

Horatius Ars poeticája

A Helikon jelen száma Horatius *Ars poetica* címen ismert művének új értelmezéseit mutatja be. Horatius költeménye az európai irodalom és irodalomkritika történetében megkerülhetetlenül fontos szerepet játszott, hiszen egyike annak a kevés ránk maradt ókori szövegnek, amely kifejezetten a költészet szakmai kérdéseit, illetve az ideális költő személyes tulajdonságait mutatja be. Meghatározó szerepe van neki nemcsak klasszicitás-fogalmunk alakításában, hanem az ars poeticát, azaz szakmai manifestót fogalmazó költő hagyományának megteremtésében is. Ugyanakkor ez a szöveg már az első humanista méltatói számára is csupa értelmezési talányt jelentett. Nem világos sem a műfaja, sem a keletkezés kontextusa, így recepciótörténetét végigkíséri a kérdés: hogyan kell olvasni ezt a szinte minden részében nehezen követhető és csapongó művet, amely olyan műfajok alkotására próbálja oktatni olvasóit, amelyek vagy egyáltalán nem léteztek a római hagyományban, vagy nem voltak különösebben fontosak Horatius korában. A téma új felvetését az indokolja, hogy egyrészt az elmúlt 30 évben Horatius költészetéről kialakult képünk mélyreható változásokon ment keresztül, és így megváltozott természetesen az *Ars poetica* helye is az életművön belül, másrészt magának a műnek az értelmezését is egészen új alapokra kívánja helyezni a mai filológia. A kötetben szereplő friss értelmezések közös vonása, hogy a szöveget a kritikátörténet helyett a költészeti hagyományban helyezik el (HARDIE, HAJDU, SCHWINDT, BOLONYAI), miközben elméleti tekintélyét, forrásértékét alapjában vitatják (FERENCZI, LOWRIE). Az *Ars poetica* recepciótörténetének új, alapvető átértelmezéseket hozó fejezete fontos lehet az értelmező filológia identitás-változásait figyelő szakember számára is.

Jelen számunkat FERENCZI ATTILA szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Horaz: Ars poetica

Diese Ausgabe des *Helikon* stellt neuere Interpretationen desjenigen Werkes des Horaz vor, das heute als *Ars poetica* bekannt ist. Dieses horazische Gedicht spielte eine herausragende Rolle in der Geschichte der europäischen Literatur und Literaturkritik, weil es zu den wenigen uns erhaltenen antiken Texten gehört, die die technischen Fragen der Poesie und die Person des idealen Dichters im Besonderen darstellen. Die *Ars poetica* ist nicht nur ein Schlüsseltext für unser Verständnis des Klassischen, sondern begründete die Tradition, nach der zahlreiche Dichter in der Folge ihre eigene *ars poetica*, d. h. künstlerische Manifeste in Gedichtform verfassen. Zugleich war dieser Text schon für seine ersten humanistischen Deuter ein unlösbares Rätsel. Da weder seine literarische Gattung noch der Kontext seiner Entstehung klar ist, blieb die lange Rezeptionsgeschichte hindurch die Frage präsent, wie man dieses immer schillernde Werk eigentlich verstehen soll; das Werk versucht nämlich seinem Leser die Regeln solcher literarischen Gattungen beizubringen, die in Rom nie geschrieben wurden oder keine wichtige Rolle zur Zeit des Augustus spielten. Die neue Behandlung der Frage ist dadurch begründet, dass sich einerseits unser Bild der horazischen Dichtung in den letzten 30 Jahren radikal verändert hat, und demzufolge ist natürlich auch die Stellung der *Ars poetica* innerhalb des Oeuvres verändert – andererseits dass die heutige Philologie die Interpretation des Werkes auf eine ganz neue Basis stellt. Der gemeinsame Nenner der neuen Abhandlungen dieses Bandes ist, dass sie die Stelle des Textes in der poetischen Tradition anstatt in der Theoriegeschichte bestimmen (Hardie, Hajdu, Schwindt, Bolonyai) und seine theoretische Autorität grundsätzlich bezweifeln (Ferenczi, Lowrie). Das neue Kapitel dieser Rezeptionsgeschichte, das wesentlich neue Interpretationen mit sich brachte, kann auch für Forscher interessant sein, die ihre Aufmerksamkeit auf die Änderungen der Identität der deutenden Philologie richten.

Die Texte dieser Nummer wurden von ATTILA FERENCZI zusammengestellt.

DAS HERAUSGEBERKOMITEE

Horace: Ars Poetica

This issue of *Helikon* presents some new readings of the poem known as *Ars poetica* by Horace. Being one of the very few ancient texts that discuss poetry specifically from a technical point of view, along with the personal traits of an ideal poet, the poem is of unassailable importance to the history of European literature and literary criticism. Not only is it a key text to our understanding of what „classic“ means, it also sets an example to the numerous later poets who wrote their own „art of poetry“, that is, the literary tradition of professional manifestos. At the same time, the text has presented a plethora of riddles already to its earliest modern critics. Neither its generic affiliation nor the context of its composition has been clarified with any certainty – no wonder that its reception is haunted all along with the question: how to read a poem so inconsistent and hard to follow, teaching its readers to produce works in genres that are either completely absent from Roman tradition or relatively unimportant in the poem's day and age? This question needs to be addressed again both because of the profound changes in our reading of Horace in the past 30 years – that have also shifted the place of the *Ars* in his *oeuvre* – and because contemporary criticism has already started to redefine the readings of the text itself radically. The new interpretations presented in this volume share an interest in placing the text in a poetic tradition instead of a critical one (HARDIE, HAJDU, SCHWINDT, BOLONYAI) and questioning its theoretical authority and its value as a „source text“ (FERENCZI, LOWRIE). A new chapter in the reception of the *Ars* that presents new, fundamentally different readings can also provide something to look at for critics interested in the identity shifts of interpretative literary criticism.

The texts of the present issue were edited by ATTILA FERENCZI.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

FERENCZI ATTILA

Az újraolvasott klasszikus: Horatius Ars poeticája

Horatius *Ars poetica* címen ismert művének mindig is sajátos helye volt az ókor irodalmi örökségében. Enigmatikusság és kánon talán egyetlen mű esetében sem került szembe, küzdött meg egymással olyan hosszan és olyan nagy téttel, mint Horatius művének befogadástörténetében. Tartalma miatt kivételesen nagy volt a mű jelentősége, tekintélye, sőt befolyása, közben azonban értelmezhetőségével kapcsolatban mindvégig megmaradtak a legalapvetőbb kételyek. A jelentésért vívott küzdelem persze önmagában is kikerülhetetlen, ha egy költői alkotásról beszélünk, amely elméleti tanítást fogalmaz meg, azaz teoretikus igénnyel lép fel: mintha két, egymást kölcsönösen kizáró szövegalkotó erő küzdene meg egymással szakadatlanul – ám ebben az esetben a nehézségek nem korlátozódnak a téma és a megszólaltató nyelv műfaji feszültségére. A szöveg sajátos felépítése miatt olyan nehéz problémát jelent az *Ars poetica*, hogy értelmezéstörténete a filológia önértelmezése szempontjából is paradigmaticus. Az itt következő tanulmányok az *Ars poetica* új, jelentős vonásaiban megváltozott értelmezését mutatják. A változás fontos önmagában is, hiszen nehezen túlbecsülhető jelentőségű szövegről van szó, de továbbgondolható tanulságokat is kínál filológiánk, vagy még inkább: filológiáink változásairól.

Horatius *Ars poeticája* 461 soros hexameteres költemény, amely az antikvitásból ránk maradt hozzá készült kommentár szerint nagyrészt a parioni Neoptolemosznak, Arisztotelész egy késői követőjének a poétikai tanításait foglalta versbe egy Piso nevű római arisztokratához és két fiához címezve. A költői beszédnek közvetlen aktualitását az adja, hogy az egyik ifjú megszólított maga is költői műveket készül írni. Szerepe, jelentősége az európai irodalomértés történeti alakulásában kikerülhetetlen és sokrétű. Alcuintól T. S. Eliotig meghatározta vagy legalábbis döntő mértékben befolyásolta a klasszicitás fogalmát. Amikor arra vágytak az antikvitást csodáló későbbi korok, hogy ne csak a verses művek olvasásán keresztül jussanak el ókori elődeik irodalmi ízlésvilágához, hanem elméleti állásfoglalásukra is kíváncsiak voltak, szorosabb értelemben vett poétikaként csak két szöveg állt rendelkezésükre: Lorenzo Valla latin fordítása után Arisztotelész *Poétikája*, illetve Horatius *Ars poeticája*. Elsősorban ezt a két művet tanulmányozták a későbbi korszakok, és csak a hiány vezette őket olykor arra, hogy a retorikák szónokok számára megfogalmazott tételeit is érvényesítsék a költők praxisára. A két poétika hatása attól válhatott különlegesen meggyőzővé, hogy

Arisztotelész és Horatius műve, amelyeket közel 400 év és eltérő társadalmi, kulturális körülmények választanak el egymástól, – talán valóban Neoptolemosznak köszönhetően – igen hasonló nézeteket fogalmazott meg az ideális költői alkotás minőségéről. A természetelvű, mimétikus esztétika mellett az egység fogalmának feltétlen hangsúlyozása, illetve a költészet keletkezéséről alkotott racionális kép kapcsolja őket össze, amely alapvetően szakmai tudáson alapuló folyamatként írja le a költői alkotás keletkezését, és így háttérbe szorítja az ihletet, múzsai inspirációt és a hasonló képzeteket. Különösen az egységesség követelménye tűnhetett e két mű alapján az egész ókorban érvényes általános alapelvnek. Boileau klasszicista esztétikája többet köszönhet Horatiusnak, mint általában el szokás ismerni, nem is feltétlenül a gondolataiban, hanem a hangnem türelmetlenségében: míg Arisztotelész az ítélete szerint kevésbé szerencsés költői megoldásokra is ismert és elismert kortársaiktól említ példákat, Horatius kontárnak, sőt nevetségesnek mutatja az olyan művészkedőt, aki nem úgy jár el alkotásaiban, ahogyan az általa megnevetett szabályok diktálják. A horatiusi türelmetlenség mélyen meghatározza a klasszicizmus (főként a francia klasszicizmus) poétikáját.

Horatius *Ars poeticájának* úgy sikerült kifejtenie évszázadokon át rendkívüli hatását, hogy közben alapvető bizonytalanság övezte a mű státusát. Az alábbiakban röviden vázolt problémák többsége már a humanizmus idején megfogalmazódott, a XX. században csak néhány újabb járult még hozzájuk. Hogy mégis megtörtént az értelmezési paradigma átalakulása, annak oka a Horatius-kép általános változásában rejlik a XX. század végén. Az új Horatius-kép új értelmet és jelentőséget adott a régi problémáknak. A mai elemző tudatosabban és következetesebben különbözteti meg a lírai, szatirikus hangot vagy a levelek beszélőjét a szerzőtől. Ez a következetesség pedig Horatius esetében véglegesen és végletesen kikezdte a művekben megszólaló hang életrajzi, történeti integritásával kapcsolatos (a mai értelmező szemében gyakran naivnak tűnő) hitet. A mai Horatius-filológia legtermékenyebb és legizgalmasabb részét jelentik azok a vizsgálatok, amelyek azt mutatják be, hogyan dolgozik szinte minden horatiusi műfajban egymás ellen a szerző és a beszélő, hogy az elhallgatásból, sejtetésből és főképp a mozaikszerű töredezettségből sajátosan bonyolult poézist hozzon létre. Ez a változás aláásta a horatiusi életrajz legkedveltebb és legismertebb elemeibe vetett hitet is, kezdve az állítólagos felszabadított rabszolga apától egészen a szerző feltétlen politikai elkötelezettségéig.¹ Érdekes módon éppen az életmű hagyományosan legproblematisabbnak tekintett darabja, az *Ars poetica* értelmezése reagált legkésőbb a Horatius-kép változására, és így elmaradt a mű pozíciójának újradefiniálása a megújult képen belül. Ennek a feladatnak az elvégzésére vál-

¹ A felszabadított rabszolga apáról lásd: LYNE 1995, 4–5, a politikai értelmezésről: LOWRIE 1997, 317–352.

lalkozott az a 2012-ben rendezett budapesti nemzetközi konferencia, amelynek anyagából a közölt tanulmányok származnak.²

CÍM, MŰFAJ, KELETKEZÉSI IDŐ

A mai Horatius-kiadások az *Ars poeticát* a gyűjtemény legvégén, általában az episztolák második könyvének harmadik darabjaként szokták kinyomtatni. A tulajdonképpen csak két levélből álló kötet Horatius utolsó műve, és az *Ars poetica* elhelyezése ebben a gyűjteményben azt a benyomást keltheti, mintha a koros(ódó) költő pályája végén, mielőtt „letenné a lantot”, távozóban még összefoglalná tapasztalatait ifjú pályatársai számára.³ A valóságban azonban nem tudunk jóformán semmit a mű keletkezési idejéről, műfajáról és általában helyéről a horatiusi életművön belül.⁴ A kéziratok egyik csoportja az ódák (*carmina*) után szerepelteti az *Ars poetica* szövegét, a másik közvetlenül a hexameteres költemények (szatírák, levelek) előtt.⁵ Henricus Stephanus (Henri Estienne) 1549-es alapvető fontosságú szövegkiadása előtt egyetlen kiadó sem helyezte a szöveget a korpusz végére. Stephanus véleményével azonban korántsem mindenki értett egyet már saját korában sem: Poliziano és Parrasio kiadása továbbra is a kéziratok sorrendjét követte. Csak a következő évszázadra vált fokozatosan általánossá a ma is jól ismert, és szinte minden szövegkiadásban követett megoldás. Az is bizonyos, hogy csak a XVI. század második felében nevezték meg először a művet mint *Epistola ad Pisones*, vagyis az Episztolák második könyvének harmadik darabjaként.⁶

A Horatius-köteten belül a művek sorrendjének kérdése összefügghet a datálás problémájával is. Jóformán semmilyen támpontja nincs ennek a kérdésnek a megválaszolásához a mai kutatónak, mivel módszertanilag nem követheti elődeit, akik a szöveg beszélőjének saját magára vonatkozó kijelentéseit megpróbálták egyszerűen beilleszteni egy spekulatív szerzői életrajzba. A leghíresebb mondat a műben, amelyet erre a célra szoktak használni, így hangzik: *nil scribens ipse docebo* – én magam semmit sem írok, inkább tanítok (306). A régebbi elemzők teljes egészében figyelmen kívül hagyták az iróniát, miszerint a szerző azt írja, hogy nem ír, és megpróbálták a helyet összeegyeztetni a költő életrajzával: ennek két előfeltétele volt: 1. A hexameter nem vers, tehát hexametert írni nem költői tevékenység, így nincs ellentmondás a kijelentés tartalma és a létrehozás aktusa

² A konferencia teljes anyaga angolul: FERENCZI-HARDIE 2014. Tamás Ábel tanulmányának magyar változata az etal.hu folyóirat *Antik nevetés* c. számában olvasható (szerk. PÁL Katalin, 2015): <http://etal.hu/wp-content/uploads/downloads/2015/01/tamas-ovidius-horatiusa.pdf>.

³ Az *ars poeticát* író költő hagyományáról lásd: CSENERY 1942, 93–101.

⁴ Az *Ars poetica* megjelölést a műre először Quintilianus alkalmazta (*Inst.Orat.* 8,3,60).

⁵ Lásd erről: VOLLMER 1905, 259–322.

⁶ Bővebben FRISCHER 1991, 8–9.

között,⁷ 2. megpróbáltak üres helyet találni valamely két fontosabb kötet között, ahová beilleszthették a szöveget, esetleg valóban az életmű legvégére a végső elhallgatás éveire datálni. Mai olvasataink mindezt nem teszik lehetővé számunkra, és mint látni fogjuk, alapos okunk van arra is, hogy az *Ars poetica* beszélőjét ne csak megkülönböztessük a szerzőjétől, hanem egyenesen szembe fordítsuk vele. Így azonban jóformán teljesen támpontok nélkül maradtunk a költemény datálásával kapcsolatban.⁸ A megszorító „jóformán” arra a gyakorlatra utal, amely ma a beszélői hang megformáltságát, a beszélői én szerepformálását (és stilisztikai, metrikai statisztikai szempontokat) figyelembe véve kísérik meg más, pontosabban datálható művekhez kapcsolni az *Ars poetica* keletkezését. Ezek a vizsgálatok egyértelműen korábbra datálják a művet, mint azt régebben feltételezni szokták, és valamikor a 23 és 20 közötti évekre valószínűsítik, tehát az ódák első három könyve és az episztolák első könyve közé. Így ezek a vizsgálatok semmiképpen sem igazolják a kiadói gyakorlatot, amely utolsó műként szerepelteti az *Ars poeticát*. Nem valószínű, hogy a szöveget mai filológia megfontolások alapján is az episztolák második könyvéhez kellene kötni, főleg nem, hogy az életmű zárásaként kellené olvasnunk.

A kérdés téje nem látszik azonnal, pedig egyáltalán nem jelentéktelen, mert összefügg a műfaj meghatározásának problémájával is, amely pedig az értelmezés egyik alapkérdése. Az ókori költészet különböző műfajai (talán még az újkoriaknál is jobban) olyan eltérő kódrendszereket jelentenek, amelyek alapvetően meghatározzák az olvasói elvárásokat: ennek megfelelően a játékba hozott műfaji kódok érvényes meghatározása nélkül nem születhetnek meg a szöveg érvényes értelmezési lehetőségei sem. Nem mindegy, szatírárt olvasunk vagy tankölteményt! Vagy esetleg a kettő „keresztvezését”?

Az episztoła új műfaj Horatius kezében. A korábbi irodalom is ismerte a prózai levélformát (Platón, Epikurosz, Sallustius stb.), de az önálló verses levél Horatius újítása. A horatiusi episztoła jellemzője a kollokvialitás imitációja, a tematikus változatosság és az érvelés szerepének háttérbe szorítása. Ez utóbbi különbözteti meg elsősorban a korábbi prózai levelektől, amelyek egy-egy filozófiai, elméleti kérdés szisztematikus, érvelő kifejtései, egy konkrét személyhez címzett tanítás formájában. Az *Ars poeticával* kapcsolatban szóba jöhető három műfaj, az episztoła, tanköltemény és a szatíra tehát alapvetően különbözik abban a tekintetben, mennyire teremti meg a szöveg és a beszélő azonosságát, illetve hogyan kezeli az implicit szerző és a beszélő azonosságát. A sor egyik végén a tanköltemény áll, ahol a beszélő tanítóként lép fel, és a szöveg szerzője jellemzően nem válik látha-

⁷ A horatiusi hexameteres művek beszélője valóban gyakran hangoztatja, hogy ez a forma csak beszéd, *sermo*, és nem múzsai dal. Ugyanakkor miért azonosítaná a dalformával a hellénisztikus esztétika a költészetet? A hexameterben fogalmazott szöveg természetesen nem dal, de lehet költészet.

⁸ Bővebben a datálásról: BRINK 1963, 239–243; FRISCHER 1991; 17–49; RUDD 1995, 19–22.

⁹ A műfaji keresztvezések fontosságáról az ókori irodalmakban lásd: KROLL 1964, 202–24. A keresztelés mint metafora implikációihoz: BARCHIESI 2001, 142–163.

tóvá, nem tart érzékelhető távolságot az elhangzó tanítástól. Ez a tanítás hitelességének, hatékonyságának alapfeltétele. A sor másik végén a szatíra szerepel, ahol a jelentés képződése jellemzően eszközként használja a beszélő és a szerző láthatóvá váló elkülönülését. Úgy beszél a beszélő, hogy ítéletalkotásának sajátosságai, motivációi is érzékelhetővé válnak.¹⁰ Az episztola ebben a tekintetben köztes műfajnak számít. Nem mindegy, hol jelöljük ki az *Ars poetica* helyét. A használt műfaji kódok kérdését nem ítéelhetjük meg azonban sem a kézirati hagyomány, sem a keletkezési idő egyszerű következményeként, így nem kerülhetők ki az interpretáció tartalmi kérdései. Koncentráljuk figyelmünket egyetlen kérdésre: van-e az *Ars poeticának* szerkezete?

SZERKEZET, TÉMÁK

Mint olyan sokszor, az értelmezés alapjai megteremtődtek már a humanizmus korában. Antonio Riccobono (1541–1599) és Nicolaus Colonius több, egymás érveit cáfoló iratban vitatkozott, vajon olvasható-e tanító szöveggént az *Ars poetica*.¹¹ A legnagyobb probléma, melyre választ próbáltak találni, hogy miközben a szöveg, gyakran önmagát ismételve hangsúlyozza a világos szerkezet és főként az egységesség fontosságát, magának a szövegnek a tematikus egysége, szerkezeti felépítése egyáltalán nem könnyen követhető, néhány kritikus szerint nincs is. Colonius szerint azonban van rendszer az *Ars poeticában*, ha mégoly nehéz felfedezni is, és a mű átgondolt költészettani fejtegetés. Riccobono ezzel szemben képtelen volt meglátni ezt a rendet, és hogy meggyőzze vitapartnerét, a filológusi csörte egyik legérdekesebb darabjában egyszerűen átrendezte Horatius szövegét, azaz hosszabb részleteket, vagy olykor csak sorokat kiemelt a hagyományozott szövegben elfoglalt helyükről, és átrakta őket oda, ahol szerinte a logika rendje szerint következnie kellene. Riccobono De Nores útmutatását követve kívánta értelmezni a szerkezet hiányát. De Nores volt tudomásunk szerint ugyanis az első, aki a szöveget episztolaként nevezte meg, és híres, a maga korában nagyhatású szövegkiadásában az episztolák második könyvébe sorolta.¹² Az ő nyomdokain haladva érvel Riccobono amellett, hogy a műnek nincs ugyan elméleti alapról megragadható szerkezete, de nem is kell ilyennel rendelkeznie, hiszen egy kötetlen, baráti irodalmi csevejbe pillanthat itt bele az olvasó. Mai nyelven talán azt mondanánk: esszéisztikus, nem tudományos szöveggel van dolgunk, kár benne az elmélet rendjét keresnünk. Még tovább ment a humanista kritika néhány

¹⁰ Vö. FERENCZI 2013, 25–38.

¹¹ Antonii Riccoboni dissensio de Epistola Horatii ad Pisones. in: uő. Compendium artis poeticae Aristotelis. Padua 1591. Appendix I. Nicolai Colonii responsio adversus absurdissimam sententiam A. Riccoboni de Horatii libello ad Pisones de arte poetica. Bergamo 1591. Bővebben: Frischer 88–91.

¹² In Epistulam Q. Horatii Flacci Interpretatio Jasonis de Nores Cyprii. Velence 1553.

képviselője, aki szerint nem csak az elméleti rend hiányzik a szövegből, hanem mindenféle. Legtekintélyesebb képviselőjük J. C. Scaliger volt. Szerinte sem baráti csevej, sem elméleti oktatás, hanem egyszerűen vicc: *nam et Horatius artem quum inscripsit, tamen adeo sine ulla docet arte, ut satyrae propius totum illud opus esse videatur*.¹³ („Horatius műve pedig, bár a címe azt ígéri, a művészetéről szól, mégis annyira mindenféle művészi tudás nélkül van megírva, hogy az egész szinte szatírának tűnik.”)

Nem kívánjuk itt áttekinteni az *Ars poetica* recepciótörténetét a maga teljességében, a mai pozíció megértéséhez elegendő még egy ponton megragadni a történetet, méghozzá természetesen a XIX. században. Az *Ars poetica* XIX. századi értelmezése világosan mutatja azokat a filológiai módszereket, amellyel a korszak általában meg kívánta oldani a problematikus szövegek nehézségeit. Három megközelítési módot érdemes elkülöníteni. Az első természetesen a szövegkritikai, hiszen a klasszika-filológiában mindmáig él (bizonyos nemzeti kultúrákban erősebben, másutt gyengébben) az a meggyőződés, hogy a filológusi munkának, a filológus szakmai karrierjének csúcspontja, ha sikerül a korábbiaknál tökéletesebb kritikai kiadást készítenie, ahol az egyik fő teljesítmény, ha sikerül a szöveget jelentősen „javítania”, azaz „emendálni”. A modern tudományosság eszközeivel felvértezett, és a szerzővel, a szerző nyelvi világával hite szerint meghittén familiáris viszonyban élő filológus kijavítja mindazt, amit elrontott a régi szöveg sok évszázadon át ívelő hagyományozódása. A középkori másoló felszínes műveltsége és figyelmetlensége okozza szerintük a legtöbb zavart, de – szintén szerintük – a szöveget nyomtatásban először kiadó humanisták sem voltak birtokában annak a szakmai biztosságnak és eszközrendszernek, amellyel a pozitivizmus filológusa hite szerint „rendbe teszi”, amit összekuszáltak a századok. (Lényegében tehát komolyan végzik azt a tevékenységet, amelyet Riccobono félig tréfásan és merőben hipotetikusan művelt: könnyen átlátható rendet hoznak egy olyan szövegbe, amely zavarba ejti olvasóját ennek hiányával.) Általános volt tehát az a gyakorlat, amely sorok áthelyezésével, és az olvasatok megváltoztatásával kívánta megszüntetni a szöveg nyilvánvaló diszkrepanciáit.¹⁴

A második csoport értelmezése erősen támaszkodott a humanizmus kora óta élő episztola-hipotézisre: szerintük nincs megoldandó filológiai probléma. Rendszeresség nincs ugyan a szövegben, de nem is kell ilyesmit keresnünk benne, hi-

¹³ Az idézet a mű bevezető ajánlásából származik, de visszatér a kérdésre később is (*Poetices libri septem* 6. 7.), ahol ismét megerősíti már egyszer elmondott ítéletét.

¹⁴ A legjelentősebb, azaz a szöveg alakításában legmesszebbre merészkedő filológus a holland P. Hofman Peerlkamp volt, akinek szövegkiadása 1845-ben jelent meg Leidenben (*Horatii Epistola ad Pisones*). Peerlkamp azonban csak az emendatiók, konjektúrák és áthelyezések mértékével múlta felül XVIII. századi mesterét, Bentley-t, akit a minőség okán kétségtelenül megillet a szövegkreáló hagyomány nagymesteri címe. Peerlkamp annyi sort helyez át, hogy a szokásos gyakorlattól eltérően, amely öt soronként jelöli a sorszámot, nála folyamatos számozás van, az egyik oldalon a sajátja, a másikon a korábbi kiadóké.

szen nem tankölteményről van szó. Horatius ebben a költői *tour de force*-ban éppen azt mutatja meg, milyen élvezetesen tud beszélni a legkülönbözőbb témákról. Ez volt a szemléleti alapja már a XVIII. század elején Pope *Essay on Criticism*-jének is:

Horace still charmes with graceful negligence,
And without method, talks us into sense.¹⁵

A harmadik, és mai helyzetünket talán legerősebben meghatározó csoport abban egyetértett az episztoláriusokkal, hogy nem a szöveget hibáztatták, hanem a befogadót: szerintük azonban távolról sem arról van szó, hogy olyasmit keres a szövegben az olvasó, ami nincs benne, és nem is kell benne lennie – ahogyan ezt filológus-kollégáiknak előbbi csoportja állította, hanem feltételeztek a mai szem számára nem, vagy csak alig felismerhető rendet. Ez a filológusi kör lényegében a befogadás minden nehézségét a befogadóra hárította. Legnagyobb hatású képviselőjük Eduard Norden volt (*Die Komposition und Literaturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones*, 1905). Norden abból indult ki, hogy létezik a szöveg szakmai (azaz retorikaelméleti) rendezőelve, és ez az elv fel is deríthető. Komolyan vette Porphyriónak, Horatius ókori kommentátorának azt a megjegyzését, miszerint Horatius a maga rendszerét egy bizonyos Neoptolemosz munkájából merítette. Neoptolemosz műve ugyan ismeretlen volt számára, de a róla szóló híradások szerint témáját két részre osztotta, az elsőben a mesterségről gyűjti össze tudását (*ars, techné*), a másodikban pedig magáról a művésztől (*artifex, technitês*). És valóban fel is fedezi Norden, hogy az *Ars poetica* is felosztható a két téma tárgyalására: *ars* 1–129, *artifex*: 295–476. A nagy német filológus tanulmánya azzal nyitott új korszakot, hogy feltételezett egy kiterjedt hellénisztikus poétika-elméleti, retorikai hagyományt, amely alapján érthetővé válna a mai olvasó előtt is Horatius művének sok homályos részlete, átláthatóvá válna a struktúra. Norden szerint, ha tudatában lennénk ennek az elveszett hagyománynak, nem okozna nehézséget, hogy felfedezzük a rendet a látszólagos káoszban.¹⁶ Norden tehát feltételezett egy láthatatlan, a beavatatlan számára felismerhetetlen, de nagyon is ott lévő rendet, és ezzel visszahelyezte a szöveget a maga teljes teoretikus auktoritásába. Értelmezése végtelenül távol van a Pope-féle *graceful negligence* elfogadásától. Szerinte a szöveg átgondolt, hozzáértő és főképp tartalma és formája nem küzd egymás ellenében. Erőfeszítéseinek lényege közel áll a szövegkritikusokéhoz: mindkét ér-

¹⁵ *An Essay on Criticism*, II, 653–64. Pope persze nincs egyedül: André Dacier Horatius-kiadásában is a *beauté du desordre* példaként ajánlja az olvasó figyelmébe az *Ars poeticát*. A. Daciére: *Oeuvres d'Horace*. Amsterdam 1735, 71.

¹⁶ Hogy NORDEN felosztása távolról sem oszlatott el minden kétséget, és magyarázta meg a szöveg sajátosságait, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy nem sokkal NORDEN cikkének megjelenése után, 1918-ban JENSEN az első Philodémosz-törödékek ismeretében már nem kettős, hanem hármas felosztásról beszélt: poéma, poésis, poéta. Erről a kérdéstről lásd: BRINK 1963, 29–33. A szöveg nagy strukturális egységeiről magyarul: BOLONYAI 2011, 55–60.

telmezői csoport abból indul ki, hogy a zavart az időbeli távolság, azaz a közvetítettség okozza, az ugyanis szerintük nem képzelhető el, hogy egy Horatius éppen abban a szövegben, amelyben saját szakmájának törvényszerűségeit foglalja össze, hevenyészett munkát adott volna ki a kezéből.

ÚJABB KÉTELYEK

Érdekes módon csak a XX. század végén merült fel az értelmezés szempontjából fontos kérdésként a szöveg címzettjeinek meghatározása. A szöveg megszólítottja egy Piso (6, 235, 366), aki két fiával együtt hallgatja a költő előadását. A szöveg szerint az arisztokraták költészettani érdeklődésének oka, hogy az idősebbik Piso-fiú maga is költői műveket készül alkotni, és ezt készíti elő a beszélgetés a szakma szabályairól. Az a tény, hogy a költemény megszólít egy (vagy több) valóban létező, a maguk korában ismert személyt, nem segít a műfaj meghatározásában, hiszen lehet megszólítottja a tankölteménynek (Lucretius például Memmiust szólítja meg, Vergilius a *Georgicáiban* Maecenast), természetesen mindig van a levélnek, de gyakran a szatírának is. A XX. század végén a megszáporodott proszopográfiai ismereteknek, azaz korábban ismeretlen feliratoknak is köszönhetően ismét felvetődött a kérdés: vajon a népes és neves római család mely tagjaihoz intézi Horatius a szavait. A kérdésnek igen is nagy jelentősége van túl azon az általános fontosságon is, amely az ókori művek értelmezése során mindig a kapcsolódik az esetleges megszólított személyéhez. A szöveg egyik sora *Pompilius sanguisnek*, azaz Pompilius rokonainak nevezi a megszólítottakat (292). Ebből legalább azt biztosan tudhatjuk, hogy a Calpurnius Pisókról van szó, akik családjuk eredetét Numa Pompiliusra, Róma második királyára vezették vissza. Két ága élt a Calpurnius Piso családnak a költemény szempontjából releváns időszakban. Az egyik irodalmi kötődéseivel kapcsolatban semmiféle utalást nem találunk a korszak írott forrásaiban, míg a másik tagja az irodalmi szcénára jól ismert szereplői voltak. Közülük a megszólított Piso apa két személy lehet: az egyik (Caesoninus) 58-ban volt consul, a másik, a fia (Pontifex) 15-ben pontifex maximus.¹⁷

Horatius az apaként megszólított Pisónak irodalomkritikai szerepet tulajdonít (366 skk): ő az első, aki a költészet helyes művelésének szabályaira oktatja a fiát, és elkészült munkáinak első bírálója. Piso Caesoninus már Catullus két költeményében (28, 47) is szerepel, de témánk szempontjából talán fontosabb, hogy Cicero a Piso személyét hevesen támadó egyik beszédében irodalomkritikus Phalarisnak, azaz szörnyeteg bírálónak nevezte őt (*in Pisonem* 73: *te non Aristarchum*

¹⁷ Nem hiszem, hogy az értelmezés szempontjából nagy különbséget jelentene, hogy a megszólított az apa vagy a fia. A korszak költői szövegeiben a Piso név szellemi/ideológiai márkaként szerepel. FRISCHER az apával azonosítja a megszólítottat (1991, 52–59), ARMSTRONG (1993, 200–225) a fiával.

sed Phalarin grammaticum habemus...). Ez a Piso volt a korszak irodalmi, szellemi életében aligha túlbecsülhető szerepet játszó Philodémosz patrónusa. Ő hívta Rómába az epikureus görög gondolkodót, aki a tőle kapott villában fogadta a korszak ifjú költőit, Horatiust és Vergiliust. Philodémosz tanainak és Horatius költészetének szoros összefüggése korábban sem volt ismeretlen a filológusok előtt, de az a körülmény, hogy Philodémosznak egyetlen műve sem maradt ránk, megakadályozta ennek az összefüggésnek a pontosabb megértését. Ebben hozott nagy változást a XX. század végének technikai fejlődése, amely lehetővé tette, hogy éppen a Pisók herculaneumi villájában talált elszenesedett papirusztekercseket legalább részlegesen elolvashassuk. Az egyik ilyen tekercs a *Peri poématón* (Költeményekről) című művet tartalmazza, amelyben a görög filozófus és költő kifejtette nézeteit a költészetről. Az olvashatóvá vált részletek alapján ezek a nézetek alapvetően különböztek az arisztotelészi mimétikus poétikától. Philodémosz szerint a költészet nem utánzás és nem is tisztán racionális tevékenység, és a szavak erejét a versben nem csupán referencialitásuk határozza meg, hanem hangzásuk, hangalakjuk és a hozzájuk tapadó, általuk felkeltett érzelmek, hangulatok.¹⁸ Mindebből persze az is következik, hogy a költői tevékenység csak részben tanulható, és nagy teret hagy az ösztönnek, a vele született tehetségnek, az ihletnek, mindannak tehát, amit nem lehet szabályokba foglalva, szorgalommal elsajátítani. Azt egyébként az epikureus tanok későbbi követőitől már a herculaneumi papiruszok megfetezése előtt is lehetett tudni, hogy ez az iskola igen szkeptikus volt az irodalomkritika hagyományos formáival szemben. Sextus Empiricus, a Kr. u. II. században élt szkeptikus filozófus éppen az epikureusokra hivatkozva fejtette ki kétségeit a költői műveknek pusztán referencialitásukra alapozó kritikájával szemben a *Contra Grammaticos* c. munkájában.¹⁹

Az egyre szaporodó töredékekből ma már világosan látható, hogy Philodémosz poétikai munkájának ötödik könyvében éppen annak az arisztoteléanus Neoptolemosznak az esztétikai, költészettani tanait cáfolta tételesen, pontról pontra haladva, akinek a művét az antik kommentátor, Porphyrio szerint követi Horatius.²⁰ Az antik kommentárok értelmezéseivel szemben amúgy is rendkívül kritikus modern filológusok mégis összeegyeztethetőnek látták Porphyrio állítását és a philodémoszi kapcsolatot. Ha elfogadjuk ugyanis Porphyriótól, hogy az *Ars poetica*-ban Neoptolemosz nézeteit olvashatjuk, de a szöveget a Pisók epikureus körébe helyezzük, a tanítás nagy részét iróniaként, vagy egyenesen paródiaként kell értenünk.

Ebben a szellemi környezetben Horatius *Ars poeticája* az ókori műveknek egy másik körébe kerül, mint ahol korábban láttuk a helyét. Az ironikus ál-tankölte-

¹⁸ Az epikureus költészettanról lásd: ASMIS 1995, 15–34. Philodémosz és az *Ars poetica* értelmezésének viszonyáról: HAJDU 2013, 281–287.

¹⁹ Tulajdonképpen a *Contra mathematicos* c. nagyobb mű első könyvét szokás ezen a címen számon tartani.

²⁰ JANKO 1995, 110–117.

mények hagyománya egészen a római irodalom archaikus korszakáig vezethető vissza. Ennius *Hédypthagétikája* (a szó jelentése kb. ingyenkedés), amely a görög Arkhesztratosz nyomán hexameterekben mutatta be a legízletesebb és legválasztékosabb fogásokat és elkészítésük módját. Ennek a csoportnak talán legismertebb darabja Ovidius *Medicamina faciei* c. hexameteres tankölteménye az arcfestés helyes és szakértő módszereiről, de ide sorolhatjuk az *Appendix Vergiliana*, azaz a késő antik hagyomány által Vergilius életművébe becsempészett művek sorába tartozó és szintén gasztronómiai tárgyú *Moretum*ot, egy a mai pesztóhoz hasonló élelmiszer elkészítésének módjáról. Ezeknek a műveknek az egyes kijelentései, bizonyos folyamatok leírásai természetesen lehetnek igazak, követhetők tárgyuakat a legnagyobb hűséggel, de éppen a beszélő tanítói szerepének őszintesége hiányzik, és így semmi sem szavatolja az egész értelmezhetőségét. Aki beszél az *Ars poeticában*, az nem Horatius, a híres költő, hanem a neoptolemoszi, arisztotelianus irodalomértés lelkes, de nem mindig nagyon meggyőző képviselője. Nem mindig védhetetlen, amit mond, de megmosolyogtató a reflektátlansága: nem érzékeli saját vállalkozásának kudarcát, és a költészet mint *techné* taníthatóságába vetett hite megakadályozza abban, hogy észrevegye: mindaz, amit előad, nem sokkal visz közelebb ahhoz, hogy jó költő váljék hallgatóságából. Nem episztola immár a szöveg, még kevésbé tanköltemény: a mai olvasó a szatíra világában tudja a legkönnyebben elhelyezni ezt a minden kategóriából kilógó költeményt.²¹

A megváltozott kontextus új értelmet adott régi kérdéseknek is. A költeményt indító kép a festőről vagy szobrászról, aki emberi fejhez lónyákat illeszt, vagy egy szépséges lány alakját halformában fejezi be, és ezzel a közönség harsány kacagását váltja ki, rögtön felkeltheti az olvasó gyanúját. A kentaurok, sellők és egyéb fantázialények nem magyarázhatók a természetutánzó (mimétikus) és egységre törekvő művészetmagyarázat alapján, de mindennapos tárgyai a korabeli képzőművészetnek.²² Ugyanígy kaphatunk magyarázatot arra is, vajon miért vesztetget beszélőnk olyan aránytalanul sok szót a szatírájáték jellemzésére, amikor nem tudunk róla, hogy Rómában valaha is adtak volna elő szatírájátékot, ezt az athéni kultuszhoz köthető sajátos drámai formát. Elődeinkétől eltérő választ adhatunk arra a kérdésre is, vajon miért nem szerepelnek Horatius oktatásában éppen az általa művelt műfajok, vagy például olyan, Rómában az *Ars poetica* születése idején példátlan népszerűségnek örvendő műfajok, mint az elégia.

A mai filológiai irodalomban az *Ars poetica* költészettani auktoritása szinte teljesen megszűnt. Ez a változás különösen azért nagy és jelentős, mert a Nordenre visszavezethető korábbi értelmezési paradigma éppen azon fáradozott, hogy ebben a vonatkozásában erősítse meg a művet. Az értelmezés hangsúlya nem a szö-

²¹ FRISCHER nevéhez fűződik az értelmezés radikális revíziójának kezdeményezése, ám értelmezése mégsem talált nagy egyetértésre kollégáinál, mert túlzott következetességgel kívánta érvényesíteni a paródia-olvasatot a szövegre. FRISCHER 1991, passim.

²² Lásd erről: CITRONI 2009, 39.

veg költőiségén, hanem a tanítás értelmezésén volt. Ma pont fordított a helyzet. Így egyáltalán nem meglepő, hogy az itt következő tanulmányok egyike sem foglalkozik az *Ars poetica* költészettani, kritikai ítéleteivel mint az ókori poétikai, illetve irodalomra vonatkozó esztétikai gondolkodás megismerésének forrásaival. Az olvasó látni fogja, hogy a szöveg költői hangjának megformáltsága sokkal fontosabb téma, mint a poétikai tartalom. A didaktikus költői hagyományban helyezi el a szöveg részleteit Philip Hardie és Jürgen Paul Schwindt írása. Érdekes színfolt a frissebb értelmezések világában a következetes politikai olvasatok elharapózása. A beszélő ellentmondást nem tűrve és kételyek nélkül diktálja szabályait, és fenyegeti neveltségessé válással, azaz a társadalmi megbecsülés elvesztésével azokat, akik nem engedelmessé válnak az általa megszólaltatott szabályrendszernek. A mű egyre kidolgozottabb politikai olvasatai arra koncentrálnak, hogy az ez az autoriter szabályalkotás érdekes és sokféleképpen tanulságos összhangban áll a kezdődő autoriter, elnyomó politikai rendszer történelmi körülményeivel. Mire is vonatkoznak a jótanácsok?²³ Ennek egy aspektusát fejti ki számunkban Michèle Lowrie írása.

Horatius *Ars Poeticája* az európai irodalomértés olyan központi szövege, amelynek értelmezése ha alapjaiba változik, az önmagában is fontos az irodalomkritikai gondolkodás számára, nem kell a folyamatnak túlmutatnia önmagán. Elegendő ok tehát önmagában is arra, hogy beszámoljunk egy ilyen átértelmeződésről. Mégis van olyan tanulsága is az értelmezéstörténetnek, amely túlmutat önmagán. Az itt következő cikkgyűjtemény a legkevésbé sem azt kívánja bizonyítani, mindaz, amit az európai klasszicizmus az *Ars poeticából* tanult, egy félreolvasás, vagy információhiányos értelmezés eredménye. Sokkal inkább azt illusztrálja ez a történet, hogy az újkori befogadó azt érti meg, azt látja meg az antik műben, aminek befogadására általános kultúráképe alkalmassá teszi. Az *Ars poetica* alapvető kommunikációs formáival kapcsolatos kétségeket már a humanista filológusok megfogalmazták félreérthetetlen egyértelműséggel. Az azóta eltelt századok is mindvégig tudtak róluk, de a kétség nem szoríthatta háttérbe a tanulni vágyást, az *Ars poetica* beszélője pedig olyasmit tanított nekik, amit ők tanulni vágytak. A XX. század végének Horatiusa, amely egyre jobban elidegenedik az egyes művek beszélőitől és egyre nagyobb teret nyit az ironia legkülönbözőbb alakzatainak, egyszerre nyitott volt a reneszánsz óta hangoztatott kétségekből új olvasatot alkotni. Ez az olvasat persze most sem idegen mai kultúráképünk általánosabb összefüggéseitől.

²³ Először koherens olvasatként Oliensis könyvében szólalt meg (198–223). Magyarul olvasható legteljesebb kifejtése a politikai olvasatnak: GEUE 175–204.

IRODALOM

- ARMSTRONG, D. (1993): The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic. In: A. SCHIESARO – P. MITSIS – J. STRAUSS CLAY (Szerk.): *Mega nepios: Il destinatario nell'epos didascalico*. Pisa, Giardini, 185–230.
- ASMIS, E. (1995): Epicurean Poetics. In: OBBINK, D. (Szerk.) *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford, Oxford UP, 15–34.
- BARCHIESI, A. (2001): The Crossing, in: HARRISON, S. J. (szerk.): *Texts, Ideas, and the Classics*. Oxford, Oxford UP, 142–163.
- BOLONYAI G. (2011): Az *Ars poetica* mélyszerkezetéről. = *Ókor* X/1. 55–60. http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2014/09/2011_1_bolonyai.pdf
- BRINK, C. O. (1963): *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge, Cambridge UP.
- CITRONI, M. (2009): Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous. In: HARDIE, PH. (Szerk.): *Paradox and Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford, Oxford UP, 2009, 19–40.
- CSENGERY J. (1942): *Ars poeticák a világirodalomban*. = *Budapesti Szemle* LXX, 93–101.
- FERENCZI A. (2013): Szatirikus maszk. Horatius komikus világa (Szatírák I. 2). In: FERENCZI A. – HAJDU P. (Szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest, L'Harmattan, 25–38.
- FERENCZI A. – HARDIE, PH. (Szerk.) (2014): New Approaches to Horace's *Ars Poetica*. = *Materiali e Discussioni* 72. Pisa, Roma.
- FRISCHER, B. (1991): *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta, Scholars Press.
- GEUE, T. (2014): Az ellenzék lektorálása. Horatius *Ars Politicája*. In: HAJDU P. (Szerk.): *Horatius arcai*. Budapest, Reciti Kiadó, 174–204.
- HAJDU P. (2013): Az epikureus fordulat és Horatius *Ars poeticája*. = *Literatura* 39/3, 281–87.
- JANKO, R. (1995): Reconstructing Philodemus' *On Poems*. In: OBBINK, D. (Szerk.) *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford, Oxford UP, 69–96.
- KROLL, W. (1964²): Die Kreuzung der Gattungen, in: Uő.: *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart, J. B. Metzler, 202–24.
- LOWRIE, M. (1997): *Horace's Narrative Odes*. Oxford, Oxford UP.
- LYNE, R. O. A. M. (1995): *Horace. Behind the Public Poetry*. New Haven, London.
- NORDEN, E. (1905): Die Komposition und Literaturgattung der Horazischen *Epistula ad Pisones*. = *Hermes* 40, 481–528.
- OLIENSIS, E. (1998): *Horace and the Rhetoric Authority*. Cambridge UP.
- RUDD, N. (1995): *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Cambridge, Cambridge UP.
- VOLLMER, FR. (1905): *Die Überlieferungsgeschichte des Horaz*. Leipzig.

HAJDU PÉTER*

Az *Ars poetica* mint tiszta költészet

DIDAXIS ÉS MŰFAJ

A horatiusi *Ars poetica* kapcsán irodalomtudományos közhely, gyakran ki-mondatlan előfeltevés, hogy tankölteményről van szó, olyan szövegről, amelyben és amellyel Horatius két fiatal római arisztokratát próbál megtanítani a versírára. Ugyanakkor általában episztolának nevezik és gyakran adják ki a *Levelek* II. könyvének részeként.¹ A műfaj mint olyan talán nem tartozik a mai irodalomtudomány legizgalmasabb kategóriái közé, de kétségkívül van még benne produktív erő, különösen ha a műfajt úgy képzeljük el, mint ami azon a kommunikációs szituáción múlik, amelyben a mű megjelenik, vagy amelyet maga színre visz. A beszélőnek más pozícióval kell rendelkeznie egy tankölteményben, mint egy episztolában, de egy színvonalas levélbeni csevegés sem zárja ki, hogy a feladó megcsillogtassa tudását egy adott témával kapcsolatban, vagy hogy megpróbálja meggyőzni valamiről a címzettet. A *Levelek* II.2-t, az Augustus-levelet általában nem tekintik tankölteménynek; a modern olvasók valószínűleg inkább érzékelik a levélszerű, mint a didaktikus jellegét. Bár tárgyal irodalmi, irodalomtörténeti és kultúrpolitikai témákat, a címzettként jelenlévő császárt nehéz úgy elképzelni, mint akit éppen (ki)oktatnak, hiszen a tanköltemény jellegzetesen egyenlőtlen hatalmi viszonyai² (tanító–tanítvány) éles ellentétbe kerülnének a ténylegesekkel (uralkodó–alattvaló).

Mióta azonban Alessandro Barchiesi vette az intellektuális bátorságot, hogy elképzeljen egy ilyen szituációt „kísérleti olvasatában”, és olyan tágan definiálta a tankölteményt, hogy beletartozzon minden vers, aminek van valamiféle címzettje és bármilyen tanítási célzata,³ azóta mind az Augustus-levelet, mind a *Tristia* II. könyvét tudjuk úgy olvasni, mint ami komolyan megtanít valamit Augustus-

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

¹ Ez a hagyomány a XVI. századból eredeztethető. BERNARD FRISCHER: *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta, Scholars Press, 1991, 5–16. szerint gyengén megalapozott és friss (hiszen nem ókori) hagyománnyal állunk szemben. Az én szememben egy 4–500 éves hagyomány elég régi ahhoz, hogy a mai olvasó ne tudjon egyszerűen eltekinteni tőle.

² Lásd DAVID KONSTAN: Foreword: To the Reader. In: A. SCHIESARO – P. MITSIS – J. STRAUSS CLAY (Szerk.): *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*. Pisa, Giardini, 1993, 12.

³ ALESSANDRO BARCHIESI: Teaching Augustus through Allusion. = A. B.: *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London, Duckworth, 79.

nak a költészetről, tudniillik hogy annak mindig „bizonytalan a jelentése”.⁴ A következőkben azt igyekszem megmutatni, hogy Horatius *Ars poetica*-jában a címzett(ek) jelenléte és a tanítási célzat is bizonytalan, ami aláássa amúgy általános didaktikus jellegét. Először azokat a részleteket fogom elemezni, amelyek kifejezetten a tanításról szólnak: ha önreflexiónak olvassuk őket, meglehetősen ironikusnak bizonyulnak. Az *Ars poetica* mint tanköltemény nyilvánvalóan nem felel meg saját tanításeseményének. A tanulmány második felében az aposztrophékat vizsgálom, hogy bebizonyítsam, nem támogatják a didaktikus értelmezést. Vagy pusztán retorikai eszközök az előadás élénkítésére, amelyek nem teremtenek semmiféle didaktikus szituációt, vagy megteremtik ugyan, de egyben le is rombolják a tanítás beszédhelyzetét.

A klasszikus ókorban nagy hagyománya volt a prózalevélnél kifejtett komoly tanításnak olyan kanonikus szövegekkel, mint Epikurosz levelei és Seneca *Erkölcsei levelei*, vagy Cicero levelezésének egyes terjedelmüket és kidolgozottságukat tekintve esszészerű darabjai. Így aztán egy verses levél könnyen a tanítás közelébe sodródhat, különösen Horatius esetében, akinek költészetében lépten-nyomon felbukkannak didaktikus vonások. A beszélő sok ódában ad tanácsot a címzettnek nagyobb általános életpasztalata alapján, vagy magyarázza el neki az epikureus etika valamelyik részét.⁵ Ez a *Levelek* első könyvében is gyakori. A tanító vagy prédikáló póz alapvető jelentőségű a *Szatírák* legtöbb darabjában. Nehéz meghúzni a határvonalat egy didaktikus jellegű verses levél és levél formájú tanköltemény között.

Az *Ars poetica* didaktikus értelmezésének nagyon régi a hagyománya, és ez a hagyomány látszik abból is, hogy a versnek külön szöveg-hagyománya és saját címe van. A cím maga is olyan, mint egy elméleti traktátusé, ráadásul már Quintilianus is ismerte. Egy ilyen hagyományt nem lehet egyszerűen hibásnak bélyegezni: szükségképpen a mű valamilyen potenciálját, egyik lehetséges olvasatát aktiválja (vö. Jauss 1970). A tanítói póznak, az oktatás szándékának azonban számtalan változata és különböző szintű intenzitása lehet. Minthogy manapság általános az a benyomásunk, hogy az antik tanköltemények nem veszik igazán komolyan a tanítás szándékát (Lucretius persze nagyon erős kivétel), érdemes alaposabban szemügyre venni az *Ars poetica* oktatói diskurzusát. Világos, hogy vannak olyan helyek, ahol a beszélő nem annyira tanítani akar, mint inkább csevegni vagy megcsillogtatni költészetelméleti tudását. Ez még belefér a tanköltemény szokásos beszédmódjába, különösen a levélformájú változat esetében. Más helyeken azonban a beszélő inkább saját költői tehetségét akarja bizonyítani.

⁴ Uo., 102.

⁵ Ugyanakkor az is igaz, hogy Horatius a tanítói pózt sok ódában nagyon rafináltan használja. Ahogy Nisbet és Hubbard írják: „a parainesisz olyan erényekre nevel, amelyekkel az ábrázolás szerint patrónusai már eleve rendelkeznek”. (R.G.M. NISBET – MARGARET HUBBARD, *A Commentary on Horace Odes, Book II*. Oxford, Clarendon, 1978, 52.) A tanár nem azt akarja, hogy a címzett megtanulja, amit tanít, hanem hogy tudatosítsa, neki már nem kell megtanítani az adott, különben fontos bölcsességet.

AZ ŐRÜLT KÖLTŐ TANÍTÁSA

Két olyan hely is van, ahol az *Ars* magáról a tanításról értekezik (306–8 és 333–46). Máshol ezeknek a helyeknek ellentmondásos természetét röviden már elemeztük.⁶ Most részletesebben is meg kell vizsgálnom őket egy-egy külön fejezetben. A 306–8. sorokban a beszélő mint leendő költészettanárt mutatja be magát:

munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formatque poetam,
quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.

Magam semmit sem írva tanítani fogom a költő feladatát és kötelességét, hogy honnan veszi erejét a vers, mi neveli és formálja a költőt, mi illik, mi nem, hová vezet az erény, hová a hiba.

Noha látszólag autoreferenciális ez a kijelentés, amely összefoglalja, milyen elméleti kérdésekkel kíván foglalkozni a költészetre tanító *Ars poetica*, egészen nyilvánvaló az a circulus vitiosus, hogy egy költői szöveg írása közben állítja a szerző, hogy nem ír semmit. A helyzet azonban még bonyolultabb lesz, ha a fenti mondat szövegkörnyezetét is szemügyre vesszük. Mielőtt lemondana a költészetről a tanítás kedvéért, Horatius azokról beszél, akik elhanyagolt külsővel hirdetik örültségüket mint költői zsenialitásuk bizonyítékát. Horatius hallgatólagosan elfogadja azt a szerinte Démokritosztól származó elméletet, hogy az örültség elengedhetetlen a nagy költészet létrehozásához, és belátja, hogy ő éppen azért nincs erre képesítve, mert vigyáz a mentális egészségére. Mert *nil tanti est*: semmi nem ér ennyit. Ez az „ennyi” egyszerre jelenti az örületet és az ápolatlan megjelenést. Minthogy ő sem az örült költő nyilvános szerepét nem hajlandó eljátszani, sem valóban megörülni, hogy igazán képesítve legyen a szerepre, búcsút kell mondania a költészetnek, és fel kell csapnia kritikusnak. Ez azonban egy újabb circulus vitiosushoz vezet: a tanítói szerep abból következett, hogy elfogadta azt az elméletet, mely szerint a költői örültség vagy az isteni ihlet a nagy költészet kizárólagos forrása. De ha ez az elmélet helytálló, akkor a költészetet nem lehet tanítani. A gondolatmenet első lépése még logikus:

1. premissza: csak örült költők alkothatnak nagy költészetet;
 2. premissza: én nem vagyok örült, és nem is vagyok hajlandó megörülni;
- konklúzió: nem írok.

