–51 – Terentius *Adelphoeáról*, egy olyan darabról, amely a *praecepta paterna* átadásáról szól apa–fiú viszonylatban, és amelyet Aemilius Paullus halotti játékaiban adtak elő, ezeket pedig valószínűleg a két fia szervezte.

<sup>43</sup> Lásd Wiseman 1988, aki amellet tör lándzsát, hogy valódi szatírájátékok is lehettek a kortárs Rómában; lásd még Rudd 1989, 30–32; Russell 2005, 334–5; Williams 1968, 345; Kilpatrick 1990, 57. Brink 1963, 228 úgy olvassa Horatius érdeklődését, mint hitet a szatírájátékban, mint létező műfajban. Plotnick 1979 a műfaj kivételezett helyzetét Horatius hazai pályájának, a *saturának* egyfajta kódolt tárgyalásaként magyarázza; vö. Oliensis 2009, 478.

módszer példáinak sorába: egy újabb ellenőrzés alá vont rendetlenség.<sup>44</sup> Horatius szatírájátéka tökéletesre kozmetikázott példája a mérsékelt végletességnek – olyan műfaj, amely karneváli szabadságból született, de a jelen valóságában szigorúan szabályozott és művészien kidolgozott, tulajdonképpen a *series iuncturaque* zászlóshajója. Egyben olyan gyakorlat ez, amely a szemtelen fiatalokat tapintatosabb tréfákra szoktatja, nehogy a nagyok és a jók megsértődjenek a színpadi adok-kapok hallatán (244–50):

Silvis deducti caveant, me iudice, Fauni  
ne velut innati triviis ac paene forenses  
aut nimium teneris iuvenentur versibus umquam  
aut immunda crepent ignominiosaque dicta.  
Offenduntur enim quibus est equus et pater et res,  
nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,  
aequis accipiunt animis donantve corona.

Mikor a Faunok jönnek az erdőből, ha engem kérdeztek, óvakodjanak attól, hogy úgy viselkedjenek, mintha az utcasarkon születtek volna, vagy mintha a Forumon mozognának, néha giccses versekkel gyerekeskedve, néha buta, de legalább veszélyes vicceket elsütve. Mert vannak, akik megsértődnek – a lovagok, a szabad emberek, a módosabbak – és nem örülnek ugyanannak, nem honorálják ugyanazt koszorúval, amit a [piaci] bab- vagy gesztenyebabálók szeretnek.

Ez biztosan a Piso-klán fiatalabb szárnyának szól: úrifíúk, az biztos, de néha (gondolhatjuk) el szokta őket ragadni az illendőségen túlmenő durvaság (*ignominiosaque dicta*). Ez az a fajta *licentia*, amely megsértheti a felsőbb köröket. Az új kurzus alatt ez nem az, amit az ember szeretne (vagy egyáltalán megtehetne). Csigavér, Pisók.

Az öreg–fiatal, apa–fiú dinamikája az *AP* egyik refrénje, és egészen váratlan szegletekbe is befurakodik. Mindenhol kész modelleket találunk a Pisóknak, hogy legyen mihez mérve újraalkotni magukat. Még a jambusról is ebbe a mindenhol ott lévő metaforikus keretbe szuszakolva olvasunk. Ez az univerzális versegység az ideális Apukává válik, mint az idősb Piso feltételezett keménységének mértéktartó ellentéte. Egyértelműen atyai módon parancsol (*iussit*, 252), de másrészt tökéletes egyensúllyal járkal, szép párosításaként a nehéznek és könnyűnek (hosszúnak és rövidnek): voltaképpen az újmódi tolerancia és a régimódi szigorúság közti kompromisszumot viszi színre (254–58):

<sup>44</sup> A Pisók megszólítása itt nem csak az „adott intelem” („particular precept”, Brink 1971 *ad loc.*) hangsúlyozásának módja; kifejezetten arra hívja fel a figyelmet, hogy a dolog a Pisókra is alkalmazható.

Non ita pridem,  
tardior ut paulo graviorque veniret ad aures,  
spondeos stabiles in iura *paterna* recepit  
commodus et patiens, non ut de sede secunda  
cederet aut quarta socialiter.<sup>45</sup>

De nem annyira régen, hogy érhesse kicsit lassabban és súlyosabban a füleket, a jambus beengedte a méltóságteljes spondeusokat az atyai birtokára, mivelhogy kedves és toleráns, de azért annyira nem az, hogy barátságos soraiból a második és negyedik helyet feladja.

Na, hát így kell viselkednie egy jó, modern apának: elég rugalmasan ahhoz, hogy fiai fejlődhessenek a korral (*commodus et patiens*),<sup>46</sup> de azért egy kicsivel a teljes modernizálódás előtt megtorpanva. Ehhez a szabadelvű fegyelmezéshez képest a köztársaság régi költő-atyái elég nyersnek és nehézkesnek tűnnek (258–62):

Hic et in Acci  
nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni  
in scaenam missos cum magno pondere versus  
aut operae celeris nimium cura que carentis  
aut ignoratae premit artis crimine turpi.

Ez ritkán tűnik fel Accius „nemes” trimetereiben, és azokra a sorokra, amelyeket Ennius dobott nagy méltóságteljesen a színpadra, vagy a hangyapokkodás, vagy a mesterségbeli tudatlanság vádját bizonyítja rá.

Horatius itt is igyekszik rombolni a régi tekintélyeket;<sup>47</sup> de ezek a szerzők arra is szolgálnak, hogy pofozógépként jelképezzék a Pisók ósdi politikáját. Ennyi marad a híres „nemességből”, ha azt a sok levét elfőzzük: rég lejárt szavatosságú, esetlen verssorok. Az ilyen rossz formák csak a kritikusok hanyagsága révén maradhattak fenn. Horatius nem tűrheti ezt a minden mindegy hozzáállást, sem magára, sem a tanítványaira nézve (263–69):

<sup>45</sup> A kezelhetetlen *non ita pridem* (254) tárgyalásához lásd Brink *ad loc.* Ennek a problémának nincs sok köze az én érvelésemhez.

<sup>46</sup> Vö. a korábbi *incommoda* (169) és *commoda* (175) az idős apától.

<sup>47</sup> Pl. a finom gonoszok Ennius, Naevius, Pacuvius, Accius és társai rovására a *Levelek* II.1,50-től kezdve; vö. Brink 1971 *ad 270*: „Ez ugyanaz a harc az archaikus sztenderdek ellen, amely az összes kritikai írását motiválja az első irodalmi szatírától az Augustus-levélig.”



Non quivis videt inmodulata poemata iudex,  
et data Romanis venia est indigna poetis.  
Idcircone vager scribamque *licenter*? An omnes  
visuros peccata putem mea, tutus et intra  
spem veniae cautus? Vitavi denique culpam,  
non laudem merui. Vos exemplaria Graeca  
nocturna versate manu, versate diurna.

Nem minden kritikus veszi észre a formátlan verssorokat, így [eddig gyakran] meg nem érdemelt tolerancia járt a római költőknek. Most akkor én is vaduljak el, és írok minden szabályozottság nélkül? Vagy féljek, hogy mindenki látja majd a hibáimat, menjek biztosra és óvakodjak, hogy a bocsánatosság határain belül maradjak? [Ezzel] legjobb esetben elkerültem a hibát, de nem érdemeltem ki a dicséretet. Ti [tehát] forgassátok a görög példaképeket éjjel, és forgassátok nappal is.

A *licentia* új konstellációja kel fel a Pisók szeme előtt. Ezzel a hozzáállással viszont legfeljebb a felróható hibákat lehet elkerülni, de sosem lehet elérni azt a fellengzős *laust*, amelyről ezek a republikánusok még mindig áradoznak. A Pisók szenteljük magukat egészen a hellenizmusnak: a görög példákban természetesen nincsenek meg a római költői múlt gyűlékony politikai csomagjai. A családi kórus ekkor, mint a 9–10. sorban, megint élesen visszavág (270–71):

«at nostri proavi Plautinos et numeros et  
laudavere sales.»<sup>48</sup>

„Mégis, az ősapáink dicsérték Plautust, mind a ritmusát, mind a humorát.”

Tessék, már megint a *proavi* felemlegetésénél tartunk, megint azt az elsózott, bárdolatlan humort tukmálják. Horatius azonban finoman visszautasítja ezt az ellenérvet (271–74):

Nimium patienter utrumque,  
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos  
scimus inurbanum lepidio seponere dicto  
legitimumque sonum digitis callemus et aure.

<sup>48</sup> A *vestri* helyett a *nostri* variánst választom, és kicsit kísérletezem a központoszással is: azt hiszem, a gondolat jobban működik, ha egyenes idézet a Pisóktól, ahogy a 9–10 is; egyébként egy kiadás sem hoz idézőjelet. Úgy tűnik, Brinknek sem jut eszébe, hogy ez a sor – a *sermók* stílusának megfelelően – lehet egyenes beszéd is. Én azonban vonakodom szövegkiadót játszani *ilyen* ellenállással szemben.

Túl türelmesen, hogy azt ne mondjam, bután dicsérték mindkettőt, már ha mi – ti és én – [már] meg tudjuk különböztetni a durva beszédet az elegánstól, és ki tudjuk kopogni az ujjainkkal a helyes ritmust.

Itt ironikus módon a megcsontosodott archaizálók válnak a túl megengedőkké (*nimum patienter*), szemben Jambus apóval, aki az éppen megfelelő mértékű, enyhe konzervativizmussal visszafogta a türelmét (*patiens*). Horatius azzal állítja a maga oldalára a közönséget, hogy egy olyan, esztétikailag zavarba ejtő sarokba szorítja őket, ahol kénytelenek egyetérteni vele. És ezek a régiek megvetése mellett szóló esztétikai érvek szép csendben becsempésznek egy politikai üzenetet is a hátsó ajtón (hagyjuk a múltat és a túlzott „szabadságát”). Ti meg én (*ego et vos*) már jobban tudjuk, Pisók; *mi* (*scimus*; vö. 11) meg tudjuk különböztetni a menőt az ócskától; *mi* (*callemus*) vagyunk a kifinomult elit. Mi itt mind modernisták vagyunk, ugye?

