

Tamás Ábel:

## „...IN ORA VULGI?”

### A SZÖVEG MEDIÁLIS DIFFERENCIÁLÓDÁSA CATULLUS „IAMBOSZ”-KÖLTÉSZETÉBEN\*

#### Bevezetés

#### Az *elísio* mint kultúrtechnika

Amikor szóbeliség és írásbeliség problémáját a latin időmértékes költészet kontextusában tárgyaljuk, két alapvető tényezőre kell előljáróban felhívni a figyelmet. Az egyik, hogy az antikvitásban az olvasás elsősorban és mindenekelőtt hangos olvasást jelentett: s noha a csendes olvasás gyakorlata természetesen mind a görög, mind a római kultúrában létezett, alapvetően alárendelt szerepet játszott.<sup>1</sup> Egy igazán művelt római háziszemélyzetének az írnok mellett a „felolvasnok” (*lector*) is elmaradhatatlan tagja volt.<sup>2</sup> A másik fontos tényező, hogy latin nyelvű metrikus szöveg esetében leírt és kimondott eleve és szükségképpen különbözik egymástól, nemcsak mediális értelemben – tehát hogy az egyik betűkből áll, a másik pedig hangokból –, hanem „tartalmát” tekintve is, éspedig a latin metrikus verselés egy közismert sajátossága folytán: két – egy szóvégi és egy szóeleji – magánhangzó találkozása esetén az első általában kiesik, s ugyanez történik, ha egy *-um* vagy *-am* vagy *-em* végű szót magánhangzóval kezdődő szó követ.<sup>3</sup> Ennek az *elísio*, ‘hangkivetés’ névvel illetett jelenségnek köszönhetően a versek leírt szövege és szabályosan felolvasott szövege mindig eltér egymástól: a gyakorlott felolvasó, amikor a betűket hanggá alakítja, a megfelelő grafémákat automatikusan lecsipkedi (elidálja), még mielőtt ezek, hanggá alakulván, megzavarnák a metrika lüktetését. Az *elísio* kultúrtechnikája olyan könnyen elsajátítható, hogy az esetek jelentős részében transzparenssé válik: egyedül akkor okozhat – de akkor is elsősorban a nem anyanyelvű, ill. a latin költői nyelvet nem anyanyelvi szinten bíró olvasónak – problémát, ha hallás után kell egy vers szövegét megértenie. Mivel azonban az antik költők anyanyelvi befogadókkal számolhattak, a későbbi korok *litteratusai* pedig kellőképp gyakorlottak voltak a hallás utáni versmegértésben, ill. amikor már nem, akkor azért nem, mert nem is kellett ezzel a feladattal megküzdeniük – így a gyakorlatban ez a tényező sem iktatja ki az *elísio* áttetszőségét. Maradnak tehát azok az esetek, amelyekben a költő, ill. a szöveg maga provokálja ki, hogy az olvasó megálljon egy pillanatra, s elgondolkozzék az *elísio* jelenlétén.

Ezek a ritkaságok vagy szabálytalanságok: ilyen az, amikor nem jönne ki a metrum, ha az *elisiót* szabályosan végrehajtanánk, s ezért aztán nem is szabad végrehajtanunk, vagyis *hiatus* van a szövegben; s ilyen az is, amikor – épp ellenkezőleg – az *elísio* nemhogy eltűnik, hanem sorközbeni jelenlétén túl egymásra következő sorok közt is működésbe lép: ezt nevezzük hypermetrikus *elisió*nak. Az efféle irregularitásokat hajlamosak vagyunk technikai problémaként kezelni („figyelj oda jól, nehogy elrontsd a felolvasást!”), holott jó okunk lehet feltételezni, hogy az adott verssor

---

\* Köszönet Ferenczi Attilának és Kozák Dánielnek, hogy elolvasták a dolgozat legelső verzióját, s rendkívül hasznos észrevételeket fogalmaztak meg. Ezek figyelembe vételével született a jelenlegi változat.

<sup>1</sup> Ld. CAVALLO 2000.

<sup>2</sup> Ld. STARR 1990/91.

<sup>3</sup> Amennyiben a második szó első magánhangzója előtt csak egy *b* betű/hang áll, az ugyanez az eset. Fontos még megjegyezni, hogy az *est* kivételt jelent: hagyományosan nem az előtte álló szó vége elidálódik, hanem az ő *e* hangja hullik ki.

intenciója nem véletlenül az, hogy elsőre – hacsak egy csendes olvasás révén az olvasó nem mérte föl már előre a helyzetet – ne lehessen egykönnyen *jól* felolvasni. Mivel nem szeretnék zsákbamacskát árulni: az alábbiakban Catullus, pontosabban a *Catulli Veronensis Liber* jelenti számunkra a kiindulópontot, vegyünk egy-egy példát a catullusi költészetből mindkét „rendhagyóságra”, elsőként a *hiatusra* (*carm.* 10), azután a hypermetrikus *elisióra* (*carm.* 11).

### A) A *hiatus* (*carm.* 10)

Lássuk Catullus – hendecasyllabusokban íródott – 10. *carmen*ének egy részletét (a 25–30. sorokat) a Mynors-féle oxfordi és a Schuster–Eisenhut-féle Teubner-kiadásból. Mynorsnál az alábbi szöveget olvashatjuk:<sup>4</sup>

‘quaeso’ inquit ‘mihi, mi Catulle, paulum  
istos commoda: nam uolo ad Serapim  
deferri.’ ‘mane,’ inquit puellae,  
‘istud quod modo dixeram me habere,  
fugit me ratio: meus sodalis—  
Cinna est Gaius—is sibi parauit. [...]’

Schuster–Eisenhutnál pedig az alábbi:

‘Quaeso’, inquit, ‘mihi, mi Catulle, paulum  
istos commoda: nam volo ad Serapim  
deferri.’ ‘Mane,’ | inquit puellae,  
‘istud quod modo dixeram, me habere,  
fugit me ratio: meus sodalis –  
Cinna est Gaius – is sibi paravit. [...]’

Mint látható, a két kiadó olvasata között itt nincs eltérés, a minuszskulák/majuszskulák eltérő használatától, az *u/v*-problémától, valamint az – itt csak a kiadói szokások különbsége folytán eltérő – központosástól eltekintve mindketten hajszálpontosan ugyanazt a szöveget hozzák. Azonban a német kiadó, az olvasók dolgának megkönnyítése érdekében, a *mane* és az *inquit* szavak közé egy függőleges vonalat told be, jelezve a *hiatus*t, tehát azt, hogy a *mane* szó *e*-jét ezúttal nem kell elidálni. Mynors, feltehetőleg felnőtt olvasókra számítva, nem él efféle segédjelekkel. Természetesen teljes lehetetlenség eldönteni, hogy melyikük jár el helyesebben, hiszen ha megrónánk a német kiadókat a szöveg „meghamisítása” miatt, akkor azt csakis olyan érvekkel tehetnénk, amelyek romba döntenék az összes többi szövegkiadói eljárás – a *scriptio continua* spáciumokkal való felszabdalása, interpunkció alkalmazása, minuszskulák és majuszskulák megkülönböztetése stb. – létjogosultságát. A *hiatus*-jel beiktatása ezeknél semmivel sem durvább beavatkozás. Így azt kell mondanunk: Mynors-szövegbeli hiánya éppen arra hívja fel az antikokat modern kritikai kiadásokban kézbe vevő mai olvasó figyelmét, hogy a kiadói gyakorlat máskülönben rengeteg olyan nehézségtől kíméli meg, amely az anyanyelviként elképzelt ókori és a nem-anyanyelviként elképzelt középkori olvasó számára még az olvasási/értelmezési folyamat szerves része volt. Ezúttal ugyanis mi is ebbe az autentikusabb olvasói helyzetbe kényszerülünk: Mynors szövegét a kezünkben tartva elsőre jó eséllyel elvétjük a 27. sor (fel)olvasását.

Miről van szó? Szegény Catullust éppen egy hazugságon kapják rajta: nem is sikerült olyan jól a bithyniai helytartón való élőködése, mint azt az imént Varus nevű barátja kedvesével (*ut puellae / unum me facerem beatiorem*, „hogy kivételesen sikeresnek tüntessem fel magam a lány szemében”) megpróbálta elhitetni. Mint kiderül, valójában nem is szerzett magának egy nyolc hordozószolgával ellátott gyaloghintót. A hölgy ugyanis rákérdez, s költőnk magyarázkodásra kényszerül (s itt következik az idézet fordítása<sup>5</sup>):

<sup>4</sup> A Mynors-féle szöveget tartalmazza Fordyce kommentáros kiadása is, én innen idézem (FORDYCE 1961).

<sup>5</sup> A latin szövegeket itt és a továbbiakban is saját prózafordításomban adom.