A második lépés azonban már abszurd: ha nem örültként nem alkothatok költészetet, másokat tanítok meg rá. De vajon örülteket akar tanítani vagy az örült-

⁶ HAJDU Péter, *Az epikureus fordulat és Horatius Ars poeticája*. = *Literatura* 39 (2013), 284–286.

ségre akar megtanítani? Ráadásul ezt a tanítást rögtön azzal kezdi, hogy leszögezi, a jó írás alapja a bölcsesség: *Scribendi recte sapere est et principium et fons*.⁷

Ez a gondolathalmaz, amely valamiféle összefüggést látszik sugallni örültség, gondolkodás (filozófia) és költői alkotás között elég fontos és a költemény tanítói diskurzusa szempontjából eléggé zavarba ejtő ahhoz, hogy részletesebben is foglalkozzunk vele. Már maga a korabeli Rómában eszerint népszerű ihletett örültség leírása is paradox, minthogy eldönthetetlen, hogy a Horatius által kigúnyolt költők tényleg örültek, szándékosan úgy tesznek, mintha örültek lennének, vagy szándékosan megörültek, hogy biztosítsák maguknak a költői hírnevet:

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea vitat. (295–8.)

Mivel Democritus szerencsésebbnek hitte a tehetséget a nyomorúságos mesterségbeli tudásnál, és az egészséges költőket kizárta a Heliconról, a nagy részük nem foglalkozik azzal, hogy levágassa a körmét, szakállát, félreeső helyeket keres, és kerüli a fürdőt.

Ezek az ihletett vagy örült költők azért gondoskodnak maguknak ápolatlan külsőről, mert Demokritosz ezt javasolta nekik. Ez az oksági viszony racionális döntést feltételez a részükről, de a folytatás azt sugallja, valóban és gyógyíthatatlanul bolondok:

nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
si tribus Anticyris caput insanabile nunquam
tonsori Licino commiserit. (299–301.)

Mert úgy lehet megszerezni a költői nevet és hírt, ha három Anticyrával sem gyógyítható fejét sosem bízza Licinius borbélyra.

Ez az örült azonban nem magával a gyógyíthatatlan elmebajjal szerzi meg a költői rangot, hanem azzal, hogy meg sem próbálja kezeltetni magát. Mi lenne a különbség, ha elmenne a borbélyhoz, és venne valami gyógyszert? A kommentátorok egyhangúan úgy vélik, a *tribus Anticyris caput insanabile* kifejezés azt jelen-

⁷ Rudd szerint (NIAL RYAN: *Horace, Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. Cambridge, Cambridge UP, 1989, ad loc.) a *sapere* jelentése itt 'morális érzék'. Ugyanakkor filozófiát is jelenthet, hiszen a *sapiens* jelentése 'filozófus', meg azt is, hogy valaki 'normális' vagy 'okos'. Azt is tekintetbe kell vennünk, hogy a *recte* egyaránt tartozhat a *scribendi* és a *sapere* szavakhoz: a helyesen írás forrása és alapja a helyesen gondolkodás.

ti: 'gyógyíthatatlan'. A három Anticyra azt jelentheti, Anticyra háromévi termése, vagy Anticyra teljes termésének háromszorosa. A város az ott termő hunyorról volt híres, ami halálos mérge ugyan, de óvatos adagolásban mentális betegségek gyógyítására használták. Következésképpen az Anticyra metonímiája nemcsak a város területének hunyortermését, hanem 'hunyorkúrát' is jelenthet. Ha három ilyen kúra nem segít, semmi sem fog. Persze azért elképzelhető, hogy akin három kezelés nem segít, azon még segíthet egy negyedik vagy egy ötödik. Legalább próbálkozni kéne. Az őrült költők azonban imádják a betegségüket, és kerülnek a gyógykezelést. Van ebben racionális elem, a tudatos döntés, amellyel ragaszkodnak az őrültséghez. És legalábbis lehetséges, hogy az „őrült költő” eleve szándékosan alakította ki őrültségét, hiszen a szöveg így folytatódik:

O ego laevus
qui purgor bilem sub verni temporis horam!
Non alius faceret meliora poemata; verum
nil tanti est. (301–4).

Ó én balga, aki tavaszonként epekúrát tartok! Különben senki nem csinálna nálam jobb verseket, de semmi nem ér annyit.

Ez a „Horatius” igazán nagy költő lenne, ha megőrülne, de ő elég óvatos ahhoz, hogy minden tavasszal megelőző kezelést alkalmazzon. Az antik orvosi elmélet szerint az őrültséget a fekete epe túltengése okozta, amely felborította a négy testnedv egészséges egyensúlyát. A túl sok epét hunyorról lehetett kitisztítani. Celsus szerint a tavasz a legalkalmasabb évszak a felesleges epe kiürítésére, ami hányás és hasmenés útján történik (a hunyor jellegzetes hatásai). Azt is írja, hogy a gyógyszert nem szabad alkalmazni, ha a test ki van száradva, és hogy nem mindig használ a betegeknek, de mindig árt az egészségeseknek (II.13,3). Ezek szerint, ha az „őrült költő” csak szimulál, igaza van, ha kerüli a borbélyt. Kommentárjában Rudd úgy értelmezi, hogy ami az őrültség gyógyíthatatlanságáról itt elhangzik, az szabad függő beszéd: nem a fő narrátor megnyilatkozását halljuk, hanem szabadon idézi a kigúnyolt „őrült” szavait, aki nemcsak mentális zavarainak fizikai tüneteivel tüntet, hanem folyamatosan beszél is róla.⁸

És amikor erre a beszélő azzal reagál, semmi nem ér ennyit, eldönthetetlen, mit szembesít mivel. Talán a mentális egészség fontosabb a nagy költészetnél. Vagy talán az ápoltság megjelenése, amely lehetővé teszi a napi érintkezést Róma vezetőivel, fontosabb, mint az őrültség látszata, amely a költői hírnévhez kell.

Jogos azonban rákérdezni az egész bemutatott vagy parodizált elképzelés eredetire: tényleg azt gondolta Démokritosz, hogy csak az őrülte képesek nagy köl-

⁸ RUDD: *I. m., ad. loc.*

tészetet alkotni? Minthogy a preszókratikusoktól⁹ nagyon kevés esztétikai tárgyú szöveg maradt fenn, nehéz erre egyértelműen válaszolni, de az sem magától értő, hogy egy okos gondolkodóról ilyen végletes álláspontot feltételezzünk. Van két töredékünk azonban, amelyek ide kapcsolhatók, de amelyeket Démokritosz többi eszméjének összefüggésében kell értelmezni. Egy helyen azt írta: „Homérosz, minthogy isteni természettel rendelkezett, megalkotta az összes szó rendezett szépségét (*kozmosz*).”¹⁰ Egyfelől világos, hogy szükség van itt valami istenire, de ennek az isteni ihletnek a természete aligha megragadható a számunkra, mert az isteni befolyást vagy az annak befogadására való képességet jelölő szó (*thea-zuszész*) semmilyen más görög szövegben nem fordul elő;¹¹ másfelől a homéroszi teljesítmény mintha feltételezne valamilyen mesterségbeli tudást is, minthogy az alkotást jelentő igét (*tektainomai*) ácsokra és kovácsokra használják, és a *kozmosz* valamiféle rendezett struktúra.¹² Elképzelhető lenne persze, hogy a rendezettség éppen az isteni beavatkozás következménye, olyasmi, amire halandók maguktól nem képesek, de *kozmosz epeón* kifejezés többször előfordul VI.–V. századi szerzőknél Szolónától Pindaroszig, és a verset mint esztétikai élvezet tárgyát, mint egyszerű, díszes, szép egészet írja le. A másik vonatkozó Démokritosz-töredék egy félmondat, amely éppen a költői nagyság eredetét látszik tárgyalni: „amit a költő ihletetten és szent sugalmazással ír, az szép kell legyen.”¹³ Az isteni inspirációt leíró kifejezések itt ismerősebbek. Az ember hajlamos azt feltételezni, hogy a mondat másik fele az ihlet nélküli költészetről mondhatott valamit, nyilván, hogy az meg nem szép.

Ezekből a kínzóan rövid töredékekből nem következik, hogy Démokritosz az isteni ihletettséget a költői nagyság kizárólagos forrásának tekintette, de kétségtelenül az egyik forrásának. Vannak modern értelmezők is, akik úgy vélik, Démokritosz szerint a jó költészet csakis az isteni inspirációból eredhet. És ezt az inspirációt lehet megszállottságnak értelmezni,¹⁴ noha ennek a koncepciónak nincs nyoma Platón előtt, aki talán elsőként gondolta úgy, hogy a költők nem tudják, mit beszélnek.¹⁵ Penelope Murray így összegezte eredményeit: „a korai Görögországban a költői ihletettséget kifejezetten a tudással, az emlékezettel és

⁹ Csak a pontosság kedvéért jegyezzük meg, hogy ez a preszókratikus filozófus történetesen Szókratész kortársa volt.

¹⁰ Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων. VS 68 B 21.

¹¹ RICHARD JANKO: *Introduction*. In: PHILODEMUS: *On Poems. Book 1*. Oxford, Oxford UP, 2000, 367, 8. j.

¹² Vö. GIULIANA LANATA: *La poetica pre-platonica*. Firenze, La Nuova Italia, 1963, 261 sk.; SEVERIN KOSTER: *Antike Epos theorien*. Wiesbaden, Franz Steiner, 1970, 24.; D. A. RUSSELL: *Criticism in Antiquity*. London, Duckworth, 1981, 72 sk.; ANDREW FORD: *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, Princeton UP, 2002, 169.

¹³ Ποιητὴς δὲ ἄσφα μὲν ἂν γράφῃ μετ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν. VS 68 B 18.

¹⁴ E. A. HAVELOCK: *Preface to Plato*. Oxford, Basil Blackwell, 1963, 156.

¹⁵ PENELOPE MURRAY: *Poetic Inspiration in Early Greece*. = ANDREW LAIRD (Szerk.): *Ancient Literary Criticism*. Oxford, Oxford UP, 2006, 38.

az előadással hozták kapcsolatba; nem volt benne sem eksztázis, sem megszállottság, és ellensúlyozta az a meggyőződés, hogy a mesterségbeli tudás fontos.”¹⁶ Akik a Démokritosz töredékeiben említett ihletet eksztatikus örültségnek értik, egy olyan antik hagyomány következetesen torzító lencséjén át tekintenek a filozófusra, amelyet Platón, Cicero és persze maga Horatius határoz meg. E.R. Dodds például így foglalta össze a helyzetet:

De az első szerző, aki a költői eksztázisról beszélt, Démokritosz volt: ő gondolta úgy, hogy azok a legjobb költemények, melyek „sugallattal és szent ihletéssel” (*enthusiaszmu kai hieru pneumatosz*) keletkeznek, és tagadta, hogy bárki nagy költő lehet *sine furore*.¹⁷

Cicero két művében is említi Démokritoszt, mindkétszer a *furor poeticus* emeli ki mint a költői nagyság eredetét, anélkül, hogy más lehetséges forrást, bármilyen készséget vagy képzést szóba hozna. Az első hely így hangzik: *Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato*.¹⁸ A kiemelt kifejezés megmutatja, hogy alapművében Dodds úgy írta le Démokritosz szerepét az eksztatikus költői elragadtatás eszméjének kialakulásában, hogy a Démokritosz-töredéket egy Cicero-idézettel kombinálta.

Az az értelmezés, hogy Démokritosz szerint „egy ideiglenes isteni megszállottság”¹⁹ szükséges és elégséges feltétele a költői kiválóságnak, széles körben elterjedt már az ókorban is, de nem vezethető le a fennmaradt töredékekből. Ezért dönthünk úgy, hogy tulajdonképpen a Cicero-helyek is Démokritosz-töredékek, hiszen ő több Démokritosz-szöveget ismerhetett, mint mi. Tudjuk azonban, hogy Démokritosz több értekezést írt a nyelvi és a költői kifejezésről, amiből az következik, hogy a költői alkotást racionálisan tárgyalhatónak, nem pedig a kifürkészhetetlen istenség ügyének tekintette. Abból, amit erről a materialista filozófiáról tudunk, az valószínűsíthető, hogy az inspiráció, a „szent belehelés” a költőbe anyagi természetű lehetett, „valami légnemű, lebegő dolog beáramlása a költő lelkébe, ami olyan állapotba hozza [...], hogy amit ilyenkor alkot, az szép és erőteljes lesz.”²⁰

A fennmaradt töredékek nem zárják ki, hogy a költői nagyságnak más forrásai is legyenek, de talán érthető belőlük, miért lehetett Démokritosz gondolataiból

¹⁶ MURRAY: *I. m.*, 60–61.

¹⁷ E. R. DODDS: *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, University of California Press, 1963, 82 (Hajdu Péter fordítása).

¹⁸ *De divinatione* I.80. „Democritus azt mondja, hogy senki nem lehet nagy költő örület nélkül, és ugyanezt mondja Plato is.” A másik hely a *De oratore* II.46.194: *Saepe enim audiui poetam bonum neminem — id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt — sine inflammatione animorum exsistere posse, et sine quodam afflatu quasi furoris*.

¹⁹ GLENN MOST, *Poetics of Early Greek Philosophy*. In: A. A. LONG: (Szerk.): *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. Cambridge, Cambridge UP, 1999, 339.

²⁰ FORD: *I. m.*, 169.

azt a következtetést levonni (még ha ezt Horatius parodisztikus abszurditással fogalmazza is meg), hogy csak az örült költő lehet nagy költő. Ha az isteni ihletettség örültséget okoz, akkor aligha marad szerep az alkotás folyamatában a gondolkodásnak és a technikának. Ha „a költők az ihlet és nem a művészi tudás révén alkotnak”,²¹ akkor nem kell gondolkodniuk, és csak az örültek képesek bármire, hiszen ők képesek az isteni *enthusiasmosz* teljes befogadására.

Van azonban még egy terület, ahol a Démokritosz öröksége és ha nem is a kifejezett örület, de a taníthatóságot némiképp megkérdőjelező nem-gondolkodás kérdése találkozik. Philodémosz fő célpontja *A költeményekről* című traktátusában az eufónia elmélete, amely Püthagorasz zenetanából és Démokritosz atomelméletéből táplálkozott. Az utóbbi nemcsak azt gondolta, hogy a betű olyan a versnek, mint az atom a fizikai világnak,²² hanem az egyes betűk vagy beszédhangok zenei hatásáról is írt.²³ Minthogy szerinte az emberi érzékelés (a hallás is) anyagi természetű, logikus következtetés volt, hogy a különböző hangoknak (illetve a hangok különböző kombinációinak) eltérő hatásuk van a szintén anyagi természetű emberi lélekre.²⁴ Ha a költészet hatását a betűk szintjén képzeljük el, akkor világos, hogy a gondolat, a gondolkodás nem okozhat élvezetet a befogadó számára. Philodémosz azonban másként vélekedett, hiszen egész irodalmi gondolkodásának az volt a célja, hogy „megvédje a költészet autonómiáját” a zenatudománnyal szemben, valamint „a tartalom integritását és fontosságát” azzal az elképzeléssel szemben, hogy a dallamnak és a szónak együtt pusztán akusztikus hatása van.²⁵

Horatius mintha Philodémossal értene egyet. Nemcsak azért, mert amint bejelentette, hogy beszünteti és az örültekre hagyja a költői alkotást, rögtön leszögezi (309), hogy a költői kiválóság (*scribendi recte*) alapja a filozófia (*sapere*), hanem azért is, mert ezután többször kiemeli a racionalitás fontosságát. Már itt:

Interdum speciosa locis morataque recte
fabula nullius veneris, sine pondere et arte,
valdius oblectat populum meliusque moratur
quam versus inopes rerum nugaeque canorae. (319–22)

Néha a remek helyekkel és megfelelő szerepekkel felékesített darab, noha nincs benne semmi báj, művészet vagy erő, jobban gyönyörködteti, hoszszabban leköti a népet, mint az üres versek és a zengő semmiségek.

²¹ JANKO: *I. m.*, 175, 3. j.

²² DAVID ARMSTRONG: The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry. In: DIRK OBBINK (Szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford, Oxford UP, 1995, 224.

²³ JANKO: *I. m.*, 175.

²⁴ FORD: *I. m.*, 163–5. Lásd még ARMAND DELATTE: *Les Conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*. Paris, Les Belles Lettres, 1934, 50–51.

²⁵ JANKO: *I. m.*, 190.

A „megfelelő szerepek” természetesen morális szempontból megfelelőek, vagy legalább megfelelnek a közönség elvárásainak az emberi viselkedéssel szemben. A *morata recte fabula* nyilván olyan darab, amelyben a *mores* (szokások, erkölcsök?) valamiképpen helyesek: korrekten vannak ábrázolva (ha szokások), vagy helyesen vannak értékelve (ha erkölcsök). Ez teszi a művet élvezetesebbé a jól hangzó zagyvaságnál, amelynek nincs megfelelő tartalma. Az akusztikus gyönyörűség nem elég. Még ha a költészet célja a gyönyörködtetés is, ehhez szükség van helyes gondolatokra az emberi viselkedésről.

Horatius ismételten hangsúlyozza, hogy a költészet tulajdonképpen célja nem es gondolatok közvetítése. „A költészet a lélek gyönyörködtetésére született és lett kitalálva” (377). És a költészet időben változó társadalmi funkcióinak a mitikus kezdetektől a jelenig ívelő áttekintése a színpadi művészetek bevezetésében kulminál: „hogy az emberek abbahagyják a hosszadalmas munkájukat” (406). Azt is világossá teszi azonban, hogy az ostoba rémtörténetek éppen azért nem szórakoztatóak, mert hihetetlenek, amiből az következik, hogy a nézők nem tudják teljesen kikapcsolni gondolkodásukat a műélvezet közben (338–40). Ez azonban zavarba ejtően ellentmond általános kulturális tapasztalatunknak, miszerint az emberek igenis szeretik az ostoba és hihetetlen történeteket, ráadásul már Arisztotelésznek is sok mondandója volt a csodálatos események lehetséges funkciójáról. Horatius itt vélhetőleg az *Ars* egyik fontos, de csak ritkán explicitté váló szempontját hozza játékba: az esztétikai tapasztalat társadalmi rétegzettségét. A költőnek a kifinomult ízlésű, művelt közönséget kell szórakoztatnia, és nem a kísértettörténetek rajongóit. Úgy látszik, a korai görög tragédia is az attikai parasztok alacsony elvárásai miatt romlott el, akik beözönlöttek a városi ünnepre, de nem tudták értékelni a korábbi, tisztán városias ízlést (207–13). A címzettek viszont művelt arisztokraták, akiket elég emlékeztetni, hogy a régi idők naiv és tudatlan közönsége nem kifogás a régi római költők ízléstelenségeire, ha azokat ma olvassák.

Ezek szerint a gondolkodásnak mind a költészet létrehozásában, mind befogadásában szerepe van. De hogyan lehet megfelelni ennek a kifinomult irodalmi ízlésnek? Bár hosszan fejtegeti, hogy mind a tehetség, mind a művészet szükséges (408–18, és utána még gyakorlati tanácsok egy darabig), amit végig hangsúlyoz, az a tanulás és a tudatos felkészülés fontossága mind a költői hivatásban általában, mind az egyes versek, sőt verssorok megalkotásában. Egy költőnek saját tehetsége racionális értékelése alapján kell témát és műfajt választania – a kidolgozás azután már könnyű lesz (38–41). Először gondolkodjunk sokat, hogy aztán már gondolkodás nélkül lehessen írni. Aki rendszeren megtanulta az etikát, az könnyen alkot megfelelő jellemeket (309–18). Vannak szabályai a költészetnek, és ezeket a költőnek ismernie kell (86–88). Horatius is (mint az ókorban mindenki) Homéroszt tartja a legnagyobb költőnek, de Démokritosszal ellentétben sehol nem említi tehetségét vagy elhivatottságát, hanem a gondolkodásáról (*cogitat*, 144), helyes döntéseiről (*rectius*, 140), tudatos megfontolásairól (150) beszél.

És még ha maga a költői alkotás (a megfelelő racionális előkészületek után) automatikus lenne is, a végső formát csak további hosszadalmas munkával lehet kialakítani, amelyet olyan szavak jellemeznek, mint a kényszerítés (*coercuit*, 293). A tehetség túlkapásait gondolkodással és ízléssel kell korlátozni.

A költészet gyönyörködtetni akarja a befogadót, de ha a gondolkodásnak központi szerepe van abban a gyönyörűségben, amit nyújt, akkor valószínűtlen, hogy örültek igazán nagy költészetet hozhassanak létre. De van egy további probléma is az örültséggel. Az *Ars poetica* befejező része a költői nagyságot valamiféle kollektív teljesítménynek állítja be. Senki ne publikálja műveit, mielőtt a végső formát a barátokkal és a kritikusokkal együttműködve alakítaná ki. Az értelmes emberek alkalmazkodnak a római elit viselkedési kódjához, ami nemcsak a személyes higiénia, a frizura, az öltözködés stb. szabályait írja elő, hanem azt is, hogyan kell együttműködni a kritikusokkal a költői alkotás folyamatában. A költőnek hallgatnia kell az elit többi tagjára még a publikáció előtt. Racionális vitába kell bocsátkozni a költői kifejezés lehetőségeiről és értelmesen kell reagálnia a kritikára. Világos, hogy ez a társadalmi gyakorlat nevetségesen felesleges lenne, ha az isteni ihletettség lenne a költői nagyság egyetlen forrása. Horatius azonban az örült költő felléptetésével zárja a művet, akinek viselkedése mintha éppen abból következne, hogy nem hajlandó az alkotás folyamatában másokkal együttműködni. Ha az *Ars* második fele a római arisztokrácia egyik fiatal tagját oktatja, akkor a legfontosabb üzenet, hogy óvakodni kell az örült költő szerepétől, ami nemcsak kirekesztett páriává teszi az embert (453), de a költői nagyságot is kizárja. Quintilius eljárása példázza a kollektív alkotást, de ha valaki nem követi a tanácsát, abbahagyja a vitakozást, és „hagyja, hogy vetélytárs nélkül, egyedül imádd magadat és műveidet” (*sine rivali teque et tua solus amares*, 444). Ha nem ellenőrződ előre a közönség reakcióját és nem alkalmazkods az elvárásaihoz, te leszel az egyetlen, akinek tetszik. Világos azonban, hogy egy költő nem lehet meg közönség nélkül. Viszont mindenki igyekszik elkerülni, hogy ilyen verseket kelljen meghallgatnia. Következésképpen azok a költők akik az isteni sugalmazásra vagy személyes irodalmi ízlésükre hagyatkoznak, elkeseredetten vadásznak a hallgatókra. Ki vannak rekesztve a társadalomból, és senkit sem érdekel, ha élnek, ha halnak. Horatiusnak azonban nem elég, hogy leírja, miként bünteti meg a társadalom azt, aki nem tartja be szabályait (ti. nem vesz részt a kollektív alkotás gyakorlatában). Nemcsak páriának írja le az örült költőket, hanem kifejezetten dehumanizálja őket az ábrázolásban. A zárómondat szerint ez az örület isteni büntetés következménye valamilyen múltbeli bűnért. Az örült költőt nem ihletettel ajándékozzák meg, hanem valamilyen szentségtörésért átkokkal sújtják az istenek. Horatius először tagadja, hogy az ilyen egyáltalán ember lehet (*nec fiet homo*, 469), aztán őrvongó medvéhez, végül a hallgatóság vérét szívó piócához hasonlítja. Az örült költő olyan, mint egy kártékony, veszélyes állat, versei pedig nem élvezetet, hanem szenvedést okoznak.

Vajon az örült költő azért viselkedik így, mert nem gondolkodik? Vagy tuda-

tosan dolgoz ki valamilyen tervet a hallgatóság utáni sóvárgásában? Érdekes módon a 'bölcesség', 'okosság' jelentésű szavak elég gyakran bukkannak fel az *Ars poetica* fináléjában. Az irodalomtörténeti áttekintés, amely a mitikus dalnokoktól a színdarab feltalálásáig, a verses törvényhozástól szórakoztató költészetig tart (391–407), az isteni költők teljesítményeit felsoroló katalógus közepén leszögezi: „Egykor ez volt a bölcesség” (*Fuit haec sapientia quondam*, 396). Ezzel egyfelől talán az emberiség hajnalának bölcességét hasonlítja a jelen platóni típusú filozófiájához (amiről korábban azt mondta, hogy az a kiváló írás eredete és forrása (309 skk.), másfelől hangsúlyozza, hogy hírnevüket azok az isteni költők a *sapientia* megülethetős profán változatban bukkannak fel a 456. sorban, amikor az őrült költőt (*vesanus poeta*) félik és kerülik mindazok, akiknek van józan eszük (*qui sapiunt*). A 445–452 sorok szerint az igazi barát, aki „jó és okos ember”, szigorú bírāja a költészetnek. Az itt használt kifejezés, a *prudens*, óvatosságot és induktív gondolkodást implikál; etimológiailag a *pro-videns*, 'előrelátó' összetételből származik. A „jó és okos” barát azért szigorú, mert előrelátja, hogy ségyent hozna később a költőre, ha nem tökéletesítené a versét. A *prudencia* azonban újra előkerül mint annak az őrült költőnek lehetséges jellemzője, aki beleesett a gödörbe. Valaki segítene rajta, de „én” azt mondom: „honnan tudod, hogy nem direkt (*prudens*) ugrott bele, és nem is akarja, hogy megmentsék?” (462–3). A szó jelentését ez a használat trivializálja ugyan, de szellemes szóvicc is: a költő nem azért esett bele a gödörbe, mert elmerült a csillagok vagy saját belső látomásainak szemléletében, és nem látta mi van az orra előtt, hanem pontosan látta, mi van elől, és azt hitte, a polgárok reakcióját is előrelátja. A baleset, akárcsak Empedoklész ugrása az Etnába, okos terv a költői hírnév megszerzésére. Az őrült költők is gondolkodnak, de a társadalmilag elfogadott együttműködés keretein kívül. Hadd haljanak meg – ez a végső tanács –, hiszen ha közbelépünk, önpusztító energiáik könnyen átalakulnak pusztító erejű, rossz költészetté.

Az egész *Ars poetica* összefüggésében tehát az örület-tanítás összefüggés még ellentmondásosabb. Azért tanítok, mert nem lehetek nagy költő, mert ahhoz őrültnek kell lenni. És azt tanítom: ne legyél őrült költő, többek között azért, mert az őrült költő nem lehet nagy költő.

TANÍTÁS ÉS GYÖNYÖRKÖDTETÉS

A másik, sokkal híresebb helyen, ahol Horatius a tanításról beszél, megfogalmazása mintha hasonlítana az *Ars poetica* didaktikus természetére vonatkozó, kiinduló kérdésemre: „A költők vagy tanítani akarnak, vagy szórakoztatni, vagy mindkettőt egyszerre” (*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*). Horatius itt mintha azt tanítaná, hogyan kell tanítani, egyes szám második személyben osztva a tanácsokat, és a tanító megnyilatkozásokra

jellemző II. imperativust használva: „Bármit tanítasz is, legyél rövid, hogy a tanulékony elmék felfogják és híven megőrizték a tömören mondottakat.” Világos, hogy maga az *Ars*, ha olyan vers, amely tanítani akar, nem felel meg ennek a követelménynek, hiszen hosszú.²⁶ De még mindig lehet olyasmi, ami egyszerre tanít és szórakoztat, de akkor tanításnak csak a rövid, szentenciózus megfogalmazásokat tekinthetnénk. Minden más tiszta gyönyörködtetés? Rudd értelmezése alapján azért nem érvelhetünk így, mert „H. itt a hasznosság egyik sajátos típusáról beszél, [...] ti. a színdarabok didaktikus részleteiről”²⁷ A rövidség követelménye nem vonatkozik Horatius saját tanítására. Feltételezem, hogy ez a dramatikus értelmezés a 338–340. sorokon alapul, amelyek a szórakoztató elemeket magyarázzák, és ahol mintha a komédia lenne a tárgy. Ezt olyan fogalmak sugallják, mint a cselekmény, valószínű fikció és elsősorban a *fabula*, ami színdarabot is jelenthet:

ficta voluptatis causa sint proxima veris:
ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi
neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.

A gyönyörködtetés okán kitalált dolgok legyenek a valódiakhoz nagyon hasonlóak: ne követelje a darab (cselekmény), hogy bármit elhiggyünk neki, és ne rángasson ki eleven fiút az jóllakott Lamia hasából.²⁸

Nem vagyok meggyőzve. Abból, hogy a szórakoztató aspektus kifejtése egy bizonyos példára, a színdarabok fiktív cselekményére koncentrálnak, nem következik, hogy az egész gondolatmenet kizárólag a drámára vonatkozik. A komédia talán a legkézenfekvőbb példa a szórakoztatásra, és a hasznos és gyönyörködtető dichotómiájában a fikció létjogosultságát csak az igazolhatja, ha legalább szórakoztató. A fikció azonban, ahogyan a *fabula* kifejezés is, értelmezhető a színházi művészetek területén kívül is, és a részletet lezáró fejtegetés kifejezetten nem színházról, hanem írásos kommunikációról szól: a költemény az olvasót (*lectorem*) gyönyörködteti, és egy *könyv* hajt anyagi hasznót a kiadó számára (*hic meret aera liber Sosiis*).

Ha viszont nemcsak színdarabokban van szó a tanításról, akkor nyitva marad a kérdés, tanítani akar-e az a hosszú vers, amelyik azt állítja, hogy aki tanítani akar, legyen rövid. Kétségtelenül röviden fogalmazza meg az elméleti alapvetést

²⁶ ELLEN OLIENSIS: *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge, Cambridge UP, 1998, 218–221. szerint egyszerűen túlságosan hosszú; olyan hosszú, hogy a beszélő „Horatius” a *Szatírák* I.9 locsogó parazitájához válik hasonlóvá, aki halálra beszéli áldozatait, vagy éppenséggel a piócához.

²⁷ RUDD: *I. m.*, ad v. 337.

²⁸ Lamia gyerekeket felzabáló kísértet volt, lásd RUDD: *I. m. ad. loc.*

és az első hasznos tanácsot, de utána nem a téma szórakoztató variálása következik, hanem a kifejtése és elmélyítése.

De vajon nyújt valamiféle élvezetet is 14 soros részlet tanítás és gyönyörködtetés dialektikájáról? A részlet szembeállítja a költészet két koncepcióját vagy aspektusát, és ezek megnevezéseit, valamint a megnevezések nyelvtani formáit folyamatosan variálja:

- *aut prodesse aut delectare* (infinitivusok)
- *et iucunda et idonea* (főnévként használ semleges nemű, többes számú melléknevek)
- *quidquid praecipies/ficta uoluptatis causa* (mellékmondat/participium)
- *expertia frugis/austera poemata* (jelzős főnevek)
- *miscuit utile dulci* (főnévként használ semleges nemű, egyes számú melléknevek)
- *delectando pariterque monendo* (gerundiumok).

A hat párban hat szintaktikai és szemantikai variációt kínálni ugyanarra a témára stilisztikai bravúr. Az egyetlen megismételt szó a *delectare* ige (illetve az ige nék két különböző főnévi igeneve), amely az első és az utolsó párban fordul elő mintegy keretet alkotva, amely keret így még hangsúlyozottabban állítja szembe az első megfogalmazás szétválasztó („vagy-vagy”) és a végső megfogalmazás egyesítő („ugyanolyan mértékben”) szemléletét. Az *egyidejű* tanítás és gyönyörködtes koncepciója ugyanakkor az utolsó párt a másodikkal köti össze, ami a keretet még inkább kiemeli. A nyitómondat három lehetséges kategóriát írt le: a költők három elképzelhető stratégiája *A*, vagy *B*, vagy *AB*. A három kategória felállítására azonban egyáltalán nem implikál értékítéletet. A zárómegfogalmazás viszont visszamenőleg mintha kérdéssé értelmezné át a problémafelvetést („Melyik a legjobb?”), és meg is válaszolja a kérdést („A harmadik, a kettő egyszerre.”). A *delectare* megisméltése azonban maga is variáció, mind a szófajt, mint szórendet tekintve, amely az elsővel így khiazmust alkot. Azt sem engedi meg magának a szöveg, hogy ugyanúgy mondja a „mindkettőt”. A gazdag költői kifejezésnek ezt a tűzijátékát én magam gyönyörűségnek találom.

De azt már nem állíthatnám, hogy ez a részlet diszkurzív szöveggént ehhez hasonló mértékben mély értelmű volna. Különösen az látszik gyenge megoldásnak, amikor a nézők életkorához köti, ki melyik aspektust részesíti előnyben (341–2). Nem lehet a dolog annyira egyszerű, hogy az öregek csak a hasznos költészetet fogadják el, míg a fiatalok csak a szórakoztatót szeretik. És maga a két szembeállított fogalom sem igazán világos. Miféle hasznosságról van egyáltalán szó?²⁹ Gyakorlati tanácsról az üzleti életben vagy erkölcsi tanításról? Az

²⁹ Nem csak a modern olvasók várhatják el a költészet hasznosságának pontos definiálását. „Philodemosz azzal vádolja Neoptolemoszt, ahogy korábban Hérakleidész is, hogy nem teszi világos-

expertia frugis (hasznot nem hajtó) kifejezés mint a hasznosság ellentéte az előbbit sugallja, míg az *austera poemata* (komoly költemények) mint a szórakoztató ellentéte az utóbbit. Ha a nem-gyönyörködtető azonos a hasznossal, ami nem szükségszerű, de amit mind a melléknév általános implikációi, mind a mondat struktúrája erősen sugall: az öregek valószínűleg kedvelni fogják az *austera poematát*, míg a fiatalok nem fogják elvetni azt, ami *expertia frugis*.

Egyébként a komolyság elvileg még nem zárja ki, hogy egy szöveg gyönyörködtessen. Ha igaz is, hogy az öregek a komolyságot szeretik, az kizárt, hogy élvezzék? És vajon hasznosnak találják? Tanítja az öregeket a hasznos költészet, vagy azért szeretik, mert a fiatalokat tanítja? Tulajdonképpen mi a kapcsolat a fikció és a szórakoztatás között? Miért csak a fikció témája fejt ki a gyönyörködtetés aspektusát? Talán mert a fikció nem lehet hasznos, és így nem lehet más célja, mint a gyönyörködtetés? De több ókori és modern gondolkodó is arra a következtetésre jutott, hogy a fikció képes tanítani az olvasókat, különösen a morális dimenzió révén. Ugyanakkor a *ficta voluptatis causa* (a gyönyörködtetés céljából kitalált) kifejezés nem feltétlenül jelenti azt, hogy minden, ami kitalált (*ficta*), a gyönyörködtetés céljából lett kitalálva (*voluptatis causa*). Jelentheti, de utalhat egy oppozícióra a fikción belül is, és akkor a szöveg elmagyaráz valamit a szórakoztató fikcióról, viszont nem beszél a tanító fikcióról (ha feltesszük, hogy létezik a *ficta praecepti vel frugis causa* kategóriája is). Persze nem könnyű elképzelni, hogy éppen a szórakoztató fikciónak kell a valósághoz hasonlóknak lennie, következésképpen a tanító jellegűnek nem.³⁰ Ennél valószínűbb, hogy Horatius szerint minden fikció célja a szórakoztatás, mert mi más? Ha a szembeállított fogalmak kifejtetlenek és ködösek, az hiba egy diszkurzív szövegnél, ugyanakkor a különféle sugalmazásokkal terhes, nyitott beszéd izgalmas költészetet eredményezhet. Arra csábíthatja az olvasót, hogy kitöltse a hézagokat, hogy kövesse a költői ötletek végtelen játékát. A különböző elméleti lehetőségek felvillanásai képek özönével gazdagítja a költői dikciót.

A fentiekben magától értetődőnek vettem, hogy a hasznos és az édes kombinációja eredményezi a szöveg szerint a legjobb költészetet, David Armstrong szerint viszont „az visz el minden pontot/szavazatot” kifejezés mindössze a legtágabb közönség körében szerzett népszerűségre utal, aminek viszont semmi köze

sá, milyen hasznosságot követel.” (ELIZABETH ASMIS: Epicurean Poetics. In: DIRK OBBINK (Szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford, Oxford UP, 1995, 150–1.) Persze ha Horatius olyan elnagyoltan fogalmazott, mint feltehetően Neoptolemosz, abból még nem következik, hogy inkább Neoptolemosz befolyásolta, mintsem Philodémosz, aki éppen az elnagyoltság miatt kritizálta Neoptolemoszt. Horatius tekintetbe vehette a hasznosság követelményét, amelyet nemcsak Hérakleidész és Neoptolemosz hirdetett, hanem egy hivatalos diskurzus hangulatát is árasztja.

³⁰ De még erre is el tudok képzelni két megoldást. Az egyik, hogy ez egy kvázi a fortiori érv: még a szórakoztató fikció is legyen valószínű, a tanító meg magától értetődően az. A másik, hogy a tanító fikció olyasmí, mint a platóni barlanghasonlat.

a nagy költészethez. Összevetve az *Ars poeticát* Philodémosz gondolataival, melyek szerint a költészet mindössze utánzása lehet az igazi tanítói diskurzusnak, vagyis a filozófiának, arra a következtetésre jut, hogy a költészetet egyedül az teheti naggyá, ha *dulce*; ha még *utile* is, az csak egy nélkülözhető, nem különösebben érdekes extra.³¹ Én mindenesetre semmi olyat nem látok ebben a részletben, ami leértékelné a népszerűséget vagy azt sugallná, hogy nem érdemes nagyobb olvasóközönségre törekedni. Mindazonáltal emlékezhetünk a *Szatírák* I.10,72–75-re, ahol az olvasók kicsiny, válogatott csoportja az ideál, és a tömeg (*turba*) csodálata teljesen érdektelen. Armstrong viszont tulajdonképpen Philodémoszt értelmezi, és az eredményeket egyszerűen átviszi Horatius szövegére. Talán érdemes azzal a lehetőséggel is számolni, hogy Horatiusnak lehettek Philodémosz-étől kisebb-nagyobb mértékben eltérő gondolatai is. Armstrong azt is írja, hogy az *utile* és a *dulce* eltérő hatását egy *abab* séma szerint írják le a 343–347. sorok: „az *utile* biztosítja, hogy a kevésbé kritikus közönség megvegye a könyvet a boltban, a *dulce* [...] biztosítja a költészet mint gyönyör forrásának halhatatlanságát.” (225) Az azért meglepő lenne, ha egy költemény nagy népszerűsége inkább tanító, mintsem szórakoztató jellegén múlna. Nem ez az általános tapasztalatunk az irodalmi sikerről. Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy az óriási siker három szempontú leírásában (anyagi jövedelmezőség, elterjedés térben és örök tartósság az időben) van valami játékos-ironikus. Különösen az első szempont gyanús, és nemcsak azért mert az anyagi haszon a könyvkereskedőé, nem a költőé, hanem azért is, mert ez a szemlélet élesen ellentétes az ezt megelőző fejtegetéssel, amely az anyagiasság római nevelést szidalmazta, amiért a középpontjában a pénz (*cura peculii*) áll (323–332). A beszélő persze éppen ilyen nevelésben részesült, nem csoda hát, hogy az irodalmi sikert azzal a jövedelemmel méri, amit a költemény generál.

A MEGSZÓLÍTÁSOK

Ha a szöveg beszélőjének hozzáállását a tanításhoz fel akarjuk tární, a kifejezetten a tanításról szóló részekeken túl az aposztrophékat érdemes szemügyre venni, amikor a beszélő megszólít egy vagy több személyt. Levél nincs címzett nélkül, de úgy látszik, a személyes címzett az antik tankölteménynek is kötelező kelléke volt. A klasszikus műfaj előfeltevése szerint nem lehet általában tanítani: tanítani téged kell.³² Van persze egy jelentős kivétel: Ovidius szerelmi tankölteményeinek nincs személyes címzettje, de ez éppen azt jelezheti, hogy a művek parodisztikus

³¹ DAVID ARMSTRONG: The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and the Epicurean Protreptic. In: A. SCHIESARO – P. MITSIS – J. STRAUSS CLAY (Szerk.): *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*. Pisa, Giardini, 1993, 224.

³² Vö. KONSTAN: *I. m.*, 11–12.

vagy legalábbis játékos természetűek.³³ Az *Ars* első mondata barátoknak (*amici*), a második Pisóknak nevezi a címzetteket. A csoportot a 24. sor pontosabban is leírja: apa és apjukhoz méltó ifjak (*pater et iuvenes patre digni*). Három címzett viszont kissé sok egy didaktikus vershez, és nehéz is úgy olvasni a szöveget, mint ami folyamatosan ehhez a három személyhez szól. A 366. sor csak az idősebbik fiút szólítja meg, és ettől kezdve valószínűleg ő az egyetlen címzett. Ez a zárórész viszont már nem arra tanít, hogyan kell költeményt létrehozni, hanem hogy hogyan kell a költő szerepét a társadalmi elitben betölteni.³⁴

Számos aposztrophé van a versben, ahol a megszólított különféle tanácsokat kap, de ezeket a megszólítottakat ritkán lehet (és szinte sohasem szükségszerű) a Pisókkal azonosítani. A 19–23. sorokban valakit egyes szám 2. személyben szólítanak meg, vagy inkább csak két egyes szám 2. személyű ige bukkan fel három mondatban. De semmi nem bizonyítja, hogy az alanyok azonosak. Az első mondat megszólít egy festőt, akit fel lehet fogadni, hogy fogadalmi táblákat készítsen; a második a fazekas mesterségét írja le anélkül, hogy bárkit megszólítana; a harmadik általános tanácsot ad: bármit akarsz is csinálni, legyen egynemű és egységes (*Denique sit, quod vis, simplex dumtaxat et unum*). Az egyes szám 2. személy itt ugyanúgy általános alanynak látszik, mint a következő mondatban a többes szám első (*Maxima pars vatum decipimur specie recti*), vagy az egyes szám első még egy mondattal arrébb (*Brevis esse laboro, obscurus fio*). A megszólítás fenti módja retorikai aposztrophé, amely csak díszíti, élénkebbé teszi a költői kifejezést, de nem jelzése semmiféle kommunikációs szituációnak vagy beszédaktusnak. Az „apa és fiai” megszólítás a „mi költők” kifejezés után következik, de a költők és a Pisók kategóriáinak viszonya messze nem világos. Az előbbi tartalmazhatja az utóbbit („mi költők, ahogyan ezt ti, Pisók, tudjátok, hiszen ti is költők vagytok”) vagy legalább annak egy részét (ha csak az ifjak vagy azok egyike költő), ez azonban nem szükségszerű. A beszélő úgy is megszólíthatja őket, hogy saját csoportjáról („költők”) őket nem belefoglalva beszél („mi költők, ahogyan ti ezt, Pisók, *nem* tudjátok, hiszen ti *nem* vagytok azok”). Ha az utóbbi megoldást választjuk, a szöveg még mindig érthető didaktikusnak, csak akkor nem a költészet létrehozására, hanem az értékelésére tanít.

A legtöbb megszólítás inkább általános megszólítottat feltételez. Nem az a retorikai céljuk, hogy megteremtsenek egy oktatási szituációt egy konkrét címzettel, hanem hogy dinamizálják a gondolatmenetet. A költemény tényleges címzettjei mintegy kívülről figyelnek. Vegyünk szemügyre még három helyet a megszólítás és a tanítás szempontjából! A 153. sorban a beszélő új témát vezet be, mintha a drámaírói siker receptjét kínálná: „Halld meg, mire vágyom én és velem együtt a nép” (*Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi*). Ez a te nyilvánvalóan drá-

³³ PHILIP HARDIE: Coming to terms with the Empire: Poetry of the later Augustan and Tiberian period. In: OLIVER TAPLIN (Szerk.): *Literature in the Roman World*. Oxford, Oxford UP, 2000, 137.

³⁴ Vö. OLIENSIS: I. m., 198–223.

mát akar írni, és kap is tanácsot a 156. sorban: a szereplők életkori sajátosságait megfelelőképpen kell ábrázolni. Ezután 18 sor írja le az egyes életkorokat, hogy aztán a tanács megismétlése bekeretezze a részletet. Ez a közhelysorozat viszont valószínűleg nem járul hozzá jelentős mértékben a drámaírói tökéletességhez. Egyrészt azt sugallja, hogy a színházi közönség előítéleteinek megerősítését várja el, tehát az általánosan elfogadott közhelyek pufogatásából az következik, hogy a színházban elfogadhatatlan minden újszerű, szokatlan gondolat az életkorhoz kötött emberi viselkedéssel kapcsolatban. Másrészt bármennyire ötletelen és konzervatív is ez a részlet gondolati szinten, bármennyire szól is éppen mindenféle újítás ellen, attól még nagyszerűen van megírva. Újabb költői erőfitogtatás, amely mintha azt akarná demonstrálni, hogy bármilyen témát, még a legásatagabbat is elő lehet adni ragyogó költői formában. A viszonylag hosszú, nagyon finoman kidolgozott részletnek aligha van didaktikai célja. A didaktikus keret – amelyet a *te* biztosít, amely vagy a Pisók egyikére utal, vagy nem – csak ürügyet szolgáltat egy részben elméleti téma költői felékesítésére.

A 235. sor valamennyi Pisót megszólítja, de itt nem tanítja őket:

Non ego inornata et dominantia nomina solum
verbaque, Piones, Satyrorum scriptor amabo...

Szatírdrámaíróként nem csak a díszetlen és hétköznapi szavakat szeretem, Pisók.

A következő részlet azt tárgyalja, milyen szókincset kell alkalmazni a satírdramában. A megszólítottak elkülönülnek azoktól, akik tényleg szándékozhatnak ilyen darabokat írni.³⁵ Hogy az utóbbi csoportot egyes szám 1. személy fejezi ki, az nem azért meglepő, mert Horatius sohasem írt satírdramát, hanem mert olyat már évszázadok óta nem írt senki, latinul pedig soha senki. Részletes utasítások egy halott műfaj szabályaira nézve? Az *Ars poetica* itt nem a költői alkotásra, de még csak nem is a költészet olvasására tanít, hanem irodalomtörténetet oktat praktikus tanácsadásnak álcázva.

Van egy részlet azonban, amely közvetlenül az idősebbik Piso fiút szólítja meg, és személyes tanácsot ad neki a költő tevékenységével kapcsolatban. Előtte azonban arról panaszkodik a szöveg, hogy a római elit sok tagja költ verseket, mintha a magas társadalmi státusz erre eleve képesítené őket. Műveik gyengék vagy közepesek, pedig a költészetben csak a legjobb minőségnek van létjogosultsága. A hirtelen megszólított Piso viszont osztozik a kritizált csoport főbb sajátosságaiban, hiszen ő is egy gazdag arisztokrata, aki, úgy tűnik, verseket akar írni. Le akarja erről beszélni a szöveg? Az nem lenne sem udvarias, sem diplomatikus el-

³⁵ OLIENSIS: *I. m.*, 203. szerint maga a feltételezés, hogy egy Piso a komikus műfajok bármelyikében alkothatna, sértés lett volna.

járás.³⁶ De hátha ez a Piso, ha gazdag is, mégis nagyszerű költő lehetne? A 385. sor talán ezt sugallja. Vagy nem.

Tu nihil *invita* dices faciesve *Minerva*,
id tibi iudicium est, ea mens.

Hadd fordítsam le a mondatot először a kurzivált *ablativus absolutus* nélkül (ami sokszor ingoványos terep): „megvan neked az ízlésed és intellektusod, hogy ne alkoss semmit.” Feltételezhetjük, hogy az *invita Minerva* szerkezetnek kvalitatív jelentése van: „nem fogsz semmi rosszat írni, semmit úgy, hogy azt Minerva nem helyeselné”, de lehet ez akár okhatározó is: „nem fogsz te írni semmit (vagy akár ne íráj te semmit), mert Minerva nem akarja.” És a következő sorok támogatják az általános lebeszélés gondolatát: „mégis, ha valaha írnál egyáltalán valamit...” És utána következik az igazi tanács: „ha írsz valamit, semmiképpen ne publikáld.” Persze ennél körülményesebben fogalmaz. „Ha írsz valamit – mondja Horatius –, először mutasd meg három megbízható [vagy Frischer 1991, 68 szerint: közismerten rosszindulatú] kritikuskak”, és még ha ők jóváhagyják is, várjál kilenc évet, mielőtt kiadnád. Akkor legalább jó hosszú ideig nem lesz az én problémám.

Ha a fő cél a színre vitt kommunikációs szituációban a lebeszélés, akkor a költői kiválóság demonstrálása szolgálhatja a lehetséges utánpótlás elbátortalanítását. Nem azt akarja a szöveg megtanítani, hogyan kell nagy költészetet létrehozni, hanem megmutatni, milyen nehéz is az.

³⁶ Armstrong szerint az egész költemény a lehető legudvariasabb és legdiplomatusabb lebeszélés: az elit ifjú tagja elhatározta, hogy profi művésznak áll, és a család felkér egy igazán elismert profi, hogy beszéljen a fejével, és „tudatosítsa benne vagy tehetségének, vagy magának a művészlétnek a korlátait” (ARMSTRONG: *I. m.*, 210–212).

*A költő és a szabályok**

Minél többet kutatjuk, annál bonyolultabb válaszokat kapunk arra az egyszerű kérdésre, hol a helye Horatius *Ars poeticájának* az ókori költői műfajok rendszerében. A hatvanas évek nagy kommentárírója, Brink még csak két lehetőséget fontolgatott, a tankölteményt és a költői levelet (*epistola*), és formailag egymással szembeállítva őket, határozottan az utóbbi csoportban látta a költemény helyét. Az újabb szakmunkák azonban előszeretettel alkalmazzák azt a terminust, amelyet maga Horatius alkalmazott hexameteres költeményeire (*Ep.* 2, 1, 250), és *sermó*ként, azaz beszélgetésként hivatkoznak rá. Ez a terminus nem különíti el az episztolát és a szatírárt, így a műfaji besorolás lehetőségeinek száma háromra emelkedett.¹ Ez az emelkedés azonban csak egyik része a problémának. Horatius kétségtelenül kerülte, hogy szövegét egyértelmű „műfaji azonosítókkal”² lássa el, és inkább különböző hexameteres műfajok hagyományait együttesen alkalmazta benne. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a különböző „műfaji azonosítók” aránya a mű 476 hexameterében távolról sem állandó vagy változatlan. Egyszer a tankölteményi jelleg dominál, és háttérbe szorítja a másik kettőt, máskor pedig a szatíra hagyománya lép előtérbe. Az *Ars poetica* interpretációjának kivételes nehézségét éppen ez a folytonosan változó karakter okozza. Míg a meghatározó módon szatírainak érzékelt részekben evidens szükségszerűség a beszélőnek és a szerzőnek a következetes megkülönböztetése, a tankölteményt vagy a költői levelet időző részletekben ugyanez nem ennyire evidens, és a megkülönböztetésük inkább elméleti szükségszerűségből fakad. A beszélői hang egysége és a kétértelműség lehetőség szerinti visszaszorítása különösen a didaktikus költeményekben fontos, ha a beszélő (a tanár) meggyőző akar lenni. Az említett különböző költői műfajok élesen eltérő kommunikációs modelleket alkalmaznak, ebből következőleg az *Ars poeticában* a műfaji azonosítók közötti átmenetek, illetve ezek keveredése a költői hang egységét és ezzel feltétlen szavahihetőségét fenyegeti. Az alább következő gondolatmenetnek az a célja, hogy a legegyszerűbb lexikai szint elemzésével bemutassa azt a folyamatot, melynek során a szerző a mű szatirikus bevezetőjében módszeresen megingatja saját beszélőjének tanári auktoritását.

Az *Ars poetica* bevezetőjében (1–44) több olyan metaforával is találkozhatunk,

* A szöveg angol változata: Ferenczi-Hardie 2004, 1–84.

¹ FRISCHER 1991, 97–100; FRISCHERnek a mű szatirikus jellege mellett felhozott érvei függetlenek Klingner munkásságától. Az újkori elemzők közül ő nevezte először szatírának az *Ars poeticát*. A teória persze nem a modern korból származik. KLINGNER 1964, 357skk. Scaligerről lásd Bevezető

² „generic signatures” a terminust Rutherfordtól kölcsönöztem. RUTHERFORD 2001, 72–73. Az *AP* változó műfaji karakteréről bővebben lásd: ARMSTRONG 1993, 186–190.

amely komoly gondot szokott okozni a kommentátoroknak.³ Mindig szem előtt tartva a beszélői hang heterogén megkonstruáltságát, megpróbálom megérteni ezeket a képeket, és az ebből nyert tanulságot érvényesíteni a jelentésalkotásban. Mielőtt azonban hozzálátnánk a metaforák elemzéséhez, szükséges megfogalmaznunk néhány, a következő gondolatmenetünk szempontjából fontosnak látszó megfigyelést a költői hang működéséről a bevezető szakaszban.

Horatius rögtön egy ellentmondásos kijelentéssel kezdi művét: ha egy művész emberi fejet illeszt lótesthez, közönsége nevetésben fog kitörni, amikor rápillant az ilyen alkotásra. Az igazolásul felhozott példák ugyanakkor mind a görög-római mitológia jól ismert figurái: kentaurok, szirének és sellők, amelyeknek művészi ábrázolása természetesen a mitológiai festészet és szobrászat mindennapos gyakorlatához tartozott az archaikus korszakoktól Horatius koráig.⁴ Azaz már a vers kezdősorában ellentét feszül a szokásos, hétköznapi (amit a beszélő látszólag ajánl) és a rendkívüli esztétikája (amelyet becsmétel) között, de a festőhasonlat választott példája aláássa a tanítást, miszerint az átláthatóság, a rend és a természetelvűség a legfontosabb az műalkotások esetében.⁵

A semmitmondó, fontoskodó klisék beillesztése tovább mozdítja a szöveget a szatirikus műfaji jegyek irányába. A bevezető szakasz legvégén találjuk ennek talán legékesebb példáját, amikor a beszélő összefoglalja tanításait az *ordo*, azaz a művészi anyag elrendezése tárgykörében:

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. (42–45)

A sorrendnek a következő lesz erénye és szépsége: hacsak nem tévedek,
Hogy már mondja is, amit most kell, a többit pedig halassza későbbre,
Az egyiket szeresse, a másikat vesse el az ígért dal költője.

Az elrendezés, a *taxis* (latinul *dispositio* vagy *ordo*) a retorikai szakkönyvek bevett terminusa. A beszéd részei (*partes orationis*) nagyobb egységének részeként már a görög retorikáknak az egyik legkorábbi és legalaposabban kifejtett területére utal itt az *Ars poetica* beszélője. Az ezzel kapcsolatban megfogalmazott semmitmon-

³ A szöveg bonyolultságára jellemző, hogy már abban a kérdésben sincs egység, vajon hol húzódik a bevezető határa. BRINK (1963, 15–40) a 41. Sornál határozza meg, Klingner szerint külön egység a 38–44. sorok (KLINGNER 1964, 362), Kiessling és Heinze kommentárja pedig három önálló, elkülönült egységet feltételez: 1–37; 37–41; 42–44. KIESSLING-HEINZE 1954, 285.

⁴ Ebben az összefüggésben figyelmen kívül hagynám azt a jelenséget, hogy Horatius korában amúgy is terjedőben volt egy olyan festészeti stílus kialakulása, amely előszeretettel dekorált kevert lények (Mischwesen) ábrázolásával. Lásd erről: FRISCHER 1993, 89–100.