Eddig elég erőteljesen igyekeztem érvelni amellett, hogy az *AP* implicit módon küzd a Pisók *libertas*-kötődése ellen; és miután ez a képzet 281 soron át csak a sorok között van jelen, a végén mégiscsak felszínre tör a komédiáról szóló néhány fontos (fontos, mert csak néhány) sorban. A szöveg általában szándékosan mellőzi az „alacsonyabb” státuszú műfajréteg tárgyalását, amikor viszont a dráma története van soron, Horatius nem teheti meg, hogy ne adja meg a komédiának néhány sorban, ami jár neki. A *Szatírák* I.4.-ben nagyon is megadta a tiszteletet: az ifjú (ifjabb) szatíraíró a görög ókomédiát jelölte meg az ő színté csevegései *legfontosabb* elődjeként. Amit viszont itt mesél, az nagyon másképp fest. A komédia is a kontroll nélkül dühöngő *libertas* példája (megint *in vitium*; 281–84):<sup>49</sup>

Successit vetus his comoedia, non sine multa  
laude; sed *in vitium libertas* excidit et vim  
dignam lege regi; lex est accepta chorusque  
turpiter obticuit sublato iure nocendi.

Ezek sarkában jött az ókomédia, és nem kis sikert ért el, de a szabadsága túlzásokba csúszott át, és durvaságba, amelyet már törvénynek kellett szabályoznia. A törvényt betartották, a kórus meg hallgatott, mert azt a jogát, hogy támadhasson (szégyentelenül) megvonták.

<sup>49</sup> A törvény szó szerintibb belépésének példája a költészet szabályozásába (Lowrie 2014, 130–131). Vö. a Fescenninus történetével a *Levelek* II.1,145–55. sorában; lásd Rudd 1989 29, *ad* 281–4. Ez ismét egy nagyon augustusi irodalomtörténeti darab (vö. Freudenburg 2002, 44, aki ezt idézi: Galinsky 1996, 54–5). Ahogy Feeney 2002, 182 hangsúlyozza, a beszéd határai mindig foglalkoztatták Horatiust, főleg mivel egy igen rizikós műfajjal kezdte a pályafutását. Az én olvasatomban az *AP* tökéletes testvérszövegévé válik a II.1. *levélnek* a beszéd szabályozás tematikájáról: előbbi a szabályozás művészetét tanítja a szabályozatlanoknak, utóbbi illetlenül cseveg a szabályozásról magával a szabályozóval.

Ezt a verbális erőszakot, bár nemes *laus*ból született, később a törvénynek kellett megzaboláznia. Hogy az ember mit gondol erről a műfajtörténetről, az attól függ, hova teszi a *turpiter* határozószót. Az-e a szégyentelenség, hogy a kórusnak meg kellett hajolnia a nyomás alatt – ez a pisói értelmezés, ha az *obticuittal* áll a szó; vagy az, hogy régen egyáltalán szabad volt vagdalkozni – a horatiusi olvasat, ha a *nocendivel*.<sup>50</sup> Bárhogya is látjuk, egy törvény hatályával nehéz vitatkozni. Tulajdonképpen Horatius a mű elég nagy részét szánja arra, hogy ezeket a ködös irodalmi szabályféléket törvényekké kodifikálja,<sup>51</sup> hogy még egy lökést adjon a Pisóknak az ő hajója fedélzete felé. A *libertas*nak megvannak a maga határai. Nézd csak, mi történt a komédiával. Ennek ez a rendje. Az a törvény, hogy a törvény az törvény.

Horatius új álláspontja a komédiával kapcsolatban tehát megint csak a hallgatóira van szabva: a műfaj elkerülhetetlen összeomlását jobban kiemeli, mint egykori hasznosságát. Ezen a ponton legalábbis Horatius megváltoztatja a korábbi kritikai véleményét. De a következő rész visszatér a korábbi véleményhez csak azért, hogy felértékeljen egy bizonyos régi-régi horatiusi tényezőt, a *litrát*.<sup>52</sup> Ha akkor ez nem is volt annyira feltűnő, az *AP*-ban ettől kezdve valóságos vezérelvvé válik. A római költők egyetlen nagy tökéletlensége a görög ellenlábásokhoz képest a *lima* hiánya, ami bizony stratégiai hátrány – olyannyira allergiásak rá, hogy *sérti* őket (*offenderet*, 290). Pedig ebben az új korban a szavak lecsiszolásának a képessége – értsd: az öncenzúra – az egyik legfontosabb.<sup>53</sup> Horatius meg is mondja ezt a Pisóknak, méghozzá elég rideg modorban (291–94):

Vos, o  
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non  
multa dies et multa litura coercuit atque  
praesectum deciens non castigavit ad unguem.

Ti, Pompilius vére, semmibe se vegyetek olyan verset, amelyet nem rendezett el sok idő és sok csiszolgatás és egyengetett el vagy tízszer, egészen a körömig.

A Numától való származás említése nagyon finom ötlet:<sup>54</sup> nem azok a kemény ellenállók vagytok ti, Pisók, akiknek hiszitek magatokat, hanem Pompiliusnak, annak

<sup>50</sup> Brink 1971 és Rudd 1989 *ad loc.* az *obticuitra* szavaznak; Hendrickson 1900, 132 a *nocendire*.

<sup>51</sup> Az *AP* dúskál a jogi nyelvben, amit Lowrie 2014 (kül. 129–135) zömmel rögzít és tárgyal.

<sup>52</sup> Pl. Lucilius túlradása, amelyből bőven van mit kiserkeszteni (*Sat.* I.4,11); a metafora más, de a „redukció” képzete ugyanaz. Brink 1963, 156 figyel meg, hogy Horatius korai kritikai munkásságában mennyire eklatáns a későbbi megelőlegezése.

<sup>53</sup> Ez a folyamat a költészet atyja: *castigavit*, vö. *castigator* 174.

<sup>54</sup> Anélkül, hogy nekimenne az augustusi „alapító”-monopóliumnak: Lowrie 2014, 135.

az anyámasszony pacifistájának vagytok az örökösei. Numa értett a költészethez, ahogy ti is. És még ő is elítélte volna (sőt talán be is tiltotta volna?) az olyan verset, amelyet nem érintett az üdvös *litura*. A rövidre vágott körmök képe nagyon illik a pompiliusi simaság magasztalásához. Ha D'Angournak igaza van, és a kifejezés egy tökéletesre polírozott szoborra utal, akkor – és ez nagyon nem mindegy – olyan műalkotásra, amelyről ledörzsölték az éles széleket, amelyet leszedáltak, amelytől elvették bármilyen ártás lehetőségét.<sup>55</sup> Röviden, egy mű *turpiter...sublato iure nocendi*. Vágjátok csak le szépen a körmötöket, Pisók.

Ez a képzetkör még élesebbé válik a 295. sortól, ahol Horatius a lektorálatlan költő loncsos látványával áll elő: ő az, aki a bolond Démokritosz teljesen örült tanait követi, aki nem vágja a körmét (*non unguis ponere curat*, 297) és nem is borotválkozik rendesen.<sup>56</sup> Fogjuk még látni ezt a vad barlanglakót, aki reménytelenül kívül áll a társadalmon (*secreta petit loca, balnea vitat*, 298), a szöveg fináléjában. A test napról napra végzett karbantartása szükséges ahhoz, hogy az ember része lehessen a nemzettestnek; ha nem vagdalod le azokat a hegyes körmöket, előbb-utóbb *téged* karmolnak meg. És ha nem veszed a fáradságot, hogy elmenj a borbélyhoz és levágasd azt a szakállad, vigyázz magadra, mert a végén még a köztársaságkor (Ennius) torzonborz hőseinek kötekedő megszemélyesítőjét fogják benned látni az emberek. Horatius magát is az ilyen önkisimítás-önkozmetikázás példajaként rajzolja meg. Köszörűkőhöz hasonlítja magát, amely megélezi az acélt, de saját maga *nem tud vágni (exsors ipsa secandi*, 305).<sup>57</sup> Gondosan manikűrözött, simára borotvált arcú úriember, aki fizikailag sem képes arra, hogy bárkinek ártson. Te magad is és a műved is gyerekbiztos. Ennek ez a módja, Pisók. Lépjetek be a mi kis klubunkba.

Miután megadja a jó (római) költő szókratészi munkaköri leírását, Horatius rávilágít arra is, mennyi hiba az, ami még elfogadható (*delicta*, 347), ami még belefér a szövegbe/életbe (347–60). A mi jó öreg mesterünk persze megbocsátó, mint mindig, elfogad egy-egy baklövést időnként. Az emberi természet apró foltjaiból nincs sértődés, amíg a csillogó részek vannak túlsúlyban (351–53):

Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis  
*offendar* maculis, quas aut incuria fudit,  
aut humana parum cavit natura.

<sup>55</sup> Lásd D'Angour 1999, 417. A kifejezést gyakran olvassák úgy, hogy a kép a szobrász (nem a szobor) körmére utal. Vö. *ad unguem / factus* (*Sat.* I.5,32–33), és Gowers 2012 *ad loc.*

<sup>56</sup> A köröm az erőszakhoz való regressziót jelöli a *Szatírák* első könyvében: lásd Gowers 2012 *ad Sat.* I.3,101. A személyes higiénia (vagy annak hiánya) gyakori a *Szatírák* és a *Levelek* első könyveiben is: vö. Horatius rosszul ápolt körmei itt: *Ep.* I.104.

<sup>57</sup> Erről az új (inkább korrektív, mint kreatív) szerepről lásd Kilpatrick 1990, 46.

De mikor több a jó rész egy versben, mint a nem jó, én nem fogok megütközni azon a pár pacán, amelyeket a gondatlan kéz ejtett csak, vagy amelyekre az emberi természet nem figyelt eléggé.

Igazi baj akkor van, ha a költő megátalkodottan ismétli a hibáit, *minden intelem ellenére* (353–58):

Quid ergo est?

Ut scriptor si peccat idem librarius usque,  
*quamvis est monitus*, venia caret, et citharoedus  
*ridetur* chorda qui semper oberrat eadem;  
sic mihi qui multum cessat fit Choerilus ille,  
quem bis terve bonum cum *risu* miror;

Hát akkor hogy is van ez? Ahogyan a másolónak nincs mentsége, ha minden intelem ellenére mindig ugyanazt a hibát követi el, vagy ahogyan a hárfást kinevetik, ha ugyanazt a húrt véti el mindig, úgy válik a költő, aki gyakran csúszik meg, az én számomra új Choerilusszá, akinek az egy-két jó pillanatán csak nevetek és csodálkozom.

Ez az a pont, ahol a Pisók kegyetlen választás előtt állnak: vagy megbocsátják a bűneiket, feltéve, hogy nem hibáznak többé, vagy kiközösítik és könyörtelenül kinevetik őket. Én figyelmeztettelek titeket. Innen nézve a híres *ut pictura poesis* analógia olvasható úgy is, mint ugyanennek a végletes választásnak másféle megfogalmazása (363–65):

Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

Ez az árnyékot keresi, az a fényben akar állni, jól látszani, és nem fél a bíráló kritikus éleslátásától. Ez csak egyszer tetszett; amaz, bár tízszer visszahívják, mindannyiszor tetszeni fog.