„Kérlek”, mondja, „Catullusom, add már kölcsön őket egy kicsi időre: el akarom vitetni magam Serapis szentélyébe tudniillik.” „Állj meg”, | mondtam a lánynak, „amit az előbb mondtam, hogy vannak nekem ilyenjeim, hát kihagyott az agyam: a cimborám – Cinna az, a Gaius –, ő vette őket magának. [...]”

Azt hiszem, mindezek után már kiolvashatóvá válik a szöveg intenciója, különösen, hogy a *hiatuson* túl ún. *systolával*, tehát a *mane* („állj meg”) imperativusi alak hivatalosan hosszú – bár a beszélt nyelvben valójában rövid – *e* hangjának lerövidülésével is szembesíti olvasóját:<sup>6</sup> az a cél, hogy a verset hangosan olvasó olvasó az önmagát a hazugságból kimagyarázó Catullusszal együtt mintegy zavarba jöjjön, elakadjon a szava: tehát hogy átélje ugyanazt, amit a Catullus által elbeszélt anekdota Catullus nevű hőse az adott pillanatban átélt – a *mane* („állj meg”) elhangzása után kénytelen legyen ő is „megállni”, egy pillanatnyi *hiatust* tartani, ily módon Varus kedvese helyett is eleget téve a catullusi felszólításnak.<sup>7</sup>

## B) A hypermetrikus *elisio* (*carm. 11*)

Catullus 11. – szapphói strófákban íródott – *carmen*je az alábbi két híres strófával zárul (18–25):<sup>8</sup>

Cum suis vivat valeatque moechis,  
quos simul complexa tenet trecentos,  
nullum amans vere, sed identidem omnium  
ilia rumpens;

nec meum respectet, ut ante, amorem,  
qui illius culpa cecidit velut prati  
ultimi flos, praetereunte postquam  
tactus aratro est.

Élje világát s éljen csak boldogul a hímrinyóival, kik közül egyszerre háromszázat ölel, egyiket sem szeretve igazán, de újra meg újra mindüknek az ágyékát szaggatva; s vissza se nézzen az én szerelmemre, mely az ő bűnéből elhullott, mint mezőszéli virág, miután, elhaladván mellette, az eke lenyírta.

Ezek azok a „nyilvános séртеgetések” – *non bona dicta* (= *maledicta*), így nevezi őket előzőleg Catullus<sup>9</sup> –, amelyeket Catullus parancsa szerint Furiusnak és Aureliusnak Catullus kedveséhez mint szakító üzenetet el kellene juttatniuk. Mindkét versszakban található egy-egy hypermetrikus *elisio*, ami önmagában is arra utal, hogy nem valamiféle pusztán technikai „véletlenül” van szó. Az *omni(um)* / *ilia* („mindüknek / az ágyékát”) és a *prati* / *ultimi* („mező- / széli”) igencsak feltűnő metrikai különlegessége – az tehát, hogy „túlméretezett”, hypermetrikus sorokról van szó, amelyeket csak a rákövetkező sorok első szava által felkínált *elisio*-lehetőség billent vissza a szapphói sor szabályos kerékvágásába – első olvasatban érthető úgy, mint a *non bona dicta* verstani illusztrációja: olyannyira „nem helyes szavakat” küld Catullus a kedvesének, hogy ezek szívük szerint kitüremkednének a szapphikum meglehetősen kötött keretei közül. De az értelmezés ennél tovább is merészkedhet: az első esetben az *elisio* az *i(um)*-i hangok egymás mellé rendelésével éppenséggel *hiatust* hoz létre, amely az adóniszi sor durva tartalmát megelőző rövid

<sup>6</sup> Ami a *carm. 10* kollokvializmusait illeti, ehhez ld. SEDGWICK 1947. Mint kiderül, a *commoda* és a *manē* minden bizonnyal a beszélt nyelvi ejtést tükrözi. Amúgy a Catullus-versekkel kapcsolatos metrikai kérdések tekintetében kiváló eligazítást nyújt a Teubner-kiadás „Index metricus”-a: ld. SCHUSTER–EISENHUT 1958: 107–114.

<sup>7</sup> A *mane* akár olvasható úgy is, mint egy technikai megjegyzésnek – a Teubner-kiadásban található függőleges vonal (*hiatus*-jel) afféle verbalizált változatának – a vers szövegébe való „beleíródása”.

<sup>8</sup> Innentől Catullus verseit SCHUSTER–EISENHUT 1958 kiadásából idézem. Az *elisiót* a kiemelt idézetekben kurzíválással, egyébként pedig zárójellezéssel jelölöm, természetesen pusztán az interpretáció illusztrációjaként, hisz nem létezik olyan szövegkiadási hagyomány, amely az *elisiót* jelölné. (Illetve bizonyos értelemben mégis: amikor az elidálódott hangokat nem jelölik, akkor ezzel voltaképp az *elisio* jelölésére kerül sor.) Az aláhúzások általában az ismétlődő szerkezetekre hívják fel a figyelmet.

<sup>9</sup> Hogy a *non bona dicta* valójában = *maledicta*, ehhez ld. BALOGH 1927, HEYWORTH 2001: 131.

szünetként, a legnagyobb sértés kimondása előtti „lélegzetvételnélként” azonosítható;<sup>10</sup> a második esetben pedig (éles kontrasztban az előzőekkel) leheletfinom költői játék bontakozik ki, amelyben a Catullus szerelmét jelképező *mezőszéli* virághoz hasonlóan, amely áthajolt abba a barázdába, amelyet az eke felszántott, a verssor *szele* (utolsó betűje) is túlnyúlik a megengedhető határon, s – a felolvasás során a felolvasó által az utolsó pillanatban „lenyírva” – éppen úgy „hullik el”, mint a catullusi szerelem virága.<sup>11</sup>

Ezek tehát (a *hiatus* és a hypermetrikus *elísio*) azok az esetek, amikor az *elísio* – mint az írásbeli és szóbeli „szöveg” különbségére élesen rávilágító metrikai segédeszköz – valamely irregularitás folytán elkerülhetetlenül felhívja önmagára (vagy önmaga hiányára) a figyelmet. Ilyenkor, mint láttuk, éppen a rendhagyóság okán nem esik nehezünkre a jelenségnek poétikai funkciót tulajdonítani. Azonban egyáltalán nem zárhatjuk ki, hogy az *elísio* olyan esetekben is jelentésszerű lehet, amikor semmiféle rendhagyóság révén nem véteti észre magát. Mivel ilyenkor eleve a szemantika oldaláról indulhatunk csak el, kell lennie – az előzetes megértés értelmezéséből való kiiktathatatlanságát tekintetbe véve – egy kiinduló hipotézisnek, amely alapján az „automatikus” *elísio*k közül a számunkra itt és most „jelentésszerűeket” kiválaszthatjuk. Erdemes tehát azzal a feltételezéssel élnünk, hogy a szabályos *elísio* transzparenciája elsősorban akkor függesztődik fel, amikor a szöveget éppen írásbeliség és szóbeliség feszültségének kontextusában olvassuk. Így az alábbiakban három olyan költeményről lesz szó (*carm.* 22, 40, 42), amelyek többféleképp is felszínre hozzák önnön literális/orális mivoltuk feszültségeit, s amelyekben – épp ennek folytán? vagy fordítva? – az *elísio* kultúrtechnikája (ha az egyes versekben különböző mértékben és módon is) mint hatékony *poétikai technika* lép működésbe.<sup>12</sup>

## Palimpszesztek (*carm.* 22)

A három kiválasztott költeményben nem pusztán az a közös, hogy – az én olvasatomban – láthatóvá teszik a költészet mediális feltételezettségét, hanem közös a műfaji hagyomány is, amelybe beleíródnak: az iambosz műfajáról van szó, amely elnevezést azonban itt csak megszorításokkal lehet használni. Mivel Catullus az „iambosznak” tekinthető verseiben döntően a hendecasyllabust alkalmazza, tehát egy eredendően nem iamboszi sorfajtat, helyesebb lenne „iambosz-szerű invektív költeményekről” beszélni (az alábbiakban az „iambosz” műfaji megjelölés valójában ennek rövidítéseként értendő).<sup>13</sup> Ám – szemben a másik két verssel – az elsőként sorra kerülő költemény hamisítatlan choliambusokban „sántikál”:<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Hogy az *ilia rumpens* jelentésének leképeződéséről ne is beszéljünk.

<sup>11</sup> Hasonló következtetésre jut William Fitzgerald: „The rare hypermetric elision between lines 22 and 23 (prat[i] ultimi) prepares for this association of wordly events and places with poetic ones by identifying the edge of the field where the flower is touched and falls with the edge of the metrical line” (FITZGERALD 1995: 179–180), vö. HENDERSON 1999: 88.