⁵ A hevesen vitatott képzőművészeti hasonlatról lásd LAIRD 2007, 138, ill. CITRONI 2009, 39.

dó kijelentése azonban önmagában is alkalmas arra, hogy megingassa a beszélő tekintélyét, az olvasóban pedig erősítse azt a benyomást, hogy nem is szatírát, hanem egyenesen paródiát olvas. A fontoskodó és tartalmatlan közbevetését „hacsak nem tévedek” (*aut ego fallor*) nehéz ironia nélkül értelmezni.⁶ Fogadjuk el: önjelölt tanárunk a poétika világában itt éppen nem mond semmi olyasmit, aminek különösebb értelmet tudnánk tulajdonítani. Itt érdemes Kirk Freudenburgot idézni, aki Horatius ún. diatribé- szatíráinak⁷ beszélőjét a következőképpen jellemzi: „a szatirikus beszélő olyan megállapításokat tesz, melyek külön-külön, önmagukban ésszerűnek tűnnek, ám ha az egészet egyben tekintjük, túlzónak, hamisnak, vagy ellentmondásosnak látszanak. [...] Úgy tűnik, nem bízhatunk meg a szatirikus hangban.”⁸ Meg kellene tehát bízunk az *Ars poetica* beszélőjében, amikor korábban a képzőművészetek realizistikus, organikus egységén kívül mindent nevetségesnek talált, ha a szerkezet kérdéséről mindössze ennyit tud vagy akar mondani, annak ellenére, hogy tanítónkul szegődött? A mai olvasó természetesen nem értelmezi az *Ars poetica* szövegét Horatius művészi hitvallásaként, így nem gondolja, hogy elméleti kijelentései ezekben a kérdésekben közvetlen bepillantást engednének a horatiusi költészet esztétikai háttérébe vagy esetleg a szerző személyes véleményébe. Éppen ezért az elmúlt évtizedekben lényegesen megváltozott az *Ars poetica* olvasóinak helyzete: az *Ars poetica* elméleti ítéletei nem kötődnek (sem közvetlenül, sem közvetve) Horatius költői gyakorlatához, nem áll a szöveg értelmezése mögött kényszerítő erővel a horatiusi életmű esztétikai tekintélye (lásd a bevezetőt), így megszabadult az értelmező attól a tehertől, hogy az *Ars poetica* minden kijelentését egyformán mélynek, igaznak vagy tanulságosnak kelljen találnia.

A három problematikus metafora, amely ennek az írásnak szorosabban vett tárgya, közvetlenül kapcsolódik a beszélői hang és az őszinteség kérdéseéhez. Mivel a három metafora közvetlenül egymás mögött áll, egyben közlöm a szöveget.

Inceptis gravibus plerumque et magna professis
 purpureus, late qui splendeat, unus et alter
 adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
 et properantis aquae per amoenos ambitus agros
 aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus;
 sed nunc non erat his locus. Et fortasse cupressum
 scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes
 navibus, aere dato qui pinguitur? Amphora coepit

⁶ Kétségtelenül ironikus a fordulat Ovidiusnál: *aut ego fallor / aut ego laedor* (*Met.* 1, 607–608.). – A kitéltet általában az *aut* (vagy) kötőszóval kapcsolt tag követi: két kivételt találunk: a fentebb idézett helyet és a *Ciris* egy mondatát (228). Vö. PASCHALIS 1986, 62.

⁷ Hagyományosan diatribé-szatíráinak nevezzük Horatius szatírái első könyvének első öt darabját. Maga a „diatribé” szó szórakoztató, beszélgetős filozófiai okfejtést, tanítást jelöl a hellénisztikus irodalomban.

⁸ FREUDENBURG 1993, 22.

institui: currente rota cur urceus exit?
 Denique sit quid vis, simplex dumtaxat et unum.
 Maxima pars vatum, pater et iuvenes patre digni,
 decipimur specie recti. Brevis esse laboro,
 obscurus fio; sectantem levius nervi
 deficient animique; professus grandia turget;
 serpit humi tutus nimium timidusque procellae;
 qui variare cupit rem prodigi aliter unam,
 delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum.
 (AP 14–30)

Gyakran a súlyos kezdéshez, mely nagy művet ígér, itt-ott bíbor rongyot félcelnek, hogy messziről szembeszökő legyen, amikor berkeket, Diana ligetét vagy a gyorsfolyású folyók kanyargását írják le a kies partok között, a Rajna folyását, esetleg eső utáni szivárványt; de most ennek nem itt lenne a helye. Lehet, hogy jól tudsz ciprusfát lefesteni, de mit keres az itt, ha a fizető megrendelő partra jutott a reménytelen hajótörés után. Amphorát kezdész formálni? Akkor miért kerül ki forgó korongodról merítőkancsó? Bármilyen egyszerű is, amit tervezel, csak egy-séges (egy) legyen. Minket költőket, Piso apa és apjához méltó fiai, legtöbbször a helyes látszata téveszt meg: rövid akarok lenni, homályos leszek, kifogy a szusz a könnyedséget hajszolóból, a nagyszabásút ígérő egyre dagad, a földön csúszik túlzott biztosságban, aki a vihartól retteg; aki egy bizonyos dolgot szeretne csodára variálni, delfint fest az erdőbe, vaddisznót a habokba.

A beszéd tárgya itt a lehetséges költői hibák sokfélesége, amelyet egy gyengén képzett reménybeli költő elkövethet, ám a gyakori tematikus váltások egészében mégis nehezen követhetővé teszik a gondolatmenetet. A beszélő először a szakmai tudás fontosságát emeli ki (14–22): ha egy műalkotás részlete nagyobb figyelmet nyer, mint indokolt lenne, és nem illeszkedik az organikus egészbe, a kompozíció látja kárát. Néhány művész nem olyat alkot, amit szeretne, vagy amire megbízást kapott, hanem amit tud (24). Ezután egy másik témakörbe csúszunk bele, amikor beszélőnk arról kezd elmélkedni, hogy a művész gyakran annyira szeretne elkerülni egy bizonyos hibát, hogy a másik végletbe esik, a művésznek olyan stílust kell választania, amely illik a vállalkozásához (24–30). Az általános problematika persze segíthet összetartani az elemeket: ha a művész képzettsége sok kívánnivalót hagy maga után, ez különféle hibákhoz vezethet. A felsorolt példák azonban megmaradnak az általánosság szintjén, és szinte mindegyikük más-más irányba mutat, egységük nem könnyen felfedezhető. Ezekkel a példákkal fogunk részletesebben foglalkozni alább.

Horatius a 14–19. sorokban a „bíbor rongyról” (*purpureus pannus*) szóló metaforával indít, majd később két külön metaforát illeszt a szövegbe, hogy bemutassa velük a költői szándék és a stílári megvalósulás viszonyosságait. Annak érdekében, hogy gondolatmenetünk az egyszerűtől haladjon a bonyolultabb irányában, felcserélem az értelmezésben ezeknek a metaforáknak a sorrendjét.

A FÉLÉNK KÖLTŐ

A 29. sorban egy összetett metafora két olyan költői képet helyez egymás mellé, amelyek önmagukban jól ismertek és könnyen értelmezhetők: *serpit humi tutus nimium timidusque procellae*. A *serpit humi* – a földön csúszik, kúszik, jól ismert és széles körben használt metafora az alacsony, pragmatikus, elvonatkoztatásra képtelen gondolkodásmóddal kapcsolatban, vagy a stilisztika világában gyakran jelöli a köznapi, beszélt nyelvhez közelálló stílust.⁹ A *humus* szó, ahogyan a belőle származó melléknév a *humilis* már önmagában is alkalmas valami alacsony, „földhözragadt” megjelölésére, a hozzá kapcsolódó *serpit* (csúszik, kúszik) csak kiegészíti ezt a képzetet, azzal hogy felidézi a kígyó mozgását.¹⁰ A metafora az egyszerű „lent” és „fent”, „magas” – „alacsony”, „emelkedett” és „egyszerű” vagy „közönséges” ellentétpárokra épül, benne a föld az „alacsony” vagy „egyszerű” helyét jelöli ki.¹¹ A metafora második része is nagyon gyakori: (*timidus procellae* – vihartól félve), melyben a tengerhajózásra utaló kép a rossz költő félénkségét van hivatva érzékeltetni. Horatius olvasói számára jól ismert ez a metafora már az ún. *Licinius-ódából*:

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urgendo, neque dum procellas
Cautus horrescis, nimium premedo
Litus iniquum. (*car.* 2. 10. 1–4)

Akkor élsz helyesebben, Liciniusom, ha sem a nyílt vízre nem futsz ki örökké, de a zátonyos parthoz sem húzódsz túl közel, mert óvatos emberként vihartól tartasz.

⁹ Korábban általánosan elterjedt értelmezői felfogásnak számított, hogy Horatius itt az ún. „három stílus” elméletére utal: alacsony, közepes és emelkedett. Ma túlzásnak tűnik a horatiusi *brevia*, *levia* és a *grandia* szavak mögé rögtön a *Rhetorica ad Herennium* (4,11) vagy Cicero (*Orator*, 69–99) stílushierarchiát odagondolni. Tipikus példája ez a szöveg teoretikus túlértékelésének. Brink még követi elődeit, de már megjegyzi: Horace uses here the idea with a studied disregard of the niceties of the theory. BRINK 1971, ad 26–28.

¹⁰ A legközelebbi párhuzamot az Augustusnak szóló episztolában találjuk: nec sermones ego mallem / repentis per humum (*Ep.* 2, 150 sk) – nem vágnék jobban olyan beszédre sem, amely a földön csúszik.

¹¹ A *humus* (talaj) képzele gyakran a párassággal, nedvességgel kapcsolódik össze, míg az égbolt száraz és tüzes. Az a vágy, hogy elhagyjuk a földet és felemelkedjünk az ég magasába, már Platón *Phaidónjában* (109b–111c) megfogalmazódik: a föld nedves régiói, ahol az emberi élet zajlik, elkülönülnek az égbolt felsőbb régióitól, ahol az érzékelés és a gondolatok is tisztábbak. A kép másutt Horatiusnál: *udam / spernit humum fugiente pinna* (*Carm.* 3, 2,24) – sebes szárnyaival gúnyt űz a nedves talajból. A kép ismétlődése az *Ars poetica*-ban: *dum vitat humum, nubes et inania captet* (230) – míg menekül a talajról, a felhők felé, a semmibe kapkod.

Az *Ars poetica timidus procellae*, azaz vihartól rettegő hajósa tehát önidézet: a hajós attól rettegve, hogy a nyílt tengeren váratlan vihar tör rá, túlzottan közel kormányozza hajóját a sziklás partokhoz, és ezzel a vihar nál nem kisebb veszélynek teszi ki magát. A földön csúszás képének az egyesítése a vihartól való rettegéssel szokatlan, meglepő és nem könnyen magyarázható. A vertikálist egyesíti a horizontálissal. Az alacsony, földhözragadt helyzet, amelynek evidens ellentéte a magasság, az ebből adódó félelem tárgya pedig a lezuhanás, összekapcsolódik ebben a költői képben a hajós képzetével, aki félelmében a veszélyes parti vizeken halad. A vihartól való rettegésében a földről felegyenesedni nem merő alak képzetének nincsenek költői párhuzamai, és nehezen is értelmezhető. Erőltetett a képalkotás: az a benyomása keletkezik az olvasónak, hogy két természetes ellentétpár keveredett össze egymással. A félelmében felegyenesedni nem merő alakot a magasán szárnyalás képével tudjuk összekapcsolni, míg a viharok miatt a part mellett haladó hajós mellé a vakmerő tengerészt képzeljük, aki nekivág a nyílt vizeknek. A metafora két különböző képzetet egyesít, amikor a szárazföldi gyávaságot a tengeri mellé szerkeszti.

A FÁRADÉKONY KÖLTŐ

A megelőző két sorban a következőt olvassuk: *sectantem levia nervi / deficiunt animique* (26–7). A könnyedséget hajszolóból kifogy a szufla. A skandalás azonban nem hagy kétséget: a *levia* első szótagja hosszú, így a szó nem származhat a rövid szótagos *levis*, -e (könnyű), hanem csakis a hosszú *lēvis*, -e „sima” jelentésű latin melléknévből. A *lēvis* (sima) is előfordulhat stilisztikai fejtegetések szókincseiben is mint a görög *leion* latin megfelelője.¹² Jelentése ilyenkor: „csiszolt”, „tökéletes”, és a hellénisztikus költészet egyik legfontosabb érték kategóriáját fejezi ki. Bár a „csiszolt”, „sima” jelentés tökéletesen helyén lehet a költészetéről szóló okfejtésben, de a szó nem magában áll, hanem egy szerkezet részeként kerül elénk. *Sector*, *sectari* mint a *sequor* ige gyakorítóképzős alakja olyasmit jelent, mint: „hajszol”, „üldöz”, esetleg „hajhász valamit”. A futás képzetét erősítik az olyan fordulatok, mint „nem bírják az inai” és a „kifogy a szuszából” (*deficiunt nervi animique*). A simaság képzele ugyanakkor nagyon furcsa, nehezen magyarázható a versenyfutásra utaló szavak között. A latin költői nyelvben a jellemző tevékenységi forma, melynek eredményeként létrejön a simaság, a csiszolás. Propertius is csak finom horzskóval csiszolt verseket akar újtukra bocsátani (*exactus tenui pumice versus eat* 3,1,8). A rövid első szótagos melléknév, a „könnyű, könnyed” sokkal jobban illeszkedne a versenyfutós metaforába: a költő a könnyedséget hajszolja, ám elfogy az ereje közben. Az a benyomásunk keletkezik tehát, hogy az első szótag hosszúsága a „sima” befogadás akadály: a metafora maga nem elég „sima”. Miként az előző metafora tengeri vihara, ez is zavarba hozza, elbizonytalanítja az

¹² Vö. BRINK 1971 *ad loc.*

olvasót / hallgatót egy pillanatra. A metaforák összetett képei nem állják ki a „kö-römpróbát” próbát. A kifejezés az ókori márványszobrászatra utal. Úgy vizsgálták meg, vajon tökéletes-e a különböző darabok illesztésénél a csiszolás, hogy a kör-müket végighúzták az illesztett felületen. Így lesz a köröm Horatiusnál is a tö-kéletesre csiszoltság állapotát kifejező képpé később a 249. sorban (*ad unguem*). Itt tehát a szavak illesztése nem állná ki ezt a bizonyos próbát: érezhető az ereszték.¹³ Az *Ars poetica* beszélője tehát óva inti tanítása címzettjeit a stilisztikai hibáktól, miközben néhány soron belül többet is megenged magának közülük.

Bentley érzékelte a képen belüli nyelvi feszültséget, és határozottan amellett foglalt állást, hogy a korai kódexek *levia* olvasatát fel kellene cserélni a későbbi szöveg hagyományban olykor megjelenő *lenia* szóval.¹⁴ A következő szavakkal érvelt: „nincs józaneszű ember, aki a simasággal az izmokat állítaná szembe.”- Bentley a *lenia* szót itt a „lágý” (megpuhított) jelentésben értelmezi, és számtalan példát sorol fel a jegyzetapparátusban a szó retorikai használatára, különös figyel-met fordítva lehetséges kapcsolatra a *nervi*, (izmok, idegek) szóval. Peerlkamp Horatius-kiadása követte Bentleyt ezen a helyen, a későbbi kiadók azonban in-kább a *levia* szó lehetséges retorikai használatára figyeltek, mint a költői kép többi tagjára, és visszaállították a ma is általánosan elterjedt, fentebb idézett szöveget anélkül, hogy utalnának a metafora erőltetett, furcsa képszerkezetére.

A SZÍNES RONGY

A harmadik metafora ebben a sorban a híres „színes rongy” képre épít.¹⁵ *In-ceptis gravibus plerumque et magna professis / purpureus, late qui splendeat, unus et alter adsuitur pannus...* Brink, a szöveghez készült legalaposabb modern tudomá-nyos kommentárjában a következőt jegyzi meg róla: „A színes rongy fordulat híres volta nem feledtetheti az olvasóval, hogy a kifejezés magyarázatát eddig még nem találtuk meg.”¹⁶ Számára a legnagyobb gondot az jelenti, hogyan kell el-képzelniünk magát a rongyot, ám éppen annyira problematikus lehet az *inceptum grave* (nagyratörő terv) közvetlen kapcsolata a *pannus* (rongy, textildarab) szóval,

¹³ A szavak illesztése később témája lesz Horatius okfejtésének: *tantum series iuncturaque pollet*, 242.

¹⁴ Bentley az általunk tárgyalt három metaforából kettőt gyanúsak talált. Okfejtése – mint eseté-ben mindig – a szöveg hagyományozásra koncentrált. Még ha a szöveg mai olvasója nem próbálja is meg a szöveg furcsaságait a szövegkritika eszközével egyszerűen kiirtani, hanem helyette érvényesí-teni akarja jelenlétüket az interpretáció folyamatában, el kell ismernünk: Bentley szinte mindig ér-zékelte a szöveg feszültségeit. Az eltérő módszertan egyáltalán nem teszi értéktelenné a XVIII. századi filológus megfigyeléseit. Lásd erről: KONSTAN 1992, 179–186.

¹⁵ Az angol nyelvű világban nagyon jól ismert metafora, hiszen innen ered az angol idiómák kö-zött meghonosodott „purple patch” kifejezés. Legjobb tudásunk szerint I Erzsébet királynő használta először a fordulatot 1598-ban készült *Ars poetica*-fordításában.

¹⁶ BRINK *ad loc.*

amelyek a „rávarr” igével kapcsolódnak egymáshoz a képben. Az *inceptum grave*, illetve a *magna professum* szavakat aligha lehet kapcsolatba hozni a textilkészítéssel, de tökéletesen illeszkednek a költői tevékenységre vonatkozó szokásos szókincsbe. Állhatnának például egy epikus mű előhangjában, amely mű nagy fontosságú téma megszólaltatását ígéri (*magna professum*). A *pannus* szó egyértelműen csak textildarabot jelölhet, ennek a képe azonban zavarba ejtően rosszul illeszkedik a költői vállalkozás elvont képzetéhez, amelyhez ráadásul ismét egy konkrét cselekvés, a varrás illeszti hozzá. Rávarrunk egy színes rongyot a nagyszabású tervre.

Természetesen hosszan idézhetnénk a textilkészítést és a költői tevékenységet egymásra vonatkoztató képeket, melyek sora bizonyosan legalábbis Pindaroszig, illetve Bakkhülidézig vezethető vissza, de minden bizonnyal kapcsolatba hozható már a homéroszi költészettel is.¹⁷ Az *adsuitur* kifejezést értelmezhetjük a görög *rhaptein* latin változataként, és így a szó felidézi a *rhapszódein*, *rhapszódosz*, a homéroszi költészet szempontjából alapvető képzetét. Ennek ellenére bármit (pláne egy rongyot!) hozzáfércelni egy költői mű indításához, egyszerű képzavar. További szempont lehet: ahhoz hogy bármit hozzáférceljünk, már kész szövevény van szükségünk, az a költői kép, amely hozzá kíván fércelni egy textildarabot valamihez, amit éppen csak elkezdtek szőni a szövőszéken, igencsak nyakatekert. Wilkins kommentárjában egyszerűen kijavítja Horatiust: „A textildarabokat nem hozzávarrják a készülő tárgyhoz, hanem beépítik, befoglalják itt és ott.”¹⁸ A metafora két része ismét csak túl lazán lett egymáshoz fércelve. A szerző éppen azt a stilisztikai hibát követi el, amelyet a beszélő kárhoztat. Nevezhetjük ezt a költői eljárását Horatius kizökkent metaforáinak.¹⁹

Hogyan kell értelmeznünk ezeknek a kizökkent metaforáknak az alkalmazását a szövegben? Ha figyelmes pillantást vetünk az utolsóként vizsgált kép szövegkörnyezetére, közelebb juthatunk a kérdésre adható válaszhoz. *Inceptis gravibus plerumque et magna professis / purpureus, late qui splendeat, unus et alter adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae et properantis aquae per amoenos ambitus agros / aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus; sed nunc non erat his locus. / szent ligetet vagy Diana oltárát esetleg a gyors folyású folyónak a kies tájakon a kanyargós útját írják le, vagy a Rajna folyót és az eső utáni szivárványt, de most mindennek nem itt lenne a helye.* Ez az esztétikai ítélet talán filozófiai gyökerekre vezethető vissza, és a beszélő itt talán Arisztotelész elítélő véleményét ismétli az epizodikus cselekménnyről (*Poet.* 9. fejezet 1451b 33), ahogy az is nagyon valószínű, hogy a szöveg közvetlen forrásai között számon tartott Neoptolemosz is tárgyalhatta ezt a kérdést. Ugyanak-

¹⁷ A textilkészítés metaforájáról a korai görög költészetben lásd: NÜNLIST 1998.

¹⁸ WILKINS 1888. *ad loc.*

¹⁹ Már Quintilianus óva inti olvasóit a heterogén metaforáktól (*I.O.* 8,6,50): *arra* kell különösen figyelni, hogy amelyik fajtából származik az összetett kép eleje, abból legyen a vége is. Sokan ugyanis, bár a tengeri viharral kezdik, tűzvészsel és romokkal fejezik be a képet, ami a tárgyi következetlenség legcsúfabb fajtája.

kor a források tisztázása nem teszi egyszerűbbé a vélemény megértését, minthogy a felsorolt példák jó része nagyon is ismerős lehetett Vergilius olvasóinak (akinek a neve valóban fel is bukkan majd hamarosan az 55. sorban). Gondolhatunk például a karthágói kikötő részletező leírására az 1. énekben, amely még a sziklafalból nyíló barlang belső látványának is figyelmet szentel (*Aeneis*, 159–169), Juno szentélyének leírására ugyanebben az énekben (*lucus in urbe fuit media...* 1, 441), vagy a Tiberis kanyargó vonalát övező kies erdők bensőséges képére a 7. ének elejéről (25–36), de könnyen eszünkbe juthatnak a mű híres ekphrasziszai is, mint Juno templomának leírása az 1. énekben vagy Apollo templomának kapuja a 7.-ben.

BRINK magyarázata jól illusztrálja, milyen mélyen meghatározza az értelmezést az a meggyőződés, hogy a beszélő és Horatius azonos egymással, azaz hogy ezekben a sorokban az ókor egyik legnagyobb költői tekintélye tesz vallomást személyes költői, poétikai meggyőződéseiről. „Minthogy a leírás általánosan jellemző volt az eposz műfajában, Horatius csak arra gondolhat (*Horace can only mean...*), hogy ki kell hagyni őket, amikor olyan kevésbé illeszkedik a cselekményhez, hogy zavaró a megjelenése.”²⁰ Metaforánk azonban nem igazolja ezt a „csak-azt-jelentheti- hogy” típusú értelmezést: egy színes rongy nincs megfelelő helyén sem itt, sem ott. Nincs helye egy ünnepi öltözetnek sem a felületén, sem anyagába szőve. Nehéz úgy értelmezni a képet, hogy a tartalma ne az legyen, miszerint általában véve kerülendő az ilyen színes és tetszeni vágyó részletek beiktatása a nagyívű cselekménybe. A hely értelmezése sokkal egyszerűbbé és meggyőzőbbé válik, ha nem ragaszkodunk ahhoz az előfeltevésünkhöz, hogy Vergilius közeli és személyes barátjának esztétikai nézeteivel ismerkedünk meg, amikor az *Ars poeticát* olvassuk, és helyette egyszerűen szembeállítjuk ezt a meglehetősen kizárólagos állásfoglalást a korszak költői gyakorlatával. Az ekphrasziszról szóló állásfoglalás nem kevésbé ellentmondásos, mint a mű legelején szereplő, a keverttestű lények festéséről szóló. A kifecmított metafora olyan ellentmondásos szabályok kifejtésében kap szerepet, amelyek érvényességét a korszak költői gyakorlata nem igazolja.

A beszélő a költői mesterség tanáráként a legtipikusabb és leggyakoribb stilisztikai hibákra kívánja itt figyelmeztetni hallgatóságát, így ezek a jelenségek állnak előadása középpontjában. Ha a rossz költő a szabályokra fittyet hányva kombinálja egymással a klasszikus témákat és eszközöket, ezzel csak nevetésre ingerli hallgatóságát – figyelmeztet már előadása elején a beszélő, majd egy sor metaforával érzékelteti az efféle szabálytalanságok groteszk, sőt abszurd jellegét. Mindezek a szabályok és példák ugyanazt a tételt illusztrálják: az igazi, hibátlan műalkotás a szabályok követése eredményeként áll elő. Ezeket a szabályokat pedig meg lehet tanulni egy megfelelő mestertől, például valaki olyantól, mint a költemény beszélője. Ugyanakkor az a szöveg, amelyet ez a „mester” létrehoz, távolról sem mentes a problémáktól és szabálytalanságoktól. Tanulhatóak-e a sza-

²⁰ BRINK 1971. ad 14–19. A leírásról mint a cselekményről leválasztható kitérőről lásd: LAIRD 2007, 139.

bályok, vagy sem? A költői szépség valóban a szabályok tiszteletben tartásának eredményeként jön létre, vagy ez nem elég önmagában? A végiggondolás tétje természetesen megint csak a beszélői hang és a szerző elkülönülésének láthatóvá válása: a nyakatekert metaforák nem engedik meg a kettő azonosítását, hacsak nem feltételezzük, hogy az *Ars poeticát* jegyző Horatius gyenge költő volt. A beszélő tehát egyszerre alanya és tárgya a beszédnek. Nem a leírt jelenségen kívül határozza meg helyzetét, és nem tulajdonít magának a mesterség nehézségeire fölülről tekintő pozíciót, hanem önmaga is implikálódik. Horatius különös képszerűsítése érzékelhető jelként szolgál arra, hogy a beszélő és a szerző elváltak egymástól, és egymáshoz fűződő viszonyukban pontosan definiálhatatlanná váltak. Természetesen az (el)beszélő és a szerző soha, semmilyen körülmények között sem azonos egymással, logikailag ez az azonosság nem is lehetséges, ám nem mindenütt válik egymásmán érzékelhetővé különbségük, és főként nem mindig egyformán vesz részt ez az elkülönülés a jelentésalkotásban.

Első és legfontosabb hatása a kizökkenet metaforák alkalmazásának, hogy megszünteti, vagy legalábbis meggyengíti a beszélő didaktikai fölülállását. Egy tanköltemény beszélőjétől azt várjuk, hogy legalább két követelménynek feleljen meg: először is ismerje tökéletesen, legyen birtokában annak a szakmának vagy tudományterületnek a szabályainak, amelynek elbeszélésére vállalkozott, továbbá: legyen meggyőződve róla, hogy az általa közvetített szabályok betartása elvezet a célul kitűzött tudáshoz vagy képességhez. Az erőltetett metaforák képanyaga elbizonytalanítja a didaktikus alaphelyzetet.

Neil Adkin hívja fel a figyelmünket a beszélőnek egy sajátosságára, amely a metaforákhoz hasonlóan alkalmas arra, hogy rámutasson az oktató tökéletlenségére.²¹ Adkin szerint Horatius egy további eszközt is használ abból a célból, hogy erősítse a szatirikus jegyek jelenlétét a költeményben. Értelmezése szerint a 22. sorban a tervezett kakofónia eklatáns példáját kell látnunk: *currente rota cur urceus exit?* Quintilianus kifejezetten tiltja a szónokoknak, hogy az első szó utolsó szótagja valamilyen formában megismétlődjék a következő szó elején (*Inst.* 9, 4, 41). Adkinnak igaza van: az ismétlődő *cur*-szótag és a rákövetkező *urc*-erősítheti a tökéletlen hangzás képzetét. Mind a metaforák, mind az akusztikai sutaságok ugyanabba az irányba mutatnak: a szöveg megformálását figyelmen kívül hagyva, csak a szakmai tanításra koncentrálna tévútra juthat az elemzés.

A kificamított metaforák alkalmazása rendkívüli módon reflexívnek tűnik. Amikor belekezd Horatius a költőkre általánosan jellemző stilisztikai hibák jellemzésébe, inkluzív többes számot használ: *nos* (mi). Maga a beszélői hang is figyelmezteti az olvasót, hogy ő a diskurzusnak egyszerre alanya és tárgya: *maxima pars vatum... decipimur specie recti* (24 sk).²² A beszélő ugyanakkor nem mindig jelöli ki saját helyét a költők között a műben. A 306. sorban példának okáért ezt

²¹ ADKIN 2002, 3–5.

²² KLINGNER 1964, 357.

állítja saját személyéről: *munus et officium, nil scribens ipse docebo*. A feladatot és a szakmát fogom tanítani, de magam semmit sem írok. Itt, a mű elején azonban a könnyen hibát vétő költők egyikeként jeleníti meg magát.

Továbbá: bizonyos összefüggéseket állapíthatunk meg a metaforák erőltetett képei és kontextusuk között. Ennek legvilágosabb példáját az első vizsgált metaforánk szolgáltatja, amely ingatag rendszerében egyesíti egymással a túlzó óvatosság képét szárazföldön és vízen (*serpit humi tutus nimium timidusque procellae* 28). A tanítás témája az, hogy hogyan találja meg a helyes utat a költő a mimetikus gazdagság érdekében, ha helyesen választ, válogat. A 30. sorban, közvetlenül a vizsgált metaforát követően illusztrációként alkalmazott újabb kép következik, mely az *adynata* (lehetetlenség) egyik leggyakoribb közvetítő formája, a rossz költő olyan elemeket illeszt egymás mellé, amelyek nem tartoznak össze: *delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum* (30) a delfint az erdőbe rajzolja, a vadkant meg a habokba. A 28. sor metaforájának furcsa képalkotása tehát előkészíti az erdőben ábrázolt delfin és a vízben úszó vaddisznó vízióját; vagy fordítva, a delfin kifejezi és felerősíti a megelőző metafora hibrid jellegét. A másik két vizsgált metafora esetében a szabálytalan szerkezet vizuális értelmezése magukon a metaforákon belül található. Az első esetében a részek tökéletlen illesztését (*adsuere*) illusztrálja a szerkesztés lazasága, a másodiknál pedig a simaság (*levis*) problémája válik érzékelhetővé a metafora zökkenőjében. A szabálytalanság, lazaság és erőltettség mindhárom esetben reflektál a szöveggörnyezetére.

Az a költői modell, amelyben a didaktikusnak látszó szöveg elsődleges jelentését aláassa, gyengíti, vagy akár az ellentétére fordítja a beszélő figurája, illetve a szöveg stilisztikai megformáltsága, nem párhuzamok nélküli Horatius életművében. A meghatározatlanságnak az a stratégiája, amelyet a költő itt követ, megjelenik a satírák első könyvében is, ahol az oktatói hang vidám, élénk és színes felszíne mögött fokozatosan egy egészen másmilyen kommunikáció is felismerhetővé válik. A 2. satírában például a beszélő látszólag csak a szexuális élet túlzásaiból várható katasztrofális következményekről oktat minket, de tanítása más értelmet is nyer, ha észrevesszük a szóválasztás retorikáját. Az egyes nő-típusok jellemzésére olyan szavakat és képeket választ a szerző, amelyek a retorikai irodalom stíluselméleteit idézhetik fel az olvasóban: a nők különféle típusai különféle irodalmi műfajokat idéznek.²³ Vagy ehhez egészen hasonló módon az 5. satírában (*Iter Brundisinum*) a beszélő beszámolója a Brundisinumba vezető út viszonyosságairól megformálása révén inkább az önkorlátozás folyamatáról szóló rezignált beszámolóvá válik, az elsődleges, elbeszélt történet körvonalazza a másikat, az elbeszéletlenül maradt.²⁴ Az *Ars poetica*-ban is hasonló történik: a bevezető részben a didaktikus beszélő megfogalmazza a művészi alkotás szabályait a neki relevánsnak tűnő rendben, és úgy, mintha azok tartalma evidens lenne:

²³ FREUDENBURG 1993, 194–96; FERENCZI 2013.

²⁴ GOWERS 1993, 48–66.; FERENCZI 2012.

ha követed a szabályokat, képes leszel megfelelő költői műveket létrehozni, ha azonban nem, könnyen nevetségessé válhatsz. Az erőltetett metaforák ebben a keretben jelennek meg, és mutatják: maga az oktató szöveg is megszegi a saját maga által állított szabályokat. A horatiusi szöveg a szabályszegés terméke. A beszélő oktat, de a nyelv, amelyet használ, mintha azt sugallná, szabálykövetésből nem lesz költészet, a lényeg nem tanítható. Az *Ars poetica* a satírákhoz hasonló „más-fajta” kommunikációt folytat. Költői mesterremekként olyan szöveget hoz itt létre Horatius, amely szabálytalanságokat is beépít a jelentésalkotásba, és felhasználja őket arra, hogy ezzel nevetségessé vagy legalábbis mosolyogtatóvá tegye saját szabályokat hirdető tanár-figuráját, a szöveg beszélőjét. Így ez a részlet implicit formában felveti a később explicitté váló kérdést, vajon az *ars* (szabályok) vagy az *ingenium* (felülemelkedés a szabályokon) fontosabb-e a költői tevékenységben (408–411).

Az erőltetett metaforák sorozata itt megszakad az *Ars poeticában*, és az a kép a mosolyogtatóan naiv oktatóról, amelyet nyertünk az első 30 sorban, ellenáll az általánosításnak, azaz hogy a mű egészét ebből próbáljuk meg értelmezni.²⁵ Éppen ellenkezőleg, a bevezetést közvetlenül követő részlet a költői nyelvhasználatról (45–72) egészen másképpen viszonyul témájához: a latin nyelv szinte folyamatos reformjának időszakában személyes és megfontolt ítéleteket fogalmaz meg, melyeket egyáltalán nem érzünk nevetségesnek. Ebben a részletben a szerzői és a beszélői hang elkülönülése nem vonja magára figyelmünket: a szöveg itt egyértelműen és komolyan vehetően tanköltemény. Az *Ars poetica* ennek ellenére a szkepticizmus megfogalmazásával kezdődik azzal kapcsolatban, vajon tanítható-e a költői mesterség, legalábbis azon az alkotói szinten, amelyen azt Horatius műveli.

IRODALOM

- ADKIN, N. (2002): Three deliberate Inconcinnities in Horace's *Ars Poetica*. In: DEFOSS, P. (Szerk.): *Hommage à Carl Deroux. Vol. I. Poesie*. Collection Latomus 266. Brüsszel, 3–5. 2002.

²⁵ Ez nem jelenti azt, hogy ne lenne a horatiusi életműben más példánk erőltetett metafora használatára. Egyetlen példa az *Episztolák* első könyvéből (10,19): *deterius Libycis olet aut nitet herba lapillis?* (rosszabb a szaguk vagy halványabb a színük a mezei virágoknak, mint a Libyából hozott kőnek)? Horatius itt a tavaszi mezők színpompás virágait hasonlítja össze a gazdag római házak színes kőpadlójával. A líbiai márvány természetesen ragyoghat (*nitet*), de nem illatozik (*olet*). A kommentárszerzők általában úgy próbálják magyarázni a keveredést, hogy Horatius itt arra a szokásra utalna, miszerint a márványpadlókon virágszirmokat söpörtek végig, hogy jó illatuk legyen. Még ha elfogadjuk is, hogy általánosan elterjedt szokásról lenne szó, a költői kép ettől nem nyer magyarázatot. A magyarázat nem túl meggyőző, ahogyan nem az Horatius sem, mint a vidéki élet magasztalója.

- ARMSTRONG, D. (1993): The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic. In: A. SCHIESARO – P. MITSIS – STRAUSS CLAY, J. (Szerk.): *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*. Pisa, Giardini, 185–230.
- BRINK, C. O. (1963): *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge, Cambridge UP.
- BRINK, C. O. (1971): *Horace on Poetry II. The Ars Poetica*. Cambridge, Cambridge UP.
- CITRONI, M. (2009): Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous. In: HARDIE, PH. (Szerk.): *Paradox and Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford, Oxford UP, 19–40.
- FERENCZI A. (2012): A csipás Horatius. In: GESZTELYI T. (Szerk.): *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 21–35.
- FERENCZI A. (2013): Szatirikus maszk. Horatius komikus világa (Szatírák I. 2). In: FERENCZI A. – HAJDU P. (Szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest, L'Harmattan, 25–38.
- FREUDENBURG, K. (1993): *Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*. Cambridge, Cambridge UP.
- FRISCHER, B. (1991): *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta, Scholars Press.
- KIESSLING, A. – HEINZE, R. (1954): Q. Horatius Flaccus Briefe, erklärt von Kiessling, A. – Heinze, Berlin 1954⁴.
- KLINGNER, F. (1964): Horazes Brief an die Pisonen. In: BARTELS, K. (Szerk.): *Studien zur griechischen und römischen Literatur*. Zürich–Stuttgart, Artemis, 352–405.
- KONSTAN, D. (1992): Richard Bentley as a Reader of Horace. = *Classical Journal* 88, 79–86.
- LAIRD, A. (2007): The *Ars Poetica*. In: HARRISON, S. (Szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, Cambridge UP, 132–143.
- NÜNLIST, R. (1998): *Poetologische Bildersprache in der Frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart–Leipzig, Teubner.
- PASCHALIS, A. (1986): *Aut ego fallor out ego laedor* (Ovid *Metamorphoses* 1. 607–608). A witty tautology? = *Eranos*, 84, 62–63.
- WILKINS, A. S. (1888): *Horatius, The Epistles of Horace*. London.

Az *Ars poetica* és a *didaxis* poétikája

Az *Ars poetica* lényegével és céljával kapcsolatban felvetődő számos kérdés közül a műfaj kérdése nem épp a legkevésbé problematikus. *Episztula, tanköltemény vagy valami a kettő között?* az alcíme Bernard Frischer e témáról szóló értekezésének. Frischer a korábban felvázolt meghatározások után egy újabb kísérletet tesz a költemény definiálására, mégpedig egy poétikáról szóló pedáns arisztotelészi értekezés paródiájaként.¹ Frischer véleménye szerint formáját tekintve az *Ars poetica* úgy klasszifikálható „mint ami a *sermo* vegyes műfaját példázza – a technikai kézikönyv, tanköltemény és levél egyszerű formáinak *Aufhebungja*...”. Ha az *Ars poetica* műfajilag egy *mixtum compositum*, akkor ebből a szempontból a költemény elején a címzett és az olvasók szórakoztatására bemutatott *Mischwesen* is kétségkívül önreflexió.²

Jelen tanulmányban a következő kérdéseket teszem fel Horatiusszal, a tanköltemény műfajával és az *Ars poeticával* kapcsolatban. Először is milyen volt Horatius viszonya a didaxishoz az *Ars poetica* előtti munkáiban (és anélkül, hogy érvelnék is mellette, az *Ars poetica* késői datálását fogom feltételezni)? Másodszor: jelezheti-e az *Ars poetica* Horatiusnál a tanköltemény műfaja iránti érdeklődés új állomását? Pontosabban, át fogom tekinteni Horatius viszonyát nagy római elődeihez a tanköltemény terén, amilyen Lucretius *De rerum naturája* – amely mind a *Szatírák*, mind a *Levelek* hexameteres verselésének egyik fő intertextusa –, valamint Vergilius *Georgicája*. E két mű jellegzetességeit fogom felhasználni arra, hogy további kérdéseket vessek fel azzal kapcsolatban, hogy miféle tanköltemény is lehet az *Ars poetica*. Komolyan vegyük-e egyáltalán Horatius állítólagos célját, hogy gyakorlati tanácsokat adjon arra vonatkozóan, hogyan érhető el a *perfectus poeta* szintje, vagy legalábbis komolyabban, mint Vergilius kijelentését a *Georgicában*, miszerint ő azt akarja megtanítani, hogyan lehet valaki sikeres gazda? Mi

¹ BERNARD FRISCHER: *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta (GA), Scholars Press, 1991, 87–100: „Genre of the *Ars Poetica*: epistle, didactic poem, or tertium quid?”; Uo. 90, 9. j. azon tudósok névsora, akik a XVII. századtól kezdve az *Ars poeticát* tankölteményként klasszifikálták. Az *Ars poetica* önreflexivitását szintén már teljes mértékben regisztrálta, még ha nem is így nevezte, Brink *Ars poetica*-kommentárja, az első két sorban található *si* kötőszót illető jegyzetével kezdve: „Így az olvasó azonnal szembesül a *si* kötőszóval bevezetett tagmondat lényegével – az egység törvényének megsértésével”.

² ANDREW LAIRD: *The Ars Poetica*. = STEPHEN HARRISON (Szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, Cambridge UP, 2007, 137–138. (a 6–9. sorról) potenciálisan alkalmazható erre a könyvre, mivel azt javasolja, hogy a *pes* és a *caput* az *Ars poetica* kezdetére és végére vonatkozhat.

az összefüggés Lucretius, Vergilius és Horatius e három költeményében a jelen céljának elérésére irányuló leckék, valamint a világ és az emberi kultúra hosszabb távú történetének oktatása között? Mindez hogyan viszonyul a költő nézeteihez arról, hogy hol áll ő maga és közönsége az ő világtörténelmi és római történeti konstrukciójában? Vannak további fontos kérdések, amelyeket nem fogok tárgyalni, mint például az, ahogyan Horatius a didaktika két formai jellegzetességét manipulálja: a címzettet és az egyes szám első személyt. Egy általánosabb kérdés, melyet függőben hagyok, hogy Horatius didaktikus hangja miért olyan megfoghatatlan és tapogatózó, mint amilyennek tűnik.

A horatiusi *sermo* egyvelegének kezdettől fogva fontos részét képezi a didaktika. A *Szatírák* I. 1. Lucretius előtt adózik, ugyanakkor ironikusan el is határolja a horatiusi satirikus hangnemet a *De rerum natura* hangvételeitől a lucretiusi mézes kupa-hasonlat (*De rerum natura* I. 936–942) átalakításával a *Szatírák* I. 1, 25–26-ban: *ut pueris olim dant crustula blandi / doctores, elementa velint ut discere prima*. Kiemelek néhány pontot: Horatius nagyobb hangsúlyt helyez a tanításra (*doctores, discere*), mint maga a lucretiusi hasonlat, melynek funkciója, hogy Lucretius didaktikus szerepét szemléltesse, ahogyan ez a *De rerum natura* I. 931-ben megjelenik: *mag-nis doceo de rebus*. Az ezt követő részek fényében leszögezhetjük, hogy ez az első utalás a lucretiusi didaktikára éppen Lucretiusnak a *De rerum natura* poétikájáról szóló programnyilatkozatára vonatkozik. A mézes kupa természetesen az *utile* és a *dulce* keverékének is ékes példája: Lucretius célja – Horatius kifejezésével élve – *simul et iucunda et idonea dicere vitae* (AP 334), az *Ars poetica* egyik központi üzenete, melyet, mondhatnánk, a gyakorlatban példáz a teljes *Ars poetica*, illetve Horatius költői termésének nagy része, ha nem az egésze. A fő eltérés a lucretiusi poétikától az lehet, hogy Horatius ideálja az *utile* és a *dulce* egyenrangú célokként való elegyítése, mintsem hogy a *dulce* pusztán eszközül szolgáljon az *utile* eléréséhez.

Horatius az első szatíra végén tér vissza Lucretiushoz felidézve a *conviva satur* képét, mely a bölcs emberre vonatkozik, aki elégedetten vesz búcsút az élettől, mikor már betelt vele (119; vö. DRN III. 938, 959–960). Amikor Horatius ezt a képet egyúttal a szövegzárlat jelévé teszi, Vergilius utolsó eclogájának utolsó sorára függeszti tekintetét: *ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae* (Ecl. 10, 77).³ A befejezésérzet még erősebb szembeállítva az előző hasonlattal, amely a fősvény ember telhetetlenségét a kocsiversenyzők helyezkedéséhez hasonlítja (*Szatírák* I. 1. 114–116). Olyan ez a hasonlat, mint Vergiliusnál az elszabadult szekerek záró-hasonlata a *Georgica* első könyvének végén (512–514): e kép egyszerre szemléltet egy elszabadult, végeláthatatlan történelmi folyamatot és a költő saját pályafutását, amely ekkor még csak a négy könyvből álló költemény kezdetén tart. A *Szatírák* e pontján Horatius a tíz költeményre kiterjedő nagyobb lélegzetvételi folyamatnak még éppen csak az elején jár. A *Szatírák* első könyve és a *Georgica* egymáshoz viszonyított időrendje bizonytalan. Ha a helyzet az, hogy itt Horatius

³ Lásd EMILY GOWERS (Szerk.): *Horace: Satires: Book I*. Cambridge, Cambridge UP, 2012, *ad loc.*

a *Georgicára* utal, és nem fordítva, akkor első szatíráját korának mindkét jelentős római tankölteményére való utalással zárja – melyek közül az egyik a *Szatírák* első könyve előtt mintegy egy évtizeddel keletkezett, míg a másik megírása még folyamatban volt –, egyúttal hivatkozik a vergiliusi versgyűjteményre, az *Eclogákra*, amely Horatius saját, tíz rövid hexameteres költeményből álló könyvének legközelebbi analógiája.

A *Szatírák* második könyvében tér vissza Horatius a tanítószerephez, időnként a didaktikus költő personájához közelítve, különösen a lucretiusi didaxis gasztro-nómiai paródiájában, a *Szatírák* II. 4-ben. A lucretiusi minta szintén az egyik fő összetevője a *Levelek* első könyve kísérletének, melyet Rolando Ferri úgy ír le, mint „Lucretius ambiciózus epikureus projektjének, a felvilágosodás és a polémia projektjének áthelyezését az *angulus félreeső terébe*”.⁴ A lucretiusi minta a legnyilvánvalóbbá csak a versgyűjtemény végén válik, a *Levelek* I. 19. azon szakaszában, ahol Lucretius egyik filozófiatörténeti megállapítása irodalomtörténeti megállapítássá alakul át. Jó példa Horatius kreatív imitációjára, ahogyan kigúnyolja a szolgai utánzók nyáját azt állítva, hogy elsőként ő lépett ki az ismeretlenbe – természetesen Epikurost követve, aki Lucretiusnál vágott neki az ismeretlennek.⁵ Itt szintén összekapcsolódik a Lucretius-utalás a Vergilius tankölteményére tett utalással: a *servum pecus* (19) vezeti be a mezőgazdaság egyelőre tompa metaforikáját („*muted metaphor*”),⁶ amely a 23. sor *dux reget examenjében* élesedik, utalva a *Georgica* IV. 21-re: *cum prima novi ducent examina reges*. A *Georgica* negyedik könyvének elsődleges tárgyát képező méhek (ahogy természetesen gyakran máskor is) a költők metaforájává válnak. Ám ha fennállt is a veszélye annak, hogy Horatius a Lucretius-szerű didaktikus költő kifejezett példányává váljon, ezt a veszélyt Horatius az utolsó levélben (I. 20) elhárítja saját versgyűjteményének szolgai státuszba való lefokozásával és saját költői várakozásainak radikális korlátozásával, miszerint vénségére iskolásfiúknak kell hogy tanítsa az ábécét – *pueros elementa docentem* (I. 20. 17); ily módon Horatius a végletekig variálja a (lucretiusi) *elementa* tanítására vonatkozó saját didaktikus terveit: vö. *elementa velint ut discere prima* (*Szatírák* I. 1. 26); *restat ut his ego me ipse regam solerque elementis* (*Ep.* I. 1. 27).

A kérdés ezek után az, hogy az *Ars poetica* vajon szívvel-lélekkel vállal-e egy fo-

⁴ ROLANDO FERRI: *I dispiacere di un epicureo: Uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)*. Pisa, Giardini, 1993, 85 (81–131: *Le Epistole e il discorso didascalico: il modello di Lucrezio*). Lásd még PHILIP HARDIE: *Lucretian Receptions, History, The Sublime, Knowledge*. Cambridge, Cambridge UP, 2009, 187–190.

⁵ *Uo.*, 53–56.

⁶ *Uo.*, 55, 45. j.: „A *servum pecus*, miként a *mutum pecus* az *Aen.* XII. 718-ban, arra vár, hogy azt lássa, *quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur*, aki *princeps* lesz: a *Geo.* III. 219-től kezdődő szakaszára, amelyre a hasonlat utal, szintén történik utalás az *Ep.* I. 3, 34–36-ban a Vergilius méheire vonatkozó utalást (21–22) követően: lásd MARGARET HUBBARD: *Pindarici fontis qui non expalluit haustus*. Horace, *Epistles* 1. 3. In: STEPHEN JOHN HARRISON (Szerk.): *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*. Oxford, Clarendon Press, 1995, 221, 226–227”.

lyamatosan fenntartott didaktikus personát, vagyis túlsúlyban van-e a didaktika a keverékben. Vagy ez is csak a horatiusi *sermo*-jelleg, mint általában? Különösen Carl Becker foglalkozott annak bemutatásával, hogy az *Ars poetica* Horatius korábbi, mind a *Szatírákban*, mind a *Levelekben* található *sermóinak* számos témáját és képét folytatja. Az *Ars poetica* eleje és vége valóban tükrözi az első *sermo*, a *Szatírák* I. 1. elejét és végét. Mindkét költemény ellentmondásos képpel kezdődik, az egyik a viselkedés, a másik a nevetséges testábrázolás tekintetében. Az *Ars poetica* a *Szatírák* I. 1. elégedettséget kifejező záróképének groteszk változatával – a vérrel megtelt pióca képével – végződik: *non missura cutem nisi plena cruoris hirudo* (476).⁷

A *Szatírák* I. 1. eleje és vége programmatikus utalást tesz Lucretiusra. Mit mondhat didaktikai célkitűzéseiről nekünk az *Ars poetica* eleje és vége? Frischer két érvet hoz fel az *Ars poetica* tankölteményként olvasásával szemben: hogy kétszer is használja a költőietlen *iste* szót, és hogy hiányzik az elejéről egy istenhez szóló invokáció.⁸ Érdemes azonban megjegyezni, hogy az *Ars poetica* bár nem egy istennel kezdődik, kis híján azzal végződik, amennyiben Empedoklész, ha nincs az a kínos ügy a saruval, elérhette volna, hogy istenként tartsák számon. Másutt amellet érveltem, hogy Empedoklész Etnába ugrásának kifigurázása az *Ars poetica* végén párban áll egy Empedoklész-allúzióval a mű elején. Habár nincs nyitó, isteni invokáció, a költemény Horatius ennek ellenére az egész római tanköltészeti hagyományt megalapozó görög didaktikus költőre tett utalással foglalja keretbe.⁹ A Horatius túlon túl szabados festője által kreált hibrid szörnyeteg többek között azoknak az össze nem illő végtagú szörnyeknek a hasonmása, amelyek az empedoklészi kozmikus ciklus egy meghatározott szakaszában kelnek életre. Az empedoklészi jelleg Lucretiuson szűrődik át: Horatiusnak a festő illetlen teremtményét sújtó kritikája párhuzamos Lucretius saját, Empedoklész lehetetlen szörnyetegeit illető kritikájával; és ahogy Horatius gúnyosan visszautasítja Empedoklész igényét a megistenülésre az *Ars poetica* végén, az párhuzamba állítható az epikureus Lucretius támadásával a hamis istenek ellen. Empedoklész egészen másféle istenségre pályázik, mint amelyet Lucretius tulajdonított Epikurosznak. Lehetséges, hogy van még egy lucretiusi csavar az *Ars poetica* végén, ha Luciano Canfora meglátása helyes, és Horatius Empedoklész kifigurázásával Lucretiust utasítja el, a fennkölt témákról szóló, ihletett költészet modelljét, amelytől Horatius végül visszaborzad.¹⁰ Ironiával teli elutasítás ez, hiszen Lucretius csábítása egész költői pályafutása során vonzotta Horatiust. Az empedoklészi és lucretiusi összefüggésektől eltekintve sokan vélték úgy, hogy az *Ars poetica* végén Horatius

⁷ Briliáns olvasatát adja ELLEN OLIENSIS: *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge, Cambridge UP, 1998, 219–220.

⁸ FRISCHER: *I. m.*, 96.

⁹ HARDIE (megjelenés alatt).

¹⁰ LUCIANO CANFORA: *Vita di Lucrezio*. Palermo, Sellerio, 1993, 102. nyomán HARDIE: *Lucretian ...*, *i. m.*, 197–198.

az őrült poéta alakjában saját költői identitástudata és ambíciója egyik lényeges oldalát tárja fel.

Az empedoklészi minta egy kicsit erőteljesebben is alkalmazható. Az *Ars poetica* egy olyan kiterjesztett hasonlaltal kezdődik, amely költeményt vet össze festménnyel. Empedoklész egy frappáns hasonlaltal azt, ahogyan a világon minden dolog a négy gyökérből vagy elemből – és csakis abból a négyből – jön létre, azzal veti össze, ahogyan a festők néhány szín kombinációjával létrehozzák a világ bármely dolgára hasonlító formákat (DK B 23). De a horatiusi festő által összezsapott *discordia membrával* ellentétben – *undique collatis membris* (AP 3) –, az empedoklészi festő azért keveri a színeket, hogy megfelelően és összhangzóan, ἀρμονίῃ illeszkedjenek egymáshoz, ami a *Philia* kozmikus elvének egyik szinonimája (Emped. DK B 18.2., 27.16., 96.20., 122.8). Empedoklészi értelemben Horatius annak illusztrálásával kezdi, hogyan ne állítsunk össze egy költői kozmoszt.

A *Szatírák* I. 1. egy Lucretius-utalással zárul, melyet közvetlenül megelőz egy utalás (valószínűleg) a *Georgicára*. Az *Ars poetica* záróképe, Empedoklész ugrása az Etnába szintén tartalmaz egy utalást a *Georgicára*: a 465. sor *ardentem frigidus* szójátéka a hidegséget az intellektuális tompasággal asszociáló empedoklészi doktrínára utal, a kommentárok pedig a *Georgica* II. 483–484-re utalnak: *sin has ne possim naturae accedere partes / frigidus obstiterit circum praecordia sanguis*.¹¹ A *Georgica* első könyvének végén lévő kocsi-hasonlaltal ellentétben, mely egy feltartóztathatatlanul száguldó költőt sugall, itt, a második könyv végén Vergilius didaktikus gátlásról beszél, arról, hogy ő képtelen egy Epikurosz vagy egy Lucretius intellektuális szárnyalására vállalkozni.

Ha kimutattuk is, hogy az *Ars poeticát* didaktikus szövegekre vonatkozó jellegzetes és komplex utalások keretezik, nyitva maradt a kérdés, hogy mi történik a közepén. Végére is a *Szatírák* I. 1. elején és végén a lucretiusi utalások nem indokolják, hogy az egész költeményt, pláne az egész könyvet „lucretiusi”-nak vagy „didaktikus”-nak minősítsük. Másrészt az *Ars poeticának* valóban egyetlen témája van, és a költeményben az első személyű beszélő dolga az, hogy ebben a témában instrukciókat adjon: ezen állítások közül egyik sem igaz a *Szatírák* vagy a *Levelek* első és második könyvére. A következőkben számos olyan területet vizsgálunk meg, ahol az összevetés a *De rerum naturával* vagy a *Georgicával* termékeny lehet.

Az *Ars poetica* egyenetlenségének és diszharmóniájának egy része a feldolgozásbeli teljesség és a rövidség közötti váltakozásból fakad.¹² Donald Russell ebben

¹¹ A lucretiusi didaktika szárnyalásának vergiliusi és horatiusi *recusatió*jához lásd HARDIE: *I. m.*, 224.