Melyiket választjátok, Pisók? Lapíthattok a számúzótság sötétjében, vagy idejöhetek közénk a fényre, bátran megmutatni magatokat a kifinomult ítésznek; lehet egyszer tetszeni – az ósdi, együgyű republikánusságotokkal – vagy lehet folyamatosan tetszeni – ha rábólintotok az új rendszerre. Ha eléggé bandzsítunk, a vers olyan, mint a kép. Egy Piso meg olyan, mint egy Augustus-párti.

Miután így kicsalogatta a Piso-társaságot a catói árnyékból, Horatius hirtelen vált, és az idősebb fiúra kezd koncentrálni. Ez mindenképp fontos pillanat abban, ahogy a szöveg igyekszik a tanítói tekintélyt kicsavarni az öreg Piso kezéből, hogy megtörje az öröklött ellenállás ördögi körét, és megnyerje az új generációt a jövő

ügyének. Horatius tesz egy jelképes gesztust az apa felé, de rögtön kisajátítja az apa szerepét azzal, hogy közvetlen utasítást ad a fiúnak (366–69):<sup>58</sup>

O maior iuvenum, quamvis et voce paterna  
fingeris ad rectum et per te sapis, hoc tibi dictum  
tolle memor, certis medium et tolerabile rebus  
recte concedi.

Te, idősebb testvér, bár atyád hangja jó irányba formált téged, és magadtól is bölcs ember vagy, jól védj az eszedbe és jegyezd meg örökre, hogy a közepes és az elfogadható csak bizonyos dolgokban engedhető meg.

A tanácsok gyorsan egyértelmű lebeszéléssé válnak arról, hogy a fiatalember megpróbálja a maga útját járni egy olyan világban, amelyre nincs felkészülve. Horatius azt az atlétát hozza fel szemléltető példaként, aki ismeri a határait és nem vesz részt az olyan versenyben, ahol a (tessék, megint!) kinevetés veszélye fenyegeti (379–81):

Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis,  
indoctusque pilae discive trochive quiescit,  
ne spissae *risum* tollant impune coronae;

Aki nem ért a játékokhoz, távol marad a Campus fegyvereitől, és ha nem bánik jól a gerellyel, a diszkossal vagy a karikával, kívül marad a játékon, hogy elkerülje a nézőtér tömegeinek jogos nevetését.

És mégis, a hozzá nem értő versfaragó azt gondolja, hogy a versíráshoz elég a pusztasabadság és vagyon – vagyis a Pisók elit státusza (382–84):

Qui nescit, versus tamen audet fingere. Quidni?  
Liber et ingenuus, praesertim census equestrem  
summam nummorum, vitioque remotus ab omni.

És az, aki nem tud verset írni, mégis nekilát. Szabad, annak is született, a vagyona alapján lovagnak számít, és mentes minden szégyenfolttól.

*Liber*, szabad jogállás: a szólás szabadságának joga is. Szóval azt hiszed ezen a jogen „költő” lehetsz, ifjú Pisó? Hát ez mostanában már nem így megy. Ez egy önfigyelő, önellenőrző kor; ezzel a *libertas* dologgal egyszerűen már nem úszod meg. Szóval jegyezd meg *ezt* (385–90):

<sup>58</sup> Kilpatrick, jól megfigyelve a címzett-mintázatokat, a szöveg legerősebb törésének tartja ezt az áttérést a fiúra (1990, 48).

Tu nihil invita dices faciesve Minerva:  
id tibi iudicium est, ea mens. si quid tamen olim  
scripseris, in Maeci descendat iudicis auris  
et patris et nostras, nonumque prematur in annum,  
membranis intus positis; delere licebit  
quod non edideris, nescit vox missa reverti.

De *te* nem mondasz semmit és nem teszel semmit, ha Minerva nem akarja; ilyen az ítéleted, ilyen a józan eszed. De ha mégis írnál valamit, előbb szűrd át valami kritikus Maecius fülein, aztán apádén, aztán az enyémen; aztán dugd el a tekercsedet, zárd be a kilencedik évig. Amit még nem publikáltál, törölheted, de a szót, ha elszabadult, sose lehet már visszaszívni.

Ennek a parancsízú tanácsnak már maga a formája is megsemmisíti a Pisók hitének legutolsó maradványait is abban, hogy a költő úgy ír és úgy tesz, ahogy neki tetszik: ez direkt didaxis, ami ellenőriz, megszorít és fenyeget. Horatius ragaszkodik a folyamat legszigorúbb ellenőrzéséhez. Az idősebb testvérnek legalább három bíróval kell láttamoztatnia a szavait (akik közül az egyik, az apja, nem biztos, hogy a legjobb bíráló; ezért kell a másik kettő, biztos, ami biztos). És még egy ilyen szűrés után is célszerű a bizonyítékot az alsó fiókban tartani ... kilenc évig! A *licere* refrénje megint bekapcsolja a riasztót – de most arról van szó, hogy mi az, amit *szabad*. Egyetlen szóban: törölni. Ez a *delere licebit* nyugodtan lehetne az *AP* alcíme is. A „megengedett cenzúra” meglepő kombinációja éppen azt az új, birodalmi ember-típust sűríti magába, amelyet Horatius a gigantikus levél teljes hosszán át próbált megalkotni a címzettek oldalán. Ez az ideális Piso jól meggondolja a szavai következményeit, mielőtt beszél; tudja, hogy szabadon engedett mondatai, amelyeket valaha éppen szókimondásuk miatt csodáltak (*vox missa*), egyszer visszajöhetnek és jól megharaphatják. Viszlát, Lucilius, viszlát köztársaságkori szabadság. A törlés az új *libertas*.

A szigorú lektorálás szükségessége az *AP* utolsó sorainak központi témája; de mielőtt elérkezünk az ideális lektorhoz, érdemes egy gyors pillantást vetni a közbeeső részletre. A 391. sorban Horatius hirtelen visszarepít minket oda, ahol ez az egész elkezdődött: a félisteni költő-papok, Orpheus és Amphióon kerülnek elő, hogy megjelenítsék, milyen a költészet, amikor társadalmilag a leghasznosabb. Itt tehát a szokásos mítoszok jönnek a természetet megbabonázó Orpheusról és a Théba falait dallal építő Amphióonról (391–96):

Silvestres homines sacer interpresque deorum  
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,  
dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;  
dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,  
saxa movere sono testudinis et prece blanda  
ducere quo vellet.

Mikor még az emberek az erdőkben éltek, Orpheus, az istenek szent tolmácsa elvette a kedvüket a vérontástól és a brutalitástól: innen a mese, hogy tigriseket és őrjöngő oroszlánokat szelídített meg; és innen a másik is, hogy Amphión, Théba városának alapítója köveket mozgatott meg a lírája hangjával és oda vezette őket erős varázsával, ahová akarta.

Ha viszont adunk valamit az én Piso-olvasatomra, akkor ezeknek a kis kámeáknak a megfogalmazásai a Horatius–Piso kapcsolat változataiként visszhangzanak. Költőnk most a költő-civilizátor archaikus orpheuszi-amphióni szerepét frissíti fel:<sup>59</sup> azon dolgozik, hogy lecsillapítsa ezeknek a nyakas republikánusoknak az állatias ösztöneit, hogy megmentse őket a saját erőszakos múltjuktól (*caedibus...deterruit*), és a jó irányba terelje őket (*ducere quo vellet*) bűvös verssoraival. A rómaiak gyakran ábrázolták a polgárháborút az állati létbe való visszatérésként;<sup>60</sup> itt most Horatius menti meg szegény vadakat újra. Ha az *AP* eléri, amit akar, a Pisók végül a lábainál fognak dorombolni.

Ezt a képességet is lehet finomítani, mint az összes többit; a *vates* varázslata természetes tehetség és vesződséges fáradozás kombinációja, bár az oroszlánrésznek Horatius analizisében ez utóbbi tűnik. Oliensis bölcsen figyelte meg, hogy az *AP*-ban a vagyon és a költői tehetség elválik egymástól – olyannyira, hogy itt a hagyományos elit státusz a jó költészet létrehozásának kifejezetten akadályává válik (466).<sup>61</sup> Horatius megmutatja a Pisóknak, hogy a vagyonuk hogyan állhatja útját az őszinte kritikának, ez pedig egyenes figyelmeztetés arra, milyen nehéz küzdelmet kell vívniuk, hiszen a vagyonos embereknek senki nem meri megmondani az igazságot. De olvasható ez a részlet úgy is, mint ami egyfelől minősíti azt a politikai támogatást, amellyel a Pisók talán azt hiszik, hogy rendelkeznek, másfelől kinyilvánítja, hogy Horatius az egyetlen, aki valódi tanácsot adhat az arisztokratáknak.<sup>62</sup> A szervilis hallgató ízetlen dicsérethalmozása bizony úgy hangzik, mint egy politikai haszonleső beszéde, egy bólogatójánosé, aki saját személyes

<sup>59</sup> Vö. Lowrie 2014, 135, aki követendő *exemplum*okként értelmezi ezeket az alakokat az ifjú Piso számára.

<sup>60</sup> Vagy még annál is rosszabbnak: Hor. *Epod.* 7,11–12.

<sup>61</sup> Oliensis 2009.

<sup>62</sup> Vö. Armstrong 1993, 216.



haszna érdekében tettei a lelkesedést; a nagy éljenezések nem a valódi politikai meggyőződéséből fakadnak. Azaz: Piso republikánus barátai visszhangozzák a nagy hazugságot, Horatius viszont megmondja nekik az őszintét.

A megbízható kritikus kvintesszenciája Quintilius Varus. Itt a törlés művészetének nagy tudású szakértője áll előttünk (438–41):<sup>63</sup>

Quintilio si quid recitares, „corrigere sodes  
hoc,” aiebat „et hoc”; melius te posse negares,  
bis terque expertum frustra, delere iubebat  
et male tornatos incudi reddere versus.

Ha Quintiliusnak bármit felolvastál, azt mondta: „Kérlek, ezt meg ezt javítsd ki.” Ha később, két-három próbálkozás után azt mondtad neki, hogy nem megy ennél jobban, azt mondta, akkor törölj, és vidd vissza formátlan soraidat az üllődhöz.

Horatius annyit áradozik a szerkesztőről, hogy az majdnem a költő helyébe lép. A szerkesztő munkaköri leírása egészen lenyűgöző, és nem meglepő módon, nem kevés *vágást* is tartalmaz (445–50):<sup>64</sup>

Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes,  
culpabit duros, incomptis allinet atrum  
transverso calamo signum, *ambitiosa recidet  
ornamenta*, parum claris lucem dare coget,  
arguet ambigue dictum, mutanda notabit;  
fiet Aristarchus...