<sup>12</sup> Természetesen arra, hogy Catullus költészetében – amelyet vitathatatlanul jellemez egyfajta kísérletező tendencia – feltűnően nagy számban fordulnak elő *elísio*k, s hogy ezeknek poétikai funkciója is lehet, már régen felfigyelt a klasszika-filológia: ld. LEE 1962. Lee – egyébiránt több ponton invenciózus – tanulmánya azonban abból a kettős előfeltevésből indul ki, hogy egyfelől ezeket az *elísio*kat lehetséges egyfajta totalizáló nézőpontból vizsgálni, amelyből eldönthető, hogy mely *elísio*k jeletésszerűek (ami az ő olvasatában persze egyet jelent a szándékoltással) és melyek jelentés nélküliek (vagyis, ugyebár, véletlenszerűek), másfelől, hogy amelyek jelentésszerűek, azok – mint „formai” elemek – minden esetben a vers „tartalmát” illusztrálják, ill. jelentésszerű mivoltukat éppen ez az illusztratív potenciál konstituálja. Jelen dolgozat egészen más előfeltevésekkel dolgozik, ennek ellenére sokat köszönhet Lee egyes észrevételeinek.

<sup>13</sup> A catullusi költészet és az iambosz műfaji tradíciójának szerteágazó kapcsolatához ld. HEYWORTH 2001.

<sup>14</sup> Ti. a choliambus vagy scazon ‘sánta jambus’ jelent, s ennek itt komoly jelentősége lehet.

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,  
homo est venustus et dicax et urbanus  
idemque longe plurimos facit versus.  
puto esse ego illi milia aut decem aut plura  
perscripta, nec sic, ut fit, in palimpseston  
relata: chartae regiae, novi libri,  
novi umbilici, lora rubra membranae,  
d directa plumbō et pumice omnia aequata.  
haec cum legas tu, bellus ille et urbanus  
Suffenus unus caprimulgus aut fossor  
rursus videtur: tantum abhorret ac mutat.  
hoc quid putemus esse? qui modo scurra  
aut si quid hac re tritius videbatur,  
idem infaceto est infacetior rure,  
simul poemata attigit; neque idem umquam  
aeque est beatus ac poema cum scribit:  
tam gaudet in se tamque se ipse miratur.  
Nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam,  
quem non in aliqua re videre Suffenum  
possis. suus cuique attributus est error;  
sed non videmus, manticae quod in tergo est.

Ez a Suffenus, Varusom, akit jól ismersz, egy szimpatikus, nagydumás és urbanus ember, s ugyanő írja messze a legtöbb verset. Azt hiszem, tízezer vagy még ennél is több van neki megírva, s nem szokványos palimpszeszten kiadva, hanem királyi papiruszon, vadonatúj könyvtekercsen, vadonatúj rúddal, piros szíjjal, lecsiszolva horzskővel, ólommal végigvonalazva. Ha ezt elolvasod, az a kedves és urbanus Suffenus egy szabályos kecskefejőnek vagy kapásnak fog tűnni: annyira elkülönböznek és elváltozik. Ezt meg mire véljük? Az, aki az imént még egy jófejnek tűnt, vagy ha van ennél jobb szó a dözsölségre, ugyanez az idéetlen mucsánál is idétlenebb lesz, amint versekhez nyúl; ráadásul ugyanez soha máskor nem olyan boldog, mint amikor verset ír: annyira örül ilyenkor magának s annyira odavan magától. Persze mind beleesünk ugyanebbe a tévedésbe, s nincs olyan ember, akit valamiben ne tekinthetnél egy Suffenusnak. Mindenkinek tulajdonítunk valamilyen hibát; azt a tarisznyát viszont nem látjuk, amit magunk cipelünk a hátunkon.

E költemény negyedik sorát, amelynek összesen 9 szava közül 5 van elidálva, egykor kifejezetten Catullus rossz költő mivolta melletti érvként volt szokás felhozni.<sup>15</sup> Ha ezt a recepciótörténeti tényt egy pillanatra összevetjük a vers „mondandójával” – amely első olvasatban így foglalható össze: Suffenus istentelenül pocsék költő –, akkor máris a szöveg értelmezési problémáinak kellős közepén tartunk. Mindenképp leszögezhetjük: ezzel az esetlegesnek semmiképp sem nevezhető *elisis*-halmazással Catullus éppen hogy nem saját költői ügyetlenségéről tanúskodik – különösen a 14. *carmen* fényében, ahol más „pocsék költők” (*peissimi poetae*) társaságában ugyanezt a Suffenust küldi el költőnk egy metrikailag látványosan elrontott verssorral „oda, ahonnan rossz (vers)látásokat hoztátok” (*illuc, unde malum ped[em] attulistis*)<sup>16</sup> –, hanem éppenséggel azt támasztja alá, amit hamarosan mondani fog. Az első nyolc sor Suffenus és/vagy luxuskiadású verseskönyve *urbanitas*át dicsérő megnyilatkozása ugyanis ugyanezen kijelentés visszavonásába torkollik: *haec cum legas tu, bellus ill(e) et urbanus / Suffenus unus caprimulgus aut fossor / rursus videtur: tant(um) abhorret ac mutat* („Ha ezt elolvasod, az a kedves és urbanus Suffenus egy szabályos kecskefejőnek vagy kapásnak tűnik: annyira elkülönböznek és elváltozik”). Ha ezt egy pillanatra „szó szerint” vesszük, vagyis a *haec* névmást a Catullus-vers eddigi soraira vonatkoztatjuk, azt vehetjük észre, hogy költőnk önnön trükkjét leplezi itt le: eszerint az eddigi szavai látványként éppenséggel *urbanus*ak voltak, de amint *olvassa* őket az ember – és ez, mint már utaltam rá, az antik római kultúra

<sup>15</sup> Ld. LEE 1962: 144.

<sup>16</sup> Vö. HEYWORTH 2001: 132–133.

kontextusában elsősorban hangos olvasást jelent –, azonnal elvesztik az *urbanitas*ukat, s *rusticitas*ra tesznek szert,<sup>17</sup> hiszen az *elisiók* következtében, s különösen pregnáns ez a 4. és a 8. sor esetében, majdhogynem érthetetlen zagyvasággá válnak. Hasonlóan Suffenus verseskönyvéhez, amely luxuskiadású lévén ránézésre gyönyörűségeknak tűnik, ám amelybe beleolvasva azonmód elvesztjük az illúzióinkat.

Catullus ezután fölteszi a kérdést, hogy mit gondoljunk látszat és valóság ezen ellentétéről, s amikor válaszképp, ill. válasz helyett – *látszólag* – nem tesz mást, mint más szavakkal megismétli, amit előtte mondott, akkor azon duális oppozíciókat, amelyek eddig a vers retorikáját szervezték – tartalom/forma, látás/hallás, írás/mondás, látszat/valóság, *urbanitas/rusticitas* oppozícióit –, egy csapásra kimozdítja a helyükből. Ezt olvassuk ugyanis: *qui modo scurra / aut si quid hac re tritius videbatur, / id(em) infaceto (e)st infacetiore rure, / simul poemata(a) attigit* („aki az imént még egy jófejnek tűnt, vagy ha van ennél jobb szó a dörzsöltségre, ugyanez az idéltlen mucsnál is idéltlenebb lesz, amint versekhez nyúl”). Ez a kijelentés majdhogynem lefordíthatatlan. Hogy Suffenus nemrég még egy *scurra*nak tűnt volna? Az imént még a *venustus et dicax et urbanus*, valamint a *bellus ille et urbanus* szavak szolgálták a látszat-Suffenus jellemzésére, s e szavaknak – mint a „language of social performance”, vagyis az *urbanitas* alapvető kifejezéseinek<sup>18</sup> – a jelentéstartománya valóban közel áll egymáshoz: mindannyian arra a Cicero által definiálhatatlannak nevezett retorikai-kulturális ideára, stílusra és életszemléletre vonatkoznak, amelyet a római, szó szerint és átvitt értelemben is *urbanus* elit a Kr. e. 2–1. században alakított ki magának, s amelyet igen haloványan „a világ metaforikus szemlélete”, „az elegáns szellemesség”, „a hétköznapi valóságtól való ironikus elemelkedés” stb. megfogalmazásokkal írhatnánk körül.<sup>19</sup> A *scurra* szó csak megszorításokkal tartozhat ide: sokkal inkább annak a típusú „bohócnak” a jellemzésére szolgál, aki az *urbanitas*szal bizonyos mértékben szembenálló, nem finom, nem elegáns, nem szofisztikált – cicerói nézőpontból éppenséggel majdhogynem inkább vidékiesen durva, *rusticus* – szellemesség képviselője.<sup>20</sup> Abban a pillanatban tehát, amikor a látszat(?)–Suffenus a *scurra* titulust kapja, el is veszítjük a tájékozódást, hogy itt még a látszólagos, vagy immár a valóságosnak nevezett, *rusticus*ként aposztrofált Suffenusról van-e szó.