¹² Ez a szint és lépték hirtelen váltásaira vonatkozik az *Ars poeticában*, ami DAVID ARMSTRONG: *The Addressees of the Ars poetica: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic*. In: A. SCHIESARO – P. MITSIS – J. STRAUSS CLAY (Szerk.): *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, 31. Pisa, Giardini, 1993, 187. szerint az atomikus és a makroszkopikus közötti philodemoszi váltakozással áll kapcsolatban; a mikroszkopikus és a makroszkopikus látásmód közötti váltakozás szintén nagyon lucretiusi.

Hésziodosz stílusát fedezi fel;¹³ ugyanakkor ez a *Georgicának* is stílusa, különösen az első, a leginkább hésziodoszi könyvé. Az *Ars poeticában* a tanítás léptékének hirtelen összezsugorodására a legszembeszökőbb példa a drámai szerkezetre vonatkozó, tömör szabálysor (189–192):

Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci vult et spectanda reposci.
Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
inciderit; nec quarta loqui persona laboret.¹⁴

A tárgyilagos hangnemet fokozza a *quinto* és *quarto* sorszámnevek használata. Vessük össze a sorszámnevek használatát a *Georgica* lakonikus „Napok”-szakaszával (*Geo.* I. 276–286): *quintam fuge ... septima post decimam felix ... nona fugae melior*. A *Georgicában* a gyakorlati tanításra a legkirívóbb és feltűnően inkongruens példa, ismét hésziodoszi mintára, az eke készítését tárgyaló rész (*Geo.* I. 169–175) – amely szintén gondosan ügyel a számokra: *huic a stirpe pedes temo protentus in octo, / binae aures, duplici aptantur dentalia dorso* (171–172). A vergiliusi „hogyan csináljunk ekét” és a horatiusi „hogyan csináljunk jambikus trimetert” (251–258) összevethető egymással: sok a szám – és a láb. Horatius megszemélyesíti a jambust, Vergilius ekéje pedig egy groteszk élőlény alakját kezdi felvenni.

Egy másik erősen vitatott kérdés az *Ars poetica* célja. Van-e bármilyen gyakorlati funkciója mint versírási használati utasításnak? Szeretnék a címzettjei (vagy közülük legalább egy) komolyan megtanulni a versírás művészetét? Gordon Williams meg van győződve arról, hogy „nem kellene azt gondolnunk, hogy az *Ars poetica* igazi gyakorlati célja eleve az volt, hogy segédeszközként szolgáljon a didaktikus kompozícióhoz, mint ahogyan a Lolliushoz és Scaevához címzett erkölcsi maximák [*Ep.* I. 17 és 18] sem praktikus életvezetési kalauznak voltak szánva valójában.”¹⁵ Nehéz lenne tagadni, hogy a *De rerum natura* egyik fő célja, hogy meggyőzze címzettjét az epikuroszi fizika igazságáról és az epikuroszi etika szerinti élet szükségességéről. Ám senki sem hiszi (manapság), hogy a *Georgica* célja megtanítani olvasóit arra, hogyan vezessenek egy parasztgazdáságot. A gazdaság és a gazdálkodás története az embernek és környezetének a metaforája egy sokkal általánosabb szinten. Horatius maga mutatja meg, hogyan kell a *Georgicát* metaforaként olvasni, mind a *Levelek* I. 19-ben, amelyet már tárgyaltam, mind a *Levelek* I. 3-ban,

¹³ DONALD ANDREW RUSSELL: *Ars Poetica*. In: CHARLES DESMOND NUTTALL COSTA (Szerk.): *Horace*. London–Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, 117.

¹⁴ *Nem több s nem kevesebb: öt részből álljon a színmű, / mely tetszést akar és ismét szerepelni a színen. / Színre az isteni lény hozzá méltó bonyodalmat / oldani lépjen csak, s negyedik játszót ne beszéltesd* [ford. Muraközy Gyula].

¹⁵ GORDON WILLIAMS: Review of Ch. O. Brink *Horace on Poetry*. = *Journal of Roman Studies*, 54, 1964, 196.

ahol a költői imitáció, a személyes és politikai moralitás kérdéseiről beszél Florus-hoz, és Vergilius méheit és marháit használja fel ehhez.¹⁶

Az *Ars poeticában* Horatius sokszor eljátszik az antik irodalomkritika metaforikusságával, miközben kiaknázza a retorika és a poétika messzemenő ekvivalenciáit egyrészt az irodalmi és stilisztikai szókincs, másrészt az erkölcsi, politikai és jogi szféra szókincse között. Oliensis *Ars poeticáról* szóló megvilágító erejű fejtegetésének középpontjában az áll, amit ő maga „Horatiusnál a költői és társadalmi teljesítmény implicit azonosításá”-nak nevez.¹⁷ Oliensis szerint az *Ars poetica* bizonyos fókig „egy horatiusi *De officiis* esztétikai köntösben” (206). Ám csak egy bizonyos fókig. Carl Becker kimutatta, mint azt Oliensis is elismeri, hogy az *Ars poeticában* a *recte vivere* elve, mely a *Szatírákban* és a *Levelek* első könyvében Horatius didaktikájának legnagyobb részét képezi, a *recte scribere* céljává alakul át. Ez különösen szembeötlő az *Ars poetica* 309. sorától kezdődő részben (*scribendi recte sapere est et principium et fons...*), ahol az erkölcsi szférában megszerzett helyes ismeret kizárólag arra szolgál, hogy a *doctus imitator* plauzibilisen élethű jellemeket dolgozzon ki. Ez mint útmutató a viselkedés helyes utánzásához az ember saját életében ellentétes azzal, ahogyan Horatius apja a bűn példáit használja a *Szatírák* I. 4-ben. Az *Ars poetica* a végén éket ver a metaforikus és a szó szerinti közé, és Horatius nem arra használja a költészetet, hogy a társadalmi megfelelésről beszéljen, hanem az érték és kiválóság alternatív forrásává teszi a társadalmi és politikai világ számára, amely feltételezhetően az elsődleges színtere azon teljesítményeknek, amelyekre a Pisók, apa és fiai törekednek.¹⁸

Az *Ars poeticát* a *Georgicával* összehasonlítva levonható a következtetés, hogy Horatius eljátszik a lehetőséggel, hogy a költészetet valami másnak a metaforájaként használja, de végül a szó szerinti vett téma következetes vállalásánál lyukad ki. Ez talán nem is meglepő, elvégre Horatius, akárcsak Vergilius, költő, ám Vergiliusszal ellentétben az ő elsődleges didaktikus tárgya a költészet maga. Egy másik válasz arra a kérdésre, hogy miről szól az *Ars poetica*, az lehetne, hogy mintadarab annak bemutatására, hogyan írjunk sikeres költészetet, más szóval, hogyan írjunk horatiusi költészetet. Egy saját elveivel összhangban álló, koherens és változatos költői kozmosz létrehozásának kötéltánca. Ez az öntükrözés már Brink olvasatának középpontjában állt, és ő maga így jellemezte: „az általa vitatott minőségek bemutatása: a költészetre vonatkozó antik nézetek költői tükre” (1963, ix). Ez összevethető azzal, ahogyan a *De rerum naturában* Lucretius létrehozza a költe-

¹⁶ Lásd HUBBARD: I. m., 221, 226–227. Az *ipse quid audes? / quae circumvolitas agilis thyma? non tibi parvum / ingenium, non incultum est et turpiter hirtum* (Ep. I. 3. 20–21) résszel vö. Geo. IV. 96–98; a *seu calidus sanguis seu rerum inscitia vexat / indomita cervice feros? ubicumque locorum / vivitis, indigni fratrum rumpere foedus, / pascitur in vestrum reditum votiva iuvenca* (Ep. I. 3. 33–36) résszel vö. Geo. III. 163–165, III. 219 (amely bevezeti a bikák „polgárháborúját”).

¹⁷ OLIENSIS: I. m., 203.

¹⁸ Oliensis azt a következtetést vonja le, hogy „Horatius nem azzal fejezi be, hogy együtt nevet a barátaival, hanem grimaszokat vág rájuk – és az ő kontójukra építi fel saját imázsát” (Uo., 223).

ménye által leírt epikuroszi univerzum textuális *simulacrum*át és *imagó*ját. Talán jóval természetesebb dolog akkor megtenni ezt, ha a tanítás tárgya, a metrikusan elrendezett szavak, egybeesik azzal az anyaggal, amelyben a tanítás megjelenik.¹⁹

A lucretiusi „atomtanra”, az atomok és az ábécé betűi közötti analógiára lehet példa, ahogy Horatius védelmébe veszi a *callida iuncturát* az *Ars poetica* 47–48. sorában, egy olyan szakaszban, amely egyébként is sokkal tartozik Lucretiusnak (lásd alább): *dixeris egregie notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum*. Brink már felfigyelt ezekben a sorokban egyfajta önreflexióra, megjegyezve, hogy a *notum* nem egy általánosan használt – azaz *notum* – *verbum* az *usitatumra*, illetve hogy „a kifejezés a *novum*mal való összekapcsolásból adódhatott – ami talán egy *callida iunctura*”. Ami más szempontból erőteljesen lucretiusi kontextus: a *novum-notum* szójáték, ahogy egy szó egyetlen betűjének megváltoztatásával egy teljesen más jelentésű szóvá változik, a lucretiusi atomtanra emlékeztet, miként erre Stephen Oberhelman és David Armstrong is rámutatott.²⁰

Az utolsó téma, amelyet felvetek: a történelem helye a tankölteményben. Hésziódosz *Munkák és napokja* egy olyan mintát alapoz meg, amelyben a költemény sürgető igénnyel magyarázza el, hogyan lehet egy didaktikus célt itt és most elérni, de ezt a legnagyobb léptékű történelmi narratívával kombinálja, ami egyben megérteti, miért van szükség a gyakorlati tanításra a jelenben. Empedoklész költeménye, ha egyetlen költemény volt, Hésziódosz egyedi lineáris történelmét egy ismétlődő kozmikus ciklussá változtatja, amely keretet ad az erkölcsi és vallási tanoknak, hogy a jelenben hogyan kell élni. Mind a *De rerum natura*, mind a *Georgica* a hésziódoszi lineáris történelemmodellel dolgozik a világ kezdetétől, illetve Lucretius esetében ennek a világnak a kezdetétől a jelenig ívelve, ám mindkét költemény – eltérő módon – utal az empedoklészi kozmikus ciklusra. Mindkét költemény a világ és az emberi társadalom nagy léptékű történelmével a háttérben ad útmutatást arra vonatkozóan, hogyan cselekedjünk a jelenben, és mindkettő lehetőséget kínál a tökéletes életmódra „itt és most”: Lucretius a filozófiai *sumмум bonum* felé vezető ösvényen keresztül, amelyet a történelmi időkben Epikuroszt tárt fel, Vergilius pedig az aranykor visszatérésének, valamint a polgárháború

¹⁹ Az öntükrözés egy másik példájához vö. GORDON WILLIAMS: *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1968, 340: „az *Ars poetica*-ban Horatius néha találó humorral ad példát arra a hibára, amelyet saját kritikájában ő maga bírál” (hivatkozással a 219. sor *sortilegisére*) a következő lábjegyzettel: „Világosan látszik, hogy Pope felismerte ezt a sajátosságot: vö. *Essay on Criticism* 346–347, [A műkritikáról]: »a töltelékszavak nyüzsgönek itt, / s a vers unt közhelyekkel megtelik« [ford. Mezei Balázs]”. Pope azonban itt elsősorban a Girolamo Vida *De Arte Poeticájában* szereplő „imitált harmónia” *leçons par exemple*-jára támaszkodik; Vida viszont jól ismerte Horatius *Ars poetica*-ját, és maga vehetett példát Horatiusról.

²⁰ STEVEN OBERHELMAN – DAVID ARMSTRONG: *Satire as poetry and the impossibility of metathesis in Horace's Satires*. In: DIRK OBBINK (Szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford, Oxford UP, 1995, 233–254. nyomán HARDIE: *I. m.*, 58.

megrázkódtatásait követően egy rendezett és békés társadalom újjászületésének reményén keresztül.

Az *Ars poetica* alkalmazkodik ehhez a didaktikus sablonhoz, amennyiben igyekszik részletes instrukciókat adni, hogy hogyan érhető el költőként a tökéletesség Horatius saját korának Rómájában, de közben folyton kiruccanásokat tesz az irodalomtörténetbe, melyek különféle kezdőpontokig nyúlnak vissza, akár magához a civilizáció kezdetéhez is, miként az utolsó ilyen történelmi áttekintés teszi (391–407); a továbbiak pedig: a zene moralizáló története: 202–219, valamint a görög és római dráma története: 275–288). A tökéletesség, a korlátlan kiválóság igényének hangsúlyozása kivételes, hiszen az *Ars poetica* visszatérő témája a közép elérése: a *mediocritas* nem *aurea* (Ódák II. 10. 5), amikor költői teljesítményről van szó, *mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae* (AP 372–373). De ahol Lucretius és Vergilius egy közösségi megszólalással buzdít a tökéletesség valamely formájára minden olvasót, ott Horatius sokkal inkább valami nagyon személyes kiválóságra hív fel, amely egy Quintiliushoz hasonló bizalmas kritikus segítségével érhető el; és még ez is ironikusan jelenik meg, amikor a költemény vége a – Horatius által az Ódák III. 30-ban még önmagának követelt – halhatatlan költői hírnév vágyát Empedoklész közönséges tettére redukálja, amellyel a vulkánba veti magát.

Az más kérdés, hogy Horatius a *perfectus poetát* az *Ars poeticában* nyomon követett történelmi narratívák (akár tényleges, akár remélt) betetőzésének látja-e. A költemény kapcsolata Horatius és Augustus korának Rómájával és római irodalmával egy további sokat vitatott terület. Míg egyesek kevés szoros kapcsolatot látnak a kettő között, addig mások az augustusi klasszicizmus manifesztóját látják a költeményben. Gordon Williams szerint nehéz megállapítani, hogy „van-e az *Ars poeticának* bármiféle szoros kapcsolata a kor irodalmi közegével”.²¹ Carl Becker nem lát Horatius részéről semmiféle utalást az *Ars poeticában* arra, hogy az ő idejében érte el a római költészet fejlődésének csúcspontját; ellentétben Cicero álláspontjával, amelyet a kései retorikai művekben korának szónoklásáról kifejtett.²² Sőt, ahol az *Ars poeticában* a leghosszabban és legrészletesebben vesz át a *De rerum naturából*, ott Horatius radikális irodalomtörténeti relativizmust dolgoz ki

²¹ WILLIAMS: I. m., 357.

²² CARL BECKER: *Das Spätwerk des Horaz*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, 109. De Becker állításával (Uo., 29. j.: „Von einem direkten Einfluß Ciceros auf die *Ars poetica* ist nichts zu erkennen”) szemben lásd Feeney 2002, 177. („Horatiust jelen levelünkben [II.2], ... amennyire én látom, Cicero [Brutus] befolyásolja”). Ha így áll a dolog, az az irodalomtörténeti teleológia hiányát bizonyítja. DENIS C. FEENEY: *Una cum scriptore meo: Poetry, principate and the traditions of literary history in the Epistle to Augustus* In: TONY WOODMAN – DENIS FEENEY (Szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, Cambridge UP, 2002, 185., CHARLES OSCAR BRINK: *Horace on poetry: Epistles Book II: The letters to Augustus and Florus*. Cambridge, Cambridge UP, 1982, 567, 571-re utal: az *Ars poetica* „explicite nem számol be a költészet történelmi helyzetéről saját korában”, és „kerüli az olyan politikai bonyodalmakat, amelyek terhelést és feszültséget okoznak az Augustus-levelben”.

(AP 45–74).²³ A nyelvi újítás kérdését Horatius úgy válaszolja meg konzervatív kritikusaiknak, hogy legalábbis ezen a területen korlátlan szabadságot követel a költőnek: *licuit semperque licebit* (58).²⁴ Lucretius azon szakaszaihoz folyamodik, amelyek az állandó áramlás törvényét tanítják mind a természeti világ, mind az emberi történelem értékeinek és divatjainak múlékonyasága tekintetében. Lucretius világában természetesen egyetlen változatlan abszolútum létezik, ez pedig nem más, mint az Epikurosz feltárta igazság a világról, valamint az ebből következő értékek és kötelességek; Epikurosz revelációja tehát meghatározó korszakot jelöl ki Lucretius kultúrtörténetében. Horatius a reveláció lucretiusi nyelvét közvetlenül a nyelvi újítás tárgyalása után használja, amikor az irodalomtörténet kezdetéhez tér vissza: *res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus* (AP 73–74); vö. *veridicis igitur purgavit pectora dictis / et finem statuit cuppedinis atque timoris / exposuitque bonum summum quo tendimus omnes / quid foret, atque viam monstravit, tramite parvo / qua possemus ad id recto contendere cursu* (DRN VI. 24–28).²⁵ Ez az a nyelv, melyet Horatius büszkén használt saját költői eredetiségére a *Levelek* I. 19.23–24-ben: *Parios ego primus iambos / ostendi Latio*. De Horatius éppen a korlátlan változékonyság helyének tekintett világba, az Epikurosz által feltárt világba, ám amely felett pozicionálja magát az epikureus a változatlan *templa* szintjén, ebbe a lenti, *telos* nélkül világba, a nyelvi újításról szóló szakaszba írja bele azt a részletet, amelyet általában az *Ars poetica*-ban a leglíraibbnak, „legköltőibb”-nek tartanak, ízelítőt adva abból a fajta költészetből, amelyről az *Ódák* III. 30-ban azt állította, hogy maradandó emlékművet hozott létre általa. Az *Ars poetica* egyik tanulsága az tehát, hogy mind a költő, mind a *princeps* számára kockázatos túl nagy jelentőséget tulajdonítani a teleológiai

Horatius még az *Ars poetica* legátfogóbb irodalomtörténetében is (391–407) trivializálja és relativizálja saját nagy elbeszélését. Annak bizonyítása során, hogy a költészet a civilizáció alapja, Horatius egy Lucretiust visszhangzó nyelvezetet használ: *et vitae monstrata via est* (AP 404); vö. *viam monstravit, tramite parvo / qua possemus ad id recto contendere cursu* (DRN VI. 27–28). Gondolhatunk arra is, hogy Lucretius milyen színezetet adott annak az „út”-nak, amelyen Vergilius indul el a *Georgica* elején: *ignarosque viae mecum miseratus agrestis* (I. 41). Az *Ars poetica* 404. sorában Horatius azonban csak „Theognisz, Phokülidész és Szolón gnómi-

²³ A következők alapja HARDIE: *I. m.*, 57–64. Van valami erősen lucretiusi az e szakaszt megelőző sorokban is: GUIDO MILANESE: *Il poeta, la materia: Lucrezio, Orazio, Filodemo e altri. = Aevum Antiquum*, 3, 1990, 187–201. rámutat a DRN V. 1–5. visszhangjaira az *Ars poetica* 38–41-ben, melyeket az *Ars poetica*-ban a didaktikus főrész előszavának tart.

²⁴ Ezzel szemben a 9. sortól kezdve „*pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.*” / *Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim; / sed non ut...* De a nyelvi újítás szabadsága szintén korlátozva van az 51. sorban: *dabiturque licentia sumpta pudenter*: a minőség tekintetében van tehát korlát, de nincs az idő tekintetében (*semper*).

²⁵ Lásd HARDIE: *I. m.*, 63 és 63. j.

kus költészetére és a *chria* óriási moralizáló irodalmára” utal (Brink), és ez csak egy a költészettípusok listáján, amelyet jóslatok és a *gratia regum / Pieriis temptata modisként* (404–405) leírt lírikus költészet foglalnak keretbe. Ez az irodalomtörténet a 406. sorral éri el hangzatos csúcspontját (*et longorum operum finis*), ám ez a „befejezés” csupán az előző sor színházi „szórakozása”-nak (*ludusque repertus*) körülírása, jóleső elszakadás az éves teendőktől.²⁶

Horatius talán előre látta, hogy a korlátlan újszerűség magának az *Ars poetica* értelmezésének is feltétele lesz. Goethének az *Ars poeticáról* szóló szavaival fejezem be, melyek ma is relevánsnak tűnnek, egy évszázaddal azután, hogy Eduard Norden idézte őket az *Ars poeticáról* szóló 1905-ös, mérföldkövet jelentő cikke végén, egy évszázaddal azután, hogy Goethe papírra vetette őket: „*Ez a problematikus mű mindenkinek mást és mást jelent, és tízévente megint csak mást fog jelenteni mindenkinek*”.²⁷

Fordította: Bányai Tibor Márk

(Philip Hardie: *The Ars Poetica and the Poetics of Didactic*. In: Attila Ferenczi – Philip Hardie /Szerk./: *New Approaches to Horace's Ars poetica, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 72, eds., Pisa-Roma, 2014, 43–54.)

IRODALOM

- ARMSTRONG, DAVID: The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic. In: SCHIESARO, ALESSANDRO – MITSIS, PHILLIP – STRAUSS CLAY, JENNY (Szerk.): *Mega nepios: Il destinatario nell'epos didascalico*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 31, 1993, 185–230.
- BECKER, CARL: *Das Spätwerk des Horaz*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- BRINK, CHARLES OSCAR: *Horace on poetry: Epistles Book II: The letters to Augustus and Florus*. Cambridge, Cambridge UP, 1982.
- CANFORA, LUCIANO: *Vita di Lucrezio*. Palermo, Sellerio, 1993.
- FEENEY, DENIS C.: Una cum scriptore meo: Poetry, principate and the traditions of literary history in the Epistle to Augustus. In: WOODMAN, TONY – FEENEY, DENIS (Szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 172–187.

²⁶ Vö. *condita post frumenta levantes tempore festo / corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem* (Ep. II. 1. 140.).

²⁷ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: Tag- und Jahreshefte 1806. In: *Goethe's sämtliche Werke, Fünfter Band*. Stuttgart – Tübingen, J. G. Cotta, 1806, 264. (27, 155 Hempel), idézi EDUARD NORDEN: Die Composition und Literatursgattung der Horazische Epistula ad Pisones. = *Hermes*, 40, 1905, 528, 1. j.: „Dieses problematische Werk wird dem einen anders vorkommen als dem andern, und jedem alle zehn Jahre auch wieder anders”.

- FERRI, ROLANDO: *I dispiacerei di un epicureo: Uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)*. Pisa, Giardini, 1993.
- FRISCHER, BERNARD: *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta (GA), Scholars Press, 1991.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: Tag- und Jahreshefte 1806. In: *Goethe's sämtliche Werke, Fünfter Band*. Stuttgart – Tübingen, J. G. Cotta, 1806, 264.
- GOWERS, EMILY (Szerk.): *Horace: Satires: Book I*. Cambridge, Cambridge UP, 2012.
- HARDIE, PHILIP: *Lucretian Receptions, History, The Sublime, Knowledge*. Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- HUBBARD, MARGARET: Pindarici fontis qui non expalluit haustus. Horace, Epistles 1.3. In: HARRISON, STEPHEN JOHN (Szerk.): *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*. Oxford, Clarendon Press, 1995, 219–227.
- LAIRD, ANDREW: The Ars Poetica. In: HARRISON, STEPHEN JOHN (Szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, Cambridge UP, 2007, 132–143.
- MILANESE, GUIDO: Il poeta, la materia: Lucrezio, Orazio, Filodemo e altri. = *Aevum Antiquum*, 3, 1990, 187–201.
- NORDEN, EDUARD: Die Composition und Literatursgattung der Horazische Epistula ad Pisones. = *Hermes*, 40, 1905, 481–528.
- OBERHELMAN, STEVEN – ARMSTRONG, DAVID: Satire as poetry and the impossibility of metathesis in Horace's Satires. In: OBBINK, DIRK (Szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford, Oxford UP, 1995, 233–254.
- OLIENSIS, ELLEN: *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- RUSSELL, DONALD ANDREW: Ars Poetica. In: NUTTALL COSTA, CHARLES DESMOND (Szerk.): *Horace*. London – Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, 113–134.
- WILLIAMS, GORDON: Review of Ch. O. Brink *Horace on Poetry*. = *Journal of Roman Studies*, 54, 1964, 186–196.
- WILLIAMS, GORDON: *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1968.

JÜRGEN PAUL SCHWINDT

Ordo és őrület

A horatiusi Ars poetica pathogeneziséhez

Horatius költészetelméleti írása rejtélyes karakterének emlegetése régen toposszá vált. Wieland és Goethe voltak – egyébként nemcsak a német hagyományban¹ – a hangadók.² A tudományos vizsgálódás során már akkor sokat nyertünk, ha – legalább részben – egyetértésre jutunk azt illetően, hogy milyen irányban kereshetjük a rejtély megoldását. Némelykor vita is támadhat arról, hogy egyáltalán minek kell rejtélynek számítnia, s hogy vajon abból, ami korábban rejtélyesnek tűnt, nem egy dolog a modern tudomány fényében már sokkal kevésbé vitatható-e. Nem kellene kizárnunk, hogy annak, amit egykor Isabella Tardin Cardoso oly szépen „a kutatás poétikájának”³ nevezett, hatása van a rejtélyek genezisére, kiemelkedésére, megmaradására és eltűnésére.

Hogy mikor, hol és hogyan tekintünk arra a dologra, aminek „tudományosan” a mélyére akarunk hatolni, annak nem lebecsülendő jelentősége van nem csak a kérdés- és a problémafelvetés, nem csak technika és eljárás szempontjából, hanem pontosan arra nézvést is, ami minden kérdés és vizsgálat esetében végeredményként megjelenhet. A nambikwara törzs⁴ egy tagja számára biztosan nem nyílik meg az, ami a racionális és az álomvilágok megkülönböztetésétől függ, a késő XVIII. századi francia udvari társasági kultúra képviselője nem tartja megbotránkoztatónak a társadalmi rétegek és osztályok közötti éles különbségtételt, a posztmodern tisztítóüzén keresztülment, filológiailag előképzett *postgraduate* pedig „természetesnek” tartja, hogy minden, még Horatiusnál is, nézőpont kérdése.

Ha ezt figyelembe vesszük, világossá válik, hogy az éppen uralkodó diskurzushoz való, nivelláló hozzányúlástól csak akkor tudunk megmenekülni, ha olyan síkon rendezkedünk be, mely lehetővé teszi számunkra, hogy a szöveget aközben figyeljük meg, ahogy önmagát megtervezi. Az *Ars poetica* radikálfilológ-

¹ Ld. például: F. ARICÒ: Per l'interpretazione dell'*Ars poetica*. In: R. UGLIONE (Szerk.): *Atti del Convegno Nazionale di Studi su Orazio*. Torino, 1993, 219–238, itt: 219.

² „Nem tudom, hogy az egész irodalomtörténetben akad-e példa olyan különös sorsra, mint amilyen Horatius leveleinek jutott osztályrészül.” CHRISTOPH MARTIN WIELAND: Horazens Brief an die Pisonen. In: Uő.: *Ausgewählte Werke*. Bd. 3. *Erzählende Prosa und andere Schriften*. München, Winkler Verlag, 1965, 789–848, itt: 789. „Ez a problémás mű az egyik olvasónak másmilyennek fog tűnni, mint a másiknak, és mindenkinek tíz évenként újra és újra másmilyennek.” J. W. v. GOETHE: *Tag- und Jahreshefte*. In: Uő.: *Goethe's sämtliche Werke*. Bd. 3. Stuttgart–Tübingen, 1806, 264.

³ I. TARDIN CARDOSO: *Trompe-l'œil: Philologie und Illusion*. Wien, 2011 (Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien 7), 75–76.

⁴ Vö. C. LÉVI-STRAUSS: *La vie familiale et sociale des indiens Nambikwara*. (Diss.) Paris, 1948.

giai⁵ értelmezéséhez körülbelül Charles O. Brink terjedelmes kommentárjának⁶ méretét kellene megcéloznunk. Ebben aztán szóról szóra, tagmondatra, sorról sorra és szakaszról szakaszra ki kellene mutatnunk, hogyan kezd el a szöveg az első szóval – *humano* – egy operációt, mely szavanként tervezi meg önmagát egy olyan térben, melyet nem ismerünk, s csak a szövegesülési folyamat lassú haladása felett érzékelünk, mely olyan, mint egy a saját életéről mesélő dráma színpada.

Különös, de miközben manapság egy részecskefizikus sem végzi számításait anélkül, hogy figyelembe venné a teret, melyben számszerű értékei tevékenyként vannak elgondolva, a „tudományos” filológia úgy dolgozik, hogy teljesen biztosra veszi, hogy következtetései, számításai és egyenletei levegő nélküli térben megnyílnak. Arról az ellenállásról beszélek, mely a beszédell szemben a felépítés és az előrehaladás során azáltal jön létre, hogy egyrészt a rendelkezésre álló regiszterek nagy sokaságából újra és újra választania kell, azaz egyszersmind minden más potenciálisan bevethető szótagot és szót vissza kell szorítania, és hogy másrészt az előrehaladáshoz szükséges erőt nem kis részben abból meríti, hogy az újra és újra visszaszorított szótagokat és szavakat együtt jelenlévőként tartja, hogy ezáltal minden szótag és minden szó számára, melyek mellett döntést hozott, létrehozza a nem-szótagok és nem-szavak színpadát, melyek immár örökké ki nem mondottak és melyek – potenciálisan – örökké belehallottak lehetnek.⁷

A filológia fanyar szépsége abban áll, hogy lényegileg össze van kötve a pozitivizmus egy játékmódjával: elsősorban a kimondottal van dolga. Gyakorlatban persze régóta össze van kötve a kimondatlanul maradott hermeneutikájával is.⁸ Az ezzel való kimondatlan szövetség megvédi attól az örületől, hogy az értelemre csak a kimondottból lehet fényt deríteni. Rendszerint persze csak annak

⁵ A fogalomhoz ld. J. P. SCHWINDT: „*Radikalphilologie*”. Die Bedeutung der Altertumswissenschaften für die heutige Bildung. In: K. KEMPTER – P. MEUSBURGER (Szerk.): *Bildung und Wissensgesellschaft*. Berlin–Heidelberg, 2006, 151–162. Uő: Thaumato-graphia, or „What is a Theme?”. In: P. HARDIE (Szerk.): *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford, 2009, 145–162. Uő.: (Radikal) Philologie. In: T. MEIER – M. R. OTT – R. SAUER (Szerk.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Berlin–München–Boston, 2015, 235–243.

⁶ Ld. háromkötetes műve második, 563 oldalas kötetét: *Horace on Poetry: The „Ars Poetica”*. Cambridge, 1971.

⁷ Irodalomelmélet és filológiaelmélet itt feltételezett összefüggéséhez ld. J. P. SCHWINDT: A pontoságról. Ford. Krupp József. = *Filológiai Közlöny* 61/2 (2015), 168–182.

⁸ Heidegger irodalmi és filozófiai szövegekről készült egzisztenciálanalitikus magyarázatai csupán egy, persze különösen jelentős szakaszt jeleznek az értelmezéstörténet eme ágának fejlődésében. Ld. pl. K. LÖWITHE: Heideggers Auslegung des Ungesagten in Nietzsches Wort „Gott ist tot”. = *Die Neue Rundschau* 1953, 105–137. A világravonatkozás nyelvi formáinak episztemológiájához ld. újonnan: O. SCHWEMMER: *Das Ereignis der Form. Zur Analyse des sprachlichen Denkens*. München, 2011. 48. aforizmájában Werner Hamacher még radikálisabb értelemben száll síkra egy olyan filológia mellett, mely akkor is, vagy inkább főleg akkor foglalkozik a nyelvvel, amikor „egy jelentés távollétében” beszél: WERNER HAMACHER: *95 Thesen zur Philologie*. Frankfurt a. M./Holderbank, 2010, 50.

a többletértéknek a megvilágítására vonatkozik, melyet a retorikai alakzatok végiggondolásából lehet nyerni.

Ami mellett ebben a tanulmányban síkra szállok, az nem a retorikai-dekonstruktivista olvasás játékmódja. Nem a szöveg önfelbontási és önrombolási folyamatának magyarázatáról van szó, melyet egyébként igazán jól ábrázolni lehetne az újabb fizika fogalmaival. Annak a térnek a leírásáról van szó, melyben a szöveggenézis és -fejlődés episztemikusan realizálódik. Ahogy az erőknek a térben való kifejlődéséből az erőmezőkre, ahogy bizonyos hatásokból okaikra következőt tethetünk, úgy tesznek lehetővé a szövegek kijelentéseket annak az episztémének mezejéről, melyben kialakulnak. Az episztémének persze olyan tudással van dolga, mellyel a filológia valójában nem rendelkezik. Vagy csak abban a pillanatban és pontosan olyan hosszan, amíg szemtől szemben a jelenségekkel munkálkodik.⁹ Gyengébb, de a gyakorlat számára minden bizonnyal használhatóbb fogalom volna, ha például a szöveg építőköveinek gesztualitásáról beszélünk.

Fűzzük még hozzá, hogy a szövegek episztéméjének feltárása semmiképpen sem szorítható szakszövegekre. Minden kimunkált szöveg a maga episztéméjének mezejében munkálkodik: Az irodalom tudása olyan valami, amit a filológiának jó pillanataiban meg kell hódítania.¹⁰

Horatius tankölteményének felütése erőteljes példát hoz arra, hogyan ne csináljuk. Képbe foglaltatik valami olyan dolog, amire a szövegnek nincs neve. Hozzászoktunk, hogy *monstrum*nak,¹¹ sőt, *ineffabile*-nek¹² nevezzük. Miközben az sem igaz rá, hogy nem lehet megmutatni (ld. *spectatum admissi*, 5), és az sem, hogy nem lehet kimondani. Végülis a szöveg a *pictor* bemutatott *tabuláján* olyan dolgot ismert meg velünk, melyet elő lehet állítani (pl. megfesteni), s így tehát le is lehet írni. Erre az alkotásra persze nem áll rendelkezésre egyetlen név. Ennek olyan névnek kellene lennie, mely az emberből és lóból, tollas jószágból és halból való állítólagos *compositum mixtumot* képes lenne kifejezni. De a képi alkotás névtelensége csak következménye annak a körülménynek, hogy a dolog a festő

⁹ Ld. hamarosan J. P. SCHWINDT: Über das philologische Erkennen. In: I. TARDIN CARDOSO – J. P. SCHWINDT (Szerk.): *Wörter für eine Theorie der Philologie*. Winter, Heidelberg, 2016.

¹⁰ Az irodalom tudása nem a szövegek tudományon kívüli vagy ellentudományos, ugyanakkor tárgyra irányuló, propopzicionális tudását jelenti, ahogy J. HÖRISCH érti (*Das Wissen der Literatur*. München, 2007), hanem az irodalom episztemikus állapotára utaló, nyelvhez kötött elemek összességét.

¹¹ Ld. H. GERSCH: Zur Rezeptionsgeschichte des horazischen Monstrums. In: Uő.: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“*. Tübingen, 2004, 60–65. A monstruózus fenomenalitásához az Augustus kori irodalomban alapvető: P. HARDIE (Szerk.): *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford, 2009. Elméleti alapvetésként továbbra is érdekes: G. CANGUILHEM: *Monstrosity and the Monstrous* (1965). In: Uő.: *Knowledge of Life*. New York, 2008, 134–148. Ld. még: A. GEISENHANSLÜKE – G. MEIN (Szerk.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld, 2009.

¹² A „kimondhatatlan” fogalmához ld. S. BUDICK – W. ISER (Szerk.): *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York, 1989.

tabuláján kívül nem létezik.¹³ Megnehezíti a megnevezést, hogy a leírás kezdettől olyan azonosításokkal dolgozik, melyek elismert fajmegkülönböztetéseket feltételeznek. Az alkotás fejét „emberiként” ismerik fel, nyakát „lónyakként”. A fejnek emberfejként és a nyaknak lónyakként való megnevezése tehát elgáncsolja a festő által megcélzott összekapcsolást. A verssor fajmeghatározásokkal való provokáló keretezése, amelyek a nyak és a fej „természetes” egymásmellettségét groteszk lejtőre viszik, kiemelik a hatást, melyet a kép fikcióimmanens magyarázatának érzékelésünkre kell gyakorolnia.

Első közbevetés. Honnan tudjuk tulajdonképpen, hogy az erőszakos aktus a *tabula* megfestésének, s nem a költő¹⁴ általi megszövegezése szintjén történik? Ráerőlteti a költő a festőre a fajkérdést, vagy a festő már *in statu creandi* kiszolgálja a fajok tekintetében iskolázott közönség elvárását? A beszélő ugyanolyan módon áldozata a manipulációnak, mint az *admissi*, akiknek a költővel együtt nevetésben kell kitörniük?

Második közbevetés. A filológia arra törekszik, hogy magától értődő evidenciákat felülvizsgáljon, kijavítson, ha szükséges, visszavonjon. Mert, figyelem: a retorikai kérdés struktúrájában vagyunk! És miért volna az ember megjelenése az első szóban, *humano*, igazabb, mint vérszívó parazitájának, *hirudo*, az *Ars poetica* utolsó szavában?

Úgy van, mint oly sokszor: Valaki leír valamit, ami csak a fejében létezik. Senki sincs abban a helyzetben, hogy megvizsgálja és megbízhatóan megmondja, mi az

¹³ A lehetséges előképekhez ld. O. IMMISCH: *Horazens Epistel, 'Über die Dichtkunst'*. Philologus Suppl. 24/3. Leipzig, 1932, 35skk. T. SINKO: *De Horatii monstro ridiculo* (ars 1–23). In: *Commentationes Horatianae*. Varsó–Krakkó, 1935, 12–24. J. D. MEERWALDT: *Adnotationes in epistulam ad Pisonem ad picturam praesertim collatam pertinentes*. = *Mnemosyne* III/4 (1936/37), 151–163. K. GANTAR: *Die Anfangsverse und die Komposition der horazischen Epistel über die Dichtkunst*. = *Symbolae Osloenses* 39 (1964), 89–98, itt: 90–92. A művészettörténeti párhuzamokhoz ld. B. FRISCHER: *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta, 1991, 77–85. Frischer sem tagadhatja, hogy nincs pontos megfelelés a kortárs festészetben (i. m. 85). Ld. még A. GRÜNER: *Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege*. Paderborn–München, 2004, 253–263. Grüner a horatiusi szófestménynek az újabb falfestészettel és az azzal kapcsolatos Vitruvius-féle groteszk-kritikával való összefüggését meggyőző érvekkel vonja kétségbe, ugyanakkor rávilágít a kor művészetkritikájával való megfelelésekre.

¹⁴ Illetve a beszélő. Frischer (ld. 13. lj.) joggal ragaszkodik a kettő megkülönböztetéséhez. *Ars poetica*-értelmezését, mely szerint a mű „egy megbízhatatlan elbeszélő ostoba kőszálása” volna (i. m. 85), nagyrészt nem tudom elfogadni. Bár Frischer látéletei gyakran megerősítést nyerhetnének olyan megfigyelésektől, amilyeneket ebben a tanulmányban megfogalmazok, az egész *Ars poetica* parodisztikus mesterdarabként való felfogása viszont túl sok ponton ellentmond annak az általam alapul vett premisszáknak, hogy a szövegen belül konstituált világ- és valóságvonatkozások komplexitását nem lehet olyan egyszerű ellentétekkel bemutatni, mint a komoly és a komolytalan, az emfázis és az ironia. A paródia mintájának kimutatását célul kitűző értelmezés a szöveg szavahihetőséget erősítő jeleit csupán az ellentétükbe fordítja. Az általam követett szempont szerint ellenben a perspektívák csökönys és a felszíni elemzéssel szemben ellenálló összekapcsolásának kell mint meghatározó kompozíciós mintának igazolódnia.

igazság ebben a leírásban. Amennyiben nem hagyjuk félbe vagy fejezzük be az olvasást, ki vagyunk szolgáltatva az elbeszélő jóindulatának. Eközben arra hajlunk, hogy feltételezzük, az elbeszélő, akinek két szerepet kell játszania, a festőét és a megfigyelőét, az általa állítólag megfigyelt dolog igazságelvű leképezését akarja adni. Van okunk tehát feltételezni, hogy az elbeszélő hisz abban, hogy a festő emberfejet akar lónyakkal összekapcsolni.

Az episztemikus olvasás arra az alig látható hasadékra hívta fel a figyelmünket, mely a tárgyra meredő festőt (és értelmezőt) a fajra figyelőtől, a realista festőt az idealistától megkülönbözteti. Még ha be is kell majd vallanunk magunknak, hogy értelmetlen, pontosabban balga dolog volna vitatni, hogy a fantaszta egyedülként rendelkezik a fantáziájáról, mégis, a nyelv alapján, melyé a fantaszta fantáziája lett, jogot formálhatunk arra, hogy az elbeszélő figyelmét leírjuk és egy olyan döntés eredményének tartsuk, mely kizár valamit, ami pedig a kizárás során egészen biztosan együtt van elgondolva. Amit tehát észrevehetünk, az a következő: az elbeszélőnek, még ha egy festő válla mögül leselkedett volna is, aki egy *sui generis* alkotást akart volna létrehozni, tehát határozottan nem akart volna emberfejet lónyakkal összekötni, még akkor is vissza kellett volna térnie a fajfogalmakhoz elbeszélése létrehozása során. Az elbeszélés már mindig értelmezése annak, ami a művészetben „lenni” szokott. Amit a festő fest, azáltal lesz elbeszélhető, hogy az elbeszélő kategóriákhoz tér vissza, hozzácsatolásokat hív elő és fel, melyek megközelítőleg megbízható lenyomattá és benyomássá állnak össze arról, amit a festő a vászonra vitt.

Radikálfilológiai értelmezésben az *Ars poetica* első témájaként a fajkeverés¹⁵ rettenete válik felismerhetővé, amely – egyelőre még csak képzeletben – az emberit az állatival igyekszik összekötni. Az első verssorban elszórt gyanú a második sorban nyer erősítést, ahol bár nem egy újabb fajfogalom, hanem, ami talán még finomabb megoldás, egy harmadik fajra utaló *pars pro toto*, a tarka (madár) tollak idéződnek meg. A fajok invektívaszerűen elgondolt litániája a harmadik verssorban még világosan eloldódik a pontos fajok (ember, ló, madár) megidézésének első lépésmintájától,¹⁶ amennyiben egy olyan eklekticizmus képével köti

¹⁵ Vö. M. CITRONI: Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous. In: P. HARDIE (Szerk.): *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford, 2009, 19–40, itt: 19–22. V. PLATT: Where the Wild Things Are: Locating the Marvellous in Augustan Wall Painting. In: uo., 41–74, itt: 52–53. Mindkét tudós úgy magyarázza a horatiusi *monstrumot* mint ellenképét az *Ars poetica* alapját alkotó egyik elvnek, „a művészi formák természetességének” (PLATT, 52).

¹⁶ Gantar (ld. 13. l.) ezt a szöveghelyet Cicero *De inventione* című műve második könyvének híres bevezetésével kötötte össze: „Érdekes, hogy mindkét esetben, mind a Zeuxiszról szóló anekdotában, mind Horatius karikatúrájában egy festő lép fel, aki *egyetlen* lényt alkot *öt* különböző lényből. A különbség viszont abban áll, hogy míg az első esetben ugyanahhoz a fajhoz tartozó több lény alkotórészeiből ennek a fajnak a képződményét hozzák létre, ideális nőt, addig a második esetben teljesen különböző fajú lények alkotórészeiből egy keverék fajú képződményt, egy *monstrum ridiculumot* raknak össze.” (I. m. 93.) Az eklekticizmusról mint a monstruózus sok válfájának konstituenséről az antikvitástól a kora újkorig ld. B. RUDOFKY: *The Unfashionable Human Body*. New York, 1984, 77. T. MACHO:

össze magát, mely a monstuózus teremtmény tagjait mindenfelől összeszedegeti. A kreatúra fekete vége, mely „fent” „szép nő”-ként kezdődött, újra egyszerű fajfoglalommal neveztetik meg: mint hal.

Nemcsak a fajkeverés vált ki rettenetet, hanem – ami szintén a radikálfilológiai értelmezésben válik felismerhetővé – az az elképzelés is, hogy a fantasztikus kreatúra „tervszerűen” alakítható, és aztán nyilván el is mesélhető. Ott van először is a kísérleti előírás nyelviileg nem cáfolható lenyomata. Ott van a festő vágya vagy akarata, hogy két dolgot összekössön egymással; a lassanként formálódó testhez hozzáillesztik a tollakat, összehordják, amit csak találnak, s amit tervszerűen „fent” elkezdtek, az „lent” ér véget (*ut ... desinat*, 3–4). Semmi sem különbözteti meg, úgy tűnik, ezt a művészi aktust attól a másiktól.¹⁷ Ellenkezőleg, itt egy akarat válik formává, mely arisztotelianus módra leírható és ábrázolható mint *holon* és *unum*: kezdettel (*caput*) és véggel (*desinat*), s ugyanilyen módon „fent”-tel és „lent”-tel is. Bár két dolog hibádjik: egy középpont – s egy egységesítő név, mely a teremtés gyógyíthatatlan heterogenitását összefoghatná. S mégis, a fantáziadúsan megfestett kreatúrában lenyűgöző az a mélységes hasonlóság, mely egy szép teremtmény szép terrajzához fűzi.¹⁸

A horatiusi anathéma irtózatot váltott a mindennapi élet mintáiba és paradigmáiba való meggyökerezése adja. A végletes megütközés nem a fantasztikus *creatio ex nihilo* révén jön létre, hanem azáltal, hogy a csúnya meg van hosszabbítva az ismerős irányába.¹⁹ A monstrumoknak még a legborzasztóbb torzulásban

Ursprünge des Monströsen. In: K. BREITENFELLNER – C. KOHN-LEY (Szerk.): *Wie ein Monster entsteht. Zur Konstruktion des anderen in Rassismus und Antisemitismus*. Bodenheim, 1998, 11–43. M. HOLDENRIED: *Häßlichkeit und Devianz. Monster, Mythen, Menschenkünden um 1800*. In: A. BÖHM – M. SPROLL (Szerk.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Würzburg, 2008, 213–228, itt: 215.

¹⁷ Ellent kell mondani a számos értelmezésnek, mely a nyitó figurát a nem-módszeres abszolút kifejezésének tartja. Példaként csak a következőt említem: A. Y. CAMPBELL: *Horace. A New Interpretation*. London, 1924 (utánnomás: Westport, CT, 1970), 237: „...de egy eltűzött monstrum, melyet vakmerően hordtak össze, elv nélkül, pusztán neveltség.”

¹⁸ Rokon jelenség ezzel az átváltoztatásban megnyilvánuló büntetés és a művészi eljárás meg nem különböztetése Ovidius *Metamorphoses*ében. Ld. ehhez: J. P. SCHWINDT: *Thaumato-graphia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion*. Heidelberg, 2015. Későbbi kutatásoknak kell ellenőrizniük, hogy „az imaginatív logikája”, amelyet Roger Caillois olyan lenyűgöző módon bontott ki a polip fenomenájához kapcsolódóan (*La Pieuvre*. Paris, 1973), a „klasszikus forrásokban” miért tűnik gyakran olyan korlátozottnak, hogy – amennyire csak lehet – hasonul a racionális kompozícióhoz. Az itt elemzett problémákhoz Lorraine Daston tudománytörténeti kutatásai nem elhanyagolható jelentőségűek. Csupán Katherine Parkkal közösen írt könyvére utalok: *Wunder und die Ordnung der Natur (1150–1750)*. Berlin, 1998, valamint *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität* (Frankfurt, 2001, 2003²) című tanulmánygyűjteményére.

¹⁹ Továbbra is fontos: S. FREUD: *Das Unheimliche* (1919). In: Uő.: *Gesammelte Werke*. 12. kötet. Frankfurt, 1966, 229–268. Ld. ennek továbbgondolását: K.-U. HARTWICH: *Phantastik und/oder Psychoanalyse. Anmerkungen zu einigen Aspekten einer problematischen Beziehung*. In: E. SCHENKEL – W. F. SCHWARZ – L. STOCKINGER – A. DE TORO (Szerk.): *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt, 1998, 173–198.

is tükrözniük kell a mindennapi tervrajz nyomait. Nemcsak hogy minden egyes szópben ott lapul a borzasztóba való hirtelen átfordulás, hanem – s ez a legiszonyúbb üzenet – ez is ugyanazon mátrix alapján jött létre, mint a szép. Más szóval, a horatiusi kreatúrában nem a fej, nem a nyak, nem a tollak, a tagok és a farok a visszataszító, hanem a cselekvések, melyekből a fajokon áthágó teremtés aktusa összetevődik: a *iunctura*, az *inductio*, a *collatio* és az egésznek a hal farkával való, tervszerűen véghezvitt befejezése. A képződmény örülete egy olyan rendet alkotó teljesítmény eredménye, mely a teremtményszerűség határait nemcsak hogy figyelmen kívül hagyja, hanem ezeket egy soha sem látott *totumban* össze is gyűjti.

A horatiusi groteszk²⁰ titka kétségkívül két mátrix együttes jelenlétében rejlik: az egyik az értelem mátrixa, a másik egy fajhatárokat áthágó fantáziáé.²¹ Amilyen jól és értelmesen elképzelhető az első verssorban a nyak mint egy fej meghosszabbítása, olyan kevésbé illik össze a negyedik verssorban a hal és a nő. Az ellentét azonban nincs kiegyenlítve, hanem nyelvtileg a lehető legnagyobb közelség révén kiélesedik: *capiti cervicem* (1), *in piscem mulier* (4). Hogy a leírás utolsó sora a bizarr festmény lezárását egy emlékkal köti össze – *mulier formosa superne* (4), – rámutat az ábrázolt kompozíció kényes problémájára. Az elbeszélő megőrzi emlékezetében a műalkotás részeinek sorrendjét. Ez a teremtésnek éppen azt a grammatikáját sugallja neki, melynek felmondásához a festő teljesen nyilvánvalóan hozzáfogott.

Az első verssorok duktusa tehát az értelmezőnek a szeme előtt lezajló művészi aktussal szembeni lázadásáról is szól. Az ellentmondásos faji hozzárendelések hyperbatonja, a *human–equinam* az első sorban,²² az *inducere* a pusztán odaillesztett, funkció betöltésére alkalmatlan, tarka tolldísz feljelentéseként a második

²⁰ Az antik művészeti irodalom sajnos nem vetett számot a jelenséggel elfogulatlanul. Vitruvius ítélete (7, 5, 3–8) egészen a kora újkorba nyúlóan meghatározó maradt. A képzőművészet és a költészet azonban nem törődött efféle tiltásokkal. Horatius esete is megmutatja, hogyan tudott a groteszk, függetlenül propozicionális stigmatizálásától, erőteljes képekben (részben régebbi költői–mitológiai *exemplumok* nyomán) elburjánzani. A groteszk modern kutatásában Wolfgang Kayser útmutató könyve, a *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg, 1957) végzetes hatásának bizonyult. Az antik groteszket, melyet már Albrecht Dieterich is – ahogy ezt Mihail Bahtyin is elismerte (*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt, 1987, 82, 8. jegyzet) –, még ha a fogalom használata nélkül is, figyelemreméltó formai gazdagságában leírt (*Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*. Leipzig, 1897), szinte kivétel nélkül figyelmen kívül hagyták. A mai napig hiányoznak az alapos munkák a stílusok történetének ehhez a szakaszához. Ld. azonban újabban: SHUN-LIANG CHAO: *Rethinking the Concept of the Grotesque*. *Crashaw, Baudelaire, Magritte*. London, 2010. A szerző komparatistikai tanulmányát érdemleges vázlattal kezdi: „*Aegri Somnia*”: Towards an Aesthetics of the Grotesque” (i. m. 24–44).

²¹ Tehát a Horatius-mű bevezetése *en passant* teljesíti a fantasztikus alapmeghatározását is: „A fantasztikum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.” TZVETAN TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, 2002, 25.

²² Ld. A. ROSTAGNI: *Arte poetica di Orazio. Introduzione e commento*. Torino, 1930, ad loc. W. STEIDLE: *Studien zur Ars poetica des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteiles* (Verse 1 – 294). (Diss., Berlin 1938) Würzburg, 1939, 11.

verssorban, a *turpiter ... desinat* esetében a festmény nem rejtett leértékelése és a halnó generikus oxymoronja a negyedik sorban mind az ötödik verssor ítéletét készítik elő: *spectatum admissi risum teneatis, amici?*

A megelőző megfontolások után ezt a verssort már nem fogjuk tudni elfogulatlanul olvasni. Ha még egyszer, e sor kapcsán is a „gesztualitásra” kérdezzük rá, több dolog is a szemünkbe ötlök. Először is egy megfigyelő pozíció betörése a hipotetikus jelenetbe. Pontosabban, nem megszokott elbeszélői pozícióról van szó, hanem egy olyanról, mely engedélyhez kötött. Hiszen az *admissi* olyan emberek jelent, akik – számunkra ismeretlen – szabályok alapján engednek oda, és így jogosultak a nézésre. A *spectare* megengedi a leírt folyamatnak az intézményesített ünnepi és színpadi játékkal való összekötését. Itt egy olyan, bármennyire is korlátozott nyilvánosság teremődik meg, amelyik megtekintheti, amit nyújtanak neki.

Azért időzőm el hosszabban ennél a talán egyébként nem olyan nagyon figyelembe vett folyamatnál, mert az első sorokat kényes távlatba helyezi. Amit eddig mint kalandos kísérleti előírást éltünk meg, az első világos jelek után teljesen olyan látókörbe kerül, amelyre nem feltétlenül voltunk felkészülve. A bemutatott művészet idioszinkráziájára egy bármily kicsiként elgondolandó nyilvánosság vakító fénye esik, amely valakitől megkapta az engedélyt a nézésre. Ez a következő nagy téma, mellyel az *Ars poetica*ban sokkal korábban találkozunk, mint ahogy többnyire elképzelik: az elvileg autonóm művészegzisztencia és a homofón ítéletre túlságosan hajló közönség kényes különbségéről van szó.²³

Vállalva annak veszélyét, hogy olvasóim figyelmét jobban igénybe veszem, mint ahogy az tudományos közlemények esetében megszokott, engedjék meg nekem mégis a kérdést, hogyan kell voltaképpen elképzelnünk az *admissi*-t: mit is néznek ezek az emberek? Feltételezhetjük, hogy a festőt nézik, amint a leírt lépéseket egyenként megteszi – vagy már csak a kész műalkotást tekintik meg? Azért nem spórolhatjuk meg ezt a kérdést, mert a megszemlélés intenzív, talán intézményileg szentesített módját, melyre a *spectatum* szó alapján gondolhatunk, a legjobban egy olyan jelenetben lehet bemutatni, amely a szemlélők szeme előtt vagy – a műalkotás elkészítése után – még egyszer, a fejükben játszódik le. Mert, ami ránk hagyományozódott, minden kétség nélkül fejes művészet, olyan művészet, mely nemcsak hogy a fejnél kezdődik (*capiti*), hanem még akkor is elidőzik a fejnél, amikor a festő már elkezdte megfesteni annak a hálnak a farkát, mely „fent” (*superne*) olyan szépen, „nő”-ként kezdődött. Az engedéllyel rendelkező megfigyelőknek tehát lehetőség szerint azt a gondolkodást próbára tevő szemlélésmódot kell követniük, melyet már az ábrázoló és leíró is a magáénak tudott. Ő a szemlélőket lényegében saját nézése megszokosorozásaiként gondolja el – an-

²³ A mű 112–113. soraival való összefüggéshez ld. M. A. SUÁREZ: *El vitium en Horacio, Ars Poetica*, 1–41. = *Nova Tellus* 16 (1998), 161–173, itt: 164, 7. jegyzet. A párhuzamos hely összetett szociopoétikájához ld. M. MÖLLER: *Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*. Heidelberg, 2004, 274–277.

nál is inkább, mert ő maga lemond arról, hogy rá mint a szemlélési jelenet részére tekintsenek. Még nem jegyeztük meg, hogy a beszélő szemlélő, az ábrázoló és leíró a szövegben csak maliciózus-retorikus hangsúlyainak – jóllehet jellegzetes – nyoma révén van ábrázolva. Sehol sem látjuk őt, amint az ábrázoltat nézi. Így ő, aki nélkül számunkra nem létezne a színház, kivonja magát a játékból, átugorja magát és saját helyére az ideális és talán éppen ezért engedélyhez kötött nézők csapatát helyezi, az egyedülieket, akiről hallunk. Őket kíséri fel a színpadra. Fejszínháza számára teremt egy közönséget, melyről remélheti, hogy képes arra, hogy a színpadi játékok az ábrázoló és leíró szemével nézze. Mindenképpen árukkodó a címzetek informális minősítése: *amici* (5). Finoman szelva szokatlan, hogy a mű tulajdonképpen, a Pisókhöz intézett megszólítását megelőzi egy címzés,²⁴ mely, akár egy kísérleti előírás, igyekszik létrehozni egy olyan szellemi közönséget, mely ért az észelvű művészethez, s amely valami olyasmi, mint a szöveg ideális címzettjének lényege.