Egy becsületes és eszes ember kritizálja az élettelen sorokat, felrója [írójuknak] a nyerseket; ha nincs meg bennük a finomság, keresztülhúzza rajtuk a tollát és fekete jellel jelöli meg őket; levágja a kérkedő díszítményeket; megvilágítja *veled* a homályosat, rámutat a kétes kifejezésre, megjelöli, mit kell megváltoztatni, Aristarchosnak bizonyul...

Ezekbe a feladatokba beágyazva van még itt egy másik kulcs a politikai értelmezéshez: a levágni való, haszontalan elemek, amelyek „ambiciózusak”, amelyek az

<sup>63</sup> Gurd úgy látja Quintiliust itt, mint a társadalmi átvilágítás baljós ügynökét – aki arra ok, hogy az ember *ne* revidéáljon, mivel az önellenőrzés folyamata kellemetlen helyzetbe hozhatja az elit megmondóemberek szemében (2012, 95–98).

<sup>64</sup> Vö. a törvénytisztelő, takarosán megnyirbált vers és a cenzúrázó költő-kritikus képzeivel, a II.2. *levélből*; a „cenzor” szerepe persze feltűnőbb egy augustusi környezetben (lásd Freudenburg 2002, 47–8). Lowrie 2014, 136–137 úgy véli, hogy ez a rész egy korlátozott terepet nyit meg az új elit ambíciói számára: ők már csak az irodalom *censorai* lehetnek.

agresszív politikai törtetéshez kapcsolódnak. A quintiliusi kritikus nem habozik helyreigazítani költőjét ezekben a részletkérdésekben – mert ő tudja, ahogy Horatius is, és ahogy már a Pisóknak is tudnia kéne, milyen nagy a tét. Apróságok is okozhatnak nagy bajt (450–52):<sup>65</sup>

Nec dicet „cur ego amicum  
offendam in nugis?” Hae nugae seria ducent  
in mala derisum semel exceptumque sinistre.

Nem fogja azt mondani: „Miért sértsek meg egy barátot ilyen apróság miatt?” Ezek az apróságok komoly bajba keverhetik azt a barátot, ha egyszer kinevetik és rosszul fogadják [a művét].

A nevetségessé válás lehetőségét ismét a Pisók orra alá döngölik, de most pontosabb – és eléggé fenyegető – képet alkothatunk arról, mi jön a nevetés után. A köznevetség tárgya elszigetelődik, sebezhetővé válik, megsemmisül. Rosszat mondasz, kinevetnek – csak hogy a gonoszkodó nevetés túl könnyen fordul át sokkal durvább erőszakba.

A Pisóknak szükségük van egy személyes lektorra (egy Horatiusra/Quintiliusra), különben előbb-utóbb tönkreteszik magukat. Törölj, vagy téged törölnek el. És a szöveg zavarba ejtő befejezése is többet mondhat, ha így értjük a dolgokat. Horatius az örült szicíliai költő történetét a poétikai/politikai extremitás önpusztító ostobaságának utolsó példajaként emeli a szövegbe.<sup>66</sup> Az őrjöngő költő nem is akarja, hogy megmentse, mikor a gödörbe esik, mint amikor Empedoklész hideg fejjel a katlanba vetette magát: ezek a szuicid figurák mind a Piso-szerű meggon-dolatlan mártíromságot idézik. Ahogyan Lowrie is helyesen hangsúlyozza, Empedoklész ismert volt zsarnokellenes tevékenységéről; még ha Diogenész Laertiosz állítása – miszerint Empedoklész egyik szobra a szenátus épülete környékén állt – légből kapott volna is, Empedoklész és a köztársasági érzelmek kapcsolata akkor is sokatmondó.<sup>67</sup> Nem véletlen tehát, hogy a *licere* még egyszer megjelenik, mikor a bolond egyetlen valódi „jogát” írja le (466–69):<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Vö. haszontalan *nugae canorae* a 322. sorban.

<sup>66</sup> Vö. Johnson 2012, 236–37 ill. 259 az *AP* nyitó és záró képeiről, amelyeket a *societas* bolond elutasítása köt össze. Ahogy Lowrie 2014, 138 értelmezi, ez az örült ugrás, amely a halhatatlan istennek járó tisztelet megszerzésére irányul, egyben helyesli Augustust döntését, hogy neki ilyesféle túlzásokhoz semmi köze nem lehet.

<sup>67</sup> Lowrie 2014, 138–140.

<sup>68</sup> Lowrie 2014, 138 (uo.) szintén rögzíti ezt; ő nagy figyelmet fordít a költő és az államférfi párhuzamára is (uo.).

Sit ius *liceatque* perire poetis;  
invitum qui servat, idem facit occidenti.  
Nec semel hoc fecit, nec si retractus erit iam  
fiet homo et ponet famosae mortis amorem.

Legyen meg a joga és szabadsága a költőknek tönkretenni magukat. Aki akarata ellenére megment egy embert, az tulajdonképpen megöli. Nem először csinálja ezt, és ha visszarángatod, nem fog csak úgy hirtelen emberré válni és felhagyni azzal, hogy dicső halálra törekedjen.

A társadalmi szerződés efféle kitasztítottjainak meg kell adni a szabadságot, hogy megöljék magukat – amit úgyis elérnek előbb-utóbb a „dicső halál” nagy igyekezetében. Ez akár Lucanus és Seneca *amor mortis*ának példaképévé is válhat, ami a „köztársasági ellenzék” nagy hatású jelszava volt az ő idejünkben.<sup>69</sup> Az *AP* így a végső látomással fejeződik be, hogy mi lesz az eredménye a súlyos, krónikus ellenállásnak: eltávolítás a társadalomból, majd látványos halál. Az ilyen feltűnést kereső öngyilkosság a Pisók politikai meggyőződésének a logikus következménye: egy olyan meggyőződésé, amelyet a jelen épp most dob az alvó múlt morgó vulkánjába.

És így lesz a híres pióca-kitartás a szomjazó Pisók jelképe, akik egyszerűen nem tudják a dolgot elengedni, amíg annyi vér nem folyt amennyi csak lehetséges: Horatius egyrészt figyelmezteti őket a következményekre, másrészt már eleve kizárna őket mint renitenseket, ha ez a vérszivattyú újraindulna. De a piócaság Horatiusnak is tevékenysége: 476 soron keresztül küszködött, hogy elkapja és megölje a (rég) Pisókat, kiszívja az életerejüket (vagy a romlott vért belőlük), amíg a végén már nem is lesznek köztársaságpártiak.<sup>70</sup> Horatius azt a rohadt politikát épp olyan kitarással tudja kiszívni a címzettjeiből, mint amilyen erős az ő saját elszánásuk. Ez a parazita nagyon is képes egy nagy változás katalizálására a gazdatestekben, hogy azzá tegye őket, amivé magát már korábban tette: igazi *új emberekké*.

## Elég a Pisókból

Amellett érveltem tehát, hogy az *AP*-nak van úgy is értelme, ha agresszív, egyszerre fenyegető és diplomatikus kapcsolatfelvételnek tekintjük egy szófogadatlan családdal. Ha igazam van abban, hogy ezek a Pisók a címzettek, azzal az *AP* a társadalmi és politikai agyimosás kulcsszövegévé válik, illetve az augustusi restauráció egyik kulcsmozzanatává. A különböző üzenetek a Pisóknak, amelyeket leginkább a *decorum* égisze alá lehet összetereelni, ezer szállal kapcsolódnak a kortárs szorongásokhoz, amelyekkel kapcsolatban annyi halálos tintát ontottak a kritikusok: a félelem

<sup>69</sup> Köszönöm Philip Hardie-nak ezt az ötletet. Az *amor mortis*ról lásd Rutz 1960.

<sup>70</sup> Vö. Oliensis 2009, 474–5.

a polgárháború feléledésétől, a szólásszabadság határai egy kialakuló autokrácia alatt, az új korhoz teremtett új embertípus igénye. Amikor a Pisókkal birkózik, Horatius nemcsak holmi Augustus-kori terroristák ellen száll síkra, hanem a saját múltjával is küzd, hiszen még mindig próbálja elűzni azoknak a csúnya éveknél a szörnyű emlékét, amikor Róma csak a saját kibevezésével foglalkozott. Az *AP* egy hosszúra nyúlt kísérlet ennek a múltnak a most és mindörökre történő elaltatására azáltal, hogy eltemeti a múlt még alvajáró kísérteteit. Ennyiben a szöveg maga is az augustusi lezárás egyik gesztusa, amely magához a nagy emberhez is méltó volna. Megfelel a fenyegető kiengesztelésnek gesztusának, amellyel Piso *paternek* kínáltak consulságot (Kr. e. 23).<sup>71</sup>

Ha korábbra datáljuk, az megtámogatja az *AP* itt vázolt politikai olvasatát. A mű úgy működik a legjobban, ha egy kezdődő megállapodás egyelőre még feszült alapító szövege, amelyre ránehezednek a kikristályosodás traumatikus körülményei. A sebek még véreznek, a Pisók még problémát okoznak. Az ellenségnek még meg kell adni a levélformájú kegyelemdőfést, mielőtt a barátunk elküldjük a testvérszöveget (*Ep.* II.1). A beszéd moderálásának munkáját még azelőtt kell elvégezni, hogy később magának a nagy moderátornak finoman megemlítsük.<sup>72</sup> Ezzel a datálással az *AP* ugyanabban a kora Augustus-kori térben van, mint az *Aeneis* és az *Ódák* első három könyve; talán új kapcsolatokra is fény derülhet, ha magabiztosabban tárgyaljuk ebben a környezetben. Ez a cikk azonban véget ér, mielőtt az a munka megkezdődne, és így pusztán gondolat-kísérlet, elméleti magvetés. Mindenesetre az *AP* visszatolása legalább tíz évvel, még ha feltételesen és óvatosan is, mindenképpen előidézik valamiféle termékeny zűrzavart azzal kapcsolatban, ahogyan Horatius életművét látjuk. Ebben a furcsa fényben, amelyet én most erre a furcsa szövegre vettem, az *AP* már nem Róma legnagyobb költőjének érett tankönyve, amely praktikus összefoglalja, amit a szakmában elsajátított. Inkább egy recept, hogy a múlt vigyázzon a szájára, és ne ismétlje önmagát. Egy másfajta visszatekintést látunk tehát; és ettől már nem is kell annyira elvárnunk, hogy szép és rendezett legyen, vagy hogy ne legyen akár egy kicsit gonosz is.

Rung Ádám fordítása

<sup>71</sup> Vö. Johnson (2012, 273) valamivel kellemesebb konklúziójával: „Horatius – jambikus és poétikai – kriticismusának értéke költészetének abban a képességében rejlik, hogy leképezze és egyben befolyásolja a szociális kohéziót.”