A folytatás sem segít az eligazodásban. Hirtelen ugyanis mintha nem Suffenusról, hanem valamely tárgyról olvasnánk: mind a *quid*, ‘mi’, mind a *tritius*, ‘dörzsöltebb’, mind a *rure*, ‘vidék(nél)’ szavak (csupa semleges nemű névszó) valamiféle élettelen objektumot asszociálnak, s ebben a kontextusban az *idem*et is könnyen olvassuk *idem*, ‘ugyanő’ helyett *idem*ként, ‘ugyanaz’ értelemben (ebben a pozícióban metrikailag mindkét verzió elképzelhető), vagyis könnyen tárgyiasítjuk a fűzfapoéta nevét helyettesítő névmást. Minden bizonnyal az *urbanus* és *rusticus* összecúsúzása után (*scurra*) költő és műve – de természetesen fizikailag értelmezett műve – összecúsúzásának nyelvi eseményével állunk szemben: immár ugyanis nagyon nehezen eldönthető, hogy magáról Suffenusról mint szerzőről vagy a Suffenus szerzői névvel jelölt verseskönyvről van-e szó. S ez a probléma – éppen mint nyelvi esemény – a *tritius* szóban teljesedik ki. Először is itt jelentős szövegkritikai nehézséggel van dolgunk, de ha ezt megkerülni igyekezve el is fogadjuk a *tritium*st

<sup>17</sup> Akárcsak a Volusius *Annales*ét tartalmazó papirusz (*carm.* 36): *pleni ruris et infacietiarum / annales Volusi, cacata carta!* („Volusius vidéki otrombasággal teli *Annales*e, összekakált papirusz”).

<sup>18</sup> A „language of social performance” kifejezést Krostenko könyvének címéből vettem át (KROSTENKO 2001). Ez a kiváló monográfia szisztematikusan végigelemzi az ide tartozó fogalmak (*elegans/elegantia*, *venustus/venustus*, *bellus/bellitudo*, *facetus/facetiæ*, *lepidus/lepos*, *festivus/festivitas*) szemantikáját, a legkülönfélébb kontextusok bevonásával. Egyetlen hibája, hogy a tán legfontosabb – mert az egész fogalomkörét átfogó s ha úgy vesszük, az egésznek nevet adó – fogalmat, az *urbanus/urbanitas*-t, kifejejtette az elemzésből.

<sup>19</sup> Az *urbanitas* fogalmához – Catullus költészetének vonatkozásában is – ld. FITZGERALD 1995: 87–113. Az *urbanitas* egyébként végtelenül izgalmas kérdésére itt azért nem térek ki bővebben, mert nem szívesen esnék az önismétlés hibájába: amit erről gondolok, azt egy Catullus 39. *carmen*ét elemző, valamint egy Catullus 10. *carmen*ét és Horatius 1.9-es szatírját összeolvasó dolgozatomban igyekeztem elmondani (ez utóbbi megjelenés előtt áll).

<sup>20</sup> Ld. ADAMIK 1995: 81.

mint legadekvátabb konjektúrát, voltaképp nem teszünk egyebet, mint hogy visszakerülünk a paleográfia – s ezzel a szövegkritika – a vers tematikus világától eddig sem idegen felségterületére. A *tritius* a *terere*, ‘ledörzsöl, elcsépel, elhasznál, elkoptat’ ige participium perfectuma, s miközben általában ‘sokat használt, bejáratott’, vagy akár ‘elkoptatott, elcsévelt’ szokásokra, ill. szavakra és kifejezésekre szokták használni, éppenséggel – a *tritae aures*, ‘bejáratott (= vájt) fül’, ‘kifinomult hallás (= ízlés, szimat)’ kifejezésből elvonva – elképzelhető ‘vájtfülű’ értelemben is,<sup>21</sup> személyre, még hozzá egy *venustus et dicax et urbanus*, illetve *bellus ... et urbanus* személyre vonatkoztatva. Azért szükséges ilyen jelentést feltételeznünk, mert a filológusok mindig is úgy olvasták ezt a melléknevet, mint amelynek magára a fűzfapoétára kell vonatkoznia. Ezt nem vitatva, megkockáztathatjuk, hogy itt magáról a nyelvről, a Suffenus által használt nyelvről, és az erről beszámoló, ezt *léíró* Catullusi nyelvről is szó van: jelesül arról, hogy erről a bizonyos definiálhatatlan *urbanitas*ról csakis önmagukba visszahajló kulcsszavainak segítségével lehet beszélni (*venustus, dicax, urbanus, bellus, urbanus, scurrá, tritus, infacetus, infacetus*), ám e minősítések folyamatos ismétlése, cséplése, koptatása éppenhogy az *urbanitas* lényegét szünteti meg. A *scurra* szó használata után tehát – amely, mint jeleztem, már némiképp kivezet az *urbanitas* területéről – Catullus kétségbeesetten állapítja meg a nyelv és a metaforák kopásának tényét, de ez a kopás elválaszthatatlanul összefonódik a papirusz ledörzsölésének képzetével, amely a *palimpseston*, az ‘újraírás céljából ledörzsölt papirusz’ révén – amelyet Suffenus mindenki mással szemben *nem* használ, Catullus viszont ebből következően nyilvánvalóan igen – már alaposan elő volt készítve. Ha a *tritius*szal egybeolvassuk az előtte álló *re* főnevet, vagyis a *rē* helyett metrikailag majdhogynem szintúgy megengedhető *rē*-t olvasunk,<sup>22</sup> megszüntetve a kettejük közti spáciumot – ezt természetesen amúgy is csak a modern kiadók helyezték itt el –, a *retritius* szót nyerjük, amely a görög *palimpseston* szó pontos latin fordításaként is olvasható.

Ebben a pillanatban tehát Catullus szövege a *scurra* után palimpszesztként azonosítja Suffenus látszólagos/*urbanus* oldalát – vagyis azt az oldalt, amely éppen a palimpszeszttel szemben volt meghatározva –, ami immár véglegesen felszámolja a vers retorikáját eredetően szervező oppozíciókat, amit szépen megerősít a vers gnómius zárata, melyben Catullus – egy aiszóposzi „palimpszesztet” használva<sup>23</sup> – mintha egy tollvonással visszavonná a szidalmait, „látszólag” az emberi természet kettős mivoltára, „valójában” költő és műve kitörölhetetlen differenciájára hivatkozva. Mint Daniel L. Selden írja (1992: 477):

Since “Suffenus” here stands principally as a figure for the rift between the poet and the persona projected by his work, the generalization ought unequivocally to cast suspicion on any deduction of Catullus’ own circumstances from his verse.

Ennek tükrében érdemes figyelni arra, hogy költő és műve voltaképp fizikai érintkezésbe kerülnek egymással: *id(em) infaceto (e)st infacetiore rure, / simul poemata attigit* („ugyanaz az idélen mucsánál is idétlenebb lesz, amint versekhez nyúl”), tehát, ahogy hozzányúl önnön verseihez, azok mintegy megfertőzik – a 14. *carmen*ben Suffenus más fűzfapoétákkal együtt *venenum*nak, „méregnek” minősítetik! –, így az *infacetus* mivolt mintha egyfajta textuális *infekció* eredményeként válnék értelmezhetővé, szerző és szöveg végzetes egymásra íródását eredményezve.<sup>24</sup> Ezen a horizonton vizsgálva a vers ismétlődő szerkezeteit, az *idem* ismétlődését és a *videre/videri*

<sup>21</sup> Ld. FORDYCE 1961: 150, ad 22.13, jóllehet ő – a Mynors-kiadás szellemében – a *scitius* olvasatot fogadja el.

<sup>22</sup> Persze csak majdhogynem, hisz a *tritius* szó *tr*-je *muta cum liquida*, vagyis metrikailag egy mássalhangzónak számít.

<sup>23</sup> Ld. FORDYCE 1961: 151, ad loc. A mese így szól: „Prométheusz, amikor megalkotta az embereket, két tarisznyát akasztott rájuk: egyiket a mások hibái, másikat a saját hibáik számára. A másokét előretette, a sajátot hátulra akasztotta. Ezért van az, hogy az emberek a mások hibáit azonnal meglátják, a magukét viszont nem veszik észre. Ezt a mesét a minden lében kanál emberre lehet alkalmazni, akit saját ügyei elvakítanak, s a rá nem tartozó dolgokkal foglalkozik.” (Aiszóposz 229, Sarkady János fordítása) Természetesen a „ki más szemében a szálkát megleli, magáéban a gerendát feledi” örök igazságának egyik ókori verziójáról van szó.