Foglaljuk röviden össze, amit az *Ars poetica condiciójáról* előadásának elején mondani lehet. Ahogy Kálidásza régi jó szanszkrit színházát előjátékkal nyitják meg, mely a színházigazgató *alam visztarēna* („Elég az elkalandozásból!”) felkiáltásával végződik, úgy ad Horatius egy olyan előjátékot, mely – szándékosan vagy sem, ezt döntsék el más filológusok – a kitűzött művészetten magvát kisebb színpadon és kisebb méretarányban tárgyalja. A festő még nem a költő, csupán előlegezi (a 9. sorban mindamellet már mindketten együtt vannak megnevezve), a kép még nem az irodalmár szövege, de a módszer már lehetővé teszi a témákkal és anyagokkal való tervszerű eljárás megismerését. A fikcióimmanens értelmező már egészen az a hang, amely az olvasót az egész *Ars poeticán* keresztül kíséri, s a közönség, az engedély birtokában, már olyan közönség, amelyet a költő csak kívánhat magának: afirmatív és kész arra, hogy a festő- és költőértelmező indulatvarázsát mindenhová elkísérje.

Az *Ars poetica* eleje olyan prelúdiumba von bennünket, mely az indulatszabályozás tanpeldájaként jelenik meg.²⁵ A tanköltő/tanító költő először az ajtónálló maszkjához nyúl, aki a kíváncsiskodók bebocsátásáról és kizárásáról dönt, vagy mint egy szabadidőszervező *entrepreneur* a beengedettek csapatát úgy moderálja, hogy megpróbálja uralni széttartó beállítottságaikat és érzületeiket. Kétségkívül, azt nem tudjuk kizárni, hogy maga a festő az, aki a szemléléshez való hozzáférésről dönt. Az illene a dilettáns költők nevetséges önhittségét bemutató későbbi jelenetekhez is, akik nagy feneket kerítenek alkotásaiknak, és nem ússzák meg

²⁴ Az *amici*-t vocativusnak tekintem. Vö. F. KLINGNER: Horazens Brief an die Pisonen (1937). In: Uő.: *Studien zur griechischen und römischen Literatur*. Szerk. K. BARTELS. Zürich–Stuttgart, 1964, 352–405, itt: 356, 1. jegyzet. Az értelmezéssel kapcsolatos vitákhoz ld. BRINK, *ad loc.*

²⁵ Ez tehát nem a 102skk. sorokban kezdődik, ahogy gyakran hallgatlagosan feltételezik. Ld. pl. J. ROSELT: To feel, or not to feel? Emotionalität im Theater. In: M. HARBSMEIER – S. MÖCKEL (Szerk.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*. Frankfurt, 2009, 318–337.

az utca népének gúgykacaját.²⁶ S mégis, ha maga a művész is az, aki a hozzáférést szabályozza, az ábrázoló és leíró mint szekundáns megtartja helyét az igen-csak nevetséges bolondságban. Ebben az esetben az ábrázolás nem a képleírással végződik, hanem azzal a megjegyzéssel zárulna, hogy aki ilyet alkotott, annak saját közönségéről is a maga igénye szerint kell ítélnie. A hangos nevetés csak a penthémimerész után oldaná fel a jelenet célzott feszültségét.

Már világossá válhatott, hogy a szerző az első verssorokban a maga számára is megteremti a közönséget. Nem is véletlenül nevezi ugyanazokat, akik alig tudják visszatartani nevetésüket a furcsa művész kapcsán, a maga barátainak: *amici*. A művészetére büszke festő bukásának mélységét egyébként nagy mértékben tovább növeli, hogy festménye nemcsak hogy nem nyeri meg neki az új tisztelőket és tanítványokat, akiket azáltal remélt, hogy odaengeli őket, hanem ezeket sokkal inkább a háttérből figyelő dörzsölt költő karjaiba löki.

A címzett megteremtésénél még fontosabbnak tűnik nekem, hogy egy olvasás-és értelmezésmód is inaugurálódik. Végezetül az *Ars poetica* kezdete a művészet-leírás és -értelmezés első kóstolóját is nyújtja. A leírásról már beszéltünk. Fűzzük még hozzá, hogy ez egy olyan leírás volt, mely nem a kész termékre, hanem annak fokozatos kialakulására koncentrált. Ezért is neveztük „elbeszélésnek”. Az elbeszélő megkülönböztette a művészi aktus szakaszait, s a festményt részei szerint azonosította, melyeket azonban nem tudott egyetlen összefoglaló névvel illetni. Amit ábrázolt, részekből álló történet maradt neki, s ezek a részek, miután más entitások díszleteiként „ismerték fel” őket, már nem tudtak új *totum*-má összeállni. Az emlékezés is megréfálta az értelmezőt, hiszen abban a pillanatban, amikor a hal farkát azonosította, ez a kiindulási ponthoz („fent”), illetve a kezdethez (*caput*) vezette vissza őt. Szintén az emlékezés az, ami az értelmezőt képessé teszi arra, hogy „elbeszélését” előrehaladása vonatkozásában és szerint megvizsgálja, s nem jelentéktelen részben javítsa, illetve kiegészítse. A leképezett lény nemét ugyanis csak a látott és elbeszélte dologra való visszatekintés során tudja felismerni. Most képes az embert, akiről azt hitte, hogy rögtön az elején megismerte, mint női lényt meghatározni.²⁷ Nincs kimondva, hogy a kezdeti állítás pontosítása tényleg az „egész” ismeretének köszönhető vagy pusztán bepótolt tudásról van-e szó. Annyi bizonyos, hogy a képtárgy alaktalansága annál feltűnőbb, minél szebben kezdődött a festmény „fent”. Tehát egy bizonyos szentimentalizmus is észrevehető a láthatatlan megfigyelő értelmezésén, aki a szép nő lefelé haladó felbomlását és elfajzását az értő fájdalomával jegyzi fel, aki, úgy tűnik, saját megfigyelés alapján tudja, mennyit ér, ami elveszett, mennyit ér a korlátlan nőiesség és a sértetlen szépség.

²⁶ Ld. *Ars* 29skk., 382–384 és 453skk. Ld. R. HÄUSSLER: Der Dichterling. Zu einem ungeschriebenen Kapitel der Poetik. In: U. J. STACHE – W. MAAZ – F. WAGNER (Szerk.): *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*. Hildesheim, 1986, 217–253.

²⁷ Ld. már STEIDLE: I. m., 11.

Látjuk, hogy a beszélő nem hagy minket homályban művészi elfogultságait illetően. Már ennek is meglesz a biztos hatása sok olvasó értelmezésmódjára. De hozzájön ehhez valami, amiről remélni szeretnénk, hogy a költői művészet lehetőleg kevés beavatottja teszi a sajátjává. Hadd mondjam így: radikálfilológiai nézőpontból a költemény kezdetének problémája két értelmezési eljárás ellentétében rejlik, melyek, úgy tűnik, hatályigényeikkel folyamatosan egymás felségterületére lépnek, hogy jó dekonstruktivista módon azt ne mondjam, megcáfolják egymást. Mielőtt még az elemzés mint uralkodó vizsgálati módszer munkába léphetne, egészen az elején felépül az „emberi”. Amint az ember, még ha csak mint a mű eleji *caput* „transzcendentális szignifikátuma” is, egyszer színre lépett, az értelmező festő „művészete” nem tud már tőle olyan könnyen szabadulni. Kétségkívül a *capiti* és a *cervicem* is azonosítások, hiszen megpróbálják a festményt visszaolvasni egy szerves testegész felépítésére. De az elemzés előírásaival jobban össze lehet őket kapcsolni, mint a mű első szavát. A *humano* szóval egy olyan összetétel (*syntheton*) hivatik elő, melyet a későbbi elbeszélés nem tud beváltani, hanem csupán mint emléknymot képes jelenvalóként megtartani. Az emberi vonatkozás túlságosan magas. Rajta azonnal tönkre kell mennie a lehetőségnek, hogy a leírt tervből mégis lehet még valami. A hely, ahol az „új”-nak – ha ezt e néhez fogalmat egyszer használni akarjuk – értelme lehetne, az első szóval el van intézve, mert el van torlaszolva. Az összetétel által elferdített elemzés félrevezető, mert nem nyitott az újszerű mű idiorhythmiájára. Az *Ars poetica* elejének majdnem minden egyes szava a logikai érvelés elemeivel van vegyítve. Az emberi nem hoz létre emberit, hanem hozzárendelés révén megelőzi azt a leírást, melynek vonzereje a jelentés nyitottságában rejlene, melyet azonban sohasem mérlegelnek mint komolyan vehető opciót. Ehelyett nyilvánvalóvá válik, hogy az elbeszélés az ember mértékét sohasem tudja kitölteni: az ember feje (*Haupt*), mondhatnánk németül, nem tud a ló feje (*Kopf*) is lenni. A részek összekötése olyan feltételezés, melyet a kép filológiai megfejtése mint léptéket visszaolvas a festő művére. Ugyanez érvényes a tollaknak mint pusztá illesztékeknek a leírására. Végül a tagok „mindenhonnan” összegyűjtése egy olyan tetszőlegesség képét festi meg, mely a kép lezárásának csúf célelvítségével az abszurditásig fokozott ellentétébe fordul, a fekete farok megkérdőjelezhetetlen egyértelműségébe.

Tudjuk-e, hogyan beszélnek nyárspolgárok műalkotásokról? A művészi képeken semmit sem tudnak felismerni. A *mi* értelmezőnk túl sokat is fel tud ismerni. Az örület képein megalkotottnak a túlzott mértéke az, ami a közlékeny nézőt kétségbeesésbe sodorja, az *admissi*-t pedig nevetésre készíti. Olyannyira átengedi magát az értelmező annak, hogy összeilleszti a látott dolgot ennek belső képével, aminek sokkal inkább lennie kellene, hogy az analitikus részt a szintézis hirtelen beavatkozásával, a szintézist az analízis felbomló építőköveivel lerombolja. Nem csak azt tudjuk meg az értelmező szájából, hogy miként lehet jobban festeni, hanem minden bizonnyal azt is, még ha talán nem is a szerző szándéka szerint, hogy a műalkotások értelmezése mely alapelvek szerint járhat el.

Ha meg tudunk egyezni abban, hogy Horatius, bármilyen okból is, *Ars poetica*-ját egy *anti-ars poetica*-val²⁸ akarta kezdeni,²⁹ fel kell tennünk a kérdést, hogy egy műalkotás karikatúrája kiterjed-e annak értelmezésére is. De sok minden szól amellett, hogy az értelmezés, bármennyire is hajlik a megfigyelt dolog eltúlzására, egyáltalán nem ugyanazon az irracionális síkon munkálkodik.³⁰ De hogy ezért paradigmának is tekinthetjük? Azt gondolom, egy az *Ars poetica* episztemikus alkatával bíró szövegnek ki kellene állnia a próbát. Akkor megmutatkozik, hogy olyan gondolati mintákkal dolgozik, melyek visszavezethetők a legegyszerűbb eszmétörténeti képletekre. Provokatív rövidséggel azt mondhatnánk: „Először az egész, azután a részek!” – „Kerüljük a fajkeverés(ke)t!” Kevésbé magabiztosan hozzáfűzhetjük: „A fent a lent előtt!”³¹ és „A szépség a rútság előtt!”

Na ugye megmondtam! Már az *anti-ars poetica* tartalmazza, *in nuce*, a nagy rendszergondolatot. Mint szatírájáték. Mint fordított szatírájáték! A tragikus trilógia vidám fináléjából itt keserű-édes-komoly első pillantás lesz a színpad függőnye mögé, mely a művészetet annak határozott ellentéte alapján magyarázza el.

A tanító költő nagyszerű ötlete, hogy a művészetről írott levelét egy ötlettel kezdje. És még nagyszerűbb ötlet, hogy a szöveget egy olyan jelenettel nyitja meg, mely forma és tartalom alapján a legközelebb áll a műfajhoz, melynek magyarázatára a messze legtöbb időt fordítani fogja: a drámához. Ezzel a „színpadi képpel” lehet dolgozni. Óriási „Dont’t” gyanánt áll a Pisók szeme előtt, akik csak most, az előjáték befejezése előtt, kerülnek a látóterünkbe.

Bár az előjátéknak vége, a hangfekvés azonban változatlan, amikor a végső címzettek csapatától az emfatikusan elővezetett szóval követelik: *credite* (6). És a prelúdium imaginárius képére tüstént következik egy második, amely az írás témájával közelebből összekapcsolódik: *isti tabulae fore librum / persimilem* (6–7). A különös kezdet hasonlatként, az őrületes kép (Wahn-Bild) figyelmeztető kép-

²⁸ Úgy látom, ezt az elnevezést eddig még nem alkalmazták az *Ars poetica* vonatkozó részére. D. Jähniig a fogalmat – határozott utalással Horatiusra – a schellingi esztétika hagyományos felfogásának jellemzésére használja: „Schelling művészetkoncepciójának uralkodó nézete szerint esztétikája *anti-ars-poetica*”. D. JÄHNIG: *Die Kunst in der Philosophie*. 2. kötet. *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*. Pfullingen, 1969, 146.

²⁹ Vö.: „Ha az 1skk. sorokban egy hibás magatartás lesz megfigyelés tárgyává, és csak a kritika segítségével nyerünk lassanként ismeretet a helyesről, úgy ez az a forma, amelyben a *sermo* műfajában az okítás és a tanulás egyébként is végbe szoktak menni.” STEIDLE: i. m. 10, utalással *Hor. sat. 1, 4, 103skk.-re*. Ld. még: C. BECKER: *Das Spätwerk des Horaz*. Göttingen, 1963, 68. Becker a szöveghelyet összeköti más horatiusi verskezdetekkel, melyekben „a veszélyes szélsőségek megmutatkoznak, és a tulajdonképpeni feladat apránként feltárul” – a *sat. 1, 2-ről* és az *ep. 1, 18-ról* van szó.

³⁰ Frischer értelmezéséhez ld. a 14. l.-ben írottakat.

³¹ Philip Hardie a 4. sorban található *superne*-t összeköti *Hor. c. 2, 20, 11-el*, és azon a véleményen van, hogy a szóhasználat célja, hogy „hangsúlyozza a leírt formák hibrid természetét”. P. HARDIE: *Ut pictura poesis? Horace and the Visual Arts*. In: N. RUDD (Szerk.): *Horace 2000. A Celebration. Essays for the Bimillennium*. London, 1993, 120–139, itt: 120 (a 3. jegyzettel).

ként (Warn-Bild) lepleződik le. Didaktikus konstrukció, mely a „hamisként” felismert dolog megjegyzéséből, másolatából igyekszik levonni tanulságát.

De a tanulság még nincs mint *positivum* kidolgozva. A bevezető sorok státuszáról való felvilágosítás először megmarad annak szférájában, „hogyan ne csináljuk”. A kezdet örületes képe mellé egy könyv *vana speciei* lépnek (7–8), melyek nem akarnak összeállni „egyetlen *formá*”-vá. Az örületteli könyv világosan mint az örületes kép repríze jelenik meg: a könyv is ismeri a lábat és a fejet, és át kell élnie, hogy ezek nem tudnak harmonizálni egymással. Pontosabban: hogy sem a láb, sem a fej nem térnek vissza oda, ahonnan az elképzelés szerint, vagy jó platonistaként mondván, anamnetikusan vétettek.³² A második kép reprízjellege olyan meszire megy, hogy még az első megfigyelő emlékképe is (*mulier formosa superne*) folytatódik, és a régi tiszteletreméltó (művészet)megismeréstan terminusaiba fordítják. A hasonlatok, mint ismeretes, második részükben sohasem csak a kezdet propozícióját ismétlik meg. Szinte mindig hozzáfűznek valamit, ami az értelmezés előtt új játéktereket nyit.

A szóbanforgó hasonlat különlegessége, hogy státusza szerint mind a *comparatum*, mind a *comparandum* önkényes tételezések. Két *hypotheton* hasonlítottat össze egymással, s mintha ez nem lenne eléggé kényes dolog, a költött *comparandum*hoz egy további hasonlatot kötnék, amely a bemutatott könyv világát egy beteg ember álmaival köti össze: *veluti aegri somnia* (7).³³ Egy könyv, mely egy lázálomban lévőhöz hasonlóan nem tudná a lábat és a fejet egy egész részeivé építeni, a festőhöz volna csak hasonlítható, akinek találóan kezdődő műve egy szép nő rút torzképévé sikerülne félre.

Rögzítsük, hogy tanulmányunk a vizsgálódást három képben és három síkon nyitja meg, melyeket egyszerűen úgy érthetünk, mint annak kontrafaktúráit, ami a szerző szeme előtt mint „helyes” állhat. A költői oktatás olyan példák fellevezetésével és kizárásával kezdődik, melyeknek a művészet beavatottjait félre kellene vezetniük. Legkésőbb a kezdetnek egy nagy hasonlat részeként való megvilágosításával a példa „esetté”, a festő és a költő féle *vanae species* „esetekké” lettek. Esetek, melyek nem jó festészethez és jó költészethez, hanem egy orvos kezei közé kell hogy vezessenek. Meg tudjuk figyelni, hogyan fejleszt ki a beszélő az elkülönítés mechanizmusát, amely a „hamisnak” tartott dolgot *fascinosum*ként rendezi el, amely egy dühös közönség figyelmét úgy tudja magára vonni, mint egy orvost. És amely számára még színpadot is talál, melyre kiállhat vagy ki kell állnia,

³² A könyv antropomorf voltát érintő toposznak az Augustus kori költészetben való alapos vizsgálata desideratum.

³³ A késő köztársaság–kora császárkori modernség formaprogramjának pathopoétikájához ld. J. P. SCHWINDT: „Autonomes” Dichten in Rom? Die *lex Catulli* und die Sprache der literarischen Phantasie. In: Uő. (Szerk.): *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches*. Heidelberg, 2002, 73–92. Uő.: *Zeiten und Räume in augusteischer Dichtung*. In: Uő. (Szerk.): *La représentation du temps dans la poésie augustéenne. Zur Poetik der Zeit in der augusteischen Dichtung*. Heidelberg, 2005, 1–18.

és ott helyt állhat vagy helyt kell állnia a tömeg ítélete előtt. A horatiusi költői művészet első nyilvánossága olyan, mint az egyik utolsó, az eszelős fűzfapoétát gúnyoló fiúké (456); tökéletesen illeszkedik a tanító költő kizáró rituáléjához.³⁴ A csődöt mondó művész számára gúnyos nevetést tartogatnak azok, akik igazán be lettek tanítva. Az utat tévesztő költő azonban, mint a beteg ember lázálma, orvosi eset.³⁵ Vagy, „tudományosabban” szólva: a szintézisre irányuló anamnézis meghíusulása „patológiai” eset.³⁶

Csak az a különös, hogy ezek a képek azok, melyek megmaradnak és megragadnak a fejünkben. Izgalmas volna megfigyelni, hogy az olvasás folyamán elpárolognak-e, s ha igen, mikor – és hogy vajon az *Ars poetica* szerzője a következőkben kialakít-e egy módot, s ha igen, miként, hogy bánni tudjon ezekkel a képekkel és a bennük felgyülemlett, vagy már felszabadult energiákkal, melyek az erőszakhoz, a megkülönböztetéshez és a kizáráshoz kapcsolódnak. Csak egy vékony határvonal választja el őt, úgy tűnik, értekezésének elején a művészetelméleti igazgatóságtól. Kétségkívül már a következő mondatban teret fog adni egy *interlocutor* ellentmondásának, aki szintén *fictus*. De talán új kizárási eljárásokat fog kidolgozni, melyek az első benyomást nem visszaveszik, hanem megszilárdítják. A radikálfilológia nem arra kérdez rá, hogy vajon és miként lehet a szövegben lévő leleteket összhangba hozni a mi elvárásainkkal és olvasási szokásainkkal. (A radikálfilológia) csak azt mondja meg, hogy innen „jó” és „gonosz”, „jó” és „rossz”, „téves” és „helyes” nagy megkülönböztetésein, még minden, a filológiai magyarázat terén tett, nagy hagyományú igyekezet után is megfigyelhetők repedések a szöveg szerkezetén – szívesebben mondanám azt: külső feszültség visszaverődései –, melyek megállítanak minket, hogy kevésbé gyorsan állapítsuk meg egy szöveg „jó” és „gonosz”, „jó” és „rossz”, „téves” és „helyes” voltát. Így talán észrevevesszük, hogy az *Ars poetica* rendfogalma egy kaotikus, ellentmondásos képből van kicsikarva.³⁷ Ez a káosz azonban értelmes rend nyomát őrzi magában. Az alogia nyelve tehát feltehetőleg általában olyasmi, amit csak úgy tudunk leírni és megérteni, mint a szavaknak a szakadék szélén, örület és értelem, álom és való-

³⁴ Az *Ars poetica* kezdő és záró sorainak rokonságát már gyakran megfigyelték és leírták. Ld. legutóbb: A. LAIRD: *The Ars Poetica*. In: *The Cambridge Companion to Horace*. Szerk. S. HARRISON. Cambridge, 2007, S. 132–143, itt: 137–139.

³⁵ Vö. már STEIDLE: *I. m.*, 15–16. A *poetae insani* horatiusi bemutatásáról ld. pl. D. A. RUSSELL: *Criticism in Antiquity*. London, 1981, 72 és 80.

³⁶ Különösen a XIX. és XX. század irodalmához izgalmas: G. SCHARBERT: *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*. München, 2010.

³⁷ Amit Rolf Grimminger úgy ír le mint a racionális és irracionális eljárások tudatos együtt kezelésének legkésőbb Gottscheddel kezdődő folyamatát, azt egy bizonyos mértékben – melyről további kutatásokat kellene folytatni – az önreflexív művészet és irodalom fontos klasszikus–antik reprezentánsaira is vissza lehet olvasni. R. GRIMMINGER: *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt, 1990.

ság határán való táncát.³⁸ Mint Wittgenstein és Gombrich híres billenő figuráinál, melyek látószögtől függően hol nyúl-, hol kacsafejet mutatnak,³⁹ tőlünk, olvasóktól függ, hogy az *Ars poetica* történetétől az várjuk, hogy az *ordónak* egy örületes világban való magához téréséről meséljen, vagy pedig azt, hogyan hullik vissza az értelem legfeltörhetetlenebb határa mögé. Filológusi lelkiismeretem lebeszél arról, hogy döntsek két ilyen vonzó opció között. Amíg az ellenkezőjére nincs bizonyíték, s anélkül, hogy a filológiai bemutatásba ezen a helyen belefoghathnék, azt gondolom, hogy az *Ars poetica* kezdete elsősorban egy dologról szól: a költői ítélesterő pathogenézisének kalandos történetéről.

Német eredetiből fordította: Krupp József,
a fordítást az eredetivel egybevetette: Vincze Ferenc

(Jürgen Paul Schwindt: *Ordo and Insanity: On the Pathogenesis of Horace's Ars poetica*. In: *New Approaches to Horace's Ars poetica, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 72, eds. Attila Ferenczi, Philip Hardie, Pisa–Roma., 2014, 54–70.)

³⁸ Hogy minden kutatásnak, mely *ordo* és *örület* viszonyát vizsgálja irodalmi szövegekben, a kontingencia problémájáról is állást kell foglalnia, magától értődik. Ehhez alapvető: B. WALDENFELS: *Das Ordentliche und das Außer-ordentliche*. In: B. GREINER – M. MOOG-GRÜNEWALD (Szerk.): *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*. Heidelberg, 2000, 1–13.

³⁹ E. H. GOMBRICH: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart–Zürich, 1978, 21 (az 5. angol kiadás – Oxford, 1977 – alapján készült fordítás). L. WITTGENSTEIN: *Philosophische Untersuchungen*. In: Uő.: *Schriften*. 1. kötet. Frankfurt, 1969, 504. (A hivatkozások: T. SCHIRREN: *Philosophos Bios. Die antike Philosophenbiographie als symbolische Form*. Heidelberg, 2005, 291.) Az észlelésszichológiai háttérhez ld. S. FLASSPÖHLER – T. RAUSCH – C. WALD (Szerk.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Frankfurt–Berlin, 1997, 8.

A költészet mint alternatív politika *Horatius Ars Poeticájában**

A Pisókhöz szóló horatiusi levél nem válaszolja meg azt a kérdést, hogy miért is kellene egy fontos arisztokrata család fiainak tragédiák írásával foglalkoznia – és ez csak az egyik kérdés azok közül, amelyek olyan talányossá teszik az *Ars poeticát*. A szöveg túllép a kezdő költőnek adott alkalmi tanácsok szintjén, és az utókor kezében a költészet kvázi-bibliájává válik, kézikönyv mivoltában viszont nem mondható jól szervezettnek. Ennek a komplex költői alkotásnak a megragadására a maga teljességében nem lehet képes egyetlen értelmezői aspektus, van azonban egy dimenziója a szövegnek, amelynek eddig igen kevés figyelem jutott.¹ A költemény bizonyos elemei ugyanis, laza hálózatba fonódva egymással, határozott politika érdeklődésről árulkodnak, illetve az irodalom helyét értelmezik az átalakuló politikai közéletben.² Ezek az elemek a következők: a levél teljes szövegében található elszórva politikai és jogi terminusok; a levél címzettje egy politikailag hagyományosan aktív család; a színház a köztársaság korában a politikai közélet fontos terepe volt, a császárok korában pedig a politikai elmélkedés első számú kontextusává vált;³ Horatius (ráadásul) következesen a népet mint politi-

* A cikk eredetileg a *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 72. FERENCZI ATTILA és PHILIP HARDIE által szerkesztett, *New Approaches to Horace's Ars Poetica* című számában jelent meg 2014-ben (121–146. oldal). Eredeti címe *Politics by Other Means in Horace's Ars Poetica*, ami Carl von Clausewitz, a híres hadtudós egy angol nyelvterületen közismert mondására utal, miszerint a háború „merely a continuation of politics by other means” (az eredetiben: „eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln”), azaz ‘egyszerűen a politika folytatása más eszközökkel’ – a ford.

¹ RUSSELL (1973, 116) nagyon szépen beszél egy ilyen leheletfinom és szövevényes vers olvasásának nehézségeiről. Nagyon örülök, hogy GEUE (2014 – eredetileg a jelen cikkkel azonos kötetben – a ford.) is politikai szempontból olvassa ezt a szöveget, bármennyire különböző is a megközelítésünk.

² Ahogy PETER WHITE jegyezte meg nekem, ebben a költeményben Horatius gyakran ábrázol irodalmi változásokat társadalmi vagy politikai változásokként, vagy legalábbis gyakran ír le társadalmi és politikai terminusokkal ilyen különbségeket, pl. 50 (*Cethegis*), 202–219 (*postquam coepit agros extendere victor*), 275–284 (*libertas, lex*), 391–407 (a civilizáció kiteljesedése a költők kedvéért). Ez arra utalhat, hogy érzékeny lehetett az ilyesmire a maga korában is.

³ GILDENHARD (2010) jó összefoglalását adja a római tragédia politikai jelentőségének a köztársaság idején, különös tekintettel a görög tragédia recepciójára. Cicero (*Pro Sestio* 106) a színházi és gladiátorjátékokat az olyan helyek közé sorolja, ahol a római nép nyíltan fejezhette ki a véleményét és az érzelmeit; a továbbiak a *contio* vagy más gyűlések voltak; a 116. szakaszban a tréfás *theatrum populusque Romanus* kifejezés is előfordul. A színházi politizálásról lásd ABBOTT 1907; WRIGHT 1930, 5–9; DUPONT 1985, 119–123; BEACHAM 1991, 158–159 és 1999, 5 és 56–61. DUPONT (1999, 11–15) szerint a politikai allegória rés a pajzson, hiszen a színházba a római népet nem hívták össze politikai közösség minőségében. HORSFALL (2003, 83–95) Cicero attitűdjét vizsgálja a színház felé, illetve a *contio*

kai egységet jelölő *populus* szót használja a színházi közönség megnevezésére ebben a levélben is, mint a többiben. Cicero filozófiai munkásságának kortárs kutatói hangsúlyozzák, hogy a szellemi szférát a nagy szónok arra is használta, hogy ha másképpen is, de részt tudjon venni a politikai életben, és hogy (többek között) ennek az eljárásának is komoly hatása lehetett az Augustus-kori irodalomra – ez utóbbi pedig különösen fontos kutatási téma.⁴ Míg Cicero nyíltan hivatkozhatott a filozófiára mint az aktív közszereplés alternatívájára, Horatius, aki Caesar hatalomra kerülése után folytatta Cicero kezdeményezését, inkább körülírással, töredékességgel és szokatlan elrendezéseivel haladt hasonló irányba. Az alábbiakban nemcsak amellet érvelek, hogy Horatius az *Ars poetica*-ban azért tér vissza minduntalan a színházhoz, mert az a politikai cselekvés hagyományos tere, hanem amellet is, hogy ő maga is hasonló tevékenységet végez a művében. A korszak realitásai közepette azonban az ilyesmi szükségszerűen a föld alatt történik.

Az *Ars poetica* (a továbbiakban *Ars*) egyik legrégebbi talánya a tragédiáírással fordított aránytalan mértékű figyelme. Bár semmiképpen sem ez az egyetlen műfaj, amelyről szó van a szövegben, és a rá vonatkozó utalások újra és újra felbukkannak, majd ismét eltűnnek az *Ars* szövegében, mégis feltűnő, hogy Horatius újra és újra visszatér a tragédiához mint etalonhoz – főleg, hogy ő maga sohasem írt tragédiát, és hogy milyen volt a műfaj helyzete a korszakban. Jóllehet a szatírájátékok léte a mai napig vitás kérdés, és az augustusi szerzőktől nem állt távol az elavult műfajok felélesztése, az efféle szellemidézések már Horatius korában ki-

performatív dimenzióját. HOLLIS (1998) demonstrálja, hogy Cicero milyen hatásosan használta a tragédia-idézeteket a *Pro Caeli*-ban, ebben a paradigmatis darabban. Lásd még GILDENHARD 2011, 21, további bibliográfiával a 6. jegyzetben, ahol figyelmeztet rá, hogy „túl könnyen mossuk össze a szónoklást a drámával”; ő úgy látja, Cicero tragikus utalásai a beszédeiben az aktuálpolitikai kérdéseket univerzálisabb keretek közé helyezik (*passim*); lásd még GILDENHARD 2007a. Annak a politikai következményeiről, hogy az első állandó színház Pompeius építette, lásd BEACHAM 1991, 158–159 és 1999, 61–65 ill. 71–74. A játékok szerepe mint politikai színtér a császárkorban messze túlmutat a tragédia keretein: ABBOTT 1907, 52 és 56; DUPONT 1985, 413–437; BEACHAM 1991, 191–194; SLATER 1996. BARTSCH (1994, 63–97) azt kutatja elsősorban a színházon keresztül, hogy hogy lehetnek kettős jelentései a megnyilatkozásoknak különböző szituációkban és beszélők szájából, követve a fejleményeket a köztársaság korától a császárkorig.

⁴ Cicero filozófiai tevékenységéről mint alternatív politizálásról lásd már SCHMIDT 1978, újabban pedig: ARWEILER 2003, 3. fejezet; GILDENHARD 2007b, 11; 82; 145; 148; BARAZ 2013; GURD 2012, 49–76. Tanulmányozták már Cicero hatását is Horatius irodalomtörténetére és -kritikájára: GRANT – FISKE 1924, 2 („ideák közössége”) és 1929; utalások Ciceróra *passim*: BRINK 1971 és 1982; FEENEY 2002a és 2002b; CITRONI 2005. Általános jelentőségét viszont, mind szerzőként, mind politikusként, és általában, a kultúra terén kevesen kutatták korábban, és csak mostanában ismerik el a jogos mértékben: Horatiusról lásd LOWRIE 2002; WHITE 2007, 202, bibliográfiával (26. j.); GOWERS 2009; GURD 2012. DENIS FEENEY személyes közlése szerint következő könyve Cicero és az augustusi költők kapcsolatával fog foglalkozni, megválaszolva azt a kérdést, amelyet korábban ő maga tett fel: FEENEY 2002b, 17, bibliográfiával (23.j). Lásd még ugyanőt (1986) Cicero szerepéről Anchises beszédének hátterében, amelyet Aeneasnak mond el az alvilágban (*Aen.* 6).

fulladtak.⁵ Hallunk ugyan új tragédiákról, mint Varius *Thyestese*, Ovidius *Medeája*, vagy Asinius Pollio meg nem nevezett darabjai, de az Augustus-kor termése szinte elenyésző a késő köztársaságkoréhoz képest.⁶ Az alapján, ahogy Vergilius a bukolikától a tankölteményen át az eposzig emelkedett a műfajok ranglétráján, ahogy maga Horatius is a szatírával, három különböző lírai regiszterrel, majd pedig az irodalmi levéllel kísérletezett, vagy ahogy az elégia is ekkoriban virágzott fel Tibullus és Propertius, majd Ovidius keze alatt, joggal várnánk, hogy egy majdnem 500 soros értekezés az irodalomról a műfajok szélesebb körét tárgyalja, vagy ha nem, legalább olyanokat, amelyek fontosabbak voltak saját kora számára. Bár az, hogy a levél címzettje alapvetően egy ifjú tragikus költő, valamilyen szinten magyarázhatja a fentieket, Horatius következetesen „fölé céloz” az adott helyzetnek, hogy ezáltal *aere perennius* (*Ódák*, 3, 30) költészetet alkosson, valamint a költemény általános kézikönyv-utóélete is rámutat általánosabb céljaira.⁷ A tragédia presztízse a költői hagyományban önmagában nem elég magyarázat a túlreprezentálására egy olyan költő *ars poeticájában*, aki máshol komoly költői energiát fordít arra, hogy elhatárolódjon tőle (az eposszal és a történetírással együtt; *Ódák*, 1,6; 2,1, *Levelek*, 2,1), a benne kötelező emelkedettség miatt, és ezzel egyszerre elhatárolódva a kényelmetlen politikai témáktól is.⁸ Bár Horatius nem hangsúlyozza nyíltan a színház szerepét a köztársaságkor politikájában, a jogi-politikai nyelv, amelyet a közönséggel kapcsolatban használ, általánosságban is felhívja a figyelmet a műfaj kortárs helyzetére és relevanciájára.

Horatius címzettjei, a köztársaság egy kiemelkedő családjához, a Calpurnius Pisókhoz tartoztak;⁹ a pontos azonosításuk itt most kevésbé érdekes, mint az az egy-

⁵ WILLIAMS 1968, 337–357; ARMSTRONG 1993, 188; BEACHAM 1999, 4–8; HORSFALL 2003, 59. WISEMAN (1988) a valós szatírájátékok mellett érvel, de lásd RUSSELL is (1973, 121–122), aki megmutatja, hogy Horatius teljesen a saját érvelésén belül tárgyalja a szatírájátékokat.

⁶ Az Augustus-kori beszámolók csekély számáról (szemben a késő-köztársaságiakkal) lásd DUMONT – FRANÇOIS-GARELLI 1998, 129–132. WHITE (2005, 323) szerint nagyobb lehetett az aktivitás, mint amennyiről forrásunk van. RUSSELL 1973, 118: a költemény „valami más, mint a kortárs Augustus-kori színtér kritikája”.

⁷ ARMSTRONG (1993) mellett érvel, hogy a megszólításnak komolyabb strukturális szerepe van, mint korábban gondolták, ellentétben a konzervatívabb RUSSELLEL (1973, 113–114), aki szerint Horatius fő célja egy „poétikai költemény”, és nem akar költővé nevelni sem minket, sem a Pisókat; lásd még ugyanőt a költemény recepciójáról (126–132). LOWRIE (2009, 117–22) azzal az ellentéttel foglalkozik, amely az alkalmiság és a költői halhatatlanság vágya között feszül az *Ódák* 3.30. darabjában. LAIRD (2007, 132–133 és 142) kimutatja ugyanezt a feszültséget az *Arsban* is, mindkét irányból.

⁸ A *recusatio*król lásd DAVIS 1991 és LOWRIE 1997, *passim*.

⁹ ARMSTRONG (1993, 200–225) áttekinti az irodalmat a Pisók azonosításáról és leszámol az ellenérvekkel azzal szemben, hogy az apa L. Piso Pontifex, Caesoninus fia lehetne. Lásd még HOFFMAN-LÖBL 1996, 219–221. FRISCHER (1991, 51–59) azonosítását, miszerint az apa Caesoninus, a legtöbben elvetették. GEUE (2014) az i. e. 23. év konzulja mellett érvel, és a költemény nagy részét kódolt allegóriaként olvassa, amely egy olyan családhoz szól, akik fuldoklottak az új rend megszorításaitól. Az én értelmezésem nem függ egy konkrét azonosítástól, mert én úgy látom, a szöveg általánosabban szól a politikai kultúra átalakulásáról. Azok a politikai felhangok, amelyek mellett itt érvelek, talán még

szzerű körülmény, hogy egy ilyen család fiától a köztársaság korában azt várták volna, hogy egy rétor készítse fel őket az életre – és nem egy költő, amilyen Horatius.¹⁰ L. Calpurnius Piso Caesoninus aktív államférfi volt, ő volt Caesar apósa, Cicero az ő konzulsgága alatt ment száműzetésbe, és így ő a célpontja az *In Pisonem* invektívájának is. Mint Philodémosz patrónusa, támogatta a filozófiát, de azon jó eséllyel megütközött volna, hogy a család egy későbbi generációja – sokak szerint épp az ő unokái – nem filozófiával vagy retorikával foglalkoznak (amelyeknek a hasznosságát Cicero olyan szenvedélyesen védte), hanem tragédiáírással, és hogy kulturális érdeklődésük nem mások patronálásában, hanem aktív alkotásban nyilvánul meg.¹¹ A kérdés az, hogy a fiatalember a drámaírással a szabadidejét akarta eltölteni, ahogy Caesar, Cicero öccse, vagy más tiszteletreméltó politikai szereplők tették, vagy karrierként akart abba belevágni.¹² Horatius tanácsai vagy arra jók, hogy elrettentsék az amatőrét a sikeres alkotáshoz szükséges rengeteg munkától, vagy arra, hogy az amatőrből hivatásost csináljanak, ha vállalja a küzdelmet. Augustus alatt a politikai elit, köztük ez a család is, új elfoglaltságok után néztek, ki látványosabbat talált, ki csendesebbet – ezt az átállást Horatius szövege is ábrázolja.¹³ Igaz, C. Calpurnius Piso azzal, hogy i. sz. 56-ban részt vett a Nero elleni összeesküvésben, még egyszer megpróbálta helyreállítani a család politikai súlyát, de bármikor is keletkezett a *Laus Pisonis*, és bárki is a címzettje, ez a vers már egy kora császárkori Pisót ábrázol, akinek „nincs semmilyen katonai tapasztalata” és akinek az „erényei tisztán polgáriak és magánjellegűek”; aki a konzulsgágot lehet hogy elérte, de azért bőven maradt ideje

valószínűbbé tehetik, hogy a költemény ehhez a bizonyos családhoz szól. A Pisók évszázadokig tartó „nemzetségi kontinuitásáról” lásd HÖLKESKAMP 2010, 78; HOFMANN-LÖBL 1996.

¹⁰ Az arisztokrata presztízsnak egy „exkluzív odaadás” volt a magja „a politika és a háború irányában a *res publica* állandó szolgálatában” (HÖLKESKAMP 2010, 89). ARMSTRONG (1993, 202) szerint Horatius mintegy a *tiocium fori* paródiájaként edzi a fiatalembert, és ezt egy cicerói párhuzammal támasztja alá: *Pro Caelio* 9.

¹¹ WHITE 1993, 5–14: a legtöbb ismert költő lovagrendi, azaz magas rangú családból származik. Ennek ellenére az alaphelyzet mégis az, hogy a költő a pártfogás tárgya.

¹² Az arisztokraták az i. e. első század elején kezdtek tragédiákat írni, idővel egyre többen és többen: GOLDBERG 1996, 270–271; BEACHAM (1999, 4–5, n6) szerint volt „valamilyen szintű kölcsönös megtermékenyítő hatás a szónoklás és a színházi retorika között”. RUSSELL (1973, 125) abból indul ki, hogy a tragédiáíró nemesember „hobbiként” foglalkozik az írással.

¹³ DUPONT (1985, 416–418) párhuzamba vonja az elitek áttérését a politikai szónoklatról a szépirodalomra mint önkifejezésre a látványosság felemelkedésével a politikai rovására, amely Augustusszal kezdődik. WOOD 1988, 40: „a régi *nobilitas* nem tudta fenntartani szuverenitását és hagyományos identitását”. HOFMANN-LÖBL (1996, 356) szerint a Pisók túlélési stratégiája a politikai visszavonulás volt. Az augustusi *otium* a költőknek jó volt, de azokat, akik általában államügyekkel foglalkoztak, zavarba ejtette, hogy mit csináljanak az idejükkel; lásd WHITE 2005, 321–325, kül. 327: „A költői életpályák számának növekedését a felső osztály köreiben gyakran látják (valószínűleg jogosan) a principátus kialakulása egyik következményének. Augustus ekkor közvetlenül vagy közvetve, de meghatározta minden szónoki, politikai, jogtudósi és katonai karrier sorsát. A hagyományos kitűnési lehetőségek között az irodalom volt az, amely felett a legkevesebb kontrollja volt, az pedig talán ezért vált ilyen vonzó alternatívává”.

„könnyed verseket írni és lantján játszani” – és aki ezenkívül igen kiváló volt a különböző társasjátékokban is.¹⁴ Még ha a köztársasági arisztokrácia a művészetekben tényleg csak az amatőr szintű elmélyedést tűrte is meg, és a hivatásszerű alkotást nem, ezek a határvonalak a császárkor során igencsak elmosódhattak.

Horatius rangjukhoz illő tisztelettel közelít címzettjeihez. Az elit egyes köirenek ellenállását ismerve az értelmiségi léttel szemben nem meglepő, hogy Horatius egy ilyen elegáns nevet csak nagyon óvatosan hoz közvetlenül kapcsolatba az irodalommal.¹⁵ Az olvasónak időbe telik észrevennie, hogy Horatius levelének nevelő célzata éppen ennek a családnak kifejezetten egy bizonyos tagjára irányul. Ez a finom megközelítés akadályozza meg, hogy reflexszerűen azt kérdezzük: „Mi köze lehet egy Pisónak a tragédiaíráshoz?”¹⁶ Először úgy tűnik, hogy a 6. sorban megnevezett Pisók ugyanúgy csak patronusként lesznek megszólítva, ahogyan például Augustus a neki címzett levélben. A költő vagy általánosságban beszél, vagy többes szám első személyben (*maxima pars vatum* – a költők nagy része 24); ha egy adott költőről van szó, az saját maga (*brevis esse laboro, / obscurus fio* – arra törekszem, hogy tömör legyek, és közben homályos leszek 25–26; *cur ego ... poeta salutor* – miért neveztetem magam költőnek? 87). A didaxis címzettjeit, eleinte úgy tűnik, az általános „ti, aki írtok” kifejezéssel írja körül (*sumite materiam vestris, qui scribitis aequam / viribus* – válasszatok az erőtökhöz illő témát, ti, akik, írtok! 38–39). Az „apa és hozzá méltó fiai” (24) címzés hibátlanul illeszkedik a köztársaságkor örökség-képzetébe. Egy ponton azonban megjelenik az egyes szám második személy, és vele valaki, aki meg akarja tanulni, hogyan kell verset írni (*dixeris* – mondd 47, *si vis me flere* – ha azt akarod, hogy sírjak 102). Az viszont nem egyértelmű, hogy ez az általános második személy a Pisókra vonatkozik: végső soron az előbbi egyes számban, az utóbbi többesben áll.¹⁷ A következő megszólításnál (*Pisones* 235) ismét csak a beszélő kerül kapcsolatba az irodalmi tevékenységgel: *non ego inornata [...] nomina [...] Satyrorum scriptor amabo* – nem fogom csodálni a szatírok szerzőjeként [...] ezeket az egyszerű neveket. (235–234). Az általános többes szám egy *vos* formájában tér vissza, mikor Horatius a görög minták éjjel-nappali forgatását

¹⁴ CHAMPLIN 1989, 103. Ő azonosítja a *laudandus*-t az összeesküvővel, és i. sz. 39–40 körülre datálja a költeményt. Az egyébként árulkodik valamiféle katonai karrierre vonatkozó elvárásról, amelyet az ősök eredményeire alapoz – ezek CHAMPLIN szerint az *Ars* Pisói (118–121).

¹⁵ SCHMIDT 1978, 123 Cicero filozófiai műveinek előszaváról: „Ezek az apológiák mind a normális, tipikus római szolítják meg, aki szkeptikus az »okosokkal« és az olyan témákkal szemben, mint az irodalom vagy a görög filozófia.”

¹⁶ Cicero példája mellett (lásd fent, a 4. jegyzetben), aki akkor fordul az intellektuális kihívások felé, amikor nincs hatalma, Sallustius szintén akkor válik íróvá, amikor politikai karrierével problémák adódnak (*Cat.* 3.3–4.2). Ugyanez igaz lehet Asinius Pollióra is.

¹⁷ BRINK 1971 *ad Ars* 6: „Az a módszer, hogy minden megszólítást a Pisókra vonatkoztassunk, messze nem támadhatatlan” (az eredetiben „open to objection”). A komplexitásról, amely a megszólított történeti figurája és a didaktikus megszólított, mint szereplő között bomlik ki, lásd SCHIESARO – MITSIS – STRAUSS CLAY 1993, ill. MITSIS 1993, 119–128 Memmiusról mint Lucretius címzettjéről. Lásd még fent, a 7. jegyzetben.

ajánlja (268–269), a második személy pedig a későbbi *vos, o Pompilius sanguis* Pompilius vérei (291–292) esetében is inkább a költészet egyes olvasóit és megítélőit jelöli, mint az alkotóit. A tanítás egyes számú és egyedi alanya csak a költemény utolsó negyedében kerül előtérbe, ahol Horatius a *maior iuvenum* (idősebbik gyermek) megszólítással illeti az idősebb Piso fiút (366), és a tanácsok, amelyeket neki ad, összecsengenek Cicero retorikai értekezéseinek egyes gondolataival.¹⁸ Egyedül a *si quid olim scripseris* – ha egyszer majd írsz valamit (386–387) fordulat jelöli meg a család e sarját mint lehetséges tragikus költőt.¹⁹

Cicero a filozófiát választotta a politika szellemi helyettesítőjeként. A legújabb értelmezések szerint ő egy olyan irodalmi „állam az államban” mellett érvelt, amelyben majd a filozófiai írásaiban, kerülőúton folytatná a politizálást.²⁰ Elsősorban emellett érvel YELENA BARAZ *A Written Republic: Cicero's Philosophical Politics* című könyve is. Ebben a filozófiai művek előszavai alapján mutatja ki, hogyan jelöli ki Cicero a politika helyett méltó tevékenységként az írást egy olyan politikai osztály számára, amelyben az értelmiségi tevékenység korábban csak kis mértékben volt megengedett, és csak annyiban, amennyiben az nem ment az állam szolgálatának rovására.²¹ Mikor Caesar dominanciája elkezdte megnehezíteni mások részvételét a közéletben, a filozófia a *virtus* megszerzésének decens terepévé változott. Cicero például nemcsak szónoki működésében mutatja be magához hasonlóként Marcellust, hanem abban is, hogy száműzetésében ő is filozófiával foglalkozott (*Brutus* 250). Cicerónak komoly szerepe volt abban, hogy a filozófia tiszteletreméltó dologgá váljon, részben azért, hogy az állam szolgálata felé irányította.²² Bár a tragédia (az eposzhoz hasonlóan) „komoly” műfajnak számított már a római irodalom kezdeteitől, azok a műfajok, amelyeket a köztársasági arisztokrácia először magáévá tett, mégis a jog, a retorika, a történetírás és a régiség-irodalom voltak. Nyilvánvalóan mind politikai vonatkozású műfajok. Az első

¹⁸ BRINK (1971 *ad Ars* 366–378) Cicero, főleg a *De oratore* jelenlétét fedezi fel. RUSSELL (1973, 120) a szónok szempontjából hasonlítja össze Horatius „színház az egész világot” Arisztotelészével.

¹⁹ RUDD (1989, *ad loc.*) szerint a természetes feltételezés a szövegkörnyezetből az lenne, hogy a fiatalember még nem foglalkozott aktívan költészettel.

²⁰ GURD (2012, 49–76) kimutatja, hogy Cicero egy olyan irodalmi államot képzel el (az államban), amely a művek cserélgetésén keresztül jön létre, amelynek célja pedig az római elit szövegeinek kommentálása és javítása.

²¹ A limitált mértékű filozofálás, mint üdvös megoldás képzetéről lásd BARAZ 2012, 15–22. Innen nézve GILDENHARD 2007-es analízise arról, ahogyan Cicero összeköti a filozófiát és a tragédia-referenciákat mint „homológ diskurzusokat” (2007a, 173) Clodiust, Pisót és Caesart támadó beszédeiben, igen érdekes fényt kap: ez a technika hozzájárulhatott ahhoz, hogy a tragédia és a filozófia elfogadottabbakká váltak, éppen politikai használhatóságuk révén.

²² Plutarkhosz beszámolója, miszerint Cato gyűlölte volna a filozófiát, erős túlzás, de önmagában azaz, hogy i. e. 155-ben elküldte Karneadész és Diogenész küldöttségét Rómából, miközben sokan alig tudtak betelni a hallgatásukkal, Cato az állam szolgálatát egyértelműen az absztrakt intellektuális törekvések elé helyezte (*Cato* 22.1–23.3). Lásd: GRUEN 1992, 53 és 65–66. BARAZ (2012, 115, 43.) további bibliográfiával szolgál a filozófusok jelenlétére az i. e. 2. századi Rómában, és úgy tárgyalja az írás cicerói újradefiniálását, mint pozitív aktivitást, amely hozzájárulhat az állam egészségének visszaállításához (78–86).

költői műfaj, amelyet római arisztokrata művelt, a szatíra volt. Lucilius lovagrendű maradt, de szenátori családba született. Az a *libertas*, amellyel a tollára tűzte kora politikusait, épp azért maradt elérhetetlen a későbbi szatirikusok számára, mert nem voltak olyan magas származásúak, mint ő.²³ A tragédia hasonlóan közel állt a politikához, és a filozófiával osztozott komolyságában, így érthető, miért volt vonzó a politikai osztály számára, amikor szabad idővel rendelkeztek.

A tragédia közéleti dimenziója jól igazolható, bár a pontos politikai súlyát nehéz volna lemérni.²⁴ Cicero beszámolója szerint a köztársaságkori színházi közönségek rendszeresen értelmeztek egyes tragikus sorokat aktuálpolitikai kommentárként, és tapsoltak vagy fütyültek ennek megfelelően.²⁵ Pompeius egy szenátusi gyűléseknek szánt termet is épített hatalmas színházához, mely olyan nyilvános tér volt, amely egyesítette magában a színház látványosságát, a politikai gyűlés terét, és a Venus-szentély miatt a kultuszt. Itt kellett találkoznia a szenátusnak, mikor Caesart megölték.²⁶ A politika császárkori „dramatizálódása” azt jelentette, hogy az a performatív súllyal bíró interakció, amely a politikus és a tömeg között jött létre, átkerült a Forumról és a Campus Martiusról a „szórakozás olyan színhelyeire, mint a versenypálya, az aréna, vagy a színház”.²⁷ Bármit is akart mondani Varius a *Thyestesszel*, az bizonyosan politikai aspektust adott neki, hogy Augustus hármadik diadalmenetén adták elő. Bármilyen allegória lehetőségét hordozta is Maternus *Cato*-darabja, Tacitus *Dialogusa* nem hagy kétséget afelől, hogy a szerző kockázatot vállalt a színpadra állításával. Már a császárkori színházfogyasztási kultúra kialakulása előtt, Horatius korában is voltak tehát arisztokraták, akik tragédiákat írtak. Az ő 2,1-es ódája számol be arról, hogy Asinius Pollio tragédiákat is írt, nem csak történeti műveket. Suetonius (*Div. Aug.* 85) szerint maga Augustus is dolgozott egy *Aiaxon*-on, mielőtt az „szivacsba dőlt”^{*} – ez egyébként azon kevés esetek egyike, amelyek Augustus humorérzékének létezését bizonyíthatják. Ha

²³ FREUDENBURG 2001.

²⁴ GOLDBERG (1996, 273) arra figyelmeztet, hogy a politika önmagában nem magyarázza a tragédia sikerét arisztokrata körökben, és analizálja a stilisztikai rokonságot a tragédia és a deklamáció között Senecánál. Nyilván, mind a kettő olyanfajta intellektuális stúdium, amilyenek a császárkorban egyre és egyre népszerűbbek lettek az elit körében. GILDENHARD (2010) nagyon finoman értékeli, hogy mi az, amit tudunk és mi az, amit nem a tragédia politikai és szociális fontosságáról, legyen az eredeti római vagy görög tragédia.

²⁵ ABBOTT (1907, 55) jegyzi meg, hogy maga a drámaíró általában a könnyedebb műfajokban utal az aktuálpolitikára, viszont azok az esetek, amikor színészek adtak politikai színezetet bizonyos soroknak, a tragédiához kötődnek; WRIGHT 1931, 5–9; DUPONT 1985, 119–123; BEACHAM 1991, 158–159, és 1999, 56–61; BARTSCH 1994, 71–75; ALDRETE 1999, 104–106.

²⁶ GOLDBERG 1996, 265–267; BEACHAM 1999, 68.

²⁷ CORBEILL 2000, 8. bekezdés. Lásd ALDRETE (1999) 4. és 5. fejezetét a közönség akklamációjáról és a közönség irányába folyó kommunikáció egyre erősödő császári monopolizálódásáról; Augustus Róma városi monopóliumáról lásd uo. 157.

* A szójáték Kis Ferencné fordításából. Az irodalmi részletek a továbbiakban a cikk fordítójának fordításában állnak, az eredeti angol fordításainak figyelembevételével. – a ford.