<sup>72</sup> Vö. a fentebbi 49. jegyzettel.

## Bibliográfia

- [Borzsák István] 1969. *Horatius: Epistulae*. Ed. B. I., Budapest.
- [Borzsák István] 1972. *Horatius, Szatírák: Horatii Saturae*. Ed. B. I., Budapest.
- [Borzsák István] 1975. *Horatius, Ódák és epódoszok*. Ed. B. I., Budapest.
- [Borzsák, Stephanus] 1984. *Horatius, Opera*. Ed. S. B., Leipzig.
- [Carter, John M.] 1982. *Suetonius, Divus Augustus*. Ed. with Introduction and Commentary. Bristol.
- [Gowers, Emily] 2012. *Horace, Satires Book I*. Comm. E. G. Cambridge.
- [Kiessling, Adolf]\* 1901.<sup>4</sup> *Horatius, Oden und Epoden*. Erklärt von A. K., besorgt von R. H. Berlin.
- [Kiessling, Adolf–Heinze, Richard] 1917.<sup>6</sup> *Horaz, Oden und Epoden*. Erklärt von A. K., besorgt von R. H. Berlin.
- [Kiessling, Adolf–Heinze, Richard] 1966.<sup>12</sup> *Horatius, Oden und Epoden*. Erklärt von A. K., besorgt von R. H. Dublin–Zürich.
- [Mankin, David] 1995. *Horace, Epodes*. Cambridge.
- [Mayer, Roland] 2012. *Horace: Odes Book I*. Cambridge.
- [Rudd, Niall] 1989. *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Cambridge.
- [Shorey, Paul] 1910. *Horace, Odes and Epodes*. Ed. P. S. Shorey. New York.
- [Wickham, Edward C.] 1896. *Quinti Horati Flacci Opera Omnia. The Works of Horace with a Commentary by E. C. W.* Oxford.
- Ahl, F. M. 1989. Amber, Avallon and Apollo's Singing Swan. *American Journal of Philology* 103. 373–411.
- Ancona, Ronnie. 1994. *Time and the Erotic in Horace's Odes*. Durham and London.
- Ancona, Ronnie. 2002. The Untouched Self: Sapphic and Catullan Muses in Horace, *Odes* 1.22. In Spentzou, Efrossini–Fowler, Don (szerk.): *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford, 161–186.
- Anderson, W.S. 1982. *Essays on Roman Satire*. Princeton.
- Anderson, William S. 1993. Horace's Different Recommenders of "Carpe diem" in C. 1.4, 7, 9, 11. *The Classical Journal* 88, 115–122.
- Arató László. 1992. Horatius Noster: Berzsenyi és Horatius Petri György csikkes várótermében. *Kortárs* 36(11), 55–65.
- Arkenberg, Jerome S. 1993. Licinii Murenae, Terentii Varrones, and Varrones Murenae I–II. *Historia* 42, 326–351, 471–491.

- Armstrong, David. 1986. Horatius Eques et Scriba. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 116, 255–288.
- Armstrong, David. 1993. The Addressees of the «Ars Poetica»: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31, 185–230.
- Babits Mihály. 1934. *Az európai irodalom története I.* Budapest.
- Bagnani, Gilbert. 1954. No Fire Without Smoke! *Phoenix* 8, 23–27.
- Baldo, Gianluigi. 2010. Horaz. In *Die Rezeption der antiken Literatur: Kulturhistorisches Werklexikon. Der neue Pauly Suppl. 7.* Stuttgart–Weimar, 374–395.
- Barber, Daniel. 2014. Presence and the Future Tense in Horace's *Odes*. *The Classical Journal* 104, 333–361.
- Barchiesi, Alessandro. 2000. Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition. In Depew, Mary–Obbink, Dirk (szerk.): *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society.* Cambridge, 167–82.
- Barchiesi, Alessandro. 2007. Carmina: *Odes* and *Carmen Saeculare*. In Harrison, Stephen (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace.* Cambridge, 144–61.
- Beard, Mary. 2014. *Laughter in Ancient Rome.* Berkeley.
- Beck, Ulrich. 2006. *Cosmopolitan Vision.* Transl. Cioran Cronin. Cambridge.
- Bécsy Ágnes. 1985. „Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”. *Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése.* Budapest.
- Berzsenyi Dániel. 1999. *Művei.* Sajtó alá rendezte Orosz László. Budapest.
- Bibó István. 2012 [1948]. Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem. In *Bibó István művei, V.* Budapest, 21–71.
- Billows, Richard. 1989. Legal Fiction and Political Reform at Rome in the Early Second Century B. C. *Phoenix* 43, 112–133.
- Bircsák, Anikó. 2008. A Sziget és a Nyugat: A Sziget mint műhely. Online: <http://epika.web.elte.hu/doktor/BircsakAniko.pdf> (hozzáférés: 2014. 08. 22.).
- Blumenberg, Hans. 2006. *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok.* Ford. Király Edit. Budapest.
- Boccaccio, Giovanni. 1964. Dekameron. Ford. Révay József, in *Boccaccio művei.* Budapest.
- Borzsák István. 1990. *A római történeti hagyomány kialakulása.* Budapest.
- Borzsák István. 1997. Horatius Magyarországon. In *Uő: Dragma III.* Budapest, 128–141.
- Bowditch, Phebe Lowell. 2001. *Horace and the Gift Economy of Patronage.* Berkeley–Los Angeles–London.
- Bradshaw, A. T. von. 1970. Horace, *Odes* 4. 1. *Classical Quarterly* 20, 142–153.
- Braund, S. H. 1988. *Beyond anger. A study in Juvenal's third book of satires.* Cambridge.
- Braund, S. H. 1989. City and country in Roman satire. In S. H. Braund (szerk.), *Satire and society in ancient Rome.* Exeter, 23–48.

- Braund, S. M. 1996. *The Roman satirists and their masks*. Bristol.
- Brink, C. O. 1963. *Horace on Poetry: Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge.
- Brink, C. O. 1971. *Horace on Poetry, II: The Ars Poetica*, Cambridge.
- Buchheit, Vinzenz. 1968. Homerparodie und Literarkritik in Horazens Satiren I 7 und I 9. *Gymnasium* 75, 519–555.
- Burnett, Anne Pippin. 1983. *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*. Cambridge/Mass.
- Cameron, H. D. 1989. Horace's Soracte Ode (Carm. 1.9). *Arethusa* 22, 147–159.
- Catlow, Laurence. 1976. Fact, Imagination and Memory in Horace, Odes 1.9. *Greece & Rome* 23, 74–81.
- Cavarzere, Alberto. 1992. *Orazio: Il Libro degli Epodi*. Venice
- Cicero, Marcus Tullius. 2004. *Tusculumi eszmecsere*. Ford. Vekerdi József, Budapest.
- Citroni, Mario. 2009. Horace's «Ars Poetica» and the Marvellous. In Hardie, Philip R. (szerk.): *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford, 19–40.
- Clausen, Wendell. 1994. *Virgil, Eclogues*. Comm. W. C., Oxford.
- Clay, Jenny Strauss. 1989. Horace Ode 1.9: Horace's September Song. *Classical World* 83, 102–105.
- Clay, Jenny Strauss. 2010. Horace and Lesbian Lyric. In Davis, Gregson (szerk.): *A Companion to Horace*. Wiley-Blackwell, 128–146.
- Commager, Steele. 1957. The Function of Wine in Horace's Odes. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 88, 68–88.
- Commager, Steele. 1962. *The Odes of Horace*. New Haven–London.
- Connor, Peter. 1987. *Horace's Lyric Poetry. The Force of Humour*. Berwick.
- Conte, Gian Biagio. 1986. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca.
- Cowan, Robert W. 2006. The Land of King Mane. A Pun at Horace, *Odes* 1.22.5. *Classical Quarterly* 56, 322–324.
- Cucchiarelli, Andrea. 2010. Return to Sender: Horace's sermo from the Epistles to the Satires. In Davis, Gregson (szerk.): *A Companion to Horace*. Chichester, West Sussex – Malden, MA, 291–318.
- Cunningham, Maurice P. 1957. *Enarratio of Horace Odes I, 9*. *Classical Philology* 52, 98–102.
- D'Angour, Armand. 1999. Ad Unguem. *American Journal of Philology* 120, 411–427.
- Damrosch, David. 2009. *How to Read World Literature*. Oxford.
- Dávidházi Péter. 2004. *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest.
- Davis, Gregson. 1987. "Carmina/Iambi": The Literary-Generic Dimension of Horace's "Integer vitae" ("C." 1, 22). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 27, 67–78.

- Davis, Gregson. 1991. *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. Berkeley–Los Angeles–Oxford.
- de Rougemont, Denis. 1998. *A szerelem és a nyugati világ*. Ford. Szoboszlai Margit, Budapest (1. fr. kiad. 1956).
- Der kleine Pauly*. 1979. I–V. köt., München.
- Déri Balázs. 2008. Ki volt Thaliarchus? (Horatius, *Carm.* I. 9). *Ókor* 7(4), 67–72.
- Devecseri Gábor. 1981. *Antik tanulmányok*. I–II. köt. Budapest.
- Domaszewski, Alfred von. 1904. Untersuchungen zur römischen Kaisergeschichte VI: Der Festgesang des Horaz auf die Begründung des Principates. *Rheinisches Museum für Philologie* 59, 302–310.
- Draheim, Joachim. 1981. *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Amsterdam.
- Draheim, Joachim–Wille, Günther. 1985. *Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Anthologie*. Amsterdam.
- Dryden, John. [1693] 1926. A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire. In *Essays of John Dryden*. Ed. W. P. Ker, Oxford, 2. köt., 15–114.
- Eco, Umberto. 2001. Szövegek túlinterpretálása. Ford. Vankó Annamária és Kemény Ágnes. *Helikon* 47, 504–518.
- Edmunds, Lowell. 1992. *From a Sabin Jar: Reading Horace, Odes 1.9*, Chapel Hill, London,
- Feeney, Denis C. 1993. Horace and the Greek Lyric Poets. In Rudd, Niall: *Horace 2000: A Celebration*. London, 41–63.
- Feeney, Denis. 2002. VNA CUM SCRIPTORE MEO: Poetry, Principate and the Traditions of Literary History in the Epistle to Augustus. In Feeney, Denis–Woodman, Tony (szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, 172–87.
- Feeney, Denis. 2010. Fathers and Sons: The Manlii Torquati and Family Continuity in Catullus and Horace. In Kraus, Christina S.–Marincola, John–Pelling, Christopher (szerk.): *Ancient Historiography and its Contexts. Studies in Honour of A. J. Woodman*. Oxford, 205–223.
- Fenyvesi Kristóf. 2012. A Dél betörése (Kerényi Károly és a Sziget topológiája). *Irodalomtörténeti Közlemények* 116, 243–280.
- Ferenczi Attila. 2004. Horatiusi szivárvány és a tankönyvek. In Nagy Balázs–Szálka Zsuzsanna–Szende Katalin (szerk.): „Az élet tanítómestere”: *Ünnepi tanulmányok Gyapay Gábor 80. születésnapjára*. Budapest, 61–71.
- Ferenczi, Attila. 2011. Ki mihez ragaszkodik? Horatius, Ódák III.3. *Ókor* 10(1). 27–33.
- Ferenczi Attila. 2012. A csipás Horatius. In Gesztelyi Tamás (szerk.): *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*. Debrecen, 21–35.
- Ferenczi Attila. 2013. Szatirikus maszk. Horatius komikus világa (*Szatírák* I.2). In Ferenczi Attila–Hajdu Péter (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest, 25–38.