<sup>24</sup> Vö. NAPPA 2001: 139: „The poetry, separate from the poet and viewed as an object, *infects* the man who touches it.” (Kiemelés tőlem – T. Á.) Talán nem is kell az *elisiók* itteni funkciójára külön kitérni.

transzformációit, annak lehetünk szemtanúi, hogy a szöveg/szerző *identitásáért* kezeskedő névmások és a *ki/mi kinek/minek látszik* kérdését eldöntő igék úgy vonulnak végig a szövegen, az *idemque – idem – idem – idem*, valamint a *videtur – videbatur – videre – videmus* sorozatokban, hogy végül a *videmus* alakban gyönyörűen egymásra íródjanak,<sup>25</sup> garantálva mintegy a szerző/szöveg (mint palimpszeszt) identitásának folyamatosan újratermelő illuzórikusságát.<sup>26</sup>

## Fejfel az iambosznak (*carm.* 40)

Catullus 40. *carmen*ére, erre a kiemelkedő fontosságúnak semmiképp sem nevezhető versre azért érdemes vetni egy interpretatív pillantást, mert mintha sűrítve tartalmazná azokat a feszültségeket, amelyek aztán – és ezzel az „asztán”-nal nem a versek keletkezésének, hanem értelmezésének sorrendjére utalok – a 42. *carmen*ben vezetnek igazán jelentős poétikai fejleményekhez. Lássuk tehát e hendecasyllabusokban íródott „iamboszt”:

Quaenam te mala mens, miselle Ravide,  
agit praecipitem in meos iambos?  
quis deus tibi non bene advocatus  
vecordem parat excitare rixam?  
an ut pervenias in ora vulgi?  
quid vis? qua lubet esse notus optas? –  
Eris, quandoquidem meos amores  
cum longa voluisti amare poena.

Miféle elborult elmeállapot vett rá arra, Ravidus, szegénykém, hogy fejfel nekirohanj a iambusaímnak? vajon melyik istent hívtad segítségül helytelen módszerrel, hogy aztán tébolyult civódást hozzon a fejedre? vagy talán az a célod, hogy szájára vegyen a nép? mit akarsz? csak arra vágysz, hogy bármi módon híres legyél? – Az leszel: mivelhogy szeretgetni akartad a szerelmemet, ami bizony hosszú büntetéssel jár!

Az első sorbeli hypermetrikus *elísio* funkciója meglehetősen egyértelműnek tűnik: a vers felolvasása során Ravidus vocativusban álló neve – *Ravid(e)* – épp úgy „beüti a fejét” a verssor végébe – s ezt az effektust fokozza, hogy a *praecipit(em)* („fejfel előre”) állapotátározó vége is elidálódik a következő sorban –, mint maga Ravidus Catullus iambusaiba. Az iambosz tehát, amellyel a költő Ravidust fenyegeti, nem más, mint az a költemény, amelyet éppen olvasunk. A Ravidust „lefejező” szövegaktus emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a vers felolvasott formája (mint beszédaktus) pontosan azt a fenyegetést hajtja végre, amelyet leírt verziója a jövőre nézve kilátásba helyez, hogy ti. Ravidus, bármily módon is, de el fog jutni „a nép szájára” (*in ora vulgi*): amely népi száját ezúttal az olvasó – Ravidust, ill. a nevét „csonkoló” – szája reprezentál.<sup>27</sup>

Catullus kérdésére, hogy vajon melyik istent idézte meg hibás eljárással Ravidus, a versben látszólag nem érkezik válasz. Ám abban a pillanatban, amint az *eris* („leszel”, ti. híres) igét főnévként, ill. görögül olvassuk – amire minden okunk megvan –, Eris, vagyis a Viszály

<sup>25</sup> Persze csakis grafikusan, hiszen a *videmus* és az *idēm/idēm* e hangja között kvantitásbeli különbség áll fenn.

<sup>26</sup> A vers értelmezéséhez ld. még NAPPA 2001: 138–142. Akárcsak Selden, Nappa is alapvetően a *carm.* 16 kontextusában, vagyis költő és műve differenciájának lenyomataként olvassa a Suffenus ellen írt költeményt. Sajnos mindezidáig nem jutottam hozzá L. Watson 1990-es tanulmányához, amelyben pedig „he points out Suffenus’ rusticity by his choice of diction and the high frequency of elisions in the poem” (HEYWORTH 2001: 136, n55).

<sup>27</sup> Természetesen a klasszika-filológia mindent megtesz azért, hogy ezt láthatatlanná tegye, vö. FORDYCE 1961: 190, *ad loc.*: „elision of a hypermetric syllable into the first syllable of the following line is unparalleled in hendecasyllabics and most improbable here. If the text is sound, *Ravide* must be treated as a dissyllable, *Rauide* (...)”. Kozák Dániel azt a zseniális észrevételt fogalmazta meg ezzel kapcsolatban, hogy amennyiben viszont ellenállunk a metrika kényszerének, s nem elidáljuk a *Ravide* utolsó magánhangzóját, a *mi-sel-le Ra-vi-de* (ti-tá-ti tá-ti-tá) gyönyörű *jambikus* sorrá alakítja a hendecasyllabust!



istennőjének alakja idéződik meg az olvasás mágiájában, akit Ravidus nyilvánvalóan egy elrontott szerelmi varázslás következményeképp idézett a saját fejére: *Eros*t hívta, de helyette *Eris* érkezett. Ez a differencia a vers olvasásában mint műfaji elkülönöződés inszcenírozódik: olvasóként voltaképp a catullusi *meos amores*, az Erósz felségterületéhez tartozó ‘szerelmi költészet’ – gondoljunk arra, hogy az Ovidius szerelmi elégiáit tartalmazó könyv címe *Amores* – Erisz általi meghódításának, vagyis iambosszá válásának (*meos iambo*s) tanúivá/végrehajtóivá válunk. Hiszen a költői invektíva a szerelmi költészet szókinséből építkezik: Ravidus *misellus*, s ez a jelző Catullus költészetében mindenhol a szerelmi szenvedés kifejezésére szolgál, aki *rixát* von a saját fejére, ami Catullusnál sem jelent mást, mint ‘szerelmi cívódás’-t, hogy bármily módon, de híressé véljék: ez pedig a szerelmi líra mindenkor tárgyának kívánsága szokott lenni, jutalma a múzsai szolgálatokért: gondoljunk Horatius Lydiájára, aki, míg a költő kedvese volt, „sok-néven-emlegetett Lydiaként a római Iliánál is hírnevesebben élt és virult” (*multi Lydia nominis / Romana vigui clarior Ili*a). Catullus beállításában Ravidus elszeretési kísérlete tehát mint félremondás és félreolvasás tárul a szemünk elé: szegényke Erósz elrontott megidézése révén a szerelmi líra helyett, amelynek ezek szerint Catullus szerelmével együtt a birtokába került volna – hiszen ha a múzsa az övé lenne, természetesen a múzsa ihlette költészet is őt illetné –, kegyetlen iamboszt vont önnön fejére.

### Re: Pugillaria (*carm.* 42)

Ezek után már semmi sem állhat a 42. *carmen* hendecasyllabusainak útjába:

Adeste, hendecasyllabi, quot estis  
omnes undique, quotquot estis omnes!  
iocum me putat esse moecha turpis,  
et negat mihi nostra reddituram  
pugillaria, si pati potestis.  
persequamur eam et reflagitemus!  
Quae sit, quaeritis? illa, quam videtis  
turpe incedere, mimice ac moleste  
ridentem catuli ore Gallicani.  
circumsistite eam. et reflagitate:  
‘Moecha putida, redde codicillos,  
redde, putida moecha, codicillos!’  
Non assis facit? o lutum, lupanar,  
aut si perditius potest quid esse!  
sed non est tamen hoc satis putandum.  
quodsi non aliud potest, ruborem  
ferreo canis exprimamus ore.  
conclamate iterum altiore voce:  
‘Moecha putida, redde codicillos,  
redde, putida moecha, codicillos!’  
Sed nil proficimus, nihil movetur.  
mutanda est ratio modusque nobis,  
si quid proficere amplius potestis:  
‘Pudica et proba, redde codicillos!’

Segítsetek, hendecasyllabusaim, ahányan csak vagytok, ide hozzám mindenhonnan, valahányan csak vagytok! Tréfát űz belőlem ez a rusnya kurva, és megtagadja, hogy visszaadja az írotáblácskám, ha eltűritek. Vegyük üldözőbe és követeljük vissza tőle! Hogy melyik az, ezt kérditek? Az a nő, látjátok, aki ott riszálja magát rusnyán, és akár egy mima, idegesítően röhög a gallkutya-pofájával. Álljátok körül és követeljétek vissza tőle: „Büdös kurva, add vissza a jegyzetfüzetet, add vissza, бүдös kurva, a jegyzetfüzetet!” Le

sem bagózol? Ó te mocsár, te szukatanya, vagy ami ennél is züllöttebb! De ez semmiképp sem elegendő. Ha másképp nem megy, kényszerítsük pirulásra a kutya vasporfáját. Kiabáljátok újra, még erősebb hangon: „Büdös kurva, add vissza a jegyzetfüzetet, add vissza, бүdös kurva, a jegyzetfüzetet!” De nem érünk el semmit, meg se moccan. Meg kell változtatnunk az eljárás módszerét, hátha így képesek vagytok haladást elérni az ügyben: „Szemérmes és tisztességes nő, add vissza a jegyzetfüzetet!”