Augustusnak is csak a saját teljesítményével volt baja, nem magával a műfajjal, bizonyára próbálkozhatott más arisztokrata is azzal, hogy a tragédiákban tárja a nyilvánosság elé a nézeteit.²⁸ Ahhoz azonban még lényegesen nagyobb társadalmi változásokra volt szükség, hogy ezek a magasabb társadalmi csoportok maguk is színpadi szereplésre vetemedjenek.²⁹

A dráma fő vonzereje abban rejlett, hogy közvetlen kapcsolatban áll a közönséggel, amelyet ugyanúgy a *populus* szó jelölhetett, mint Róma népét.³⁰ Szemben a köztársaság szónokaival, akik szemtől szembe szóltak a néphez, például egy *contio* keretében a Rostráról, a tragédiaköltő csak közvetve tehette ezt, de végső soron az ő szavai is elérték az emberekhez.³¹ Az *Ars*ban Horatius módszeresen a római népre utalva konstruálja meg a színházi közönségét. Legtöbbször *populus*nak hívja őket (*Ars* 153, 185, 321), de a többi rájuk utaló kifejezés is olyan kategóriákat idéz fel, amelyek a rómaiak mint nép önképének fontos elemei. Fegyvernemekre osztja őket például (*Romani [...] equites peditesque* – lovas és gyalogos rómaiak 113);³² és a társadalmuk rétegzettségére is felhívja a figyelmet: vannak, akiknek van lovuk, apjuk és örökségük (*quibus est equus et pater et res* 248), és vannak, akik a kakasülön rágszálják a mogyorót (*fricti ciceris [...] et nucis emptor* 249). Az első esetben meg egyezik az ítéletük, a másodikban nem, de mindkét hely a nép egészét jeleníti meg a részei említésén át. A 341–342. sorokban a két rész, a *centuriae seniorum*, az öregedők hadai és a *Ramnes* nem teszik ki a római nép egészét, de mindkettő egy-egy olyan kategóriára utal, amely a *comitia centuriata* esetében van érvényben.³³ Miután megemlíti katonai, szociális és politikai aspektusait, Horatius szervezetlen tömegé oldja fel a népet a *turba* kifejezéssel (419). E csoportnak nem lehet kohéziója, mivel a bólogatójánosok, akik a befolyásosoknak hízelegnek – leginkább erről szól ez a szakasz – tömeget ugyan alkothatnak, de mindig csak saját magukra gondolnak.

A közönségre mint *populus*ra vonatkozó helyek az *Ars* teljes hosszában megta-

²⁸ Cicero maga valószínűleg nem írt egy tragédiát sem, annak ellenére, hogy szeretett kísérletezni a különböző műfajokkal, de gyakran idézett görög tragédiákat, és valószínűleg valamennyit le is fordított latinra – hogy mennyit, az vitás kérdés. Lásd SOUBIRAN 1972, 56–65.

²⁹ Az ellenérzés azonban folytatódott; lásd BEACHAM 1999, 211–212, hivatkozásokkal.

³⁰ WHITE (2005, 326) beszél a közvetítő szerepről, amit a patrónusok töltek be a költők és a közönségük között az Augustus-korban. A színház egy sokkal közvetlenebb módja volt a közönség megszólításának. Egy hagyományosan működő arisztokrata család támogatása valószínűleg már önmagában sok nézővel szolgálhatott a pályakezdő tragédiaköltőnek.

³¹ A vita arról, hogy a római köztársaság mennyire volt demokratikus, tovább zajlik: MILLAR 1998, HÖLKESKAMP 2010. Függetlenül a lehetséges válaszoktól, maga a kérdés gyakran vezet tovább arra a másik kérdésre, hogy milyen közönség volt a római nép és hogy hogyan működhettek a kommunikációs gyakorlatok, amelyek a népet a politikai osztályhoz kötötték: ALDRETE 1999, xvii és 159–60; MORSTEIN-MARX 2004; CONNOLLY 2007; HÖLKESKAMP 2010, 71–72 és 103. A köztársaságkori hasonlóság a színházi közönség és a szónoklás között előkészíti a színpadot (hogy úgy mondjam), a látványosságalapú szórakoztatás mint a közösség kifejezése császárkori robbanásának.

³² WILLIAMS (1968, 353) inkább tréfásan érti ezt a sort: *eques* = 'akinek van pénze lóra'.

³³ BRINK 1971 *ad loc.*

lálhatók elszórva. Hogy összehozhassuk őket, előbb izolálnunk kell őket közvetlen környezetüktől, azaz a kifinomult irodalomkritikától. Egyesével pusztá díszítményeknek tűnnek: Horatius rendszeressége akkor mutatja meg magát, ha összegyűjtjük őket.³⁴ Horatius lelkes olvasója, Ovidius észrevette és magáévá tette a motívumot a maga szövegében: ő is *populus*nak hívja „tanítványait” az *Ars Amatoria* (az másik Augustus-kori *Ars*!) első sorában. Ő azzal állítja fejre a politikát, hogy minden közösségi teret a nőszerezés lehetséges tereként ír le. Horatius *populusa* azért is jelentős, mert összefűzi a többi jogi és politikai terminust, amelyek ismét csak elszórtan jelennek meg a szövegben. Véleményem szerint ezek az elszórt nyomok a politika világának darabokra törését mutatják, illetve a darabok újra összeillesztését az esztétikum szférájában. Ez a gesztus önmagában is politikai cselekvés, egy lehetséges módja az együttélésnek az új körülményekkel, de egyben a változásokhoz fűzött kommentár is. Lehet, hogy Horatius nem tud kárpótolni a veszteségekért, de költészete lehetővé tehet valamiféle legalább részleges felépülést a sokkból, és egy újradefiniált, irodalmon belüli közösségi tér felé mutathat utat.

Horatius azzal kezd a költeményt, hogy öntudatosan magához veszi a költői tekintély szerepét: egy költői alapszabályt fektet le, kicsit erősebbet, mint az ajánlás, kicsit gyengébbet, mint a törvény. Mint sok más szabály, ez is legalább annyira arról szól, hogy mit ne csináljon az ember (ne keverje a formákat), mint hogy mit csináljon. De Horatius ahelyett, hogy rögtön felülről beszélne, szövege színpadára állítja a tekintély megszerzését magát is. Képzeletbeli beszélgetőtársa ellenkezik: a festőknek és költőknek hatalmukban áll azzal próbálkozni, amivel akarnak (*pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequae potestas* 9–10). A szó, amit a hatalomra használ, a *potestas* olyanfajta hatalom politikai ízű terminusa, amely hivatala révén ruházódik az emberre – a „hivatalon” itt nyilván nem igazi *magistratus*t kell érteni, hanem azt, hogy az illető valamiféle művész. Horatius általánosságban egyetért ezzel (*scimus* 11), de a költői szabadság jellegét a *potestas* felől a *venia* felé tolja: nincs semmilyen pontosan körülírható hatalom a művészek kezében, inkább csak valamiféle lehetőség vagy megbocsátás jár nekik, kölcsönösségi alapon (*hanc veniam petimusque damusque vicissim* 11). Aztán pedig finoman ismét meghúzza a vonalat: legalább olyan lényeket ne fűzzünk már össze, amelyek – így a metafora – harcolnának egymással (mint kígyók és madarak, tigrisek és bárányok).³⁵ Ez a javítás nemcsak a tartalomra vonatkozik (az összebékíthetetlenek összeeröltetéséről), hanem a magára a szabályozás legitimálására is. Nem a „hivatala” által ráruházott hatalommal alkot szabályt, hanem kompromisszumos meg egyezést javasol. Ez a dialógus képzeletbeli beszélgető társával programadó annak

³⁴ Az én megközelitésem tulajdonképpen az inverze TOM GEUE (2014) értelmezésének: míg ő a poétikára vonatkozó állításokat politikai allegóriaként magyarázza, és ezáltal egy mögöttes jelentéstartalmat ad a költeménynek, addig én felszíni elemeket öltögetek össze, anélkül, hogy érinteném a szöveg elsődleges jelentését.

³⁵ GEUE (2014) az emberi fejre és nyakra fektetett hangsúlyt és a költemény elején megjelenő erőszakot a polgárháború túlélőinek perspektívájából magyarázza.

tekintetében, ahogy Horatius ebben a költeményében átvezeti a politika szféráját annak köztársasági működéséből a császárkoriba. Lassan, a költészet védőernyője alatt vezeti át az olvasót a politikaiból (a beszélgetőtárs véleményéből) a társadalomba (a sajátjába), a köztársasági *potestas*ból a császárkori *veniába*.

Időbe telik, míg a jogi metaforák explicitté válnak. Horatius a költői szabadságot itt valamiféle „mindent szabadként” fogalmazza meg (*quidlibet audendi* 10, *denique sit quidvis* 23), de a *licentia* (lehetőség) szókinsét csak akkor veszi elő, amikor a szóválasztás kérdéséhez érkezik (51). Ezt pár sorral később követi egy *licuit semperque licebit* (58), amely az új szavak alkotására vonatkozik. Ekkor a jogi metaforák erősebbé és nyíltabbá kezdenek válni: a szóhasználat gyakorlatára a *ius* et *norma loquendi* (72) vonatkozik; a bíróság (a bíró, latinosan fogalmazva) még mindig ülészik a a grammatikusok vitái felett az első elégikussal kapcsolatban (*adhuc sub iudice lis est* 78); egy mítosz közismertségéről a tulajdonviszonyok terminológiáján keresztül hallunk (*publica materies privati iuris erit* 131), ahogy a jambus türelméről is a belekerülő spondeusok irányába (*in iura paterna recepit* 256);³⁶ Horatius a szégyen és a munka törvénye (*pudor et operis lex* 135) által tanácsol el bennünket attól, hogy szó szerinti fordításokba gabalyodjunk.³⁷ A *licentia* is visszatér, mikor a korai hódítások kapcsán fellépő zenei szabadosságról van szó (211). Enniust pedig azzal a csúf bűnnel (*crimine turpi* 262) vádolja meg, hogy nem fordított elég műgondot túlságosan spondaikus soraira.

A költészet metaforái mellett a törvény motívuma a költői tartalomban is visszavisszatér: a vígjátéki Chremes jogi felhangokkal *pöröl* (*delitigat* 94); Achilles, aki itt a tragikus hősök katalógusában szerepel, tagadja, hogy a törvények (*iura*) rá is vonatkoznak (122); a kórus a többi társadalmi vívmány közt az igazságot és a törvényeket (*iustitiam legesque* 199) védelmezi. A törvénynek a szó szorosabb értelmében is van beleszólása a költészet szabályaiba. A tragédia kezdeteinek története után a szabadság és a törvény nyelvezete megerősödik, mikor Horatius áttér a társadalomilag kritikus ókomédiára, különösen annak megzabolázására (282–284):

sed in vitium libertas excidit et vim
dignam lege regi. lex est accepta chorusque
turpiter obticuit sublato iure nocendi.

De a nagy szabadság bűnbe és erőszakba torkollott, hogy már törvény-nyel kellett azt szabályozni. A törvény elfogadtatott és a kórus csúful elhallgatott, mikor az ártás jogát elvették tőle.

³⁶ PETER WHITE személyesen osztotta meg velem azt a nézetét, hogy Horatius nyelve, amellyel a spondeusok és a jambusok küzdelmét jellemzi, felidézheti a különböző társadalmi rétegek küzdelmét. A *socialiter* (258) pedig a felek összebékülését jelzi.

³⁷ BRINK (1971 ad 135) „latin bélyeget” lát a „költői törvény” jogias konceptualizálásán és Cicerót idézi a jog mint metafora széleskörű alkalmazásával kapcsolatban.

Horatius, aki mindig olyan elegánsan alkalmazkodik a politikai nyomáshoz, és ügyesen ki is kerül, ha kell, azért bírálja a komédiát, mert csendben marad, ha nem mondhatja pontosan azt, amit gondol. Jobb lenne kiszűrni a bírálatra okot adó támadást, de közvetetten azért mégis mondani valamit.

Mindezek a helyeken a jogi nyelv, akár konkrét, akár metaforikus, olyan könnyen el is tűnik, ahogy megjelent. Bár az előfordulások erősítik egymást, mégsem egyesülnek egyetlen szemantikai tartalommal. Az adott szöveg hely jelentését sem mélyítik különösebben. A rómaiak gyakran használták a jogot gondolkodás keretként,³⁸ de vajon mit jelent az, hogy itt is megjelenik? Ahogy Cicero amellett érvel, hogy a filozófia hasznos a politika számára, Horatius úgy mondja itt (szállóigét teremtve ezzel), hogy a költészet összeköti a kellemeset a haszonnal (343–344).³⁹

omne tulit punctum qui miscit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo

Már meg is nyerte a választást, aki összekeveri a hasznosat a kellemessel, egyszerre gyönyörködtetve az olvasót és nevelve őt.

A szavazás-metaphora, amely szorosan kapcsolódik a közönségnek választópolgárként való megjelenítéséhez (lásd fenn), arra utalhat, hogy a költészet többek közt politikailag is hasznos lehet, bármilyen indirekt is az asszociáció. Megfigyelésem szerint az elkülönült jogi és politikai utalások nagy tömege a következő helyeken válik különösen sűrűvé, és eredményezi az olvasó fogékonyságát irántuk: 1. mikor Horatius az *exemplum*ok nyelvezetét használja, 2. mikor közvetlenül az idősebb Piso-fiúhoz fordul a tanácsaival és 3. Empedoklész portréjában a költemény végén, aki az örült költő mintaképeként jelenik meg, de közvetetten talán mégis szolgálhat valami pozitívabb tanulsággal is.

1. *Exemplum*ok. Horatius átülteti a római normák nyelvét az esztétikai szférába. A metrika a poétika egyik leginkább szabályorientált aspektusa. Ez ad lehetőséget Horatiusnak arra, hogy tárgyalásakor észrevétlenül átcsússzon az *exemplum* nyelvezetbe.⁴⁰ A 263–274. sorokban Horatius kedvezőtlenül ítéli meg a római metrikai gyakorlatot a görög példákkal szembeállítva, a 317–318-ban pedig az életvezetési és erkölcsi példák követését, a normatív polgári nevelés eszköztét fordítja át az imitációba mint költői reprezentáció tevékenységébe. Az előbbi sza-

³⁸ CROOK 1967, 8; LOWRIE 2009, 327, bővebb bibliográfiával a törvény és az irodalom kapcsolatáról.

³⁹ LYNE (1995, 22) összeköti ezt a mondatot a közmoralra vonatkozó, didaktikus *qui didicit patriae quid debeat* (312) mondattal és az alapítóról szóló résszel (391–407 – lásd még alább).

⁴⁰ BRINK (1971 ad 263–264) „csúsztatott átvezetésről” („gliding transmission”) beszél.

kasz, amelyben inkább a költői formáról van szó, előkészíti a másodikat, ahol sokkal erősebb átértelmeződés megy végbe a politikából a poétikába.

A 263–274. sorban úgy tűnik, csak úgy záporozik a bírálat a római metrika lazaságára a göröghöz képest, de eközben egy sokkal alapvetőbb esztétikai kérdés is felmerül. Horatius a bírót bírálja, bennük talál hiányosságokat: a rómaiak eddig nem ítélték meg maguk felett elég keményen (*quivis iudex* 263), és olyan kegyelmet adtak maguknak, amely nem járt volna (*venia* 264); ha tesznek is erőfeszítéseket, azt is sokkal inkább csak a biztonság kedvéért, mint azért, hogy igazán kitűnjenek (*tutus et intra / spem veniae cautus* 266–267). Horatius azt ajánlja ellenszerként, hogy éjjel-nappal olvassák a görög példaképeket. Az majd elveszi a nép kedvét az őseik kedvencétől, Plautustól, és átvezet egy finomabb elmésségbe, egy törvénytisztelőbb hangzásvilágba (*legitimum sonum* 274).⁴¹ Az *exemplaria Graecával* (268) Horatius furfangosan csempészi be a diskurzusba éppen azt az *exemplum*-képzetet, amellyel a latinisták az utóbbi időben annyit foglalkoztak.⁴²

A görög kiválóságok mintájának követése kulturális kérdésként még talán lehetett vita tárgya ekkoriban, de intellektuális kérdésként már biztosan nem volt az. Mivel azonban ötven soron belül másodszor olvassuk az *exemplar* szót, olyan kérdésekről van szó, amelyeknek nagyon is sok közük van a normatív *romanitas*-hoz. Bár Horatius a görög filozófiát a bölcsesség forrásaként jelölte meg, amikor a *Socraticae chartae* – (szókratészi lapok 310) kerültek szóba, az igazi bölcsesség, amely mindenkinek hasznára válik, mégis a római köztársasági erkölcs szokásos kánonja: mivel tartozunk a hazánknak, mivel a barátainknak, mik a szenátor kötelességei, mik a bíróé, mik a csatába küldött hadvezéré (312–315).⁴³ Úgy hangzik, mintha Horatius éppen most olvasta volna Cicero *De officiis*-át, és mikor azt írja le, mi illik az egyes *personák*hoz (316), mintha a köztársasági előd *persona*-elmélete csengene a fülünkbe.⁴⁴ Ahol viszont Cicero a helyes viselkedésre igyekezett tanítani, ott Horatius a sikeres ábrázolásra oktatja az olvasót.

Ez a paradigmaváltás jól demonstrálható azzal, ha összehasonlítjuk Livius sorait, ahol a történelmet az életben követendő *exemplum*ok forrásaként ajánlja a római polgárnak, Horatius iránymutatásával, arról hogyan kell utánozni az életet ahhoz, hogy meggyőző legyen az ábrázolás.⁴⁵

⁴¹ BRINK (1982 *ad Epist.* 2.1.109 – *legitimum ... poema*) kimutatja, hogy a „törvény” használata mértékadóként a szavak művészetével kapcsolatban, legyen szó stílusról, metrikáról vagy műfajról, Ciceróval és Varróval kezdődik.

⁴² Az exemplaritásról az irodalomban lásd ROLLER 2004 és 2009; KRAUS 2005; LOWRIE 2007, 2008a és 2008b; LANGLANDS 2011.

⁴³ GRANT és FISKE (1924, 47) mutatnak rá, hogy Horatius nagyra becsüli a *doctus imitator vitae* alakját.

⁴⁴ Már BRINK (1971, *ad* 316) is felismeri a kapcsolatot. A *persona*-elmélet színházi és esztétikai aspektusairól lásd GILL 1988, 195; MÖLLER 2004, 164–165; DUGAN 2005, 6; LOWRIE 2008b, 139. Horatius beszélhetne a karakterek ábrázolásáról akármilyen műfaj (pl. a szatíra) kapcsán is, de a *fabula* és a hangsúly a közönségen a dráma felé billentik az értelmezést.

⁴⁵ LAIRD (2007, 140–141) azt vizsgálja, hogy Horatius hogyan kombinálja a modellek imitációját és az imitációt mint ábrázolást, az ábrázolás két antik *modus*-át.

Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri: inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vites.

(Livius, *praef.* 10)

Ez igen hasznos és üdvös a gondolkodás számára: ha megsemmisíted minden példamutatás dokumentumait, amelyek a híres emlékműveken állnak; innen veheted át magadnak és a hazádnak, amit követni jó; és azt is innen, amit elkerülni, mert taszító elejétől a végéig.

respicere exemplar vitae morumque iubebo
doctum imitatore et vivas hinc ducere voces.

(*Ars* 317–318)

Javasolni fogom a tanult mintázónak, hogy szemlélje jól meg az élet és a szokások mintázatát, és azokból nyerjen életszerű hangokat.

Livius és Horatius is oktató hangon bátorítják az olvasót, hogy kövesse a normatív mintákat.⁴⁶ Pedagógiai céljuk azonban radikálisan eltér egymástól: a történetíróé a politikai karrier, a költőé a művészi ábrázolás. Abban azonban meg egyeznek, hogy mindketten használati értéket tulajdonítanak a saját szövegüknek, és ennyiben hűek maradnak az *utile* (hasznosság) római eszményéhez. Bár Livius nem helyez akkora súlyt a *dulce* pólusára, azt maga sem hinné, hogy túl tudná lépni elődei *arte rudis vetustas*át (művészetidegen régi korok *praef.* 2), ha nem osztaná Horatius igényét a csiszoltabb stílusra. Értékrendjük közös elemei azonban nem egyfelé tartanak: az egyik esetben a cél a jó polgár, a másikban a jó ábrázoló.

2. Horatius továbbra is párhuzamba állítja a politikai és a poétikai szférát, mikor közvetlenül az idősebb Piso-fiúhoz fordulva a költészetet és a jogot eltérő karrierlehetőségekként hasonlítja össze. Maga Piso a liviusi *exemplum*-követés viselkedésmintájának képviselője: magába szívja az apjától örökölt bölcsességet (*et te voce paterna / fingeris ad rectum et per te sapis* 366–367). Horatius azonban valami fontosat akar mondani, amire Pisonak majd emlékeznie kell (367–368):⁴⁷ a jogászok vagy az ügyvédek esetében (*consultus iuris et actor / causarum* 369–370), akik nem érnek fel Messalla vagy Aulus Cascellius példás kiválóságához, a középszerűség is elfogad-

⁴⁶ CHAPLIN (2000) könyvét az itt idézett részlet nyitja.

⁴⁷ A memória fontos része a római *exemplum*-kultúrának, ennek jó példája a *monumentum*, amelynek olyan nagy szerepe van Livius *praefatió*jában (lásd fenn). HÖLKESKAMP (2004, 169–198) a kollektív memória elemét vizsgálja a *mos maiorum*ban.

ható, a költőknél viszont nem. Bár akárki, akinek elég magas a rangja (lovagi), összeírkálhat mindenfelét (382–384), Horatius mégsem tanácsolja tanítványának az ilyen pusztán társadalmi megfontolást, és inkább olyan fejlődést ajánl a figyelmébe, amely párhuzamba állítható azzal a folyamattal, amely során apjára hallgatva egyre bölcsébbé lesz. Az apjára továbbra is jó lesz hallgatnia (ezúttal az irodalmi ítéletére), de nem árt másokra sem, például az olyan példaértékű ítésekre, mint Maecius vagy Horatius (*in Maeci descendat iudicis auris / et patris et nostras* 387–388), akik csak a költészet felett bíraskodnak. Az apa a híd a két világ közt.

Bár az átmenet a következő szekcióba furcsának tűnhet, ha a költeménytől logikusan felépített tematikus haladást várunk, Horatius a szöveg egy rejtettebb síkján mégis nyújt valamiféle kontinuitást Orpheus és Amphion mitikus alakjaival: ők is *exemplumok* az ifjú Pisó számára, a költészetben és a politikában is. Ráadásul mind a két stúdium a „filozófia” részhalmazának tekinthető (*sapientia* 396).⁴⁸ Az ő költői sikereik tulajdonképpen általánosabb alapító és civilizáló funkcióikat szolgálnak. Amphion szó szerint azzal alapította Thébait, hogy lantjával köveket mozgatott meg (394–395). Törvényhozóként intézkedett a tulajdonról, a vallásról és a házasságról, ráadásul mindezeket a szabályokat írott formában is lefektette (396–399).

fuit haec sapientia quondam
publica privatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere vago, dare iura maritis,
oppida moliri, leges incidere ligno.

Volt akkor ez a bölcsesség, hogy elkülönítse a köztulajdont a magántulajdontól, a szentet a profántól, hogy visszatartsa az embereket az össze-vissza párosodástól, hogy jogokat adjon a férjeknek, hogy városokat építsen és a törvényeket fatáblákra írja.

Bár ebben a korszakban a *par excellence* alapító Augustus volt, Horatius azért utal a Pisók kapcsolataira más alapító-figurákkal (*Pompilius sanguis* 292), amikor felidézi a család azonosítását Numa leszármazottaival – eltereli viszont a figyelmünket erről az összefüggésről azzal, hogy ezt a kifejezést innen vagy százszornyi távolságra helyezi el. Azt sem nagyon problematizálja, hogy Amphion csak költői karrierjében lehet példa Piso számára: gyorsan áttér a lírai költészet dicséretére. Nemcsak Homérosz, de Türtaios is a mitikus alapítók nyomába lép mint harci

⁴⁸ ROSTAGNI (1930, *ad loc.*) kiemeli a római kultúra hajlamát a praktikus józan ész, a polgári közösség előremozdítása és a törvényhozás hangsúlyozására a filozófia keretein belül; a 397–399 sorok kapcsán felidézi, hogy a rómaiak a költészetet és a törvényt is *carmen*nek nevezték és a tizenkét táblás törvényeket a bölcsesség és a költészet emlékeinek tartották.

kiválóságra ihlető költő. Mivel utóbbi nem szokott szerepelni Horatius archaikus kánonjában,⁴⁹ itt jó eséllyel szociális aktivitása révén kerül kiválasztásra.

A költő és az államférfi párhuzama még tovább folytatódik, amikor Horatius arról beszél, a gazdagok milyen nehezen juthatnak építő kritikához: ezt a hízelgők mind a két területen megghiúsítják. A patrónust (akinek nehéz igaz barátot találnia) úgy ábrázolja, mint olyan embert, aki képes jóllakatni a vendégeit, aki törvényes biztonságot tud adni a szegény embernek, és aki meg tudja védeni az övét a bíróság előtt, ha a törvény útvesztőibe keverednének (422–425).

si vero est unctum qui recte ponere possit
et spondere levi pro paupere et eripere artis
litibus implicitum, mirabor si sciet inter-
noscere mendacem verumque beatus amicum.

Ha valaki rendesen megterített asztalt tud kínálni, kezkeskedni tud egy jelentéktelen szegény emberért, és ki tudja őt tépni a szorosan ráfont pereskedésből, meg lennék lepve, ha meg tudná mondani, jó szerencséjében, ki a hazug és ki az igaz barát.

Ahogy egy király tölti a bort egy állítólagos barátba, hogy meglássa, mit gondol igazából, a gazdag embernek is folyamatosan résen kell lennie a hízelgőkkel szemben, akik túlzásba viszik a versei dicséretét (434–437). A gazdag ember gondjai mindig ugyanazok, legyen bár patrónus, szónok, király – vagy költő.

Horatius arról szóló tanácsai, hogy hallgatni kell a kritikára, megint olyan nyelvezetet hoznak be a költészetbe, amely hagyományosan a politikai szférához tartozik. Az a költő, aki nem követi Quintilius – egy másik példaértékű irodalmi ítéssz – szavait, és nem javítja ki *delictumát* (hibáit/vétkei 442), azt kockáztatja, hogy ellenlábasként találja magát az önszeretet trónusán (*sine rivali teque et tua solus amares* 444). Most, hogy Augustus ellenlábasként találta magát Róma trónján, a *vir bonus et prudens* (445) már nem a *res publica* szolgálatában fog fáradozni, ahogy azt a köztársaság idején várták volna tőle, hanem a csiszolatlan verssorok kiszűrésén és a durva verssorok megbélyegzésén. Ellentétben a régi *censorokkal*, akik a méltatlanok nevét kaparták le a vonatkozó listákról, a Pisók ezen generációja a rendetlen verssorok mellé kanyarít majd éktelen fekete jelet,

⁴⁹ Ez Türtaios egyetlen említése Horatiusnál, akinek a listái inkább a lírikusokra szoktak korlátozódni. Vö. a 4.9. Óda 5–12 sorával, ahol Pindaros, Szimonidész, Alkaios, Sztészikhorsz, Anakreón és Szapphó állnak szemben Homérosszal – LOWRIE 1995, 45 = 2009, 351 – és az 1.19. *Levéllel*, ahol Horatius Arkhilokhosz, Szapphót és Alkaioszt határozza meg lírai példaképeiként. Általánosságban lásd FEENEY 2009.

és nem a nagyravágyó polgárok ambícióin nyesegeti majd a túlzásokat, hanem a saját versein (445–448).⁵⁰

vir bonus et prudens versus reprehendet inertis,
culpabit duros, incomptis allinet atrum
traverso calamo signum, ambitiosa recidet
ornamenta[...]

A jó és bölcs ember majd kijavítja a kidolgozatlan sorokat, és megvágja a durvákat, fekete jelet ken majd a fésületlenek mellé megfordított íróvesszővel, és visszanyesi az ambiciózus díszeket[...]

A szöveg itt olyan tanácsokra tér át, amelyek egyértelműen inkább magára a költészetre vonatkoznak, visszairányítva a figyelmünket a levél elsődleges témájára. A *censor* átirányította figyelmét a politikáról a művészetre.⁵¹ A megbolondult költő alakja ezzel szemben komoly politikai potenciált rejt magában.

3. A költemény vége zavarba ejtő. Miért kellene egy főként a tragédiára koncentráló poétikai tankölteménynek éppen egy bolond költő alakjával végződnie? És ha mégis azzal végződik, miért épp a didaktikus hexameteréről ismert Empedoklésznek kell megjelennie ebben a szerepben? Azok a társadalmi, jogi és politi-

⁵⁰ BRINK (1971, 442) szerint a *delictum* „kvázi-jogi” terminus; uő. a 445. sornál összeköti a költőt, a szónokot és a kritikust, mint olyan embereket, akiknek morális kompetenciái vannak, és idézi a *Levelek* 2.2.109–110-et (*at qui legitimum cupiet fecisse poema, / cum tabulis animum censoris sumet honesti*), ahol az irodalmi önkritika egyértelműen együtt jelenik meg a *censor*ral és a poétikai legitimitással. A jogi nyelv gyakran jelenik meg az irodalmi önkritika kapcsán is, pl. Ovidius, *Pont.* 1.5.15–20, ahol a „lekenés” – vö. az itteni „kitörléssel” – a *censor* helyett a bíró (*me iudice, sub iudicium*) figurájával kerül kapcsolatba. GAERTNER (2005, ad 1.5.16) kiemeli a *iudex* és a *iudicium* gyakoriságát az irodalmi ítélettel kapcsolatos kontextusokban, majd (ad 1.5.20) elemzi két jogi kifejezés összevonását a *sub iudicium vocare* esetében. Mint máskor is, Ovidius átveszi Horatius nyelvhasználatát és játszik is vele. BRINK (1971, ad 78) szerint a grammatikusok vitáira vonatkozó *sub iudice lis est* „csak hangzik joginak” („only sounds legal”), de nem az. Mindkét költő eltorzítja kissé a jogi nyelvet, amikor a költői kritikára alkalmazták azt. Az irodalmi ítéskritikai jele megegyezik a *censor notájával* (*Oxford Latin Dictionary*, 3 és 4; lásd pl. Liv. 24.18.9 a *censoréról*). Cicerónál (*In Pisonem* 73) is összetelálkozik a politikai és poétikai kritika, amikor a szónok kivédi a kritikákat, amelyek egyes a saját konzulságáról szóló sorait érték (a híres-hírhedt *cedant arma togae*-t). A *Szatírák* 1,4,106. sorában Horatius apja a *notare* igét használja arra, hogy lebeszélje a fiát a rossz példák követéséről. KIESSLING és HEINZE (1914, ad *Ars* 446) párhuzamot látnak a horatiusi fekete jel és Persius *nigrum thetája* (4,13) között, amely halálos ítéletet jelent (*théta mint thanatosz*) az államférfi kontextusában, aki nem olyan bölcs, mint hinné, mikor egy feldühödött tömeget próbál lecsillapítani. Lásd még Martialis 7,37 *mortiferum signum*. A császárkori költők sokkal egyértelműbben hangsúlyozzák a verssorok elítélésének véres oldalát.

⁵¹ GURD (2012, 96) elhelyezi ezt a részletet Horatius más irodalmi *censorokról* szóló szövegeinek körében. Véleményem szerint azonban ő túlhangsúlyozza a költészet már-már klausztrófób kontrollját Horatiusnál, és nem fordít elég figyelmet arra, hogy a költészet itt a politika közösségi tereinek egy részét elbitorolja a maga számára; lásd LOWRIE 2013.

kai utalások, amelyek végigvonulnak a költeményen, talán segíthetnek tisztázni a kérdéseinket, bár azt nagyon nehéz lemérni, mekkora a humor jelentősége ebben a szövegben.

Az előző szakaszból a kritikára nem adó költő elszigetelődése vezethet át a boldond költő társadalmi elszigeteltségéhez. Horatius mindig a bölcsesség mellett áll, és a bölcsek (*qui sapiunt* 456) messze elkerülik a különcöt, de a gyerekek csúfolódása még élénkebben fejezi ki ugyanezt. Az utolsó két sor az ilyen költő kényszeres rámenősségében határozza meg a társadalmi kudarca okát, hiszen ráakaszodik az emberekre, mint egy pióca, és ezzel felolvasás általi halálra ítéli őket. Mindennek azonban politikai értelme is lehet. Horatius akármilyen betegséget választhatott volna arra, hogy valami olyasmit mondjon, mint amikor mi azt mondjuk: „gyűlölök, akár a pestisest”, de ő bizony a sárgaságot választotta, a *morbus regius* (453), a ’királyi baj’ motívuma pedig a 434. sor másik „királyi” problémáját idézi fel, az igaz és őszinte barát hiányát a hatalmasok környezetében. A politikai probléma még élesebbé válik, amikor a polgársághoz mint olyanhoz intézett felhívás hatástalan marad: senki nem húzza ki a költőt a kútból, mikor az *succurrite [...] io cives!* (459–460) felkiáltással kér segítséget.⁵² Empedoklész történetéről kiderül, hogy van egy olyan eleme, amely megmagyarázhatja, hogy a polgárok testülete végül miért nem dönt a megmentése mellett: legfontosabb oka annak, hogy beleugrott az Etnába, az a vágy volt, hogy halhatatlan istennek (*deus immortalis* 464) tekintsék. Úgy gondolom, ezen a ponton nagyon nehéz nem Julius Caesar istenné avatására gondolni, és a kialakuló császárkultuszra, amelyet Augustusnak még sikerült kordában tartania. Horatius azt az ostoba ötletet, hogy az ember egy vulkánba ugorjon azért, hogy a többi ember istennek gondolja, jogi nyelven ítéli el: legyen jogilag lehetséges hagyni meghalni a költőket (*sit ius liceatque perire poetis* 466). Egy ilyen költő átvitt értelemben embereket öl, amikor felolvas nekik (*occidit* 475), így megpróbálni megmenteni őt, mikor pedig nem akarja, egyenértékű a megölésével (*idem facit occidenti* 467). Ha egy kicsit erőltetjük a párhuzamot a költő és az államférfi közt, amely végig beszűrődik a költeménybe, ez a példázat azt jelenti, hogy ha egy király megbolondul és embereket öl – akkor is, ha csak halálra untatja őket – a polgárok testülete joggal hagyhatja magára, akár a biztos halálban is. Horatius persze az olvasóra hagyja a pontok összekötését. Ha Augustus összekötötte őket, akkor megerősítő szavakat hallott azzal kapcsolatban, hogy nem tette magát királlyá, és nem engedett szabad utat a császárkultusznak.

Empedoklész mint az emberfelettség téveszméjével megvert költő tényleg lehet negatív példa, de azok a történetek, amelyeket Horatius nem mesél el, egy implicit pozitív ellenponttal gazdagítják a képet. Költői munkásságán felül Empedoklésznek volt egyfajta politikai karriere is, amelyen keresztül a zsarnokság elleni harc példaképeként is felhozható. Diogenész Laertiosz (8,2,51–77) több forrásból merít, köztük olyanokból is (mint Arisztotelész és Timaios), akiket Horatius is

⁵² BRINK (1971, ad 460) párhuzamokkal és bibliográfiával is szolgál ehhez a tradícióhoz.

ismerhetett.⁵³ Ha hihetünk Diogenésznek azzal kapcsolatban, hogy Empedoklész egyik szobra nem máshol állt, mint a római szenátus ülésterme előtt (8,72),⁵⁴ Horatius és kortársai ezt a szobrot mindig a köztársaság erőteljes szimbólumaként értelmezhatték. És ha esetleg tévedne is ez a beszámoló, a pusztá létezése is arra utal, hogy Empedoklész és a republikanizmus asszociációja létezett. Diogenész több olyan történetet is összegyűjt, amelyek Empedoklészt arisztokratikus demokrataként mutatják be, aki nemcsak valós és lehetséges zsarnokok elűzésében segédkezett, de maga is visszautasította egyszer a koronát, hogy király helyett költővé válhasson (8,63; 66). Arisztotelész *Szofista* című művét is idézi, amelyben az áll, hogy Empedoklész tragédiákat és politikai értekezéseket is írt (8,58). Egyszóval tükrözi a Pisók filozófiai érdeklődését éppúgy, mint az átpártolást a politikától a költészethez mint a társadalmi kitűnés alternatív eszközéhez. Amellett, hogy pozitív példát mutat a Pisóknak, Empedoklész magával Horatius-szal is párhuzamba állítható. Mind a ketten tankölteményt írnak – lásd például magát az *Ars Poeticát* –, a filozófia és a költészet összekötése pedig az intellektuális stúdiumok átalakulását képezi le, amely Cicerótól Horatiusig játszódtott le.

Horatius alluzív módszere nem engedi meg, hogy biztosat mondhassunk arról, vajon Empedoklész a republikanizmus afirmatív szimbóluma-e, de ha nagyon óvatosak vagyunk, a története akkor is összeköti a politikát, a filozófiát és a költészetet, és ezzel példát jelent arra, hogy ezeket a stúdiumokat arisztokraták is művelték.⁵⁵ Arra is figyelmeztet, hogy azért ne hagyjuk a fejünkbe szállni a dicsőséget. Inkább dolgozzunk rajta rendületlenül, hogy jó költők legyünk, mint hogy a vulkánba ugrással próbáljuk meggyőzni a polgártársainkat az istenségünkről. Ha Augustus figyel, neki is szolgálhat pár tanulással: próbáljon meg jó király módjára meggyőződni róla, hogy kik az igaz barátai, és aztán hallgasson rájuk. A halhatatlanságért folytatott küzdelem indirekt elítélése is egy ilyen baráti tanács lehet. Egy másik, hogy a zsarnokságot el kell kerülni. Talán a költemény konklúziójának humora indít leginkább arra, hogy egészre rakjuk össze a darabokat. Nevetünk, de aztán eszünkbe jut, amit Empedoklészről tudunk, és ez arra ösztönözhet minket, hogy a költészet és a politika viszonyán töprengjünk.

Az egyensúly keresése ezek közt a területek közt egész karriere során fog-

⁵³ BRINK (1971, ad 463) szerint Horatius egy másik utalása (*Levelek* 1,12,20) „megmutatja, hogy az archaikus filozófus elég ismert volt ahhoz, hogy ezt a részletet többé tegye tudós utalásnál” („recondite allusion”). Empedoklész politikai szerepét a sztenderd kommentárok nem említik, pl. ROSTAGNI (1930, ad 465) sem, pedig idézi is Diogenész Laertioszt.

⁵⁴ STEINBYNÉL (1996, 1,311 és 331) nincs szó ilyen szoborról. Talán Diogenész forrása összekeverte Püthagorasz ottani szobrát Alkibiadészével.

⁵⁵ Quintilianus (9.2.65) így elemzi a *schéma* alakzatát: „azt akarjuk, hogy amit nem mondunk, azt egy bizonyos gyanú alapján értsék; ez nem teljesen az ellenkezője annak, amit mondunk, mint az ironia esetében, de olyasvalami, ami el van rejtve és a közönségnek úgymond fel kell fedeznie azt”. BARTSCH (1994, 67–68 és 93–97) ezt a definíciót a császárkori *doublespeakre* alkalmazza, és elemzi a metodológiai problémákat, amelyeket okozhat. Amiről azonban Horatius *nem beszél*, az jóval kevesebb, mint az a császárkori zsarnokság, amelyről BARTSCHNÁL van szó.

lalkoztatta Horatiust. Nem csak azért fordul az *Epódosok*kal Arkhilokhosz, az *Ódákkal* pedig Alkaiosz felé, mert nagy költők voltak, hanem mert a politikai szerepvállalás modelljeivel is szolgálhattak. A költészet alkalmasságának kérdése arra, hogy hallassa a hangját az aktuálpolitikában, búvópatakként vonul végig az életművön, amelyet más-más műfajokban és más-más pillanatokban másként és másként kezel. Legyen elég annyi itt, hogy a következő elemek újra és újra visszatérnek ezekben a művekben: ambivalencia a költészet teljes egészében a politika felé fordulásával kapcsolatban, az a képzet, hogy bármit tesz is ő a politikában, azt mindig csak a költészetten keresztül teheti, és a görög költői előfutárok felhasználásának technikája a politikai üzenet közvetítésére.⁵⁶

A jelen dolgozatban vázolt szemszögből nézve az *Ars*, amely mindig is valami-féle fekete bárány volt a Horatius-filológiában, hirtelen kezd jellemzőbb példává válni annak, ahogy Horatius következetesen olyan kívülállóként pozicionálja magát, aki az alapvonalon éppen csak túlról figyeli a politikát.⁵⁷ Ez a nézőpont összhangban áll az életpályájával: olyan neveltetést kapott, amely a nemzedéke (Cicero után) következő *homo novus*ává tehetné volna; katonai tribunusként szolgált Brutus alatt; a *Florus-levélben* azt írja magáról, hogy a polgárháborús vereség következtében fordult a költészethez, megélhetése érdekében.⁵⁸ A vereség megaláztatás volt számára, amelyet fájdalmas szavakkal érzékeltet: *decisis humilem pennis* (*Epist.* 2,2,50). Ha ilyesmi történik az emberrel, az sem lenne csoda, ha a politikai elkötelezettségétől teljesen meg akarna szabadulni, de Horatius szilárdan megalapozta az anyagi helyzetét mint *scriba quaestorius*, és fokozatosan új egzisztenciát épített ki magának, immár költőként.⁵⁹ Ha Horatius vállalta, hogy költővé lesz, a tevékenységet a legmagasabb szintű esztétikai elszánással művelte. Következetesen fenntartja a legmagasabb színvonalat, és sosem engedi, hogy

⁵⁶ A téma bibliográfiája hatalmas, én csak pár iránymutató elemet adok meg. LYNE (1995, 95–97) demonstrálja annak a komplexitását, ahogy Horatius az alkaioszi metrikát adaptálja, és hangsúlyozza a költő ellenállását egy teljesen nyilvános irányultságú költészettel szemben. Általánosságban lásd: FEENEY 2009, aki szerint Alkaiosz a hatalommal felruházott polgár hangjának modellje (212); Lowrie 2009, 103–105 (Arkhilokhosz), 248–249 (ellenállás a nyomásnak), 254 (különböző lírai modellek).

⁵⁷ Jellemző tünete annak, hogy nem sikerült még beilleszteni az *Ars*ot a Horatius-kritika fővonalába, hogy FRAENKEL (1957) nemhogy külön nem tárgyalja, de nem is nagyon idézi; RUSSELL (1973, 113) arról beszél, hogy a költeményt a kódexek az *Ódákkal* és az *Epódosokkal* hozzák együtt és nem a *Levelekkel*, mint a modern kiadások.

⁵⁸ *Levelek* 2.2.49–52. WHITE (1993, 12) hangsúlyozza, hogy Horatius katonai tribunussága azt jelzi, hogy már fiatalemberként is lovagi státusza lehetett, majd (2005, 326) a *Szatírák* 1.6.77–78. sorát idézi abban az értelemben, hogy a költő neveltetése olyan lehetett, amilyen „egy szenátor vagy egy lovag gyermekének járt volna” (*quivis eques atque senator*). Horatiusról, Propertiusról, Ovidiusról és a *Ciris* költőjéről mind olyan költőkként beszél, akik azt állítják vagy utalnak arra, hogy a költészetért a politikát hagyták el. Propertiusról lásd még: LOWRIE 2011, 4 és 31.

⁵⁹ GÜNTHER (még meg nem jelent művében) összehasonlító anyag révén kísérli meg rekonstruálni Horatius borzalmas tapasztalatait, amelyeket a polgárháborúban szerezhetett. Stefan George hasonlóképpen megélte az első világháború traumáját és hasonlóképpen állt ellen a cinizmusnak annak végeztével.

a politika teljesen elsodorjon egy költeményt. De szépen lassan azért kialakít egy új közéleti hangot is, amelynek értelmében aztán egyre inkább bízni is kezd. Ennek az előnye messze nem csak anyagiak: egy újfajta részvétel is ez az új közéleti szférában.⁶⁰ Saját életének fordulata a politika és a katonáskodás felől a társadalmi lét és az esztétika felé leképezi a császárkor elején bekövetkező átmenetet a köztársasági elitek által monopolizált közéleti szférából a társadalmi presztízs töredezettebb és változatosabb megoszlása felé.⁶¹

Így hát Horatius törekvései párhuzamban állnak az *Ars* címzettjeinek törekvéseivel. Horatius és a Pisók egyaránt úgy tekintettek az irodalomra, mint új útra a közösségi megszólaláshoz Augustus alatt. Miközben a címzettek felé társadalmi helyzetüket megillető tisztelettel fordul, Horatius a poétikai szakértő tekintélyét a magának követeli. Ha már a politika viharai elvágta előle a nyíltabban politikai karrier lehetőségét, ő azzal kárpótolja magát, hogy egy új közéleti szerepet épít ki magának: a költőt, illetve a hatalmasok poétikai tanácsadóját. A művészi különbség közte és a Pisók között az, hogy ő nagy költőnek bizonyult, a társadalmi különbség pedig az, hogy ő nem volt arisztokrata. Ez a látszólagos hátrány azonban végül is nagyobb rugalmasságra adott neki lehetőséget. *Homo novus* ugyan nem lehetett, de talán végül közelebb kerülhetett a hatalom gócpontjaihoz Maecenas pártfogásán keresztül, mint a hagyományosan hatalmas családok tagjai. Sovány vigasz? Hogyne. De megvoltak azért az előnye is, és Horatius hangját a mai napig halljuk.

Fordította: Rung Ádám

(Michèle Lowrie: *Politics by Other Means in Horace's Ars poetica*. In: *New Approaches to Horace's Ars poetica, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 72, eds. Attila Ferenczi, Philip Hardie, Pisa–Roma, 2014, 121–142.)

⁶⁰ WHITE (2005, 327) tárgyalja ugyan a nagyok által felkarolt költők helyzetének előnyeit, de másol (2007, 198) úgy látja, hogy Maecenas és mások bőkezűsége „inkább kiegészítése, mint megalapozása volt a [költő] vagyonának”.

⁶¹ WALLACE-HADRILL (2008) leköveti a hagyományos köztársasági elitek hegemoniája előtt álló kihívásokat és a politikai és szociális tőke azon mozgásait, amelyek a császárkor új konfigurációjához vezetnek (lásd leginkább 35–37). GEUE (2014) tovább megy nálam az állásfoglalásával Horatius politikai helyzetével kapcsolatban. Míg az én meglátásom szerint Horatius korábbi köztársaságpárti, aki a lemondás, a kompromisszum és az ügyes analízis segítségével igyekszik valahogy megtalálni az útjait az új helyzetben (végül sikeresen), GEUE inkább hűséges Augustus-pártinak tartja. Ha igaza is van abban, hogy a költemény azt az üzenetet küldi a Pisóknak, hogy óvatosan bánjanak a köztársasági szabadságaik kifejezésével, ez az üzenet szerintem sokkal inkább együttérző figyelmeztetés mint harsány fenyegetés. Abban azonban szívből egyetértek vele, hogy az *Ars* „kulcsszövege az új arisztokrácia megszilárdulásának”.

IRODALOM

- ABBOTT, F. F. (1907): *The Theatre as a Factor in Roman Politics*. = *TAPA* 38, 49–56.
- ALDRETE, G. S. (1999): *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore – London.
- ARMSTRONG, D. (1993): *The Addressees of the Ars poetica: Herculanum, the Pisones and Epicurean Protreptic*. In: SCHIESARO, A. – MITSIS, PH. – STRAUSS CLAY, J. (1993), 185–230.
- ARWEILER, A. (2003): *Cicero rhetor: Die Partitiones oratoriae und das Konzept des gelehrten Politikers*. Berlin – New York.
- BARAZ, Y. (2012): *A Written Republic: Cicero's Philosophical Politics*. Princeton.
- BARTSCH, S. (1994): *Actors in the Audience*. Cambridge, Mass.
- BEACHAM, R. C. (1991): *The Roman Theatre and Its Audience*. Cambridge, Mass.
- BEACHAM, R. C. (1999): *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. New Haven.
- BRINK, C. O. (1971): *Horace on Poetry. The Ars Poetica*. Cambridge.
- BRINK, C. O. (1982): *Horace on poetry. Epistles Book II*. Cambridge.
- CHAMPLIN, E. (1989): *The Life and Times of Calpurnius Piso*. = *Museum Helveticum* 46, 101–24.
- CHAPLIN, J. D. (2000): *Livy's Exemplary History*. Oxford.
- CITRONI, M. (2005): *Orazio, Cicerone, e il tempo della letteratura*. In: SCHWINDT J. P. (Szerk.): *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*. Heidelberg, 123–39.
- CONOLLY, J. (2007): *The State of Speech*. Princeton.
- CORBEILL, J. (2000): Review of Aldrete. (1999) = *Bryn Mawr Classical Review*, 2000. 03. 08.
- CROOK, J. (1967): *Law and Life of Rome*. Ithaca.
- DAVIS, G. (1991): *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. Berkeley – Los Angeles – Oxford.
- DUGAN, J. (2005): *Making a New Man*. Oxford.
- DUMONT, J. – FRAÇOIS-GARELLI, M. H. (1998): *Le Théâtre à Rome*. Paris.
- DUPONT, F. (1985): *L'Acteur-roi*. Paris.
- DUPONT, F. (1999): *Le théâtre latin* (második kiadás). Paris.
- FEENEY, D. C. (1986): *History and revelation in Vergil's underworld*. = *PCPhS* 32, 1–24.
- FEENEY, D. C. (2002a): *Una cum scriptore meo: poetry, Principate and the traditions of literary history in the Epistle to Augustus*. In: WOODMAN, T. – FEENEY, D. (Szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, 172–87.
- FEENEY, D. C. (2002b): *The odiousness of comparisons: Horace on literary history and the limitations of synkrisis*. In: PASCHALIS, M. (Szerk.): *Horace and Greek Lyric Poetry*, *Rethymnon Classical Studies* Vol. 1, *Rethymnon*, 7–18.
- FEENEY, D. C. (2009): *Horace and the Greek Lyric Poets*. In: LOWRIE (2009b), 202–31.
- FISKE, G. C. – GRANT, M. A. (1924): *Cicero's Orator and Horace's Ars Poetica*. = *HSCP* 35, 1–74.

- FISKE, G. C. – GRANT, M. A. (1929): *Cicero's Orator and Horace's Ars Poetica*. Madison, WI.
- FRAENKEL, E. (1957): *Horace*. Oxford.
- FREUDENBURG, K. (2001): *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge.
- FRISCHER, B. (1991): *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta.
- GAERTNER, J. F. (2005): *Ovid: Epistulae ex Ponto, Book 1*. Oxford.
- GEUE, T. (2014): Editing the Opposition: Horace's Ars Politica. In: FERENCZI, A. – HARDIE, PH. (Szerk.): *New Approaches to Horace's Ars poetica. = Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 72, 143–172.
- GILDENHARD, I. (2007a): *Greek Auxiliaries: Tragedy and Philosophy in Ciceronian Inveective*. In: BOOTH, J. (szerk.) *Cicero on the Attack: Inveective and Subversion in the Orations and Beyond*. Swansea, 148–82.
- GILDENHARD, I. (2007b): *Paideia Romana. Cicero's Tusculan Disputations*. PCPhS Suppl. Vol. 30. Cambridge.
- GILDENHARD, I. (2010): *Buskins and SPQR: Roman Receptions of Greek Tragedy*. In: GILDENHARD, I. – REVERMANN, M. (Szerk.): *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin – New York, 153–85.
- GILDENHARD, I. (2011): *Creative Eloquence: The Construction of Reality in Cicero's Speeches*. Oxford.
- GILL, C. (1988): Personhood and Personality. The Four-personae Theory in Cicero, *De Officiis* 1. = *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 6, 169–99.
- GOLDBERG, S. (1996): The Rise and Fall of Roman Tragedy. = *Transactions, American Philological Association* 126, 265–86.
- GOWERS, E. (2009): The ends of the beginning: Horace, *Satires I*. In: HOUGHTON, L. – WYKE, M. (Szerk.): *Perceptions of Horace: A Roman Poet and his Readers*. Cambridge, 39–60.
- GRUEN, E. (1992): *Culture and National Identity in Republican Rome*. Ithaca.
- GÜNTHER, H.-C. (közlés előtt): *Horace: Poetry and Politics*. In: DELIGNON, B. – LE MEUR, N. – THÉVENAZ, O. (Szerk.): *Le poète lyrique et la cité antique*. Lyon.
- GURD, S. A. (2012): *Work in Progress: Literary Revision as Social Performance in Ancient Rome*. Oxford and New York.
- HOFMANN-LÖBL, I. (1996): *Die Calpurnii. Politisches Wirken und familiäre Kontinuität*. Frankfurt am Main.
- HÖLKESKAMP, K.-J. (2004): *Senatus Populusque Romanus*. Stuttgart.
- HÖLKESKAMP, K. J. (2010): *Reconstructing the Roman Republic*. Princeton.
- HOLLIS, A. S. 1998: A Tragic Fragment in Cicero, *Pro Caelio* 67? = *Class. Quart.* 48/2, 561–564.
- HORSFALL, N. (2003): *The Culture of the Roman Plebs*. London.
- KIESSLING, A. – HEINZE, R. (1957): *Q. Horatius Flaccus Briefe*. Berlin.

- KRAUS, C. S. (2005): From *Exempla* to *Exemplar*? Writing History around the Emperor in Imperial Rome. In: EDMONDSON, J. – MASON, S. – RIVES, J. (Szerk.): *Flavius Iosephus and Flavian Rome*. Oxford, 181–200.
- LAIRD, A. (2007): The *Ars Poetica*. In: HARRISON, S. (Szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 132–143.
- LANGLANDS, R. (2011): Roman *Exempla* and Situation Ethics: Valerius Maximus and Cicero *de Officiis*. = *Journal of Roman Studies* 101, 100–122.
- LOWRIE, M. (1995): A Parade of Lyric Predecessors, Horace *Odes* 1.12–1. = *Phoenix* 49, 33–48; In: LOWRIE (2009b), 337–55.
- LOWRIE, M. (1997): *Horace's Narrative Odes*, Oxford.
- LOWRIE, M. (2002): Horace, Cicero, and Augustus, or the Poet Statesman at *Epistles* 2. 1. 265. In: D. FEENEY, D. – WOODMAN, T. (Szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, 158–71, 237–43.
- LOWRIE, M. (2007): Making an Exemplum of Yourself: Cicero and Augustus. In: HEYWORTH, S. J. – FOWLER, P. G. – HARRISON, S. J. (Szerk.): *Classical Constructions. Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*. Oxford, 91–112.
- LOWRIE, M. (2008a): Cornelia's Exemplum: Form and Ideology in Propertius 4.11. in: LIVELEY, G. – SALZMAN-MITCHELL, P. (Szerk.): *Latin Elegy and Narrativity: Fragments of Story*. Columbus, 165–79.
- LOWRIE, M. (2008b): Cicero on Caesar or Exemplum and Inability in the *Brutus*. In: ARWEILER, A. – MÖLLER, M. (Szerk.): *Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit; Notions of the Self in Antiquity and Beyond*. Berlin – New York, 131–54.
- LOWRIE, M. (2009): *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- LOWRIE, M. (2011): Divided Voices and Imperial Identity in Propertius 4.1 and Derrida, Monolingualism of the Other and Politics of Friendship. = *Dictynna* 8, <http://dictynna.revues.org/711>, 1–56.
- LOWRIE, M. (2013): GURD (2012) recenzioja. = *Classical Philology* 108/4, 366–371.
- LYNE, R. O. A. M. (1995): *Horace Behind the Public Poetry*. New Haven.
- MILLAR, F. (1998): *The Crowd in Rome in the Late Republic*, Ann Arbor.
- MITIS, PH. (1993): Committing Philosophy on the Reader: Didactic Coercion and Autonomy in *De Rerum Natura*. In: SCHIESARO, A. – MITIS, PH. – STRAUSS CLAY, J. (1993), 111–128.
- SCHIESARO, A. – MITIS, PH. – STRAUSS CLAY, J. (Szerk.) (1993): Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico. The Addressee in Didactic Epic. = *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31. Rome, Pisa.
- MÖLLER, M. (2004): *Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*. Heidelberg.
- MORSTEIN-MARX, R. (2004): *Mass Oratory and Political Power in the Late Roman Republic*. Cambridge.
- ROLLER, M. B. (2004): Exemplarity in Roman Culture: The Cases of Horatius Cocles and Cloelia. = *Classical Philology* 99, 1–56.