- Finály Henrik. 1884. *A latin nyelv szótára*. Budapest (reprint 1991).
- Fish, Stanley. 1980. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, MA.
- Fitzgerald, William. 1988. Power and Impotence in Horace's Epodes. *Ramus* 17, 176–91.
- Flower, Harriet I. 1996. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford.
- Fowler, Roger. 1987. (Szerk.) *A dictionary of modern critical terms*. 2. rev. ed., London–Boston.
- Fraenkel, Eduard. 1957. *Horace*. Oxford.
- Freudenburg, Kirk. 1993. *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*. Princeton.
- Freudenburg, Kirk. 2001. *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge.
- Freudenburg, Kirk. 2002. Writing to/through Florus: Criticism and the Addressee in Horace *Epistles* 2.2. *Memoirs of the American Academy in Rome* 47, 33–55.
- Fried István. 2006. Egy regény regénye (Az új földesúrról – másképpen). *Irodalomtörténet* 87, 378–391.
- Frischer, Bernard. 1991. *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta, GA.
- Frye, Northrop. 1998. *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József, Budapest.
- Galinsky, G. K. 1996. *Augustan Culture: An Interpretive Introduction*, Princeton, N.J.
- Gecser, Ottó. 2011. Classical Rhetoric between Public Education and the Education of the Public in Nineteenth-Century Hungary. Klaniczay, Gábor–Werner, Michael–Gecser, Ottó (szerk.): *Multiple Antiquities – Multiple Modernities: Ancient Histories in Nineteenth Century European Cultures*. Frankfurt–New York. 573–585.
- Gentili, B. 1984. *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. Roma.
- Gerber, Douglas E. 1993. Greek Lyric Poetry since 1920. Part I. *Lustrum* 35, 7–179.
- Gow, A. S. F. 1952. *Theocritus*. Edited by A. S. F. Gow. 1–2. vol. Cambridge.
- Gowers, Emily. 1993. Horace, *Satires* 1.5: An Inconsentual Journey. *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39, 48–66.
- Gowers, Emily. 2002. Blind Eyes and Cut Throats: Amnesia and Silence in Horace "Satires" 1.7. *Classical Philology* 97, 145–161.
- Gowers, Emily. 2012. *Horace: Satires Book I*, Cambridge.
- Grassmann, Victor. 1966. *Die erotischen Epoden des Horaz: Literarischer Hintergrund und sprachliche Tradition*. München
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2003. *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*. Chicago.
- Guolbourne, Russell. 2009. Appropriating Horace in Eighteenth-Century France. In Houghton, L. B. T.–Wyke, Maria (szerk.): *Perceptions of Horace: A Roman Poet and His Readers*. Cambridge, 256–270.

- Gurd, Sean. 2012. *Work in Progress: Literary Revision as Social Performance in Ancient Rome*, Oxford.
- Habinek, Thomas. 2005. Satire as aristocratic play. In Kirk Freudenburg (szerk.), *The Cambridge companion to Roman satire*. Cambridge, 175–191.
- Habinek, Thomas. 2005. *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore.
- Hajdu Péter. 2004. Lehetőségek a dialógus meggátolására. In *Már a régi görögök is*. Budapest, 158–182.
- Hajdu Péter. 2009. Az őszinteség retorikája. In *Irodalom, történet, titok, idegenség*. Budapest, 11–19.
- Hajdu Péter. 2009. Európa-koncepciók a *Sziget* sorozatban. In *Uő: Irodalom, történet, titok, idegenség*. Budapest, 92–103.
- Hajdu, Péter 2013. Classics in Hungary and the Party Line: The Case of Imre Trencsényi-Waldapfel. In Karsai, György–Klaniczay, Gábor–Movrin, David–Olechowska, Elżbieta (szerk.): *Classics and Communism: Greek and Latin behind the Iron Curtain*. Ljubljana–Budapest–Warsaw, 55–70.
- Halliwell, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton–Oxford.
- Harrison, Stephen J. 1992. Fuscus the Stoic: Horace Odes 1.22 and Epistles 1.10. *Classical Quarterly* 42, 543–547.
- Harrison, Stephen J. 2009. Horace and the Victorians. In Houghton, L. B. T.–Wyke, Maria (szerk.): *Perceptions of Horace: A Roman Poet and His Readers*. Cambridge, 290–304.
- Harrison, Stephen J. 2007. Horatian Self-representations. Style and Poetic Texture. In Harrison, Stephen J. (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 22–35, 262–275.
- Hatvany Lajos. 1968. *A tudni-nem-érdemes dolgok tudománya*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest.
- Hegyí W. György. 2009. Ősök, maszkok, utódok: A pompa funebris Rómában. *Ókor* 8(3–4), 70–77.
- Heinze, Richard. 1923. Die Horazische Ode. *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 51, 153–168 = In Heinze 1938: *Vom Geist des Römertums: ausgewählte Aufsätze*. Ed. Burck, Erich, Leipzig, 185–213.
- Henderson, John. 1994. On Getting Rid of Kings: Horace, Satire 1.7. *Classical Quarterly* s.n. 44, 146–170.
- Henderson, John. 1999a . Horace Talks Rough and Dirty: No Comment (Epodes 8 & 12). *Scholia* 8, 3–16.
- Henderson, John. 1999b . *Writing down Rome: Satire, Comedy, and Other Offences in Latin Poetry*, New York.
- Henderson, William J. 1967. Horace, Carm. I.9: An Analysis. *Acta Classica* 10, 11–18.

- Hendrickson, G. L. 1900. Horace, *Serm.* 1.4: a Protest and a Programme. *American Journal of Philology* 21, 121–42.
- Heyworth, Stephen J. 1993. Horace's Ibis: On the Titles, Unity and Contents of the Epodes. *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 7, 85–96.
- Hodgart, Matthew. 1967. *Satire*. New York.
- Holtermann, Martin. 1997. Adressat und philosophische Konzeption in der Licinius-Ode des Horaz. In Baier, Thomas–Schimann, Frank (szerk.): *Fabrica. Studien zur antiken Literatur und ihrer Rezeption*. Stuttgart–Leipzig, 79–90.
- Holzberg, Niklas. 2002. *Catull: Der Dichter und sein erotisches Werk*. München.
- Holzberg, Niklas. 2009. *Horaz. Dichter und Werk*. München
- Hooley, D. M. 2007. *Roman satire*. Malden.
- Horatius. 1961. *Összes versei*. Budapest.
- Hubbard, Thomas K. 2000. Horace and Catullus: The Case of the Suppressed Precursor in "Odes" 1.22 and 1.32. *Classical Weekly* 94, 25–37.
- Hutchinson, Gregory O. 2001. *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford.
- Hutchinson, Gregory O. 2002. The Publication and Individuality of Horace's „Odes” Books 1–3. *Classical Quarterly* 52, 517–537 = Uő: *Talking Books. Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*. Oxford, 2008, 131–161.
- Innes, Doreen C. 1989. Augustan Critics. In Kennedy, George A. (szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 1. Classical Criticism*. Cambridge, 245–273.
- Isler-Kerényi, Cornelia. 2013. Károly Kerényi: An Unwilling Emigrant into European Classical Scholarship. In Karsai, György–Klaniczay, Gábor–Movrin, David–Olechowska, Elzbieta (szerk.): *Classics and Communism: Greek and Latin behind the Iron Curtain*. Ljubljana–Budapest–Warsaw, 45–54.
- James, Sharon L. 2003. *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley.
- James, Sharon L. 2006. A Courtesan's Choreography: Female Liberty and Male Anxiety at the Roman Dinner Party. In Christopher A. Faraone–Laura K. McClure (szerk.): *Courtisans in the Ancient World*. Madison.
- Johnson, Timothy S. 1993. *Wine, song, and the potens vate: The sympotic structure of Horace's "Odes"* (Ph.D. Thesis). Illinois, Urbana-Champaign.
- Johnson, Timothy S. 2010. The Epistles. Davis, Gregson (szerk.): *A Companion to Horace*. Chichester, West Sussex–Malden, MA, 319–333.
- Johnson, Timothy S. 2012. *Horace's Iambic Criticism. Casting Blame (Iambike Poiesis)*. Leiden–Boston.
- Johnson, W. R. 1982. *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley–Los Angeles–London.
- Jókai Mór. 1963 [1862]. *Az új földesúr*. Sajtó alá rendezte Kulcsár Adorján. Budapest.