A Catullus 42. *carmen*ével kapcsolatos filológiai diskurzust máig meghatározza – s nyomasztó tekintélyével némiképp talán blokkolja is – Eduard Fränkel zseniális értelmezése, amely ezt a verset a *flagitatio* mint népi igazságszolgáltatási forma költői feldolgozásaként olvassa.<sup>28</sup> Vitathatatlan, hogy valóban a *flagitatio* szertartása, ill. a *flagitatio* komédiabeli megjelenítése szolgáltatja e költemény kulturális szubtextusát,<sup>29</sup> azonban Fränkel egy döntő jelentőségű mozzanatot figyelmen kívül hagy, amikor a plautusi *Pseudolus* és a Catullus-vers *flagitatio*-jelenetét hasonlítja össze (1961: 50):

Since in the scene of the *Pseudolus* the attackers are only two, the young man and his slave, the *flagitatio* cannot be performed by a full choir, but only by two soloists. We have seen that in many cases the victim will be waylaid in the street or some public square. To prevent his escape, his pursuers have to surround him, *circumsistere*. That is that the crowd of Catullus' *hendecasyllabi* most efficiently achieves.

Fränkel mintha nem venné kellőképp tekintetbe azt az evidenciát, hogy a hendecasyllabusok, hiába vannak sokan, éppen úgy nem tudják fizikailag körbevenni a kiszemelt áldozatot, mint a két főből álló csekélyke „tömeg” Plautusnál, valójában tehát a két jelenet nem is annyira különbözik egymástól, mint inkább kifejezetten hasonlít egymásra: mivel sem itt, sem ott nincs meg a kellő létszámú tömeg egy igazán hatékony *flagitatio* lefolytatásához, amelyben a szavalókórus nemcsak hangjával, hanem fizikai jelenlétével is képes lenne nyomást gyakorolni a célszemélyre, így mindkét esetben a *hangerőn* múlik az „eljárás” végkimenetele. S innen már egyetlen lépés vezet annak a kérdésnek a feltételéhez, hogy miképp lehetséges, hogy a verssoroknak – amelyek ráadásul ebben a versben hangsúlyozottan *léírt* verssorok, e hendecasyllabusokból álló vers tulajdon hendecasyllabusai – hangerejük legyen? Természetesen csakis a vers felolvasása által: vagyis a *flagitatio*ra felszólított verssorok akkor teljesítik a parancsot, amikor az olvasó hangosan felolvassa őket. Néma szövegből ekkor válnak hangos, követelődző szóvá.

Amennyiben magát a *moecha turpist* képzeljük el a vers első számú (fel)olvasójaként, ez hirtelen érthetővé teszi az alapszituációt, amely abban áll, hogy nem hajlandó visszaadni Catullus itt *codicilli* és *pujillaria* néven emlegetett, rövidebb följegyzések készítésére és levelezésre alkalmas, két egymással szembefordított viasztáblából összerakott „jegyzetfüzetét”.<sup>30</sup> (A továbbiakban még fontos lesz: ezt az eszközt levelezésre úgy használták, hogy a levél feladója beleveste a viaszba a levél szövegét, eljuttatta a címzetthez, az – jó esetben – elolvasta, *stilusa* tompa végével letörölte az eredeti levelet, a helyébe írta a választ, s így küldte vissza a feladónak. Az „original message”

<sup>28</sup> Ld. FRÄNKEL 1961.

<sup>29</sup> Erre egyébként először H. Usener hívta fel a figyelmet 1900-ban. Őrá hivatkozik Fränkel is, s Balogh József is őrá hivatkozva írja: „Kipellengézésre, a szigorúan tiltott önbíráskodásnak e nemére természetesen akkor volt szükség, ha valaki rendes úton nem juthatott igazához, javához, jószágához, – ha hasztalanul követelt valamit ellenfelétől. E ponton kapcsolódik a *convicium* a *flagitatio*val: a nyílt utca során való »követelődzések«, amelyben természetesen vád, sértés, csúfolódás fontos szerepet játszottak. Ugyancsak Usener volt az, aki Catullus c. XLII-jéről megállapította, hogy nem más, mint a *flagitation*nak egy neme. A költő célja voltaképpen az, hogy bosszút álljon egy leányon, akit szörnyű sértésekkel halmoz el; teszi ezt abban a formában, hogy a tulajdon verseit, a »tizenegyszótagúakat« összecsdíti: jöjjenek segítségére költőjüknek és vele együtt addig kántálják a »csúfnótát«, míg a leány vissza nem adja Catullusnak – verseskötetét; a költő és megszemélyesített versei ezek a csintalan utcakölykök, ezt fogják fujni a nő ablaka alatt: 11 (19) *moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moecha, codicillos.*” (BALOGH 1927: 4–5). Balogh József egy ponton pontatlanul fogalmaz: „verseskötetről” beszélni túlzás, hisz itt a feljegyzések, levelek és persze versek írására (de nem végső rögzítésére) alkalmas viasztáblácskáról, afféle „jegyzetfüzetéről” van szó.

<sup>30</sup> Ld. FORDYCE 1961: 193, ad 42.5.

tehát helyhiány okán föltehetően csak ritkán maradt benne a válaszevélben.<sup>31)</sup> Vagyis: a nő nem hajlandó válaszolni minden bizonnyal szerelmi ajánlatot tartalmazó „levelére”, s ezért Catullus újabb „levelet” intéz hozzá, jelesül a 42. *carment* – ennek kontextusában természetesen már nem szükséges korábbi és jelenlegi szöveg között különiséget tennünk –, amelynek közvetlen meg-, pontosabban *felszólítottjai* tulajdon verssorai, akik a nő elleni hangos *flagitatio* lefolytatására kapnak parancsot, amely *flagitatio* azonban – mint már utaltam rá – éppen a (fel)olvasás folyamatában képes csak végbemenni. Annak lehetünk tehát tanúi (s véleményem szerint az értelmezés igazán izgalmas problémái itt kezdődnek), hogy ez a költemény nem mást, mint a költészet keletkezését, de legalábbis saját műfaji eredetét teszi látatóvá, amennyiben egy vérbeli *szóbeli* műfajt, a szóbeli költészet egyik legarchaikusabb megnyilvánulását, a népi igazságszolgáltatás *flagitativ* szavalókórusát, tehát a fizikai erőszakot helyettesítő, a hatás érdekében variatíván ismételt s invektív ritmusba rendezett szavakat (*Moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moeche, codicillos!*, „Büdös kurva, add vissza a jegyzetfüzetet, add vissza, бүdös kurva, a jegyzetfüzetet!”)<sup>32</sup> – az iambosz költői műfajának irodalomtörténeti előzményét – rendeli hozzá az *írás* médiumához, amelyben e szavak kizárólag a (fel)olvasás révén képesek megszólalni. De nem pusztán hozzárendeli – hiszen akkor még csak ugyanazt tenné, mint bármely, e műfajba sorolható költemény –, hanem ezt a hozzárendelő aktust színre is viszi, a *színrevitel* kifejezést itt, tekintettel arra, hogy a komédia műfajától sem vagyunk távol, nem csupán metaforikusan értve.<sup>33</sup>

Ez a színrevitel igencsak feltűnő módon a *hatás* problémája köré szerveződik. A hatás igéje latinul a létige bővített formája (a *posse a potis esse* összevonásából adódik), és ennek poétikai lehetőségei ebben a versben többszörösen ki vannak játszva. Rögtön a legelején, a hendecasyllabusok kezdeti harcba szólításakor egy olyan folyamat tanúi lehetünk, amelyben a létige különféle alakjai, más szavak bevonódásával, mintegy kikövetelik a verssorok hatékonyságát: voltaképp az *adeste* – *quot estis* – *quotquot estis* – *putat esse* – *pati* teremtik meg önmagukból a *potestis*, „képesek vagytok” igealakot, ráadásul egy konvencionális kifejezés megelevenítésével, hisz a *si pati potestis* eredendően csak annyit jelent, hogy „ha eltűritek” (szó szerint: „ha képesek vagytok eltűrni”, de ebből az „eltűrni” a hangsúlyos),<sup>34</sup> ám itt eltéveszthetetlenül a verssorok *potenciáját* hívja életre. Vagyis a szavak hangzásának szintjén hajszálpontosan az történik, mint ami a szemantikai síkon. A költő nem valamilyen külső forrásban véli meglelni az inspirációt, hanem éppen abban a médiumban, a hendecasyllabusban mint sorfajtában, amelyet használ, s amelynek megszólítása az aposztrófé alakzatának egy igen speciális esete: hiszen a felszólításnak, miszerint „Legyetek jelen” vagy „Segítsetek” (az *adeste* a kettőt egyszerre jelenti), éppen ő maga tesz eleget azáltal, hogy a sort úgy fejezi be, hogy az megfeleljen a hendecasyllabus metrikai feltételeinek.<sup>35</sup> Másfelől mintha itt egy

<sup>31</sup> A *codicilli* vagy *pugillares* (Catullus használja csak a *pugillaria* alakot) útján történő levelezés mikénjéhez ld. a Fordyce által idézett Cicero-helyet: *quaesivi a Balbo per codicillos quid esset in lege: rescripsit...* („megkérdeztem Balbustól táblácska útján, hogy mit tartalmaz a törvényjavaslat: azt válaszolta, hogy...”, *Ep. ad fam.* 6.18). Természetesen a *kódex* mint olyan (tehát a lapozható módon összeállított pergamen-könyv) ennek a médiumnak (az összecukható – ennyiben „lapozható” – viasztáblácskának) az „analógiájára” jött létre. Itt a fordítás ugyanabba a médiumváltási problémába ütközik, mint a palimpszeszt esetében: hiszen nekünk a palimpszesztről a lekapart s újraírt pergamenlap – illetve ennek metaforikus értelmezése – jut eszünkbe, ám Catullusnál ugyanennek még a papirusz-változataról van szó.