- ROLLER, M. B. (2009): *The Exemplary Past in Roman Historiography and Culture*. In: FELDHERR, A. (Szerk.): *The Cambridge Companion to the Roman Historians*. Cambridge, 214–30.
- ROSTAGNI, A. (1930): *Arte poetica di Orazio. Introduzione e commento*. Torino.
- RUDD, N. 1989: *Horace, Epistles Book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Cambridge.
- RUSSELL, D. A. (1973): *Ars Poetica*. In: COSTA, C. D. N. (Szerk.): *Horace*, London – Boston, 113–134.
- SCHMIDT, P. L. (1978): *Cicero's Place in Roman Philosophy: A Study of His Prefaces*. = *Classical Journal* 74, 115–27.
- SLATER, W. J. (1996): *Roman Theater and Society*. Ann Arbor.
- SOUBIRAN, J. (Szerk.) (1972): *Cicéron: Aratea, fragments poétiques*. Paris.
- STEINBY, E. M. (Szerk.) (1996):, *Lexicon Topographicum Urbis Romae*. Rome.
- WALLACE-HADRILL, A. (2008): *Rome's Cultural Revolution*. Cambridge.
- WHITE, P. (1993): *Promised Verse*. Cambridge Mass.
- WHITE, P. (2005): *Poets in the New Milieu: Realigning*. In: GALINSKY, K. (Szerk.): *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge, 321–339.
- WHITE, P. (2007): *Friendship, patronage, and Horatian socio-poetics*. In: HARRISON, S. (Szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 195–206.
- WILLIAMS, G. (1968): *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford.
- WISEMAN, T. P. (1988): *Satyr in Rome? The Background to Horace's „Ars Poetica“*. = *Journal of Roman Studies* 78, 1–13.
- WOOD, N. (1988): *Cicero's Social and Political Thought*. Berkeley.
- WRIGHT, F. (1931): *Cicero and the Theatre*. Northampton, Mass.

HAJDU PÉTER

Az *Ars poetica* néhány örökzöld megfogalmazása

Horatius *Ars poeticájának* több olyan sora, megfogalmazása is van, amelyek mintegy szentenciaként vagy rögzült szövszerkezetként (inkább latinul, de néha fordításban is) bekerültek a művelt európai beszéd szókincsébe. Ezek közül számunkra itt kevésbé érdekesek azok, amelyek nem kapcsolódnak szorosan az irodalomtudományos gondolkodáshoz. A „vajúdnak a hegyek” (139) egy irodalomkritikai téma kapcsán hangzik ugyan el Horatiusnál (nem szabad a költeményt túl erősen kezdeni, mert akkor a szöveg nem tud megfelelni az általa felfokozott várakozásoknak), de mindenféle nagy erőfeszítésre használják, ami csekély eredménnyel jár. Nagyjából megfelel a horatiusi használatnak a *laudator temporis acti* (a régi idők magasztalója) kifejezés mai jelentése, ami azért lehetséges, mert egy olyan részletből való, amely arról szól, hogy az egyes életkorokat az általános tapasztalatnak (vagy a közhelyes társadalmi szemléletnek) megfelelően kell megformálni, és gyorsan jellemzi is az egyes életkorokat (153–178). Ennek során állítja az öregekről, hogy azok a régi idők magasztalják. Van azonban egy nem teljesen jelentéktelen különbség mégis. A teljes szövszerkezet Horatiusnál átment a sorhatáron, és a következő sor elejéről még odatartozott hozzá két szó: *laudator temporis acti se puero* (173–4). Vagyis az öreg nem általában a régi időköt dicséri, hanem azt az időt, amit ő maga gyerekkorában átélt. És ennek alapján szidalmazza és minősíti „a mai fiatalokat”, amint a 174 sor folytatása hozzáteszi (*castigator censorque minorum*). Valamelyest tehát ennek a kifejezésnek a modern használata is kitágítja a jelentést, egy emberi attitűdöt immár nem életkorhoz kötötte és a múltat sokkal tágabban odaértve jellemez. Számunkra azonban most érdekesebbek azok a helyek, amelyek a nyugati irodalomértés szó- és gondolatkincsébe épültek be. Ezek között van olyan megfogalmazás, amelynek modern jelentése (valószínűleg) teljesen, és van, amelyiké egyáltalán nem felel meg a horatiusi gondolatmenetnek.

NÉHA A NAGY HOMÉROSZ IS ALUSZIK (359)

Ez a szokásos magyar formája a szentenciának, de rögvést tisztáznunk kell, hogy a hagyományozott szövegben nem a nagy, hanem a jó Homéroszról van szó. A magyar használatot valószínűleg Zrínyi Miklós befolyásolta döntően, aki a *Szigeti veszedelem* előszavában így idézte Horatiust: *saepe et magnus dormitat Homerus*. (Itt persze az is fontos különbség, hogy amikor a maga álszerényke-

désében Homéroszhoz hasonlítja hibáit, akkor nála Homérosz nem *néha*, hanem *gyakran* szundít el.) Honnan vette Zrínyi a nagy Homéroszt? Jeromos idézte így (nyilván fejből) Horatiust XLI. levelében: *Interdum magnus dormitat Homerus*. Ez az öt versláb nyilván kevés egy hexameterhez, és mivel a sor elején álló *indignor* hosszabb egy verslábnál, Jeromos változata nem lehet pontos, úgyhogy a *magnust* is bizvást elvethetjük.

Ettől eltekintve a gondolat világos: a legnagyobbak, a legjobbak is hibáznak. Időnkénti hibáikat természetesen el kell nézni nekik. A modern használat nem szorítkozik a költészetre, bármilyen emberi tevékenységgel kapcsolatban elhangozhat az idézet. Nos, ha a Horatius-hely összefüggését megnézzük, a homéroszi hibákkal szembeni elfogadó hozzáállás nem ennyire egyértelmű.

Sic mihi, qui multum cessat, sit Choerilus ille,
quem bis terve bonum cum risu miror, et idem
indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.
Verum operi longo fas est obrepere somnum.

Így vagyok azzal, aki gyakran hibázik, mint például Choerilus, akin netve csodálkozom, hogy két-három helyen jó, ugyanakkor felháborodom, valahányszor a jó Homerus elbóbiskol. De jogos, ha egy hosszú műbe belopakodik az álom.

Itt is azt látjuk, hogy az idézet kimetszettsége az egyik szónak megváltoztatta a jelentését. A *quandoque* az Augustus-korban még nem is jelenthette azt, hogy 'néha',¹ de a szöveg hely önállósult újabb használatában ezt jelenti, miközben eredetileg kötőszó volt 'valahányszor' jelentésben. Emellett a *dormitat* gyakorító alakja sem egészen ritka hibákra utal. Akárhogy is, a mondat nem egyszerűen leszögezi, hogy Homérosszal is előfordul, hogy hibázik, hanem a kritikus befogadóról beszél, aki (én) bosszankodik, méltatlankodik, valahányszor ez előfordul, és explicite nincs arról szó, hogy ezek a hibák ritkák lennének. Housman szerint Homérosz *bonus* jelzőjében is van valami lekicsinylő,² és talán többen érezték így, ezért helyettesítették a *magnusszal*. De ez is a kimetszettségéből adódik csupán, hiszen a *bonus* előfordult az előző sorban is mint Choerilus jelzője, aki eposzköltő létére csak kétszer-háromszor jó; vele állítja szembe a szöveg Homéroszt, aki alapvetően, eleve jó, de bosszantó, ha helyenként mégsem. És éppen ez a szem-

¹ A. E. HOUSMAN: Horatiana III. = *The Journal of Philology*, 18(1890) 33. Ezt a jelentést post-augustinak mondja a Lewis & Short szótár is: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dquandoque1>. A kimetszettség okozta szemantikai zavart jelzi, hogy előfordul a szentencia *aliquando* határozóval is (a Zrínyi idézte *saepe* már szerepelt fentebb). I. m., 32.

² HOUSMAN: I. m., 32.

beállítás implikálja, hogy azok a bealvások sem lehetnek gyakoriak, különben odalenne a szimmetria.

A következő sorban aztán a beszélő a méltatlankodást is visszavonja, és hosszú mű esetén elfogadhatónak mondja a hibákat. És akkor talán éppen a méltatlankodás nem volt jogos. Innen nézve a kiemelt gondolat, az önálló mondat-tá tett mellékmondat modern használata nagyjából mégis megfelel az eredeti kontextusnak: azok a hibák nyilván ritkák, és végső soron, egy hosszú mű esetében megbocsáthatók.

DULCE ET UTILE (343)

Ez a kifejezés a modern használatban azt a szemléletet írja le, amely szerint az irodalomnak egyaránt kell nevelnie és gyönyörködtetnie. Az idézet nem szó szerinti. A teljes sor így szól: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*, vagyis az kapja az összes szavazatot, aki vegyíti a hasznosat az édessel. Ez mintegy összefoglalása annak a részletnek, amely azzal a kijelentéssel kezdődik, miszerint „a költők vagy használni akarnak, vagy gyönyörködtetni, vagy egyszerre mondani kellemes és az életben alkalmazható dolgokat” (333–4). Az, hogy a három lehetőség közül láthatólag a vegyes megoldást értékeli a legmagasabbra, elfogadhatóvá teszi, hogy a költészetnek ezt az ideálképét Horatius nevével és egy megfelelően átalakított Horatius-idézzel fémjelezzék. Ráadásul a következő sorok ki is fejtik, mit jelent megkapni minden szavazatot: az ilyen művön keres sokat a könyvkereskedő, az ilyet olvassák a tengeren túl is, és az ilyen szerez örök hírnevet a szerzőnek. Ebből a hármasságból talán az is kiolvasható, hogy az ilyen mű egyszerre lesz népszerű és kanonikus. Az anyagi siker és a térbeli elterjedés inkább az előbbi, a tartós presztízs az utóbbit sugallja. Vagy csak azt az irodalomtörténeti tapasztalatot vetítjük itt rá a szövegre, mely szerint az azonnali nagy közönségsiker és a tartós kanonikus pozíció nem feltétlenül jár együtt?

Mindenesetre csábító ezt a kettősséget összekacsolni a *dulce* és *utile* kettősségével. Első gondolatunk akkor nyilván az lesz, hogy az előbbi, a mű szórakoztató jellege biztosítja az azonnali sikert, míg a hasznosság a tartós kanonizációt. Ezt az elképzelést esetleg támogathatja, hogy a 341–2. sorok szerint az öregek elutasítják a hasznosság aspektusát nélkülöző műveket, a fiatalokat viszont a komolyak nem érdeklik. A tartós hírnév talán mégis inkább olyasmi, amit az idősebbekkel, a kanonizációért felelős intézményeket működtető generációkkal asszociálhatunk.

Meg kell azonban említeni, hogy az *Ars poeticát* Philodémosz esztétikai elvei felől elemző David Armstrong pontosan fordítva látta a megfeleléseket: a hasznos, tanító aspektus Philodémosz (és Armstrong szerint ennek következtében Horatius) számára a költészetben értéktelen, de hozhat sikert az avatatlan olvasók nyilván sokkal szélesebb körében, és éppen a gyönyörködtetés, a költészet igazi

feladata az, ami az örök hírnevet biztosíthatja.³ Ha belegondolunk, hogy a kortárs populáris kultúrában nagyon is virulens a tanító lektúr, amely gyakran primitív életigazságokkal nagy közönségigényt elégít ki, amelyet éppen azért olvasnak sokan, mert tanácsot szeretnének kapni, hogy hogyan éljenek, az értő irodalomolvasók viszont a hitvány nyelvi-művészi kidolgozottság miatt utasítanak el, akkor el kell ismernünk, hogy ez a felfogás is megfeleltethető a recepciós tapasztalatnak.

Lehetséges azonban az is, hogy nem is kell a legjobb stratégia (*dulce et utile*) leírásában felállítani a siker/tartós hírnév dichotómiát, vagy ha felállítjuk is, nem kell a kettőt a külön-külön hozzárendelni a költészet eddig tárgyalt két aspektusához. Miért ne következhetne mind a rögtöni nagy siker, mind a tartós hír éppen a kettő kombinációjából? Horatius mind a tanításra, mind a szórakoztatásra nézve adott némi tanácsot, és ezekből egyáltalán nem az derült ki, hogy bármelyik stratégiával szemben fenntartásai lennének, vagy az egyiket magasabbra értékelné a másiknál. Tulajdonképpen az sem, hogy szerinte a fiataloknak vagy az öregebbeknek kéne-e inkább tetszeni. Azt viszont világossá teszi, hogy a kettő keverése a legjobb.

UT PICTURA POESIS (361)

Ezt a kifejezést úgy szokás fordítani: a költészet olyan, mint a festészet, és nagyon gyakran használják a költői szöveg képi megjelenítő erejének, vizuális aspektusának megnevezésre, de költészet és képzőművészet összehasonlításának esztétikai feladatát is szokás ezzel a kifejezéssel indokolni. A kifejezés valóban azt jelenti, hogy a költészet hasonlít a festészethez, és a horatiusi szöveggörnyezetében is ezt jelenti, de nem minden szempontból, hanem egyetlenegyből, és az egyáltalán nem a vizualitás vagy a képi megjelenítő erő. Horatius nem hasonlította össze a művészeti ágakat lényegi működésük szempontjából, hanem meglehetősen külsődleges, retorikai hasonlatot alkotott. Egy öt soros mondatban a művészeti alkotás befogadásáról beszél, és azt állítja, hogy különböző darabokhoz egészen másképp érdemes közelíteni. Pontosabban a különböző műalkotások különböző elmélyültségű műélvezetre alkalmasak. És éppen ez, az egyes művek különbözősége az, amiben a festészet és a költészet hasonlít. A hasonlatnak ha van revelatív funkciója, az a befogadás sokféleségére vonatkozik, és nem igen mutat meg semmit a költői szöveg vizuális megjelenítő erejének működés-módjából.

Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;

³ DAVID ARMSTRONG: The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic. = *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31(1993), 224.

haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

Olyan a költészet is, mint a festészet; lesz, amelyik akkor ragad meg jobban, ha közelebb állsz hozzá, és olyan is, amelyik akkor, ha eltávolodsz; az egyik a homályt szereti, a másik ha fényben nézik, mert nem fél a bíráló éles tekintetétől; az egyik csak egyszer tetszett, a másik akkor is tetszeni fog, ha tízszer keresed fel újra.

Jól látszik itt, hogy a hosszú, részletező hasonlat csak a festészet működését írja le, és nem fejtí ki, hogyan alkalmazhatók ezek e belátások a költészetre. Ez az átváltás, a hasonlóság pontos tartalmának a megértése az olvasóra marad. Három párban állítja szembe egymással a képeket, és egyáltalán nem biztos, hogy mindhárom ugyanazt a két fajta képet írja le. Az értékelő attitűd csak a második párban világos, ahol szerepel is a bíráló személye: itt nyilvánvaló, hogy a második típus, az a kép, amelyik a fényt szereti, amelyik nem fél attól, hogy tisztán látják, jobb kép, mint amelyiket sötétben kell nézni. Nem ennyire egyértelmű, de valószínű, hogy a harmadik szembeállításban is van értékelés, hogy jobb az, amelyiket többször, ismételten lehet élvezni, mint amelyiket csak egyszer. De az első párral már bajban vagyunk, mert művészeti tapasztalataink alapján nehéz lenne azt mondani, hogy a közlő vagy a távolról élvezhető kép jobb a másiknál. Ha a második és harmadik párban a második variáció az értékesebb, akkor az elsőben is? Távolabbról jobban látszik az összehatás? És nem baj, ha vannak kisebb hibák, amelyek onnan nem látszanak, bár közlő feltáruhnának (n.b. ez a rész közvetlenül a Homérosz hibáit tárgyaló után következik)? Vagy már csak a variáció kedvéért is fordított itt a helyzet, és a közlő nézhető kép a jobb, mert annak hibátlannak kell lennie? Vagy ebben az elsőben még nincs értékelés? És talán a harmadikban sem olyan erős az, hiszen mégiscsak tetszik mindkét fajta kép legalább egyszer? A második fajta ugyan sokszor tetszik, de az igazán rossz képek nyilván egyszer sem tetszenek. Amelyik egyszer tetszik, az is jó kép tehát, csak másképp. Akkor tehát csak a második szembeállításban lenne értékelés? De az is lehet, hogy a sorrend nem olyan fontos, hogy van mindenütt értékelés, de nem mindig a második a jó: egyes képek csak (nagyon) távolról, sötétben, egyszer megnézve tetszenek, mások meg közlő, világosan többször megnézve is. Ez elég kézenfekvő, de nem zárható ki az sem, hogy a párokat nem kell ilyen következetesen összekötni, és ennél sokkal többféle variációt kínál a szöveg. Lehetnek például képek, amelyek sötétben közlő, sötétben messziről, világosan közlő tetszenek, de világosan messziről nem, és a három jó variáció közül is csak az első megtekintésre tetszenek, legközelebb már nem váltanak ki olyan hatást.

De ezzel az elemzéssel még nem jutottunk közel a költészet értékeléséhez. A közlő–messziről és homályban–világosan szembeállításoknak nem kézen-

fekvő olvasásmódokat megfeleltetni, de azért gondolhatjuk, hogy egy kép közeli, világosban megtekintésének megfelel egy figyelmes, „közeli”, alapos, értelmező, elemző olvasás, és ezzel szembeállítható egy futólagos, felszínes. Ez már csak azért is valószínű, mert a bíráló éles szemének motívuma így vihető át leginkább az irodalomértés tapasztalatára. A harmadik pár viszont könnyen és magától értetődően alkalmazható a költészetre, és az is világos, hogy a többszöri olvasás egyre alaposabb, részletesebb megértést eredményezhet.

Miben olyan tehát a költészet, mint a festészet? Abban, hogy egyes művek megértése és értékelése nagyobb elmélyülést igényel (vagy tesz lehetővé), mint másoké. Hogy ez mennyire távol áll attól, ahogyan a kifejezés használatossá vált, azt itt hadd szemléltesse (talán nem teljesen sportszerű módon) egy idézet az online kulturális újságírásból: „Horatius ut pictura poesis elve elve [sic!] kimondja, hogy a költészetnek olyannak kell lennie, hogy pontosan és ugyanúgy adja vissza az adott tárgyat, mit [sic!] az azt ábrázoló kép.”⁴ Mint láttuk, Horatiusnál az *ut pictura poesis* egyáltalán nem elv, egyáltalán nem fogalmaz meg semmiféle követelményt a költészetre nézve, semmit nem mond az ábrázolt tárgyról vagy az ábrázolás pontosságáról. Olyan hasonlat ez, amely a festészet befogadásának könnyen felidézhető különbségeivel világítja meg, hogy az irodalom befogadásának is különböző alaposságú módjai lehetnek.

IN MEDIAS RES – AB OVO (147–148)

A két horatiusi kifejezést gyakran használják az eposzok két lehetséges narratív szerkezetének leírására: amelyik mindvégig lineáris történetmondással operál, és amelyik egyszer egy nagy visszatekintő beszédben ismerteti meg az előzményekkel. Eszerint a tipológia szerint az *Ilias ab ovo* eposz, az *Odüsszeia* pedig egy *in medias res* eposz. Ez a kategorizálás önmagában helytálló lehet, és heurisztikus erejét sem kell elvitatni, félrevezető azonban, hogy két Horatius-idézettel nevezik meg, hiszen ezek a kifejezések az *Ars poetica*-ban éppen nem ezeket a jelenségeket írják le. Kétségtelen ugyan, hogy Horatius belefordítja művébe az *Odüsszeia* nyitósorait, és ezeket dicséri meg azzal, hogy szerzőjük helyesebben jár el, és ezt a fajta történetmondást jellemzi többek között az *in medias res* kifejezéssel, de nem a két homéroszi eposzt állítja szembe egymással, hanem Homéroszt a küklikus eposzokkal: azokra jellemző, hogy a trójai háborút az ikertojástól kezdve mesélik el (amelyikből Helené kikelt).

Gyakran előfordul azonban, hogy az eposzok jellemzőjeként nem a két fenti kifejezés szembeállítása, hanem csak az egyik, az *in medias res* szerepel, mégpedig az eposzkezdés leírásaként: az eposz nem a szituáció és az előzmények körülmé-

⁴ TSSU és LORD TOM: Két szemszög, egy téma: az írás és a kép helyzete. = *Gépnarancs* 2011. október 30. <http://gepnarancs.hu/2011/10/ket-szemszog-egy-tema-az-iras-es-a-kep-helyzete>

nyes leírásával kezdődik, hanem a dolgok közepébe vágva. Például mint az *Ilias* a háború kilencedik évében vagy az *Odüsszeia* Odüsszeusz tengeri bolyongásainak majdnem a legvégén azzal, hogy az istenek eldöntik, ideje, hogy hazatérjen. Kétségtelen, hogy a szűkebb szöveggörnyezetet adó gondolatmenet az eposzkezdés problémájának felvetésével indul: „és ne kezd el úgy, mint egykor a küklikus költő” (*nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim*). Vele állítja szembe Homéroszt. És a küklikus eposzkezdés két példájával (Diomédész hazatérését a trójai háborúból Meleagrosz halálától kezdve elmesélni, a trójai háborút Helené születésétől),⁵ amelyeket két sor ír le (és ez a két sor az *ob ovo* kifejezéssel zárul), áll szemben a homéroszi elbeszéléstechnika öt soros leírása. Ez kezdődik így:

semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit (148–9).

Mindig a végkifejlet felé siet és a hallgatót a dolgok közepébe ragadja, mintha azok már eleve ismertek volnának.

Ez a mondat viszont egyáltalán nem úgy hangzik, mintha az eposzkezdésről szólna. Már csak azért sem, mert az első szava a mindig, elkezdődni pedig egy eposz csak egyszer tud. Talán elképzelhető, hogy a mindig csak a mellérendelés első feléhez tartozik, de ez az értelmezés már önmagában is erőltetett lenne, de végképp valószínűtlenné teszi, hogy a következő mellérendelések is általánosnak, az epikus narráció egészére és nem csak a kezdésre jellemzőek: „... és amitől nem remélhető, hogy a ragyogóan tárgyalható, azt kihagyja, és úgy hazudik, úgy keveri a hamist a valóval, hogy az eleje nem mond ellent a közepének, se a közepe a végének” (149–152). Bizony úgy tűnik, hogy az *in medias res* nem az eposz kezdetét, hanem a homéroszi elbeszélőművészet egyik általános sajátosságát írja le: Homérosz takarékos narrációja mindig úgy adja elő az eseményeket, hogy a kifejtetüket tartja szem előtt, soha nem áll meg aprólékosan ismertetni a körülményeket és előzményeket, hanem ami fontos, az menet közben derül ki, mindig csak a jól megközelíthető témákat dolgozza ki, és soha nem kerül ellentmondásba önmagával, amikor fiktív elemeket vegyíti a hagyományozott anyagba.

*

Az *Ars poetica* alapműve az európai irodalmi gondolkodásnak, és sok gondolata épült be a köztudatba. Csakhogy a költői szöveg gyakran többértelmű, sok

⁵ Az utóbbi példa világosan elképzelhetővé tesz egy terjedős, nem sűrítő, lineáris és kronologikus történetmondást, az előbbi viszont ennél problematikusabb. Meleagrosz történetét gyakran dolgozták fel költők és képzőművészek, de Diomédész hazatérése sehogy se kapcsolódik hozzá. Meleagrosz Oineusz fia volt, Diomédész pedig unokája egy másik fiától (Tüdeusztól). De lehet, hogy épp ez a lényeg: a rossz költő esetleges családi kapcsolatok mentén hetet-havat összehord. (Vö. Niall RUDN: *Horace, Epistles Book ii and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Cambridge, Cambridge UP, 1989, *ad loc.*)

helyen nehezen értelmezhető, nyitott, igen kevésbé explicit. Bármennyire is magyarázó jellegűnek látszik is sok helyen, nem ellentmondásmentességre, egyértelműsége, hézagtalan gondolatmenetre törekvő tudományos diskurzus. Ennek következtében azok az irodalomtudományos közhelyek, amelyeket az európai beszéd kiragadott Horatius-idézetekkel szokott megjelölni, gyakran nem pontosan és néha egyáltalán nem felelnek meg az *Ars poeticá*ban kifejtett gondolatoknak. Ez egyfelől nem diszkreditálja az adott gondolatokat: az európai eposzok fennmaradt corpusára tényleg jellemző az *in medias res* kezdés akkor is, ha Horatius abban a mondatban, ahol a kifejezés elhangzik, valószínűleg egyáltalán nem a kezdésről beszél; másfelől azonban ez a helyzet megnehezíti Horatius értelmezését, hiszen nehezebb olyan mondatokat, kifejezéseket másképp érteni, amelyekről azt gondoljuk, hogy untig ismert közhelyek pregnáns megfogalmazásai.

Ore rotundo – egy horatiusi fordulat elő- és utótörténete*

Az egy sorra eső idézetek számát tekintve az *Ars poetica* biztosan a statisztikák élén állhatna az ókori művek között. Szövegéből ráadásul nem csak a latin nyelvű olvasók idéztek később szívesen, ugyanez a folyamat a különféle modern nyelvű irodalmakban is lejátszódott, az idéző és idézett nyelvek különbségének ellenére is. Hogy miből lesz közkedvelt szállóige vagy fordulat, az természetesen az utókor döntésétől függ, kiszámíthatatlan előre. Az idézhetőség érdekében azonban ezúttal maga a forrásszöveg, az *Ars poetica* is sokat tesz. A műfaji célokkal összhangban eleve nagy hangsúlyt fektet arra, hogy az ajánlott szabályok, valamint a szabályokat illusztráló példák – ahogy ez egy jó tankölteménytől elvárható – könnyen megragadjanak az olvasó fejében. Az *Ars poetica* esetében ugyanakkor nem szokványos arsszal van dolgunk. A benne megszólaló „mester”, amikor átadja tapasztalatait ifjabb pályatársainak, a költészet iránt érdeklődő Piso-fivéreknek, nem csak szavai megjegyezhetőségére, emlékezetessé tételére törekszik, hanem arra is, hogy a maximál korábbi fordulatokra és aranyszabályokra is épüljenek. Az *Ars poetica* potenciális idézeteinek többsége valójában maga is eleve idézet, többnyire egy hosszú előélettel rendelkező görög kifejezés, terminus vagy szókép latin fordítása, parafrázisa. Egy szövegrészlet átültetése ugyanakkor értelemszerűen azzal jár, hogy az eredeti kifejezés jelentése módosul, megváltozik az új helyén. Különösen érvényes ez az *Ars poetica* szövegére, melyben az előbb említett „mester” az egyik legképlékenyebb és legváltozékonyabb figura a tanköltemények történetében. Folyamatosan cseréli *personáját*, sőt állandóan változtatja az egyes *personákhoz* való viszonyát is. Hol a „költészet professzora” hangján szólal meg, hol egyszerű színházba járó nézőként, hol a nézőket is felülről figyelő külső szemlélőként, hol a *vatesek* és a mitikus költők utódai közé tartozónak érzi magát, hol a lírából már kiöregedett nyugdíjas költőnek, miközben egyetlen szerepével sem azonosul maradéktalanul, de egyiket sem utasítja el teljesen, egyfolytában ingadozva az irónikus távolságtartás és az azonosulás között.

Az *ore rotundo loqui* (kerek szájjal beszélni) szintén az előbb említett kétarcú idézetek közé tartozik, mégha magyar utóélete jóval szerényebb is (még a tükörfordítása sem honosodott meg!), mint angol, német vagy spanyol továbbélése. Az alábbiakban az előbb említett kétarcúságnak megfelelően szeretném a kifejezés elő- és utótörténetét bemutatni, az utóbbi időszakból egy különösen mozgalmas szakaszt

* A tanulmány az K 112283 sz. OTKA-projekt támogatásával készült. Az angol nyelvű változat (FERENCZI-HARDIE 2014, 223–246) első felének átdolgozása.

kiválasztva: a fordulat népszerűvé válását a 15. századi Itáliában. Anélkül, hogy következtetéseimet részletesen előrebocsátanám, egyetlen tanulságot azért talán érdemes az elemzés előtt is megemlíteni. Amikor Ficino (és nyomában más humanista szerzők)¹ az *ore rotundo* fordulatot az eredeti összefüggésből kiemelve új kontextusba helyezik, akkor olyasmiről játszódnak le, ami talán csak részben felel meg várakozásainknak. Arra kézenfekvő számítani, hogy az új környezet jóvoltából a kifejezés olyan jelentésekkel is bővíthet, amelyek az *Ars poetica* szövegében nem voltak meg (ez be is következik), az viszont meglepőnek tűnhet, hogy egy olyan jelentésmozzanat is hangsúlyt kap, amely noha egyértelműen megragadható az *Ars poetica* előszövegeiben is, az *Ars poeticában* kevésbé szembetűnő. Az utótörténet mintegy rímeli az előtörténetre. Hogy miről is van konkrétan szó, melyik mozzanatról? Ehhez először a kifejezés eredeti kontextusát kell megnéznünk az *Ars poeticán* belül.

I.

A 322. sor után a téma – mint már jó néhányszor korábban is – hirtelen vált irányt. Míg addig egy alapvetően poétikai kérdés volt terítéken (a mondanivaló vagy a megfogalmazás fontosabb-e egy műben), a beszélő egyik pillanatról a másikra a görög és római kultúra egyfajta értékszociológiai összehasonlításába, nemzetkarakterológiai szembeállításába kezd (319–324):

*Interdum speciosa locis morataque recte
fabula nullius veneris, sine pondere et arte,
valdius oblectat populum meliusque moratur
quam versus inopes rerum nugaeque canorae.
Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris.
Romani pueri longis rationibus assem
discunt in partis centum diducere.*

Értelmező jellegű prózafordításban:

„Néha jobban szórakoztatja a népet és jobban köti le egy olyan történet, amely nem különösebben szellemes (*nullius veneris*) ugyan, nincsenek benne súlyos szavak, kidolgozva sincs rendesen,² de szívporkázik közhelyeivel

¹ CRISTOFORO LANDINO (1490, 326 és 332; *Xandra* 9.1–6, *Carmina varia* 8.21–22, Perosa 1939), Angelo Poliziano (egy visszaemlékezés szerint, lásd LECOINTE 1993, 326) és Naldo Naldi (*De laudibus bibliothecae augustae* 2.156).

² A *pondus* (súly) és *ars* (kidolgozás) nagy valószínűséggel a nyelvi megfogalmazásra vonatkozik, lásd BRINK 1963, 344–346 és RUDD 1989, 203, vagy korábban KRÜGER 1869, 345.

(*speciosa locis*) és pontosan ragad meg embertípusokat (*morata recte*), mint a szépen csengő, de tartalmatlan verssorok.

A görögöknek adott tehetséget a Múzsza, a görögöknek megadta, hogy kerek szájjal szóljanak, semmi másra, csak a dicsőségre vágyva mohón. A római gyerekek azt tanulják hosszú számításokkal, hogyan lehet egy *as*-t száz részre osztani.”

A váltás logikája azonban ezúttal hirtelensége, azaz a visszautaló nyelvi elemek hiánya ellenére is elég könnyen kikövetkeztethető. Az előző egység azzal a tanulsággal zárul, hogy a hiteles és találó jellemábrázolásnak (és általában a *res*-nek, a „tartalomnak”) nagyobb a súlya, mint a *verbának*, mert az előbbi hiányát nem pótolhatja a nyelvi tetszetősség, a költői formák alkalmazása, így valamiképp a mondanivaló és verbális kifejezőkészség ellentétét láthatjuk viszont a két kultúra „veleszületett” sajátosságainak kontrasztjában. A párhuzam ugyanakkor azonnal érzékelhetően sántít. A kulturális kontraszt nem pontos megfelelője az előbbi poétikai ellentétpárnak, hiszen a görögök istenadta beszédtehetsége, valamint társadalmuk beszédművészet-központúsága a rómaiak anyagiasságával, gazdaság-centrikusságával van szembeállítva. Ez az ellentét pedig nem azonos a tartalom-nyelvi megfogalmazás szembeállításával, legfeljebb rokonítható, összefüggésbe hozható vele.

A nézőpont elmozdulása miatt így többféleképpen is feltételezhetünk kapcsolatot a két szakasz között. Az új téma mindenféleképp tágabb, szélesebb az előző kérdésnél; egyfajta háttérrel, társadalmi-kulturális kontextust biztosít számára. A művészi tökéletesség tehát – e logika szerint – nem egyszerűen technikai kérdés, melyet pusztán „céhen belül”, az adott mesterség szabályai szerint meg lehetne ítélni. Többféle feltételtől is függ (és ezen a ponton konkretizálhatjuk a két szakasz közötti lehetséges kapcsolatokat). Először is nem függetleníthető a mindenkori közönségtől, a befogadók elvárásaitól és reakcióitól. A közönség igényét és ítéletét pedig alapvetően meghatározza, hogy az adott közösség milyen társadalmi és kulturális értékeket részesít előnyben. A költészetnek (amibe a nagyon általános jelentésű *loqui* ige alapján valamennyi szóbeli műfajt, így például a szónoklást és a történetírást is bele lehet és kell értenünk) ráadásul van egy további dimenziója is: a hozzá való tehetség és maga az alkotás a Múzsák ajándéka. Ennek az így többszörösen „előkészített” költői tökéletességnek a megkülönböztető jegye az *ore rotundo loqui* képessége. De mit is jelent pontosan ez a kifejezés? És milyen kapcsolatban van egymással a két isteni adomány: az *ingenium* és az *os rotundum*?

A két tagmondat kötőszó nélkül kapcsolódik egymáshoz, párhuzamos szerkesztésű, és közös az állítmányuk: *Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo Musa loqui*. Ezek a szintaktikai vonások, első ránézésre, inkább azt sugallják, hogy a két rész két különböző, de egymást valamiképp kiegészítő dolgot jelöl. Az *os rotundum* előzményei, s a rá vonatkozó értelmezői hagyomány (Lambinustól kezdve)

megegyeztetíti ezt a benyomást.³ BRINK, a mű máig mérvadónak számító kommentátora az *os rotundum*ot – az *ingenium*mal szembeállítható és az adottságokat beteljesítő – *ars* kifejeződésének tekinti, és értelmezését számos olyan idézettel alá tudja támasztani, ahol a stílus „lekerekítettsége” a mondatok nagyfokú ritmizáltságával, valamint az ebből adódó gördülékenységgel függ össze.⁴ A kifejezés alapját nyilvánvalóan egy kör vagy gömb alakú tárgy, például egy kerék vagy golyó képezte adja, amelyet olyan simára csiszoltak le, hogy zökkenőmentesen tud gurulni. Ennek megfelelően egy beszéd akkor kerek, vagyis gördülékeny, ha a beszélő folyékonyan, megszakítások, döccenők nélkül mondja szövegét. A „kerek” jelzőt többször használják a körmondat kerektségére, vagyis arra a tulajdonságára, hogy a periódus értelmi-ritmikai egységei, kőlonjai között olyan szoros a kötődés, hogy az utolsó tag elhangzása után a befogadó úgy érzi, a mondat visszatért önmagába és – a *periodos* eredeti értelmének megfelelően – körutat tett meg, és a szöveg „gurul előre”. Ebben az értelmezésben, tehetjük hozzá, a „kerek” metafora a „száj” metonimikus használatával egészül ki, hiszen a „száj” a szavak tulajdonságait veszi magára.

Ezzel az értelmezői konszenzussal, miszerint tehát az *os rotundum* az *ars* jóvoltából kiteljesedett *ingenium*ot, másképp megfogalmazva: a „természetté vált mesterséget” (BRINK) testesíti meg, aligha volna indokolt vitába szállni. Az összképhez azonban valami még hozzátartozik. A kommentárok hallgatólagosan abból indulnak ki, hogy a metafora egyértelműen *pozitív* jelentésű. A kép görög előzményei azonban, ahogyan ezt az alábbiakban szeretném bemutatni, nem támasztanak alá egy ilyen feltételezést. Az előzményekből és párhuzamokból ennél sokkal árnyaltabb összkép rajzolódik ki. A kifejezést az eseteknek csak kisebb részében használják elismerés kifejezésére, az esetek többségében erősen kétértelmű, irónikus dicséretnek számít. A képzethez kötődő értékítéletnek természetesen jelentősége van a képzet horatiusi átvételére is, különösen akkor, ha arra gondolunk, hogy ez az a mozzanat, amely szimbolikusan kifejezi a görög és római kultúra különbözőségét.

II.

A metaforának már az első előfordulása is – mely a horatiusi *os rotundum* előzményének tekinthető, de többnyire kimarad a kommentárok hivatkozásaiból – jól mutatja a képzethez társuló negatív felhangokat.⁵ Arisztophanész *Akharnaibeliak* című darabjában a Kar a következő szavakkal jellemzi az új nemzedéket, mely ag-

³ LAMBINUS 1561, *ad loc.*

⁴ BRINK 1963, 348.

⁵ Brinket leszámítva az ismertebb kommentárok közül (ERNESTI 1795, KIESSLING-HEINZE 1957, ROSTAGNI 1930, RUDD 1989) senki sem idézi a helyet.

resszív fellépésével és tökéletes nyelvi felkészültséggel képes megvédeni magát és barátait a bíróságokon, ellentétben a tömeg előtt félénken motyogó öregekkel:

Ὁ δὲ νεανίας ἑαυτῷ σπουδάσας ξυνηγορεῖν
εἰς τάχος παίει ξυνάπτων στρογγύλοισι τοῖς ῥήμασιν (683–684).⁶

„A fiatalok szinte várják, hogy megvédhessék magukat, s amint beszállnak a küzdelembe, azonnal zúdítyák ránk kerekre csiszolt szövegőiket.”

Jóllehet a kerektség ezúttal nem a beszéd szervére, hanem fizikailag észlelhető produktumaira, vagyis a szavakra vonatkozik, továbbá a metafora nem önmagában áll, hanem egy átfogóbb metafora: a „harc” képzetének része, a „kerekre csiszolt-ság” valóban tökéletességet fejez ki, mint az *Ars poetica*-ban. Csakhogy ez a tökéletesség kétes értékű dicsőséget jelent. A „kerekre csiszolt szavak” ugyanis fegyverként funkcionálnak a fiatalok kezében (akár kézzel dobható, akár parittyával hajítható kövekként képzeljük őket),⁷ folyékony beszédüket pedig a gyorsan és folyamatosan (εἰς τάχος) zúduló kőzáró érzékelteti – a szavak ártó szándékú, agresszív használatában elért technikai tökéletességet nyilvánvalóan nem mindenki értékeli pozitívumként, az öregek nemzedéke biztosan nem. Az ő szemükben (és az olvasó ezen a ponton az ő belső nézőpontjukból látja a dolgokat) a gömbölyűre csiszolt szavak nem a beszéd mesteri használatának, hanem épp a szabályokkal való visszaélésnek, az eredeti rendeltetéssel ellentétes használatának csúcspontját jelképezik.

A közkeletű kommentárok többsége azonban a képzetnek nem ezt az előfordulását tekinti az *os rotundum* legfontosabb előzményének, hanem a *Phaidrosz* egyik helyét.⁸ A platóni dialógus jóval nagyobb ismertsége alapján ez a feltételezés nem tűnik lehetetlennek, a mi szempontunkból azonban sokkal érdekesebb körülmény (ami a kommentárok említetlenül hagynak), hogy Platónnál ugyanolyan kétes dicséretet fejez ki a metafora, mint Arisztophanészé. Szókratész ugyanis Lüsziász beszédét jellemzi úgy, hogy benne minden egyes szó „világos, kerekded, és gondosan meg van esztergálva / gömbölyűre van kifaragva” (σαφὴ καὶ στρογγύλα, καὶ ἀκριβῶς ἕκαστα τῶν ὀνομάτων ἀποτετέρονται). A dicséret irónikus jellege a szövegösszefüggésből egyértelműen kiderül. Az ambivalens dicséretet, a Lüsziász beszédét csodáló és kívülről megtanuló Phaidrosznak címezi Szókratész. Méltatlankodva teszi föl a kérdést: miért kellene neki is, Phaid-

⁶ Arany „körmönfont beszédnek” fordítja a kifejezést, az eredeti metaforát egy más képzeteket keltő magyar fordulattal helyettesítve: „az ifju – önjaváért buzgólkodván vádlani – / Rendre vagdal és szorongat körmönfont beszédével.”

⁷ „As if with slingballs or stones” – jegyzi meg OLSON 2002, 248.

⁸ LAMBINUS 1561, ERNESTI 1795, KIESSLING-HEINZE 1957, ROSTAGNI 1930, RUDD 1989, ezt a Platón-helyet jelöli meg, lásd még COPE megjegyzését Arisztotelész *Rétorikájának* 1394 b34 helyéhez (1877). Az Arisztophanész-helyet, melyet egyedül BRINK idéz, ő sem elemzi, és a *Phaidrosz*-helyet tartja meghatározónak.

roszhoz hasonlóan, beszállnia Lüsziasz magasztalóinak közé? Miért kellene neki is dicsérnie a beszédet „kerekre csiszolt szavai”, azaz rétorikai vonásai alapján? A gúnyos elismerés nyilvánvalóan rosszallást fejez ki Phaidrosszal szemben, amiért ennyire a hatása alá került Lüsziasz üres beszédének. A beszéd tetszetősnek tűnhet ugyan az első felszínes benyomások alapján, de – ahogy ezt a második beszédében igyekszik bizonyítani Szókratész – a választott tárgyáról, vagyis a szerelemről valójában semmilyen belátása sincs a dolog valódi természetét illetően. Végül, érdemes még egy részletre odafigyelnünk, amely a közvetlen hatás ellen szól: a στρογγύλος jelző – az Arisztophanész-helyhez hasonlóan – itt is a szavak jelzője, és nem a szájé, mint Horatiusnál.

A Phaidrosz-hely alapján az *Ars poetica*-kommentárok általában azt is magától értetődőnek veszik, hogy az *os rotundum* latin jelzője a görög στρογγύλος fordítása. A megfelelés lehetőségét nincs is értelme tagadni, de a στρογγύλος mellett van egy másik görög jelző is, amely előzményként szóba jöhet. Ez a jelző az εὐτροχος (jó kerekű, jól futó), mely éppúgy a kerék szóból van képezve (τροχός - εὐτροχος), mint a latin párja (*rota* – *rotundus*), ráadásul kifejezetten beszédszerv jelzőjeként fordul elő, így ebből a szempontból a horatiusi „kerekek száj” még közelebbi ősenek tekinthető, mint az előbb említett Arisztophanész-, illetve Plátón-hely. Bár kétségtelen, hogy az εὐτροχος jelző a ritkább szavak közé tartozik, érdemes azt is megemlítenünk, hogy egy Kr. u. 2. századi felirat tanúsága szerint pusztán a „kerekek” alak kifejezésére is használták,⁹ vagyis a metaforikus használatát illetően hasonló jelentésbővülésen is átesett, mint a latin *rotundus* jelző.

Két olyan szöveghelyünk is van, ahol az εὐτροχος jelző a „gördülékeny” beszéd jelölésére szolgál, mindkettő Euripidésznél, és mindkét esetben negatív felhangokkal. A *Bakkhánsnők* 269. sorában Teiresziasz alkalmazza a „jól forgó nyelv” metaforáját Pentheusz Dionüszosz elleni kirohanására: σὺ δ' εὐτροχὸν μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν [ἔχεις]. „Pereg a nyelved, mint a bölcsé, szüntelen.” (Devecseri Gábor fordításában) Jóllehet a beszéd szerve ezúttal nem a száj, mint Horatiusnál, hanem a nyelv, a fordulat ugyanazt a képzetet fejezi ki: a beszéd gyorsaságát és folyamatosságát, és éppúgy metafora és metonímia keresztezésével. Hogy a dicséret ironikusan érthető és értendő, ez bizonyos fokig már a ὡς kötőszó jólismert többértelműségéből is következik. A ὡς ugyanis nem csak hasonlító határozót jelenthet („mint egy bölcs”), hanem véleményes okot is („abban a hiszemben, hogy bölcs vagy”), sőt feltételes mellékértelmű is lehet („mintha bölcs lennél”). A dicséret kétes mivoltát ezúttal is a kontextus teszi egyértelművé. Teiresziasz beszédéből hamar kiderül, hogy az öreg jós csupán lendületet vett azzal, hogy Pentheusz beszédének felszíni tetszetősségét elismerte, a rövid tompító bevezetés után egész frontos támadást intéz Pentheusz beszéde ellen, és részletesen elmagyarázza, miért nem ért egyet egyetlen állításával sem. A „jól pörgő nyelv” tehát ezúttal is egy olyan testrészt ír le,

⁹ Egészen pontosan egy várost körbevevő falra (IG 14.1389 II 13); a jelzőt a LIDDELL-JONES – SCOTT szótár „well-rounded” megfelelővel fordítja.

mely csupán önmagában véve és élettanilag működik tökéletesen, egész lényünket, vagyis a nyelvvel közölt gondolatokat is tekintve viszont tragikusan rosszul.

A másik szöveghelyen, a *Fejét elfedő Hippolüosz* egyik töredékében (439. tör. KANNICHT) ugyanezzel a jelzős fordulattal panaszkodik a Dajka egy közelebbről azonosíthatatlan embercsoportra: νῦν δ' εὐτρόχοισι στόμασι τάληθέστατα / κλέπτουσιν, ὥστε μὴ δοκεῖν ἄ χρεῖ δοκεῖν.¹⁰ „Jól pergő szájukkal eltüntetik az igazságot, hogy ne azt gondolja az ember, amit gondolnia kellene.” A jelző kifejezetten negatív értelme már az állítmány jóvoltából – a tágabb szövegösszefüggés ismerete nélkül is – világosan kiderül.

A legközelebb azonban egy Arisztophanész-töredék áll a horatiusi kifejezéshez, melyben a kerektség (ezúttal a στρογγύλος szóval kifejezve) a száj tulajdonságaként jelenik meg, ambivalens módon.¹¹ A töredék azért is érdekes, mert így vagy úgy, mindhárom előzőleg említett szerzőhöz kötődik, s talán nem is véletlen ez az összefonódás. A töredéket a *Szókratész védőbeszédjéhez* írt szkholion őrizte meg, éspedig egy olyan szakaszban, mely – a Szókratész által a maga népszerűtlenné válásáért és beperléséért felelőssé tett – Arisztophanészt mutatja be, és ezen belül is annak kapcsán, hogy a komédiaíró egyik riválisa Euripidész-plágiummal vádolta.¹² Kratinosz azt vetette Arisztophanész szemére, hogy miközben parodizálja Euripidészt, túl messzire megy az utánzásban. Híres megfogalmazása szerint Arisztophanész eggyé válik Euripidésszel, „euripidaristophanizál” (εὐριπιδαριστοφανίζων), olyan szorosan kötődik a paródia szövege a parodizált eredetihez. A scholiasta ezután annak igazolására idéz Arisztophanész *Színpadfoglaló nők* (Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι)¹³ című komédiájából egy részletet (342. tör. KASSEL – AUSTIN), hogy az átvétel tényét bizonyos fokig maga Arisztophanész is elismerte. Ha egy testté nem is lettek, és különösen a gondolkodása más, mint Euripidészé – folytatja Arisztophanész a testrészhasonlatot, – „szája kerektségét” tényleg tőle vette: χρωμαὶ γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, / τοὺς νοῦς δ' ἀγοραῖους ἦπτον ἢ ,κεῖνος ποιῶ. „Valóban használok szájának kerektségét, de a gondolataim nem olyan közönségesek, mint az övéi.”

A kérdés magától adódik: minek az átvételét ismerhette el ezzel Arisztophanész, és mely műveiről lehet szó egyáltalán? Ha elfogadjuk a scholion értelmezését (és a kételyre nincs igazán okunk), miszerint Arisztophanész valóban Kratinosz vádjára felelt a szóban forgó töredékekkel, akkor a megtámadott darab(ok) a 420-as évek második felében írt komédiák között keresendő(k), hiszen a két szerző vitája – egyéb források alapján – erre az időszakra datálható.¹⁴

¹⁰ Megjegyzendő azért, hogy KANNICHT, a töredék legfrissebb kiadója (2004) az alexandriai Kelemen által megőrzött εὐρόοισι (jól áradó) olvasatot részesíti előnyben.

¹¹ A Horatius-kommentárok nem tartják számon az *ore rotundo* előzményeként, az Arisztophanész-töredékek legutóbbi kiadói viszont megemlítik a horatiusi kifejezést (KASSELL – AUSTIN, 1984, 259).

¹² *Schol. Areth.* (B) Plat. apol. p. 19 C (p. 421 Gr.).

¹³ A címet esetleg lehet úgy is érteni, hogy „Színpadi öltözőket / sátrakat elfoglaló nők”.

¹⁴ BILES 2011, 35 és 124.

Az ekkor született művek közül pedig a legnagyobb valószínűséggel a 425-ben bemutatott *Akharnaibeliek* jöhet szóba mint lehetséges célpont, mert ez az a darab, amelynek központi jelenete a 13 évvel korábban, 438-ban színre vitt *Téléphosz* (Euripidész egyik legtöbb port felkavaró műve) központi jelenetének kifigurázására épül.¹⁵ Dikaiopolisz, a komédia főhőse a kérdéses jelenet előtt még személyesen is felkeresi Euripidészt, hogy megfelelő színpadi ruhát (értsd: rongyokat) és hatásos beszédrészleteket kérjen a tragédiaköltőtől. Az öltözködés során a komikus figura kilép dikaiopolisi önmagából, és hol Arisztophanésznek mint komédiaírónak szerepében beszél, hol euripidészi tragikus hősöket testesít meg azok mondatait szavalva, hol pedig egyenesen Euripidész személyével azonosul (és bolondozik). Az eredmény: egy többszörös identitását szereplő, a két drámaíró személyéből és szereplőiből egybegyűrva. Kratinosz így alighanem azt kifogásolhatta, hogy Arisztophanész túlzásba vitte az euripidészi „alapanyag” alkalmazását; ez már nem paródia volt, hanem mélyreható azonosulás az euripidészi hősökkel és magával a tragédiaíróval. A drámai és drámaírói személyeknek ezt az összeolvasztását talán azért találhatta különösen visszatetszőnek, mert Dikaiopolisz egy provokatív módon hősietlen tragédiahőssel vált eggyé, egy olyan – másutt is felbukkanó, jellegzetes – euripidészi figurával, aki szónoki képességeit gátlástalanul és agresszíven használja érdekei védelmében. A Kar erre a jelenségre reagál a parabázisban, amikor szóba hozza az új generáció lehengerlő beszédstílusát, a fentebb már idézett rettegett szógolyókat (στρογγύλα ῥήματα).

Mindezek tükrében még érdekesebb, hogy amikor Arisztophanész „elhatárolódik” Euripidésztől, akkor épp ezt a kerekseget (lehengerlő stílust?) nevezi meg olyan euripidészi vonásként, melynek átvételét nem tagadja. Egyúttal azonban siet leszögezni a különbséget is; hogy ti. másfajta gondolatok kifejezésére használta a lehengerlő beszédmodot. Hogy ez a gondolati különbség miben áll, nem egyszerű kitalálni (talán azzal lehet összefüggésben, milyen szándékokat mutat meg a költő a verbális agresszióval fellépő beszélőkben, és hogy mennyire mutatja őket sikeresnek vagy sikertelennek az adott történetben), az viszont egyértelműnek tűnik, hogy a στρογγύλον ezúttal is egyfajta eszköz szerepét tölti be, mely önmagában véve fejezheti ki a tökéletes stílust, csak sajátos esetekben.

A töredék és a hozzákapcsolódó többi szöveg jól mutatja, hogy a kifejezés központi fogalomként vált azokban az irodalmi vitákban, amelyeket Arisztophanész az Euripidészhez való kapcsolatáról folytatott kortársaival, több fordulóban is. Talán ez az irodalmi vita is hozzájárult ahhoz, hogy a képzet széles körben ismert legyen, és ebből adódóan használja Platón is ezt a divatossá vált szóképet a szintén divatos Lysias-beszéd jellemzésére.

A sok ambivalens dicséret után a metafora először Arisztotelész *Rétorikájában*

¹⁵ Dikaiopolisz úgy rabolja el az Akharnaibeliek legféltebb kincsét, a szenes kosarukat zsarolás céljával, ahogyan a koldusgúnyába öltözött Téléphosz ragadta el túsul a csecsemő Oresztészt Agamemnóntól. A jelenetről lásd PELLING 2000, 141–144.

jelenik meg bármiféle ironia vagy negatív felhang nélkül. Itt viszont egy meglehetősen speciális esetre alkalmazva, erősen korlátozott jelentésben. A különféle gnómius kifejezések használatával kapcsolatban jegyzi meg Arisztotelész, hogy „a nem paradox, de mégis homályos gnómák esetében hozzá kell tenni az indoklást, mégpedig a lehető legjobban lekerekítve (στρογγυλώτατα).”¹⁶ A kerektség jól érzékelhetően ezúttal a szöveg rövidre fogását, a gnómát kiegészítő magyarázat zökkenőmentes, szerves kapcsolódását jelenti, egy olyan tulajdonságot, amire a beszélőnek törekednie kell, tehát nyilvánvalóan pozitívnak számít, de semmiképpen sem tekinthető valamiféle általános technikai tökéletességnek, amely a beszéd egészére vonatkozhatna. A tömör lekerekítés magától értetődően csak kevés esetben számíthat erénynek.

A szó ironiától mentes használatával jó háromszáz évvel később találkozunk legközelebb, Horatius öt évvel fiatalabb kortársának, a halikarnasszosi Dionüsziosznak (Kr. e. 60 – Kr. e. 7) irodalmi esszéiben. Az ő retorikai, s főként prózaritmikai elemzése egyenesen bővelkednek a kerektség képzetét kifejező kifejezésekben; a στρογγύλος jelző közel hússzor fordul elő nála.¹⁷ Dionüsziosz alapvetően semleges, leíró terminusként használja, bizonyos beszéd- és mondattípusok jellemzésére, a jelzőnek így részlegesen és korlátozottan pozitívnak is mondható az értelme. Jelentésének egyik alapmozzanata nála is a gördülékenység, mindenekelőtt az olyan mondatszerkezetre vonatkoztatva, amelyet nem akasztanak meg közbeékelte tagmondatok, hanem folyamatosan halad előre a körmondat végéig (*Dem.* 19; 20; 24). Ehhez szorosan kapcsolódik a tömörség, a feszesesség képzete (*Dem.* 18; *De comp.* 7; *De imit.* fr. 31. 3; *ad Pomp.* 5.3); gyakran a πυκνός (sűrű, tömör), a σύντομος (megvágott, lerövidített), συνεστραμμένος (összetekert, összetömörített) vagy az εὔτονος (feszes) jelzők mint szinonimák kíséretében.¹⁸ Többször is hangsúlyozott jellegzetessége még a kerek stílusnak (ami voltaképp az előbb említett tömörségnek a funkcióját nevezi meg), hogy valóságos vitákhoz, bírósági perekhez illik, nem pedig azokhoz a beszédekhez, melyeknek nincs tétjük, csupán bemutatóra vagy olvasásra szánták őket. Ennek megfelelően olyan rokon értelmű jelzők világítják meg meg jelentését, mint az ἐναγώνιος (harcias, vitázó) vagy az ἀληθείας μεστός (élettel teli). Ezzel a valóságos küzdelemhez illő vonásával függ össze, hogy Dionüsziosz ötször is ezt a jelzőt használva állítja szembe Lüsziaszt Iszokratésszel: míg előbbinek mondatai feszesek, rövidre

¹⁶ Arisztotelész: *Rhet.* 1394 b34. Adamik Tamás fordításától épp a minket érdeklő szó esetében eltértem, mert nem tartja meg a metaforát, és értelmileg sem felel meg az eredetinek („legpontosabban”).