- Jordan, David R. 1985. Defixiones from a Well Near the Southwest Corner of the Athenian Agora. *Hesperia* 54, 205–255.
- Kalbeck, Max. 1913. *Johannes Brahms*. I–III. Berlin.
- Kárpáti András. 2011. Holt társaságok költője. A vátesz humora és a carmenek „Horatiusai”. *Ókor* 10/1, 18–26.
- Kaster, Robert A. 2005. *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford.
- Keane, Catherine. 2006. *Figuring genre in Roman satire*. Oxford.
- Kennedy, G. A. 1992. Is Horace’s *Ars Poetica* a Parody? *American Journal of Philology* 113, 441–442.
- Kerényi Károly. 1935. ‘Horatius Noster.’ In Kerényi–Waldapfel 1935, 9–19 (= Kerényi 1984, 205–212; utóbbi az 1940-es 2. kiadás szövegét közli).
- Kerényi Károly. 1936. Horatius – Horatianizmus. *Válasz* 3 (1), 25–33.
- Kerényi Károly. 1984. *Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943*. Budapest.
- Kerényi Károly–Waldapfel Imre (szerk.). 1935. *Horatius Noster – Magyar Horatius*. Budapest.
- Kernan, Alvin. 1959. *The cankered Muse. Satire of the English Renaissance*. New Haven.
- Kilpatrick, R. S. 1990. *The Poetry of Criticism: Horace, Epistles II and Ars Poetica*, Edmonton.
- Kontler, László. 2009. *A History of Hungary*. Budapest.
- Kraggerud, Egil. 1979. Die Satire 1.7 des Horaz. *Symbolae Oslinienses* 54, 91–109.
- Kraggerud, Egil. 1984. *Horaz und Actium. Studien zu den politischen Epoden*. Oslo.
- Kumaniecki, Casimirus (Kazimierz) F. 1935/1967. De Epodis quibusdam Horatianis. In Academia Polona Litterarum et Scientiarum, *Commentationes Horatianae*. Kraków, 1935 = In Uő: *Scripta minora*. Warszawa, 1967, 267–281.
- La Penna, Antonio. 1963a . Tre poesie espressionistiche di Orazio (ed una meno espressionistica). *Belfagor* 18, 181–193.
- La Penna, Antonio. 1963b . Orazio e l’ideologia del principato. Firenze.
- Laird, Andrew. 2007. The *Ars Poetica*. In Harrison, Stephen (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, 132–143.
- Leach, Eleanor Winsor. 1994. Horace *Carmen* 1.8: Achilles, the Campus Martius, and the Articulation of Gender Roles in Augustan Rome. *Classical Philology* 89, 334–343.
- Lee, M. Owen. 1969. *Word, Sound, and Image in the Odes of Horace*. Anna Arbor.
- Lefèvre, Eckard. 1968. *Rursus bella moves?* Die literarische Form von Horaz c. 4, 1. *Rheinisches Museum* 111. 166–189.
- Lefèvre, Eckard, 1993. *Horaz: Dichter im Augusteischen Rom*. München.
- Lenz, Lutz. 1994. Zwei Flaneure, Anakreon 54 D. (= 388 PMG) und Horaz’ 4. Epode. *Gymnasium* 101, 483–501.

- Lewis, C.S. 1958. *The Allegory of Love*. New York–Oxford (1. kiad. 1936).
- Lockyer, J.C.W. 1968. Horace Odes I,9. *The Classical Journal* 63, 304–308.
- Lowrie, Michèle. 1997. *Horace's Narrative Odes*. Oxford.
- Lowrie, Michèle. 2007. Horace and Augustus. In Harrison S. J. (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 77–89.
- Lowrie, Michèle. 2009. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- Lowrie, Michèle. 2010. Performance. In Barchiesi, Alessandro–Scheidel, Walter (szerk.): *The Oxford Handbook of Roman Studies*. Oxford.
- Lowrie, Michèle. 2014. Politics by Other Means in Horace's *Ars Poetica*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 72, 121–142.
- Lyne, R.O.A.M. 1980. *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*. Oxford.
- Lyne, R.O.A.M. 1995. *Horace. Behind the Public Poetry*. New Haven.
- Lyne, R.O.A.M. 2005. Horace Odes Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus. *The Classical Quarterly* 55, 542–558.
- Lyons, Stuart. 2007. *Horace's Odes and the Mystery of Do-Re-Mi*. Oxford.
- Lyons, Stuart. 2010. *Music in the Odes of Horace*. Oxford.
- Mankin, David. 1987. Lucilius and Archilochus: Fragment 698 (Marx). *The American Journal of Philology* 108, 405–408.
- Mankin, David. 2010. The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement. In Gregson Davis (szerk.): *A Companion to Horace* (Blackwell Companions to the Ancient World). Oxford, 93–104
- Markus, Donka D. 2000. Performing the Book: The Recital of Epic in First-Century C.E. Rome. *Classical Antiquity* 19, 138–179.
- Matthews, V. J. 1973. Some Puns on Roman Cognomina. *Greece and Rome* 20, 20–24.
- Mayer, Péter. 2009. *A líra születése: a korai görög iambosz költészet*. Budapest.
- Mayer, Roland. 2005. Sleeping With the Enemy: Satire and Philosophy. In Freudenburg, Kirk (szerk.): *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge, 146–159.
- McDonnell, Myles. 2003. Roman Men and Greek Virtue. In Rosen, Ralph M.–Sluiter, Ineke (szerk.): *Andria: Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*. Leiden, 235–261.
- Miller, John F. 2009. *Apollo, Augustus, and the Poets*. Cambridge.
- Miltner, Franz. 1927. Licinius. In *RE* XIII, 214–501.
- Mindt, Nina. 2006. *Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*. Göttingen.
- Miner, Earl. 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton.
- Mitchell, Elizabeth. 2010. Time for an Emperor: Old Age and the Future of the Empire in Horace Odes 4. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 64, 43–76.

- Moles, John. 2007. Philosophy and Ethics. In Harrison, Stephen J. (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 165–180.
- Mommsen, Theodor. 1889. *Festrede zur Feier des Geburtstags Friedrichs II. und zur Feier des Geburtstags Seiner Majestät des Kaisers*. Berlin.
- Moritz, L. A. 1976. Snow and Spring: Horace's Soracte Ode Once Again. *Greece & Rome* 23, 169–176.
- Morrison, Andrew D. 2007. *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Moskovit, Leonard. 1977. Horace's Soracte Ode as a Poetic Representation of an Experience. *Studies in Philology* 74, 113–129.
- Muir, J. V. 1981. The Poems of Horace. *Latomus* 40, 322–331.
- Murray, Michael. 1981. The Hermeneutic Response. In Kresic, Stephanus (szerk.): *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretations of Classical Texts. Herméneutique littéraire contemporaine et interprétation des textes classiques*. Ottawa, 281–285.
- Murray, Oswyn. 1985. Symposium and Genre in the Poetry of Horace. *The Journal of Roman Studies* 75, 39–50. = 1993. In Rudd, Niall (szerk.): *Horace 2000*. 89–105.
- Nicoll, W.S.M. 1986. Horace's Judgement on Sappho and Alcaeus. *Latomus* 45, 603–608.
- Nisbet, Robin G. M.–Hubbard, Margaret. 1970. *A Commentary on Horace Odes, Book I*. Oxford.
- Nisbet, Robin G. M.–Hubbard, Margaret. 1978. *A Commentary on Horace Odes, Book II*. Oxford.
- Nisbet, Robin G. M.–Rudd, Niall. 2004. *A Commentary on Horace Odes, Book III*. Oxford.
- O'Gorman, Ellen. 2006. Alternative Empires: Tacitus's Virtual History of the Pisonian Principate. *Arethusa* 39, 281–301.
- Oliensis, Ellen. 1998. *Horace and the rhetoric of authority*. Cambridge.
- Oliensis, Ellen. 2007. Erotics and Gender. In Stephen Harrison (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 221–234.
- Oliensis, Ellen. 2009. Fashioning Men: The Art of Self-Fashioning in the *Ars Poetica*. In Freudenburg, Kirk (szerk.), *Oxford Readings in Classical Studies: Horace: «Satires» and «Epistles»*, Oxford, 451–79.
- Olstein, Katherine. 1984. Horace's Integritas and the Geography of Carm. I. 22. *Grazer Beiträge* 11, 113–120.
- Orden, Kate van. 1996. Les Vers lascifs d'Horace: Arcadelt's Latin Chansons. *The Journal of Musicology* 14, 338–369.
- Paschalis, Michael. 2002. Constructing Lyric Space: Horace and the Alcaean Song. In Paschalis, Michael (szerk.): *Horace and Greek Lyric Poetry*. Rethymnon, 71–84.

- Pasquali, Giorgio. 1920. *Orazio lirico*. Firenze.
- Pelling, Christopher. 1996. Actium, 31 B.C. In *The Cambridge Ancient History*, Vol. X, 54–59.
- Piwonka, Mario P. 1949. *Lucilius und Kallimachos: Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie*. Frankfurt.
- Plaza, Maria. 2006. *The function of humour in Roman verse satire*. Oxford.
- Plotnick, Joan. 1979. Horace on Satyr Drama. *The Classical World* 72, 329–335.
- Plutarkhosz. 1965. *Párhuzamos életrajzok*. Ford. Máthé Elek, Budapest.
- Plüss, Hans Theodor. 1882. *Horazstudien: Alte und neue Aufsätze über Horazische Lyrik*. Leipzig.
- Polgár Anikó. 2006. „Pontosság” és „szószerintiség” a rekonstrukció elméletében. A Horatius-vita néhány elvi kérdése. In Hajdu Péter–Polgár Anikó (szerk.): *Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*. Budapest, 7–19.
- Pöschl, Viktor. 1966. Die Soracte-Ode des Horaz. *Wiener Studien* 79, 365–383.
- Price, Sarah D. 1990. Anacreontic Vases Reconsidered. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 31, 133–175.
- Putnam, Michael C. J. 1986. *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca and London.
- Putnam, Michael C. J. 2006. *Poetic Interplay: Catullus & Horace*. Oxford.
- Quinn, Kenneth. 1982. The Poet and his Audience in the Augustan Age. *Austieg und Niedergang der römischen Welt* 30, 75–180.
- Radin, Max. 1914. Gens, Familia, Stirps. *Classical Philology* 9, 235–247.
- Ramage, Edwin S. 1973. *Urbanitas. Ancient Sophistication and Refinement*. Norman.
- Rea, Jennifer A. 2007. *Legendary Rome. Myth, Monuments, and Memory on the Palatine and Capitoline*. London.
- Reagan, Christopher J. 1970. Horace, Carmen 2.10. The Use of Oxymoron as a Thematic Statement. *Rivista di Studi Classici* 18, 177–185.
- Reckford, Kenneth. 1991. Horace Revisited. Horace by David Armstrong. *Arion* 1, 209–222.
- Ritoók, Zsigmond. 2009a. A klasszika-filológia a 19. századi Magyarországon. In Uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 9–18.
- Ritoók Zsigmond. 2009b. Horatius és az arany középszer. In Uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 359–366.
- Roman, Luke. 2014. *Poetic Autonomy in Ancient Rome*. Oxford.
- Rooy, C.A. van. 1971. Arrangement and Structure of Satires in Horace, Sermones Book 1: Satire 7 as related to Satires 10 and 8. *Acta Classica* 14, 67–90.
- Rudd, Niall. 1960. Patterns in Horatian Lyric. *The American Journal of Philology* 81, 373–392.
- Rudd, Niall. 1981. Romantic Love in Classical Times? *Ramus* 10, 140–158.
- Rudd, Niall. 1982. *The Satires of Horace*. Bristol.