<sup>32</sup> Mint FRÄNKEL 1961: 50 felhívja a figyelmünket, ez az inverzív szerkezet jelenik meg a plautusi *Mostellaria* *flagitativ* jelenetében is: *cedo faenus, redde faenus, faenus reddite. / daturin estis faenus actutum mihi? / datur faenus mihi?* (Devecseri Gábor fordításában: „Kamatot kérek, kamatot követelek! Nem adjátok meg most rögtön a kamatot? Kamat! Kamat! Kapom?”). Fränkel analógiaként egy német gyermekmondókát is a figyelmünkbe ajánl: „Ich esse meine Suppe nicht, nein, meine Suppe ess’ ich nicht.”

<sup>33</sup> Vö. FRÄNKEL 1961: 51: „Catullus knows that all his readers will gladly follow him when he transfers this process from the sphere of everyday life into the sphere of poetry by masking his little poems as *flagitantes*. With the help of this unusual chorus he builds up, on a small scale, an enchanting comedy around a dramatic plot, ending in the poet’s failure.” Hogy a vers valóban „a költő” kudarcával végződik-e, az kérdés, s még vissza fogunk térni rá.

<sup>34</sup> Vö. FORDYCE 1961: 193, *ad loc.*

<sup>35</sup> E verset ebből a szempontból – vagyis a beszédaktus-elmélet irányából – tárgyalja röviden SELDEN 1992: 482–484. Azonban sajnos nem tér ki arra a szempontra, hogy a *flagitatio* aktusa csak a vers (fel)olvasása révén tud végbemenni,

beszélő én tételezésének szükségszerűsége le is bomlana: maga a hendecasyllabus – mint mátrix – az, amely itt megnyilvánul, s amely önmaga invokációja révén önmaga folyamatos reprodukálódásának nemcsak követelője, hanem végrehajtója is. Észrevehetjük, hogy éppen a *flagitatio* célpontja, a *moecha turpis*-nak nevezett nő az, aki egy autonóm lírai én (jelen)létét megkérdőjelezi. Hisz a *iocum me putat esse moecha turpis*, vagyis „ez a rusnya kurva azt gondolja, hogy én valami rossz tréfa vagyok” mondat – bár persze első olvasatban úgy értendő: „tréfát űz belőlem” – voltaképp arra hívja föl a figyelmünket, hogy a verssorok célpontja a verssorok szerzőjét a verssorok, ill. olvasásuk által konstruált retorikai szövegalakzatnak („egy rossz tréfának”) tekinti. Miután eleve ez a tény szolgáltatta az indítékot a verssorok hadbahívására, nagy kérdés, hogy ilyen körülmények között garantálható-e az eljárás sikeressége.

Ebben a versben (mint hangzó szövegben) olyan óriási mennyiségben fordulnak elő a különféle szintű ismétlődések, az egyszerű hangismétlődésektől a számos alliteráción át az egyes szavak különféle alakban történő szerepeltetéséig, a refrénszerű mondatismétlésekről nem is beszélve, hogy a költemény voltaképp ezek mágikus összjátékaként is olvasható, amelyben a költészet „jelentés előtti” rétege igyekszik önmagát hozzáférhetővé tenni – ez azonban szintén könnyedén beleírja magát abba az olvasatba, miszerint itt „a költészet születésének” lehetünk fül- és szemtanúi. Mindenekelőtt természetesen maga az ismétlődés elve az érdekes számunkra: mintha a szöveg az ismétlődést mint olyat (amelyről persze irodalomtörténeti értelemben is tudjuk, hogy a szóbeli költészet legalapvetőbb jellegzetessége) mutatná föl önnön szervezőelvéként, amennyiben az első hendecasyllabus célja nem más, mint önmagát a lehető legtöbb példányban reprodukálni. A *potestis*-játékról mint a (jelen)lét és potencia összefüggéseinek poétikai lehetőségeit a versen végigvonultató sorozatról már esett szó. Ennek mintegy kiegészítő szólamaként szolgál a *putat* – *pu<sup>g</sup>illaria* – *pu<sup>t</sup>ida* (2-szer) – *pu<sup>t</sup>andum* – *pu<sup>t</sup>ida* (2-szer) – *pu<sup>d</sup>ica* sorozat, amely mintegy a nő feltételezett gondolatából (*putat*) – hogy ti. ő kigúnyolhatónak gondolja a *pu<sup>g</sup>illaria* feladóját – „bontja ki” a szidalmazó (*putida*), s aztán a legvégén a dicsérő (*pu<sup>d</sup>ica*) jelzőt is. Emeljünk ki két további sorozatot.

Az első az *illa*, vagyis a nőt kijelölő mutató névmás ismétlődése a vers szövegében, a *hendecasyllabi* – *pu<sup>g</sup>illaria* – *illa* – *codicillos* (ez utóbbi még 4-szer) sorozat, amely mintegy arra világít rá, hogy a nő személye éppen olyan szövegalakzat, mint az általa kinevetett férfi: ő mint a szöveg olvasója ugyanúgy ennek a szövegnek a függvénye, mint a szöveg általa „egy rossz tréfának” tekintett szerzője. Az üres deixist tartalmazó mutató névmás mintegy a szöveg hordozójának – a hendecasyllabusoknak, az írotáblácskának vagy jegyzetfüzetnek – a terméke, az *illa* nem máshonnan, mint éppen ezekből bújik elő: de legelső sorban is a *hendecasyllabi*-ből, vagyis nem más ő, mint két szótag a tizenegyből.<sup>36</sup> Ezen a ponton kell kitérni a költemény egy igen fontos részletére, a „kijelölés” pillanatára, amelyben a *flagitatio* résztvevőinek meg kell tudniuk, hogy miről ismerhetik fel az áldozatot. Az alábbi eligazítást kapják: *illa, quam videtis / turp(e) incedere, mimic(e) ac moleste / ridentem catul(i) ore Gallicani* („Az a nő az, látjátok, aki ott riszálja magát rusnyán, és akár egy mima, idegesítően röhög a gallkutya-pofájával”). Érdemes ehhez Stephen J. Heyworth revelatív szavait idézni (2001: 130):

As so often in *iambos*, we get a sense of equivalence between the poet and his victim. He attacks her, trying to make others laugh, because she thinks him a joke and laughs at him. And this is done “like a mimic artist,” *mimice* (8), so it is not surprising that what she produces is so close to Catullus: *catuli ore Gallicani*, the face of a Gallic imitation—an almost exact reproduction—of Catullus.

---

vagyis hogy a verssorok pusztá grafikus jelenlétükkel még nem tesznek eleget annak a felszólításnak, amelynek ők az alanyai és a címzettjei is.

<sup>36</sup> Az *y*-t Catullus korában minden bizonnyal *i*-nek ejtették.

Amint *Catullus Gallicanus* – vagyis a Gallia Cisalpinában született Catullus – nevéből jön létre a hendecasyllabusok áldozatát érő szidalom: *catulus Gallicanus* („gall kutya”, mármint hogy olyan a pofája, mint egy gall kutyaé), úgy az áldozatot kijelölő, a mondatot megnyitó *illa* névmás pedig tükrösen íródik bele a mondatzáró *Gallicani* jelzőbe, a vers látható felszínén, a betűk szintjén tükrözve a szemantikai síkon lezajló „mimézist”. Ez a jelenség persze kizárólag a látható versben érzékelhető, ami ismét erősen megkérdőjelezi a hangos szavakat feltételező *flagitatio* – legalábbis az első felvonás – hatékonyságának lehetőségét. S valóban, az eredmény elmarad, amennyiben a hölgy „le sem bagózza” az ellene indított hendecasyllabus-hadjáratot (*Non assis facis?*), minek következtében a verssorok hamarosan önismérlésre kényszerülnek. Más szemszögből vizsgálva, igen érdekesnek tűnik, hogy ezen a ponton a vers egy egészen más jellegű, az iambosz műfajától nagyon távol álló, kizárólag a szerelmi líra körébe sorolható Catullus-verssel, pontosabban catullusi Szapphó-átirattal (*carm.* 51) lép halk dialógusba, amennyiben a két sorkezdő szó egymás mellé helyezéséből adódó *turpe ... ridentem* („rusnyán ... röhögőt”) tekinthető az ott olvasható híres *dulce ridentem* („édesen nevetőt”) felülírásának (vagy fordítva), amely dialógus mintha annak lehetőségét villantaná fel, hogy e költemény pozitív fogadtatás esetén – mármint ha a hölgy nem kinevetné, hanem rámosolyogna azzal a halhatatlan mosolyával – egy pillanat alatt milyen műfaji váltásra lenne képes.