¹⁷ CRONJÉ 1986, 261.

¹⁸ Ennek a jelentésmozzanatnak a háttérében az eddigiektől egy kissé eltérő képzet áll. Ahogy ez a szinonimákból kiderül, a gömbszerű forma nem a felesleges, kilógó részek lecsiszolásából, lefaragásából ered, hanem egy puha, alakítható tárgy feltekeréséből, összegöngyölítéséből, gombócba gyúrásából, összetömörítéséből. A lényegyet illetően azonban nincs változás: a „kerekesség” és a „gömböszerűség”, valamint az ebből adódó „gördülékenység” képzete ehhez a metaforához is hozzátartozik. Elképzelhető, hogy ez a jelentésmozzanat már Arisztotelész fentebb idézett helyén is jelen van.

fogottak, „össze vannak göngyölve”, addig Isokratés mondatai lazák, ráérősek, terjengősek (*Lys.* 9; 13; *Isocr.* 11; *Is.* 3; 20).¹⁹

Ide kívánczik még egy másik szöveghely, a Démétriosz neve alatt ránk maradt stíluselméleti mű egyik részlete, ahol a dionysisoihoz nagyon hasonló értelemben használatos a stíluskategória. A bizonytalan datálású mű szerzője²⁰ fogalmaz úgy, hogy a szónoki körmondatok – szemben a történetírói körmondatok lazaságával, illetve a beszéltnyelvi körmondatok még kötetlenebb jellegével – feszesek, tömörek (*συνεστραμμένος*), és „kerek szájra” (*στρογγύλου στόματος*) van szükség hozzájuk.²¹ Azonnal feltűnhet: a szavak szintjén ez a görög kifejezés tökéletes megfelelője a horatiusi *os rotundum*nak. Tényleges tartalmát tekintve azonban jelentős a különbség közöttük. Démétriosz szóhasználata (Dionüszioszhoz hasonlóan) láthatóan kötődik az aristotelési terminushoz, mégha attól eltérően nem csupán a gnómák egyik fajtájára, hanem a mondatok tágabb körére alkalmazza is a jelzőt, a szónoki körmondatok jellemzésére. A terminus tehát ezúttal is pozitív, de csak korlátozottan pozitív jelentésű: egy meghatározott beszéd- és mondattípus esetében. A viszonylag szűk jelentés és korlátozott érvényesség miatt (s főként, hogy ez a korlátozottság a gyakorlati szónokláshoz, a valóságos vitákhoz és szópárbajokhoz való kötődést jelent) erősen kétségesnek tűnik, hogy a kifejezés ebben az értelemben közvetlen mintaként szolgálhatott volna Horatius számára. Az *Ars poetica*ban ugyanis kifejezetten általános és átfogó értelemben szerepel a metafora (és semmiképpen sem vonatkozhat kitüntetett módon a bírósági szónoklat műfajára és parázs vitáira), sőt múzsai adomány lévén, elsődlegesen a költészethez van köze. Dionüsziosz és Démétriosz vitatkozásra alkalmasságot kifejező *στρογγύλος*-fogalmával ez a két vonás kifejezetten ellentétes. A horatiusi szövegre gyakorolt hatásuk így legfeljebb áttételesen és közvetve képzelhető el, oly módon, hogy a két görög kritikus szerepet játszott magának a kifejezésnek a divatossá tételében.

A jelzőnek meg kell említenünk még egy előfordulását Dionüsziosz elemzéseiben, amely viszont talán érdekes lehet a horatiusi kifejezés szempontjából. Az egyes hangok tárgyalásánál az *ω* hangról azt állapítja meg Dionüsziosz (*De comp.* 14), hogy ennél a hangnál – a szó szoros értelmében – kerekre formáljuk a szánkat (*στρογγυλίζεται τὸ στόμα*), ajkainkat pedig összeszorítjuk (a „kerekítés” valójában nem a legszerencsésebb magyar fordítás, mert inkább arról van szó, hogy csücsörítünk a szánkkal, és nem tágra nyitjuk). A görög kifejezés ismét szó szerint

¹⁹ Az viszont inkább véletlennek tűnik, hogy Platón is épp ezzel a szóval jellemezte Lysias szavait, mert egyrészt ő a „gömbölyűre esztergál, csiszol” igével világítja meg a „kerek” jelző jelentését, vagyis a beszédnek másik aspektusáról beszél, másrészt Lysiasnak a *Phaidros*ban idézett beszéde bemutató jellegű, és nem bírósági beszéd.

²⁰ Legutóbb DE JONGE (2015, 984) a Kr. e. 1. századot tartja a mű legvalószínűbb keletkezési időpontjának, de a helyzet továbbra sem egyértelmű, és elvben a Kr. e. III. századtól a Kr. u. II. századig többféle időpont is szóba jöhet.

²¹ [Phaléroni Démétriosz], *A nyelvi kifejezőmódról* 20. Magyarul lásd MAYER 1995. A fogalomról lásd CHIRON 1993, 172 és 2001, 94.

megegyezik a latinnal. A szövegösszefüggések különbsége miatt azonban ezúttal is inkább talán arra hajlanánk elsősre, hogy ennek a fonetikai leírásnak nem sok köze van a horatiusi kifejezéshez. Bizonyos kapcsolat azonban mégsem zárható ki teljesen közöttük. Az ω hang ugyanis különösen alkalmas emfatikus használatra, emocionális tartalmak kifejezésére (innen ered *vocativusi* funkciója és indulatszóként történő használata is), s bár az „ó” hangra csücsörödő száj nyilvánvalóan csak képzelhető, hogy a görögül beszélők valóban olyan jellegzetes sajtartással és hangszínen ejtették ezt a hangot, különösen érzelmileg telített pillanatokban, amelyet sajátosan rájuk jellemzőnek éreztek a rómaiak. Az ω kifejezetten görögös hangzására nincs egyéb adatunk, így meg kell maradnunk a pusztá hipotézisnél; mindenestre arra érdemes felfigyelnünk, hogy az *ore rotundo* kifejezés hangzás szempontjából két leghangsúlyosabb helyén: az elején és a végén egy-egy hosszú „ó” szerepel, öt magánhangzója közül pedig három is „o” hang. Az *Ars poetica* tucatszám tartalmaz efféle önillusztrációt, így még ha azt túlzás is volna feltételeznünk, hogy a Múza kifejezetten az „o” hang kiejtésére adott kerek (*rotundum*) száját a görögöknek, azt sem zárhatjuk ki, hogy ez a bizonyos kerek száj nem véletlenül alkalmas egyúttal az ω kiejtésére is.²²

A $\sigma\tau\omicron\gamma\gamma\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ tehát láthatóan Dionüsziosz egyik kedvelt metaforája, a szó szűkebb értelmű stilisztikai terminusként való használatát azonban egy közvetett forrás alapján egy nemzedékkel korábbra is kitolhatjuk. A metafora ugyanis már Cicero retorikai műveiben is feltűnik, a 40-es évek közepén. Érdemes felfigyelnünk rá, hogy kétszer is tompító megjegyzések kísérik a metaforát szokatlansága enyhítésére; ebből arra következtethetünk, hogy épp ő vezeti be a latin nyelvű retorikai szakszókincsbe: *verborum ... apta et quasi rotunda constructio*, „a szavak pontosan egymáshoz illesztett és mintegy kerekre csiszolt összetétele” (*Brut.* 272), *praefracrior nec satis, ut ita dicam, rotundus*, „töredezett és nem eléggé, hogy úgy mondjam, gördülékeny” (*Or.* 40). Tegyük hozzá azonban, hogy a kifejezés Cicero-féle használata erősen különbözik a szó dionysioszi jelentésétől, mert az érvelés „tömörsege”, „feszessége” helyett a szavak jól hangzó, vagyis könnyen ejthető és jól ritmizált összekapcsolására vonatkozik.

A kérdés ezek után természetesen az, hogy Horatius a metaforát és a metonímiát vajon melyik értelmében vette át. Az átvétel többféleképpen is elképzelhető.

1. Talán a legkézenfekvőbb értelmezés, ha a száj kereksege általában a gördülékeny, folyamatos beszédre való képességet jelenti; a metafora alapja a tökéletesre esztergált golyó vagy kerék egyenletes mozgása, a száj pedig metonimikusan veszi magára a kiejtett szavak, a szóban elhangzó beszéd tulajdonságait.

²² Az *ore rotundo* fonetikai értelmezésének lehetőségét erősítheti Martianus Capella leírása (3.261) a latin „o” hang képzéséről, ahol pontosan ez a horatiusi szókapcsolat szerepel: *o rotundi oris spiritu comparatur* („az o-t kerekre formált szájon át kieresztett levegővel képezzük”).

2. A kép úgy is értelmezhető, ha a száj a beszéd kisebb részeit képviseli metonimikusan, vagyis ha azért kerek, mert a beszélő simára csiszolt és pontosan egymáshoz illesztett szavakat ejt ki a száján; ennek értelmében a szöveg könnyen ejthetősége és ritmizáltsága kerül a középpontba.

Egyik metafora esetében sem szabad azonban valamit elfelejtenünk. A tökéletesen működő száj a görög előzmények tanúsága szerint nagyon gyakran annak érzékeltetésére szolgál, hogy vele ellentétben egy másik szervünk: a gondolkodásunk nem működik hibátlanul. A dicséret valójában rejtett kritikát tartalmaz. Ha pedig megnézzük az *ore rotundo loqui* kontextusát az *Ars poeticában*: a közvetlenül megelőző szakaszban éppen a szépen csengő, de tartalmatlan verssorokat minősíti le a „mester” – ennek fényében kétségesnek tűnik, hogy a képzet maradéktalan elismerést fejezhet ki. A végtelenül könnyed beszédkészség legalábbis magában rejtí az a lehetőség is, hogy aki birtokában van, az akár gondolatok nélkül is képes lenyűgözni hallgatóit. Ráadásul hasonló veszély rejtőzik a folytatásban is. A görögök kizárólagos dicsőségre törekvése (*praeter laudem nullius avari*) szintén értékelhető ambivalensnek, amennyiben egy ilyen jellegű koncentráció nem csak a művészi tökéletesség elérését segíti elő, de az öncélúságot, az élet egyéb területeitől való elszakadást is eredményezheti.

3. Lehetséges továbbá az az értelmezés is, miszerint a száj kerekességét az „o” hang ejtése okozza, de minthogy mondatunk egy általános kulturális jellegzetességet kell hogy megragadjon, ez a vonás legfeljebb mint humoros mellékjelentés jöhet szóba.
4. Kevésbé tűnik valószínűnek, hogy a kerekesség a szavak és mondatok „öszszegöngyölésével”, a tömör és feszes beszédstílussal lenne kapcsolatban. A terminusnak ez a jelentése ugyanis kifejezetten a harcias argumentáció és a bírósági beszédek sajátossága, ez a beszéd típus viszont egyáltalán nem illik a horatiusi kontextusba.
5. Hasonló okokból nem indokolt a szógolyó-metafora közvetlen hatását feltételeznünk: a szóban forgó horatiusi helyen nincs értelme a szavak fegyverként való használatának, és az is kérdéses, hogyan vehetné át a száj a kövekként alkalmazott szavak vonásait. Közvetve azonban tanulságos analógiát nyújt ez a metafora is, amennyiben a technikai tökéletesség ambivalens felhasználhatóságára világít rá.

A szóba jöhető jelentések előzményei alapján így erősen kétséges, hogy az *ore rotundo loqui* görög eszményét minden szempontból tökéletesnek lehetne tekinteni, ahogy ezzel párhuzamosan a rómaiak földhöz ragadtságát kárhoztató mondatokat sem biztos, hogy készpénznek kell vennünk. Horatius ugyanis a római kultúrának egy olyan vonását nagyítja föl és mutatja görbe tükörben (ti. a realitásérzékét a gazdasági és politikai élet területén), amely – római szemmel nézve a helyzetet – végzetes módon háttérbe szorult és csődöt mondott a görög

kultúrában. A metafora előélete, ha halványan is, de felveti annak lehetőségét, a „kerek szájhoz” üres beszéd társul, és ez a görög kultúrával szemben finoman éreztetett fenntartás nem teljesen meglepő egy római részéről. A halk bírálat ugyanakkor nem változtat azon, hogy mondatunkban nem csak a metaforára, száj kerek ségére esik hangsúly, hanem magára a szájra is, vagyis arra a metonímiára, mely a mesterségbeli szabályok zsigerekbe ivódó, tökéletes elsajátításának különleges képességét fejezi ki.

III.

A horatiusi fordulat sajátos jelentésben kel új életre mintegy másfél évezred-del később, Marsilio Ficino jóvoltából. Tizenhét éves barátjához, Pellegrino degli Aglihoz írt, 1457-re datált híres levelében a költői megszállottság mibenlétét határozza meg. Ficino, aki ezidőtájt még nem tud görögül, a platóni filozófia latinul hozzáférhető dialógusait (mindenekelőtt Leonardo Bruni *Phaidrosz*- és *Phaidón*-fordítását, valamint a Calcidius-féle *Timaiosz*-fordítást és -kommentárt) veszi segítségül a leíráshoz.²³

A *furor* – indul ki Ficino a *Phaidrosz* alapmetaforájából – „a lélek szárnyainak visszaszerzése”, az a folyamat, melynek során a testtől elszakadva és elidegenedve igyekszik visszajutni a földi léte előtt megismert isteni szépséghez. Ficino a felemelkedésnek két típusát különbözteti meg (elsősorban a *Timaiosz* 47-re támaszkodva), az alapján, hogy mely érzékszerv gerjeszti föl az égi dolgok iránti vágyát: a látás vagy a hallás. Hallásával a szférák zenéjét tudja felidézni a lélek, látásával pedig az isteni ideákat, mindkét esetben olyan földi képmások (*imago*) segítségével, amelyek őrzik magukban és képesek közvetíteni is az eredeti harmóniát és szépséget. A költői megszállottság a hallható képmásokhoz kötődik: a ritmushoz (*numeri*) és a dallamokhoz (*concentus*).²⁴ Ezen a ponton Ficino azt is hangsúlyozza, hogy nem minden zenei utánzás képes a lelket ugyanolyan erővel és hatékonysággal felemelni az eredeti *harmonia*hoz, az égi összhanghoz. A zene egyik típusa csupán felszínes, könnyed gyönyörűséget keltve idézi föl (*imitatur*) az égi harmóniát, a másik típusa azonban az értelem segítségével is igyekszik az égi harmóniát megragadni és metrikus formában közölt gondolataival elmélyülésre ösztönözni hallgatóit.²⁵ Míg a „könnyűzenében” a hangzás dominál (a ritmus és a dallam),

²³ *De divino furore*. In: GENTILE 1990, 19–28, magyarul: PAJORIN 2009, 296–304. Ficino szövegét saját fordításomban közlöm, melyhez felhasználtam Pajorin Klára fordítását is.

²⁴ Költészet és zene szoros kapcsolata elsősorban abból az ókori gyakorlatból adódik, hogy a költői műveket zenei kísérettel adták elő, ezért a versek szövege, ritmusa és dallama (sőt olykor tánc-koreográfiája is) egyaránt a múzsai művészet részét képezte.

²⁵ A különbségtétel alapja továbbra is *Tim.* 47 d–e, ahol az értelem nélküli és az égi körforgás értelmi megértésén alapuló zene (múzsai művészet) van szembeállítva egymással.

és pedig a fülnek kellemes, édes hangzás, addig a „komolyzenében” a szöveg és a gondolati tartalom legalább olyan fontos elemmé lép elő.

Est autem hec apud homines imitatio duplex: alii nanque vocum numeris variorumque sonis instrumentorum celestem musicam imitantur quos certe leves ac pene vulgares musicos appellamus; nonnulli vero graviori quodam firmiorique iudicio divinam et celestem harmoniam imitantes intime rationis sensum notionesque in versuum pedes ac numeros digerunt.

„Ez az utánzás kétféleképp valósul meg az embereknél. Egyesek a hangok ritmusaival és különféle hangszerek dallamaival utánozzák az égi zenét, őket szoktuk könnyű, vagy egyenesen közönséges zenészeknek nevezni; mások viszont, akik komolyabb és biztosabb ítéletet alkotva utánozzák az isteni égi összhangzatot, belső értelmük tudását és gondolatait öntik verslábakba és –mértékekbe.”

A horatiusi fordulat ezen a ponton jut szerephez Ficino levelében, akkor, amikor az utóbbi költő-zenészeket írja le ihletett állapotukban, alkotás közben, a megszállottságra vonatkozó klasszikusnak számító képzet (*divino afflati spiritu*) mellett:²⁶

Hi vero sunt qui divino afflati spiritu gravissima quaedam et praeclarissima carmina ore, ut aiunt, rotundo prorsus effundunt.

„Ők azok [ti. a zenészek második csoportja], akik az isteni ihlet hatására csak úgy ontják magukból a fenségesen mély és gyönyörű verseket – ahogy mondani szokták – kerekre tárt szájjal.”

Első pillantásra világos, hogy a „kerek száj” metaforája Ficino leírásában nem annak az ellentétnek a részeként jelenik meg, amelyben a „tartalmas, de csiszolatlan” beszéd áll vele szemben, mint Horatiusnál. Az is jól érzékelhető, hogy abban viszont nem tér el a közismert fordulattól,²⁷ hogy a kifejezéshez kapcsolódó képzet központi eleme a beszéd gördülékenysége, folyamatossága. Olyannyira, hogy Ficino szövegében ezt a jelentést más metaforák is továbbbővítik. Legszembetűnőbben a forrásból folyamatosan ömlő víz, az áradás metaforája. A semleges

²⁶ A cicerói *quodam afflatu quasi furori* (*De or.* 2.94) és *quasi divino spiritu inflari* (*Arch.* 18), illetve a vergiliusi *adflata est numine* (*Aen.* 6.46) nyomán.

²⁷ Kérdés, vajon miért mint közismert fordulatra (*ut aiunt*) hivatkozott Ficino és nem mint Horatius-idézetre. Elképzelhető, bár – Ficino és a korabeli humanisták szövegismeretére gondolva – kevésbé valószínű, hogy egyszerűen elfelejtette, kitől való a kifejezés. Valószínűbbnek tűnik, hogy a közbeszűrással a kifejezés népszerűségét és találó voltát akarta kiemelni, és talán az sem zárható ki, hogy a horatiusi megfogalmazást is egy közkeletű kifejezés „beidézésének” tartotta.

loqui (beszél) helyett ugyanis Ficino az *effundere* (ont, kiönt) igét teszi a kifejezés mellé, a *prorsus* határozószóval megtámogatva, mely egyfelől tekinthető az *ex* prepozíció nyomatékosításának „előre, magából kifelé” jelentésben, másfelől az ige módhatározói pontosításának „akadálytalanul, erőlködés nélkül, folyamatosan” értelemben. A változtatás eredményeképp a beszéd tevékenységét nem egyszerűen egy hibátlanul működő testrész mintájára kell elképzelnünk, hanem egy természeti folyamat hasonlatosságára is. Az ihletett költő az alapelemek rendíthetlenségével és természetességével, „elemi erővel” működik. A hangsúly nem arra esik, hogy akit a Múzsák kedvelnek, annak természetes készséggé válik mesterségbeli tudása (mint az *Ars poeticában*), hanem arra, hogy egy ilyen embernek a testét, beszédszerveit az emberi ráhatásnál jóval alapvetőbb, mélyebbről jövő és elementárisabb erők működtetik. A forrásvíz-metaphora, vagy általában a szavak folyadékszerű áramlásának képzele természetesen nem új találmány, hanem egészen a szóbeli epikus költészetig nyomon követhető alkalmazása a különleges hatású, isteni ihletésűnek érzett megszólalásokra.²⁸ Ficino ezzel az ősi képzzel keresztezi a kör vagy gömb metaforáját, és az összekapcsolást sikerül úgy megoldania, hogy ne képzavar legyen a vége.²⁹ Két mozzanat segíti elő az összekapcsolódást. Egyrészt a „kerek száj” ebbe az új képzetkörbe is tökéletesen beleillik: a költő-énekes száján, mint valami vízköpőn keresztül áradnak a versek, a száj tehát abban az értelemben kerek, hogy „kerekre, tágra van nyitva”. Másrészt a kerék (golyó), illetve a forrásból kiömlő víz mozgása között is van hasonlóság: a kerek (gömb) alakú tárgyak éppolyan egyenletesen, gördülékenyen, döccenők nélkül mozognak, áramlanak, mint a kör alakú nyílásból ömlő víz. Ez a hasonlóság szintén egyfajta átjárást biztosít a két képzet között.

A két metaforát ugyanakkor még egy harmadikkal is keresztezi Ficino. Ez a – fentebb már említett – metafora szintén egy nagyon archaikus képzet, az istenség emberre gyakorolt hatásának leírására, arra az aktusra, mellyel egy isten erőt, tudást vagy bármely képességet ad át egy halandónak: a lehelet és fuvallat képzetköréről van szó. Jelen esetben a *furor* keletkezését jeleníti meg ezzel a képpel Ficino (akiket isteni szellem, fuvallat ihlet), s leírásának ez a mondhatni leg szokványosabb része, mert a megszállottság leírásában hosszú évszázadok óta ugyanaz a Cicero-, illetve Vergilius-helyek játszottak központi szerepet. A fuvallat-metaphora tehát az átszellemült állapotnak egy másik szakaszára (a kezdetre) vonatkozik, mint a másik két kép, így végképp nem okoz megértési problémát. Ugyanakkor annak köszönhetően, hogy egy újabb alapelemet hoz játékba: a leve-

²⁸ A legmeghatározóbb szöveghely a hésiódosi költővé avatás egy részlete (*Theog.* 39–40), ahol a Múzsák szájáról folynak erőfeszítés nélkül az édes szavak (τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐτῇ ἐκ στομάτων ἡδεῖα).

²⁹ A különböző képzetkörökhöz tartozó metaforák összekapcsolhatóságáról lásd LAKOFF – JOHNSON 1980, 108skk.

gőt, annak is a legfinomabb, legkevésbé anyagi fajtáját, a szellemet, továbberősíti a *furor* természeti erőként való megjelenítését.

A költői *furor* ficinói leírásának van még egy sajátos vonása. Ficino az ihletett költemények tárgyát is meghatározza bizonyos mértékig. A „komolyzene” egyik fontos megkülönböztető jegyéről röviden már esett szó, nevezetesen hogy szöveg is tartozik hozzá. Ficino nem sokkal később valamennyire közelebből is meghatározza témájukat. Annyit tudhatunk meg róluk, hogy valamiképp az égi harmóniával (vagyis az égitestek szabályos körmozgását kísérő összhangzattal) kapcsolatosak, valamint azt, hogy a delphoi jóslatok módján talányosan mély értelműek, vagyis nem közönséges értelmi erőfeszítéssel megszerezhető és megfejthető tudást tartalmaznak:

poesis autem, quod divine harmonie quoque proprium est, vocum ac motuum numeris gravissimos quosdam et, ut poeta diceret, Delphicos sensus ardentius exprimit.

„A költészet pedig – [ti. olyasmit tesz,] ami az isteni harmóniának is a sajátja – a hangok és mozgások ritmusaival bizonyos mély és – ahogy egy költő mondhatná – delphoi gondolatokat fejez ki lángolón.”

De vajon mi lehet a magyarázata annak, hogy Ficino épp a horatiusi *ore ro-tundo* képzetével próbálta leírni azt a pillanatot, amikor egy ihletett állapotban lévő költő alkot? A lehetséges válaszok közül egyet voltaképpen már érintettem, a metaforák keresztezése kapcsán. A „kerek száj” képze (a maga gördülékenységet, könnyed tökéletességet sugalló alapjelentésével) alkalmasnak bizonyult arra, hogy több olyan metaforával is társuljon, amely hagyományosan szolgált az átszellemült alkotás leírására. De nyilván lehettek egyéb okok is a háttérben. Először is érdemes felidéznünk, hogy a kifejezést magában foglaló mondat a Múzsák adományaként említi (*Musa dedit*) a folyékony beszéd képességét. Ezt az isteni ajándékozást általában nem konkrét pillanatokra szokás érteni, vagyis nem úgy, hogy a görög költők ihletett állapotának előidézésével volna azonos, hanem jóval általánosabban, a görög kultúrának arra a jellegzetességére, hogy kiemelt szerepet játszik benne a Múzsák tisztelete és magas fejlettségi szintre fejlődtek benne azok a művészetek (a költészettől a filozófiáig), amelyek mind a Múzsákat tekintették isteni példaképüknek, mesterüknek és támogatójuknak. Ebbe a támogatásba nyilván beletartozhat az a segítség is, amelyet a tényleges alkotás során kaphat egy alkotó ihlet formájában, de a választott ige (*dedit*) általános jellege nem indokolja, hogy csupán erre korlátozzuk jelentését. Ficino azonban, úgy tűnik, pontosan ezt tette, és – a mai értelmezési konszenzussal ellentétben – a „kerekre nyitott száját” kimondottan a költői *furor* jeleként értelmezte. Értelmezése ellen – ahogy ezt fentebb is láthattuk – lehet ellenvetéseket tenni, ugyanakkor érdemes egy olyan szempontot is figyelembe vennünk, ami legalábbis érthetővé teszi

döntését. Az *Ars poetica* néhány mellékes megjegyzéstől eltekintve nem ejt szót a költő és a Múza kapcsolatáról és együttműködésről,³⁰ a költői *furor* állapotát pedig kizárólag torzképen keresztül mutatja be.³¹ S jóllehet emiatt az örült költő szerepének nevetséges pozőrökre hivatkozó elutasítása ironikus (*nil tanti est, „annyit nem ér meg”* [ti. hogy költő legyek]) és nem vehető teljesen komolyan, a valódi megszállottság természetéről hallgat. Az *Ars poetica* szövegében az *ore rotundo loqui* az egyetlen olyan részlet, amely elvben fölfogható úgy, hogy az ihetlett állapotot írja le kézzelfoghatóan, egy tényleges érintkezés szemléletes képével. És Ficinót igazából ez érdekelte: a „hiteles” ókori beszámolók a költői *furor* pillanatairól, megtapasztalásáról. Mivel görögül még nem tudott, Ficino csak a rómaiakhoz fordulhatott.

A római költészetben azonban kevésbé volt erős annak hagyománya, hogy a költők a beszédképességük megváltozásaként érzékeljék a *furor* megjelenését, ehelyett inkább valamilyen más jellegű változások hangsúlyozásával adnak számot a megszállottság állapotáról.³² Leggyakrabban a *furor* előjeleire reflektálnak: a belső forráság és tűz érzetére, a fokozott éberségre, az alkotóerő és képességek megnövekedése miatt érzett izgatottságára, s ezzel párhuzamosan bizonyos érzékszervek szabálytalan működésére, sőt leállítására. A megszállottság tényleges állapotát a már említett fuvalat-lehelet (*afflatus*) metaforája mellett többnyire a magasba emelkedés, a repülés (például Horatiusnál: *Carm.* 4.2.25–32), valamint az áradó és kiöntő folyóvíz (*Carm.* 4.2.5–8) képeivel írják le. Közülük a belső tűz képzeje jelenik meg az Agli-levéiben is, mégha kevésbé látványosan is (*poesis ... Delphicos sensus ardentius exprimit*), 1474-ben azonban, amikor Ficino visszatér a költői *furor* jelenségére a *Platónikus teológia* című művében, akkor egy olyan ovidiusi sorral írja le ezt az állapotot, amely kifejezetten és kizárólag erre az aspektusra koncentrálna, anélkül, hogy szót ejtene a beszédképességben vagy hangzásban bekövetkező változásokról:

... nullus unquam, licet diligentissimus et in omnibus artibus eruditus, excelsit in poesi, nisi ad haec accesserit ferventior illa animi concitatio, quam sentimus quando: »Est deus in nobis, agitante calescimus illo«

„... akármilyen képzett legyen is valaki az összes mesterségekben, ettől még soha senkiből nem lett nagy költő, csak akkor, ha mesterségbeli tudásához hozzájárult a léleknek az a bizonyos hevülete, melyet akkor érezhetünk, amikor isten van bennünk, és az ő készítésére jövőnk lázba.”

³⁰ A legnagyobb horderejű megállapítása az, hogy az *epinikion* és a *hymnos* műfajának, valamint a jóslat- és gnómaköltészet létrejöttében a Múzsáknak volt kulcsszerepük (83 és 403–405). A költők és a Múzsák közötti személyes kapcsolatról, interakcióról azonban nem esik szó ezeken a szöveghelyeken.

³¹ 295–304.

³² A témáról lásd BRUNI 2010.

Egy fontos szöveghelyről azonban, mely az ihlet leírása szempontjából meghatározó jelentőségű, még csak érintőlegesen esett szó. Vergiliusnak köszönhetően válik általánossá az az elképzelés, hogy annak, aki magába fogadja az istent, szellemi és fizikai értelemben is megváltozik a hangja, megnő a hangereje.³³ Az *Aeneis* 6. énekében olvasható híres leírás szerint a cumaei Sibyllának egész testműködése megváltozik: a tekintete, a bőrszíne, a haja, a lélegzése, a szívverése és – ami minket érint most – a hangja (*Aen.* 6.46–51):

... cui talia fanti
ante fores subito non vultus, non color unus,
non comptae mansere comae, sed pectus anhelum,
et rabie fera corda tument, maiorque videri
nec mortale sonans, adflata est numine quando iam propiore dei.

„... eltorzul képe eközben,
Színében megváltozik, és haja borzad; a szívét
Rázza pedig vad háborgás kebelében; az isten
Szelleme szállta meg, attól nőtt meg, hangja is attól
Kapta nem emberi csengését.”³⁴

A vergiliusi Sibylla az isteni megszállottságnak mondhatni paradigmája lett a latin nyelvű irodalom későbbi szakaszaiban,³⁵ és mint láttuk, bizonyos fókig a költői *furor* ficinói leírásában is érezhető a hatása. Ficino fő mintája azonban mégsem ez a vergiliusi hely lett. Ennek pedig alighanem az lehetett az oka, hogy Sibylla a megszállottságnak elsősorban egy másik típusát: a jóslást képviseli. Igaz ugyan, hogy a *vates* kategóriája egyaránt vonatkozhat költőre és jósra egyaránt, és Vergilius magát a Sibyllát is nevezi *vates*nek is, de ő nyilvánvalóan nem költő, hanem *sacerdos*.³⁶ Sibylla elragadtatása tehát nem tekinthető a költői *furor* tipikus formájának, Ficino gondolatmenetébe pedig egy jellegzetesen költői tüneteket (is) tartalmazó leírás kellett, mely szembeállítható a *furor* másik három formájával.³⁷

Ezzel függ össze egy másik fontos szempont. Az Agli-levélben még csak implicit

³³ A képzet egyik ismertebb görög előfordulása: Xen. *Conv.* 1.10.

³⁴ Lakatos István fordítása.

³⁵ Egy helyütt Horatiusnál is felbukkan ez a képzet hasonló kontextusban (*Sat.* 1.4.39–40). Bár az nem derül ki egyértelműen, hogy *furor* jellegűnek is gondolta-e az ihletett költő állapotát, de különleges képességét ezen a helyen a költő „nagy hangon” szóló szája jeleníti meg, ahol a „nagy” szintén egyaránt vonatkozhat a hangerőre és az emelkedett tartalomra is: *ingenium cui sit, cui mens diviniore atque os / magna sonaturum* (akinek van tehetsége, van istenre fogékony szelleme és nagy hangra alkalmas szája).

³⁶ Másfelől természetesen *vates*nek számít a költők egy bizonyos csoportja is (a 6. énekben például a hērősszá vált Musaios jelenik meg *optimus vates*ként), lásd WINKLER 1987, 657.

³⁷ A kifejezetten a költői *furor*ra koncentrált leírással szembe állítható Orpheus alakja, akit Ficino azért tekintetett különlegesnek, mert benne a *furor*nak mind a négy típusa egyesül, lásd Voss 2002, 230–231.

módon fejeződik ugyan ki,³⁸ későbbi írásaiban viszont részletesen is kifejtve, hogy a *furor* négy típusa sorba rendezhető egy lépcsőzetes felemelkedés egy-egy fokaként. A felemelkedés annak fordított sorrendjében történik, ahogy a lélek „lecsúszott” az Egytől a testbe. A lélek a természet (*natura*), a vélekedés (*opinio*), az elemző gondolkodás (*ratio*) és az intuitív értelem (*mens*) négy szakaszát járja be.³⁹ Ennek a felemelkedő folyamatnak a leírásaiban a költői *furor* – egyetlen kivételtől eltekintve – rendre a legalsó szinten kap szerepet, és az isteni megszállottságnak a legalacsonyabb rendű formáját képezi. A kivétel a *Phaidrosz*-kommentár, ahol az előkelő második helyet foglalja el a szerelmi örület mögött felülről, a többi elemzésben viszont mindenütt a legalsó szintre kerül a másik három állapothoz képest.⁴⁰ A költői *furor* szerepe, közelebből nézve, először is a testiség sokfélesége miatt szétszórt és rendezetlenül működő alacsonyabb lelki képességek összhangba hozása. Ehhez járul a lélek magasabb rendű képességeinek mozgásba hozása, különösen a *mens* (vagyis az analitikus gondolkodásra képes *ratió*nál mélyebbre ható, intuitív megismerésre képes értelem) erejének felkeltése – mindez azonban fontos, de csupán előkészítő lépést jelent a lélek egységessé válásához, a testi kötelekeitől való teljes megszabadulásához, az Egyhez való felemelkedéséhez és a vele való egyesüléshez.⁴¹ Ficino soha nem gondolta tehát, hogy a költészet elsődleges szerepet játszhatna a végső cél beteljesítésében, még ha korlátozott értékét nagyon is fontosnak tartotta.

Mindezek tükrében érdemes újra feltennünk a kérdést, hogy Ficino miért egy testrészt állított a középpontba a költői megszállottság legszembevetőbb jeleként. A kérdés annál is inkább jogos, mert egy élete vége felé, 1491-ben írt levelében, melyben Lorenzo de’ Medici költői tevékenységét méltatta, ismét elővette a horatiusi kifejezést a költői *furor* leírására:⁴²

Tum vero afflatus ex alto celestia super hominem carmina effundit ore rotundo, profunda quorum sensa nullis umquam penetrare fas est nisi ingeniis simili quodam furori correptis.

„Amikor fentről ihletet kap [ti. a költő], az emberi mivoltát meghaladó verseket ont ki kerek száján keresztül, melyek mélységes értelméig csak annak adatik meg, hogy behatoljon, akinek lelkét hasonló *furor* ragadta meg.”

³⁸ SHEPPARD (1980) mutatta ki, hogy a négy *furor* között Hermeias *Phaidrosz*-kommentárjának hatására alakított ki rangsort Ficino, mellyel csak az Agli-levél után ismerkedett meg. Ezzel együtt az egyes *furor*-típusok között már az Agli-levélben megadott leírásai alapján is kirajzolódik egy bizonyos hierarchia; Hermeias kommentárja nyilvánvalóan ezt az „öszönös” értelmezést erősíthette meg Ficinóban.

³⁹ ALLEN 1984.

⁴⁰ A *Phaidrosz*-kommentárjában lásd különösen a 24d–245a sorokhoz írt magyarázatokat, az Iónfordításhoz írt előszót, a *Symposion*-kommentár 7.14 és a *Platonica Theologia* 13.2. fejezeteit, a rangsorok különbségeiről lásd ALLEN 1993, 128–129 és SHEPPARD 1980, 101–103.

⁴¹ ALLEN 1993, 129–134.

⁴² *Epistolarum libri* 12.9.

A költő kerek szája tökéletesen, akadálytalanul működik, miközben szavai nehezen érthető gondolatokat közvetítenek, igazi – ahogyan az Agli-levélben fogalmazott – „delphoi” gondolatokat, melyek mélysége csupán a hasonlóan ihletett értelmezők számára tárul föl. Ezen a ponton érdemes felidéznünk azt is, hogy Platónhoz hasonlóan Ficino is jellemző jelenségnek tartja, hogy a költők személye gyakran ellentétben áll isteni tehetségükkel, küldetésükkel. Az *Ión*-ban az egyműves Tynnichos példája bizonyítja, hogy a költészetben minden a Múzsák kegyétől függ, az ő segítségükkel még egy tehetségtelen ember is megtáltosodhat egy-egy alkalom erejéig. Ficino Hésziodoszt nevezi meg mint olyan egyszerű embert, akiből műveletlensége, mesterségbeli képzetlensége ellenére is isteni költő lehetett.⁴³ Hasonlóképp fogalmaz az *Ión*-fordítás előszavában:

saepe videmus rudem hominem et ineptum subito in bonum poetam invadere, et aliquid magnificum divinumque cantare. Magna vero in momento assequi non humani ingenii est sed divinitus inspirati.

„Gyakran láthatjuk, hogy egyszerű és hozzá nem értő emberekből hirtelen kiváló költő lesz, és valami nagyszerű isteni művet énekelnek el. Márpedig nagy dolgokat egyetlen pillanat alatt létrehozni emberi tehetség nem tud, ehhez isteni ihletre van szükség.”⁴⁴

A költő személyénél nem a mesterségbeli tudás számít, hanem a képlékenysége, az alakíthatóság. Ugyanígy az *Ión* (illetve az *Apológia*) nyomán azt is fontosnak gondolja kiemelni, hogy a költő valójában nem tud racionálisan számot adni az ihletett állapotban mondott szavairól, nem tudja megindokolni vagy magyarázni érvényességüket. A költő szája tehát ebben az értelemben is értelmétől függetlenül mozog, „pereg a nyelve”. A költői *furor* az érzékszervekhez, a *natura* világához és a lélek alacsonyabbrendű képességeihez kötődik, közöttük létesít harmóniát, a magasabbrendű képességeknek nincs birtokában. Alighanem ez a testhez kötöttség magyarázhatja, miért pont a lendületesen működő száj képzete fejezte ki számára ezt az állapotot. Az ének és beszéd szervének középpontba állításával a költői *furor* korlátozottságait is kifejezi Ficino. A költő csupán közvetítő médium, akinek nincsenek pontos fogalmai az általa közölt mély értelmű tartalmakról, melyeket „átereszt” magán és „kiont” magából, ugyanakkor mégsem üres szóáradat hagyja el a száját. Ficino távolságtartása nem olyan látványosan és határozottan ironikus, mint amilyen ambivalensek vagy kifejezetten gúnyosak az Arisztóphanész, Euripidész és Platón műveiben elhangzó dicséretetek, de a távolságtartás

⁴³ *Platonica Theologia* 13.2.

⁴⁴ Érdemes megjegyezni, hogy Ficino Platónnál sarkosabban fogalmaz: ő azt állítja, hogy gyakran egyszerű, képzetlen emberekből lesznek költők; Platón csak azt mondja, olykor rossz költők is alkothatnak tökéleteset. Az előszóról lásd még MEGNA 1999.

félreérthetetlen.⁴⁵ Az ihletett költőnek, ahogy Ficino látja, nem gondolatok nélkül forog a nyelve vagy halad gördülékenyen a beszéde, de egy felsőbb erő hatására mégiscsak hasonló automatizmussal, az értelem kikapcsolásával ömlenek a szavak a szájából. Afelől tehát semmi kétséget nem hagy Ficino, hogy egy efféle médiumszerepnél léteznek magasabbrendű formái is az istenség befogadásának.

IRODALOM

- ALLEN 1984: MICHAEL J. B. ALLEN: *The Platonism of Marsilio Ficino; a study of his Phaedrus Commentary, its sources and genesis*. University of California Press, Berkeley.
- ALLEN 1993: MICHAEL J. B. ALLEN: The Soul as Rhapsode: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's *Ion*. In: JOHN W. O'MALLEY – THOMAS M. IZBICKI – GERALD CHRISTIANSON (Szerk.): *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation: Essays in Honour of Charles Trinkaus*. 125–148.
- BRINK 1963: CHARLES O. BRINK: *Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'*. Cambridge.
- BRUNI 2010: RAOUL BRUNI: *Il divino entusiasmo dei poeti*, Aragno. Torino.
- CHIRON 1993: PIERRE CHIRON: *Démétrios, Du style*. Paris, Les belles lettres.
- CHIRON 2001: PIERRE CHIRON: *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère)*. Paris.
- COPE 1877: *The Rhetoric of Aristotle, with a commentary by the late Edward Meredith Cope*. Cambridge.
- CRONJÉ 1986: JACOBUS VAN WYK CRONJÉ: *Dionysius of Halicarnasseus: De Demosthene: A Critical Appraisal of the Status Quo*. Hildesheim.
- ERNESTI 1795: JOHANN CHRISTIAN GOTTLIEB ERNESTI: *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*. Leipzig.
- GENTILE 1983: SEBASTIANO GENTILE: In margine all'epistola „De divino furore”. = *Rinascimento* 23, 33–77.
- GENTILE 1990: MARSILIO FICINO: *Lettere, I, Epistolarum familiarum liber I*, Szerk. SEBASTIANO GENTILE. Firenze, 19–28.
- DE JONGE 2015: CASPER C. DE JONGE: Grammatical Theory and Rhetorical Teaching. In: FRANCO MONTANARI – STEPHANOS MATTHAIOS – ANTONIOS RENGAKOS (Szerk.): *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*. Leiden – Boston – Köln, 982–1011.

⁴⁵ ALLEN vetette föl (1993, 142–144) az *Ion*-értelmezésével kapcsolatban, hogy Ficino semmi jelét nem mutatja ugyan annak, hogy érzékelné Szókratész iróniáját és – úgy tűnik – készpénznek veszi azt a magyarázatot, hogy a rhapszódosz isteni ihlet révén válik valamennyi mesterség szakértőjévé, de ez mégsem egyfajta értelmezői sükettség a részéről. Ficino iróniája Allen szerint valójában Szókratész iróniájánál is mélyebb, és az ő a racionálisan érvelő és magyarázó attitűdjét is érinti. Ficino álláspontját ugyanis az a keresztény elképzelés befolyásolja alapvetően, hogy az egyszerű, műveletlen emberek, illetve a gyermekek hite és megértése mélyebb lehet, mint a művelt felnőtteké.

- KANNICHT 2004: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. V.1–2. Euripides. Szerk. RICHARD KANNICHT. Göttingen.
- KIESSLING – HEINZE 1957: ADOLF KIESSLING – RICHARD HEINZE: *Q. Horatius Flaccus: Briefe*. Berlin. 1914 = 1957⁵.
- KRÜGER 1869: Q. Horatius Flaccus: Satiren und Episteln für den Schulgebrauch erklärt von GEORG THEODOR AUGUST KRÜGER. Lipcse.
- LAKOFF – JOHNSON 1980: GEORGE LAKOFF – MARK JOHNSON: *Metaphors We Live By*. Chicago.
- LAMBINUS 1561: *Horatius Quintus Flaccus: Opera*, edidit DIONYSIUS LAMBINUS. Lyon.
- LANDINO 1490: *Horatius Flaccus, Quintus: Opera*, Pseudo-Acro, Pomponius Porphyrio and CHRISTOPHORUS LANDINUS (comm.). Venezia, 1490.
- LECOINTE 1993: JEAN LECOINTE, *L'idéal et la différence: la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Genf.
- MAYER 1995: [Phaléroni Démétrios]: A nyelvi kifejezőmódról. Ford. Mayer Gyula. = *Antik Tanulmányok* 39, 179–209.
- MEGNA 1999: PAOLA MEGNA: *Lo Ione platonico nella Firenze medicea*. Messina.
- OLSON 2002: *Aristophanes: Acharnians*. Szerk., bev., komm. S. DOUGLAS OLSON. Oxford.
- PAJORIN 2009: PAJORIN KLÁRA: *A divinus furor és a poeticus furor*. Marsilio Ficino két levele. In: CSÁSZTVAY TÜNDE – NYERGES JUDIT (Szerk.): *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*. Budapest, 296–304.
- PELLING 2000: CHRISTOPHER PELLING: *Aristophanes' Acharnians (425 BC)*. In: *Literary Texts and the Greek Historians*. London – New York, 141–163.
- PEROSA 1939: A. PEROSA (Kiad.): *Cristoforo Landino, Carmina omnia, 1424–1498*. Firenze.
- ROSTAGNI 1930: *Orazio, Arte poetica, introduzione e commento di AUGUSTO ROSTAGNI*. Torino.
- RUDD 1990: *Horace: Epistles Book II and Ars Poetica*. Szerk. NIAL R. RUDD. Cambridge.
- SHEPPARD 1980: ANNE SHEPPARD: *The Influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration*. = *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, 97–109.
- VOSS 2002: ANGELA VOSS: *Orpheus Redivivus: The Musical Magic of Ficino*. In: MICHAEL J. B. ALLEN – VALERY REES (Szerk.): *Marsilio Ficino. His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Leiden – Boston – Köln, 227–242.
- WINKLER 1987: MARTIN M. WINKLER: *Tuque optime vates: Musaeus in Book Six of the Aeneid*. = *American Journal of Philology* 108, 665–660.

KÖNYVEK

Christophe Dauphin – Anna Tüskés: Les Orphées du Danube. Jean Rousselot, Gyula Illyés et Ladislás Gara. Éditinter/Rafael de Surtis, 2015, 458 l.

A francia-magyar szerzőpáros, Christophe Dauphin és Tüskés Anna első közös kötetében az 1945 utáni magyar irodalom élet három meghatározó alakját mutatja be. Jóllehet a nagyközönség számára Jean Rousselot és Ladislás Gara neve kevésbé ismerősen hangzik, mint Illyés Gyuláé, a könyv végére egyértelműen körvonalazódik a magyar irodalomban és annak Franciaországban való, minél szélesebb körű megismertetésében játszott rendkívül fontos szerepük.

Ladislás Gara, azaz Gara László pályafutását 1904-től követhetjük nyomon egészen 1966-ig, amikor is mély depresszióba süllyedve önkézével vett véget életének a francia fővárosban. Párizsban az első világháborút követő években telepedett le és vált rövid időn belül a külhoni irodalmi élet meghatározó szereplőjévé. Barátai közt találjuk a korszak francia íróit és költőit, ahogyan az emigrációba kényszerült magyarokat is: ekkor találkozik először Illyés Gyulával, akivel haláláig szoros barátságot ápolt. Dauphin érzéketlenül mutatja be azt a hálót, amelynek Gara megbecsült szereplője volt. A szerző Gara speciális fordítói módszerét is megismerteti, amely nagyban hozzájárult fordítói pályájának és az általa szerkesztett magyar költészeti antológiának (*Anthologie de la poésie hongroise du XII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 1962) a sikeréhez is.

Jean Rousselot pályáját Dauphin, míg annak magyar vonatkozásait Tüskés vázolja fel. A francia ellenállás hőse, majd sikeres író és fordító Rousselot 1954-ben Párizsban találkozik Gara Lászlóval, aki egy évvel később mutatja be Illyés Gyulának. Ekkora datálódik hármójuk kapcsolatának kezdete, amely új fejezetet nyit a magyar-francia irodalmi kapcsolatokban is. Tüskés a levelezések, visszaemlékezések tükrében, korábbi kutatásainak alapján rajzolja meg Rousselot és a magyar költészet kapcsolatát.

A harmadik Orfeuszt, Illyés Gyulát ismételtten Dauphin mutatja be. Illyés, akit a háborút követő rendszer a legnagyobb magyar íróként tartott számon, eltávolodva a politikától 1949-től idejének legnagyobb részét tihanyi házában töltötte. Itt fogadta barátait, költő és író társait is. A szerző kiemelt figyelmet szentel a magyar történelem vonatkozó fejezeteinek: elsősorban az 1956-os eseményeknek és annak francia irodalmi recepciójának.

Azonban a történelmi, irodalmi és életrajzi bemutatásokon túl a *Les Orphées du Danube* egy valódi verseskötetet is. Tizenkét magyar költő, többek között Vörösmarty, Ady és József Attila Gara által fordított és Rousselot adaptálta változatát, valamint számos Rousselot és Illyés Gyula verset olvashatunk a könyvben.

A könyv koherenciáját mindössze az első fejezet gyengíti meg: itt Dauphin egyfajta bevezetésként igyekszik felvázolni a magyar nyelv, irodalom, zene és képzőművészet XX. századi történetét, bemutatva a meglévő francia-magyar kapcsolatokat, sokszor utalva a történelmi vonatkozásokra is. Sajnos néha nehezen követhető a nevek, a helyszínek és az események sorozata. Sokszor nem teljesen világos, hogy a magyar vagy a francia közönségnek íródott-e a könyv: helyenként magyarázatra szorulnának bizonyos, a magyar olvasóknak egyértelmű fogalmak.

Mindettől eltekintve azonban hiánypótló műről van szó, amelyben a három Orfeusz-, ahogyan azt a címben olvashatjuk- országhatárokat átvéelő és politikai akadályokat nem ismerő szellemi és alkotói barátsága könnyed, olvasmányos stílusban bontakozik ki a kötet végére. A korabeli fotók, illusztrációk és a könyv végén található, forrásértékű mintegy 117 Rousselot által, Illyésnek, illetve családjának írt személyes hangvétellű levél, valamint néhány további kézirat pedig igazán közel hozzák az olvasóhoz mind a tárgyalt korzakot, mind pedig a könyv főszereplőit.

SEPSEY ZSÓFIA

TARTALOM

Horatius Ars poeticája

TANULMÁNYOK

FERENCZI ATTILA: Az újraolvasott klasszikus: Horatius <i>Ars poeticája</i>	297
HAJDU PÉTER: Az <i>Ars poetica</i> mint tiszta költészet	309
FERENCZI ATTILA: A költő és a szabályok	327
PHILIP HARDIE: Az <i>Ars poetica</i> és a didaxis poétikája (Fordította: Bányai Tibor Márk)	340
JÜRGEN PAUL SCHWINDT: <i>Ordo és örület</i> . A horatiusi <i>Ars poetica</i> pathogeneziséhez (Német eredetiből fordította: Krupp József; a fordítást az eredetivel egybevetette: Vincze Ferenc)	352
MICHÈLE LOWRIE: A költészet mint alternatív politika Horatius <i>Ars Poeticájában</i> (Fordította: Rung Ádám)	367
HAJDU PÉTER: Az <i>Ars poetica</i> néhány örökzöld megfogalmazása	391
BOLONYAI GÁBOR: <i>Ore rotundo</i> – egy horatiusi fordulat elő- és utótörténete	399

KÖNYVEK

CHRISTOPHE DAUPHIN – ANNA TÜSKÉS: Les Orphées du Danube. Jean Rousselot, Gyula Illyés et Ladislás Gara / SEPSEY ZSÓFIA	421
---	-----

CONTENTS

Horace: Ars Poetica

STUDIES

ATTILA FERENCZI: Rereading a Classic Text: Horace: <i>Ars Poetica</i>	297
PÉTER HAJDU: Horace's <i>Ars Poetica</i> as Pure Poetry	309
ATTILA FERENCZI: Following the Rules: Three metaphors in the <i>Ars Poetica</i>	327
PHILIP HARDIE: The <i>Ars Poetica</i> and the Poetics of Didactic (Translated by Tibor Márk Bányai)	340
JÜRGEN PAUL SCHWINDT: Ordo and Insanity: On the Pathogenesis of Horace's <i>Ars Poetica</i> (Translated from original German József Krupp; compared the translation of the original text by Ferenc Vincze)	352
MICHÈLE LOWRIE: Politics by Other Means in Horace's <i>Ars Poetica</i> (Translated by Ádám Rung)	367
PÉTER HAJDU: Some Evergreen phrasings of the <i>Ars Poetica</i>	391
GÁBOR BOLONYAI: <i>Ore rotundo</i> – A Phrase reborn in the Renaissance	399

BOOKS

421

INHALT

Horaz: Ars poetica

ABHANDLUNGEN

ATTILA FERENCZI: Einen Klassiker wiederlesen: Horaz: <i>Ars poetica</i>	297
PÉTER HAJDU: Die <i>Ars poetica</i> des Horaz als reine Poesie	309
ATTILA FERENCZI: Den Regeln folgen: Drei Metaphern in der <i>Ars poetica</i> des Horaz	327
PHILIP HARDIE: Die <i>Ars poetica</i> und die Poetic der Didaktik (Übersetzt von Tibor Márk Bányai)	340
JÜRGEN PAUL SCHWINDT: Ordo und Wahn: Zur Pathogenese der horazischen <i>Ars poetica</i> (Übersetzt aus dem deutschen original von József Krupp; die Übersetzung wurde mit dem originalen Text verglichen von Ferenc Vincze)	352
MICHÈLE LOWRIE: Politik auf andere Weise in der <i>Ars poetica</i> des Horaz (Übersetzt von Ádám Rung)	367
PÉTER HAJDU: „Evergreens“ aus der <i>Ars poetica</i> des Horaz	391
GÁBOR BOLONYAI: <i>Ore rotundo</i> – Vor- und Nachleben einer horazischen Wendung	399

BÜCHER

421

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973
- 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 - 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
- 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 - 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
- 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 - 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
- 1. sz. Szubkultúra és underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 - 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
- 1. sz. A retorika újjászületése
 - 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 - 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 - 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 - 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 - 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 - 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 - 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
- 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 - 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
- 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 - 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983
- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 - 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

- 1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

- 1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
- 4. sz. Hlebnjyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

- 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
- 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

- 1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
- 4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

- 1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
- 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

- 1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
- 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
- 3. sz. A kortárs olasz irodalom
- 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
- 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
- 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
- 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
- 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000

- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

2001

- 1. sz. Változatok a dialógusra
- 2 – 3. sz. Dante a XX. században
- 4. sz. Az interpretáció érvényessége

2002

- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
- 3. sz. Autobiográfia-kutatás
- 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája

2003

- 1 – 2. sz. A minimalizmus
- 3. sz. Mikrotörténetírás
- 4. sz. Kísérleti irodalom

2004

- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
- 3. sz. A hipertext
- 4. sz. Wittgenstein poétikája

2005

- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
- 3. sz. Régi az újban
- 4. sz. Vico körei

2006

- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
- 3. sz. Frege aktualitása
- 4. sz. Relevancia

2007

- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
- 3. sz. Ökokritika
- 4. sz. Etikái kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban

Folyóiratunknak ez a száma
a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóirat-kiadó Bizottsága,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadási Kollégiuma
támogatásával jelent meg.



Nemzeti Kulturális Alap

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

<http://www.argumentum.net>

Tördelte: Láng András

Budapest, 2015

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

ISSN 0017 – 999X