- Rudd, Niall. 1986. *Themes in Roman Satire*. London.
- Rudd, Niall. 1990. *Epistles, Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. Cambridge.
- Rudd, Niall. 1993. Horace as a Moralizer. In Uő (szerk.): *Horace 2000: A Celebration. Essays for the Bimillennium*. Ann Arbor, 64–88.
- Rung Ádám. 2014. Romulus költőzködései. A Casa Romuli értelmezései és a kulturális emlékezet Rómában. *Ókor* 13(1), 32–39.
- Russell, Donald A. 1981. *Criticism in Antiquity*. Berkeley.
- Russell, Donald A. 2005. Ars Poetica. In Laird, Andrew (szerk.): *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford, 325–45.
- Rutledge, S. H. 2009. Writing Imperial Politics: The Social and Political Background. In W. J. Dominik, W. J.–Garthwaite, John–Roche, P. A. (szerk.): *Writing Politics in Imperial Rome*, Leiden, 23–61.
- Rutz, Werner. 1960. *Amor mortis* bei Lucan. *Hermes* 88, 462–475.
- Santirocco, Matthew S. 1986. *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill.
- Schmidt, Ernst A. 1996. Vorwort. In Krasser, Helmut–Schmidt, Ernst A. (szerk.): *Zeitgenosse Horaz: Der Dichter und seine Leser seit zwei Jahrtausenden*. Tübingen, 7–13.
- Schmidt, Ernst A. 2002a. Das Epodenbuch und die Tradition des Iambos. In Uő: *Zeit und Form: Dichtungen des Horaz*. Heidelberg, 38–59
- Schmidt, Ernst A. 2002b. Die Sinnfigur des Epodenbuchs. In Uő: *Zeit und Form: Dichtungen des Horaz*. Heidelberg, 60–76
- Schmitzer, Ulrich. 1994. Von Wölfen und Lämmern (Hor. epod. 4). In: Koster, Severin (szerk.): *Horaz-Studien*. Erlangen, 31–49.
- Segal, Charles. 1981. Horace's Soracte Ode (I.9). Of Interpretation, Philologic and Hermeneutic. In Kresic, Stephanus (szerk.): *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretations of Classical Texts. Herméneutique littéraire contemporaine et interprétation des textes classiques*. Ottawa, 287–292.
- Shields, M. G. 1958. Odes I. 9: A Study in Imaginative Unity. *Phoenix* 12, 166–173.
- Simon Attila. 2009. Az antikvitás érzéki hagyománya. Kerényi Károly és „a könyv problémája”. In Uő: *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest, 171–200.
- Slater, William J. 1976. Symposium at Sea. *Harvard Studies in Classical Philology* 80, 161–170.
- Smith, Roland. 1991. *Hellenistic Sculpture*. London.
- Springer, Carl P. E. 1988. Horace's Soracte Ode: Location, Dislocation, and the Reader. *Classical World* 82, 1–9.
- Stafford, Emma. 2012. From the Gymnasium to the Wedding: Erôs in Athenian Art and Cult. In Ed Sanders et al. (szerk.): *Erôs in Ancient Greece*. Oxford, 175–208.
- Staley, Gregory A. 2000. Juvenal's third satire: Umbricius' Rome, Vergil's Troy. *Memoirs of the American Academy in Rome* 45, 85–98.



- Sullivan, Gerald J. 1963. Horace: Odes 1, 9. *The American Journal of Philology*
- Sullivan, John P. 1981. Horace's Soracte Ode (I.9). The Philological Aspects. In Kressic, Stephanus (szerk.): *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretations of Classical Texts. Herméneutique littéraire contemporaine et interprétation des textes classiques*. Ottawa, 277–280.
- Sutherland, Elizabeth H. 2002. *Horace's Well-trained Reader. Toward a Methodology of Audience Participation in the Odes*. Frankfurt–New York.
- Syme, Ronald. 1978. History in Ovid. Oxford.
- Syme, Ronald. 1980. The Sons of Piso the Pontifex. *American Journal of Philology* 101, 333–341.
- Syme, Ronald. 1986. *The Augustan Aristocracy*. Oxford.
- Syndikus, Hans Peter. 1972. *Die Lyrik des Horaz*. Darmstadt.
- Sziget I (1935), II (1936), III (1939).
- Szilágyi János György (szerk.). 1999. *Mitológia és humanitás: Tanulmányok Kerényi Károly 100. születésnapjára*. Budapest.
- Szilágyi János György. 1982. Mercuriusque. In Uő: *Paradigmák*. Budapest, 21–30.
- Szűcs Zoltán Gábor. 2009. Reménységtől s félelemtől szabad lélek. Diszkurzív politológiai esettanulmány Kazinczy Ferencről és a működő rendi alkotmány korának politikai kultúrájáról. *Irodalomtörténet* 90, 428–461.
- Tamás Ábel. 2005. „Honnan jössz és hová mész?” Catullus 10 – Hor. *Sat.* I.9. In Bárány Tibor (szerk.), *A tarkaság dicsérete*. Budapest, 159–188.
- Tamás Ábel. 2006. Könyv és táj. A szellem médiumai Kerényi Károly Sziget-antológiájában. In Oláh Szabolcs–Simon Attila–Szirák Péter (szerk.): *Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*. Budapest, 299–310.
- Tamás Ábel. 2011. *Catullus és a közvetítő közegek poétikája* (doktori disszertáció).
- Tamás Ábel. 2015 (megjelenés alatt). The Reading Fails. Horace through Zsigmond Móricz. In Mezei Gábor *et al.* (szerk.): *Western Canon through Eastern Authors*. Cambridge.
- Tarrant, Richard. 1995. Da Capo Structure in Some Odes of Horace. In Harrison, Stephen J. (szerk.): *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*. Oxford, 32–49.
- Tarrant, Richard. 2007. Horace and Roman Literary History. In Harrison, Stephen (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 63–76.
- Tarrant, Richard. 2012. Lyricus vates: musical settings of Horace's Odes. In Brockliss, William–Chaudhuri, William–Lushkov, Ayelet H.–Wasdin, Katherine (szerk.): *Reception and the Classics: An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*. Cambridge, 72–96.
- Thomas, Richard. F. 2007. Horace and Hellenistic Poetry. In Harrison, Stephen (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 50–62.
- Thomas, Richard, F. 2011. Horace: *Odes Book IV. and Carmen Saeculare*. Cambridge.

- Timpe, Dieter. 2011. Memoria and Historiography in Rome. In Marincola, John (szerk.): *Greek and Roman Historiography*. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford, 150–174 = Memoria und Geschichtsschreibung bei den Römern. In Gehrke, Hans-Joachim–Möller, Astrid (szerk.): *Vergangenheit und Lebenswelt: Soziale Kommunikation, Traditionsbildung und historisches Bewusstsein*. Tübingen, 1996, 277–300.
- Valette-Cagnac, Emmanuelle. 1997. *La Lecture à Rome: Rites et pratiques*. Paris.
- Vance, Norman. 1993. Horace and the Nineteenth Century. In Martindale, Charles–Hopkins, David (szerk.) 1993. *Horace Made New: Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*. Cambridge, 199–216.
- Vas István. 1935. Horatius Noster (recenzió). *Nyugat* 28(8), 78–81.
- Vessey, David W. T. 1985. From Mountain to Lovers' Tryst: Horace's Soracte Ode. *The Journal of Roman Studies* 75, 26–38.
- Villeneuve, François. 1932. *Horace, Satires*. Ed. F. V., Paris.
- Waldapfel Imre. 1935. 'Magyar Horatius.' In Kerényi–Waldapfel 1935, 149–169.
- Walt, Siri. 1997. Der Historiker C. Licinius Macer. Einleitung, Fragmente, Kommentar. Stuttgart–Leipzig.
- Watkins, Owen D. 1985. Horace, Odes 2.10 and Licinius Murena. *Historia* 34, 125–127.
- Watson, Lindsay C. 1995. Horace's Epodes: the Impotence of Iambos? In Harrison, S.J. (szerk.): *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*. Oxford, 188–202.
- Watson, Lindsay C. 2003. *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford.
- Watson, Lindsay C. 2007. The Epodes: Horace's Archilochus? In Harrison S. J. (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 93–104.
- Weinreich, Otto. 1942. Religionswissenschaftliche und Literaturgeschichtliche Beiträge zu Horaz. *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 51. 33–74
- West, David. 1973. Horace's Poetic Technique in the Odes. In: Costa, Charles D. N. (szerk.): *Horace*. London–Boston, 29–58.
- West, David. 1995. *Horace Odes I: Carpe diem: Text, Translation, and Commentary*. Oxford.
- West, Martin L. 1974. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin etc.
- West, Martin L. 1979. The Parodos of the Agamemnon. *Classical Quarterly* 29, 1–6.
- White, Peter. 1982. Positions for poets in early imperial Rome. In Barbara K. Gold (szerk.), *Literary and artistic patronage in ancient Rome*. Austin, 50–66.
- White, Peter. 1993. *Promised Verse: Poets in the Society of Augustan Rome*. Cambridge, MA.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. 1913. *Sappho und Simonides*. Berlin.
- Wili, Walter. 1948. *Horaz und die augusteische Kultur*. Basel (1965<sup>2</sup>)
- Wilkinson, L. P. 1951. *Horace & His Lyric Poetry*. 2nd ed. Cambridge.
- Wille, Günther. 1967. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam.

- Williams, Gordon. 1968. *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.
- Williams, Gordon. 1980. *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven–London.
- Williams, Gordon. 1995. Libertino patre natus: True or false? In S. J. Harrison (szerk.), *Homage to Horace: A bimillenary celebration*. Oxford, 296–313.
- Wiseman, Timothy P. 1988. Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars Poetica*. *Journal of Roman Studies* 78, 1–13.
- Wiseman, Timothy P. 2009. Roman History and the Ideological Vacuum. In Uő: *Remembering the Roman People. Essays on Late-Republican Politics and Literature*. Oxford, 5–32.
- Witke, Charles. 1963. Varro and Horace "Carm." 1.9. *Classical Philology* 58, 112–115.
- Witke, Charles. 1966. Questions and Answers in Horace *Odes* 2. 3. *Classical Philology* 61, 250–252.
- Witke, Charles. 1983. *Horace's Roman Odes*. Leiden.
- Womble, Hilburn. 1961. Repetition and Irony: Horace, *Odes* 2.18. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92, 537–549.
- Woodman, A. J. 1980. Horace, *Odes*, II, 3. *The American Journal of Philology* 91, 165–180.
- Zanker, Graham. 2004. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison–Wisconsin
- Zanker, Paul. 1988. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor.
- Zetzel, James E. G. 2002. Dreaming about Quirinus: Horace's *Satires* and the development of Augustan poetry. In Woodman, Tony –Feeney, Denis (szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, 53–64.
- Zumwalt, Nancy. 1977–1978. Horace's *Navis* of Love Poetry (C. 1.14). *Classical World* 71, 249–254 = A szerelmi költészet hajója Horatiusnál (Ódák I. 14). *Ókor* 3.1 (2004) 3–7.