A másik sorozat szintén az imént idézet részletből indul ki, de később nyeri el a kiteljesedést: az *ore* („szájával”/„arcával”) hang- és betűsor ismétlődéséről/szóródásáról van szó az alábbi sorokban: *quodsi non aliud potest, ruborem / ferreo canis exprimamus ore. / conclamat(e) iter(um) altiore voce* („Ha másképp nem megy, kényszerítsük pirulásra a kutya vaspofáját. Kiabáljátok újra, még erősebb hangon”). Mint a filológusok meg szokták jegyezni, e sorokban az *r* hang, vagyis a *littera canina* („kutyabetű”) halmozása – három soron belül hét *r* hangot találunk! – azt hivatott érzékelteti, hogy költőnknek ugyebár *kutya* egy nővel akadt dolga.<sup>37</sup> Érdekes azonban alaposabban végiggondolni: ha itt az *r*-ek mint kutya-hangok ropognak, akkor ebből nem az amúgy *expressis verbis* is kutyázott nőszemély kutya-mivolta következik, hanem az, hogy hendecasyllabusaink csaholnak dühös kutyák módjára, ami különösen beszédes annak fényében, hogy a *flagitatio* szótárának fontos eleme a *latrari*, ‘megugatni valakit’ ige, amennyiben ilyen alkalmakkor a tolvaj nyomába eredő közösség – és ne feledjük, *flagitatio*nk során az írotáblácskát visszaadni nem hajlandó nő egyértelműen tolvaj-szerepbe kényszerül – mintegy a kutyák szerepét veszi át. Vagyis – kapcsolódva a *catul(i) ore Gallicani* értelmezéséhez – itt újabb megerősítést nyer, hogy valójában a catullusi (*catulusi*) hendecasyllabusok azok, amelyek kutyákként viselkednek, és az üldözőbe vett nőszemély kutya-mivolta ennek a viselkedésnek az utánzásaként vagy másolásaként értelmezhető. Az *ore* ismétlődése/szóródása, éppen a kutyának nevezett nőszemély pofáját/száját „kölcsonzi” a hendecasyllabusoknak a betűk szintjén, hisz a verssoroknak a *ruborem / ferreo canis exprimamus ore* szavakból – vagyis éppen a tulajdon, nagyobb hangerőre buzdított szavaiktól elvárt hatást megelőlegező szavaikból – kell a nagyobb hangerő kedvéért (*altiore voce*) egy őket kimondó száját teremteniük. Miközben az a kimondott céljuk, hogy a nő vasból lévő pofájából valami pirt sajtoljanak ki (*ruborem / ferreo canis exprimamus ore*), valójában – és itt gondoljunk a *verba exprimere* ‘szavakat tisztán kiejteni’ kifejezésre (vö. *expressis verbis*) – azon igyekeznek, hogy a némaságból a hangzásba exprimálódjanak, még hozzá (lévén kutyahangok) e kutyaszáj segítségével. Mondani sem kell, hogy a kísérlet ismét sikertelen marad: *Sed nil proficimus, nihil movetur* („De nem érünk el semmit, meg se moccan”).

Tulajdoníthatunk-e jelentést a versbeli *elisió*knak? Amennyiben megvizsgáljuk az alábbi két kiemelt sort: *persequamur e(am) et reflagitemus!* („Vegyük üldözőbe és követeljük vissza tőle!”), valamint *circumsistite e(am), et reflagitate* („Álljátok körül és követeljétek vissza tőle”), amelyek segítségével a verssorok az első két rohamra indítják magukat, arra lehetünk figyelmesek, hogy a (fel)olvasás során az üldözőbe veendő nőt helyettesítő személyes névmás (*ea*, itt tárgyesetben *eam*)

<sup>37</sup> Vö. FRÄNKEL 1961: 48.

voltaképpen *teljes egészében elidőlódik* a szövegből, hiszen a megmaradt *e* hang kis, alig észlelhető *hiatus* árán beleolvad az *et* kötőszóba. Olyannyira, hogy a sor harmadik transzformációjának már az írott verziójából is kimarad: *conclamat(e) iter(um) altiore voce* („Kiabáljátok újra, még erősebb hangon”). Ennek a „totális *elisiónak*” az az üzenete, hogy a hendecasyllabusok mintegy eleve elvették a céljukat: abban a pillanatban, ahogy eljutnak a címzetthez, az őket (fel)olvasó s nekik ezáltal hangot kölcsönző olvasóhoz/olvasónőhöz, éppen ez az olvasó/olvasónő hullik ki a kezük közül s válik számukra tökéletesen elérhetlenné és megfoghatatlanná. Ez az üzenet homlokegyenest ellentmond a vers egyéb struktúráiból kiolvasni vélt üzenetnek, miszerint a verssorok csakis némaságukban, szóhoz jutásuk pillanatáig vannak kudarcra ítélve. Anélkül, hogy ezt a termékeny feszültséget fel kívánnánk oldani, érdemes (ennek fényében is) rátérni a költemény legvégének értelmezésére, ahol ennek az ezek szerint kétarcú kudarcnak – a költői potencia kudarcának – a tapasztalata szűrődik le, minek keretében stratégiaváltásra is sor kerül: *mutanda (e)st ratio modusque nobis, / si quid proficer(e) amplius potestis: / Pudic(a) et proba, redde codicillos!* („Meg kell változtatnunk az eljárás módszerét, hátha így képesek vagytok haladást elérni az ügyben: »Szemérmes és tisztességes nő, add vissza a jegyzetfüzetet!«”). Érdemes ezt a zárlatot Horatius azon epódosza (= kb. iambosza) felől is szemügyre venni, amelyben a költő az őt varázslat alatt tartó Canidia nevű boszorkány ellen intéz kirohanást, s a varázslat alól való szabadulásért cserébe mindent felajánl, ami csak elképzelhető (*epod.* 17.36–41):

Quae finis aut quod me manet stipendium?  
 Effare: iussas cum fide poenas luam,  
 paratus expiare, seu poposceris  
 centum iuencos, sive mendaci lyra  
 voles sonare: ‘Tu pudica, tu proba  
 perambulabis astra sidus aureum.’

Mi lesz a vége vagy mi lesz a büntetés? Mondd ki nyugodtan: engedelmességek fogok a parancsnak, csak hogy kibékítselek, akár száz tinót követelsz majd, akár hazug lantomon vágyasz dallá válni: „Te szemérmes, tisztességes nő, aranycsillagom, sétád a csillagok között vezet.”

Horatius egyenesen hazugnak nevezi a dalt (*mendaci lyra*), amelyben a *pudica* és *proba* nőszemélyt magasztalja/magasztalná, annak feltételezett kívánsága szerint, de a catullusi hendecasyllabusok hirtelen véleményváltozásának érdekmentes őszinteségeért sem tennék tűzbe a kezünket.<sup>38</sup> Azonban a horatiusi hypertextus arra is rávilágít, hogy amit itt hallunk/olvasunk, annak a szövegét már nem a költő, hanem a dicsőítendő hölgy diktálja vagy írja. Vagyis, paradox módon, a költemény mégiscsak elérte célját: a nőszemély, úgy tűnik, mégis hajlandó válaszolni a levélre, vagyis hajlandó lesz visszaküldeni a *pugillariát*: hisz – mint tapasztaljuk – elkezdte „törölni” a catullusi szöveget, s „helyébe írni” a maga verzióját. Nekilátott annak a feladatnak, amelyet a vers (mint olyan) megszületése érdekében őneki mint a vers olvasójának kell elvégeznie.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Vö. BALOGH 1927: 5: „Ha mindez nem használ, ha a sértések – mint Ballio esetében – süket fülekre találnak, a gyönyörűsége refréren lehet talán egyet srófolni is, hogy az, ami előbb sértő volt benne, most százszor sértőbb, csúfondáros vihogássá váljék: *24 pudica et proba, redde codicillos.*”

<sup>39</sup> Hasonló következtetésre jut NAPPA 2001: 146.

## BIBLIOGRÁFIA

### Kritikai kiadás

SCHUSTER, M. – EISENHUT, W. (edd.), *Catulli Veronensis Liber*, Teubner: Lipsiae, 1958.

### Kommentár

FORDYCE, C. J. (ed.), *Catullus. A Commentary*, Clarendon Press: Oxford, 1961.

### Szakirodalom

ADAMIK, T., „Catullus’ Urbanity: C. 22”, *Acta Antiqua Hung.* 36 (1995) 77–86.

BALOGH J., „Catullus egy carmen famosum-a (c. XI.)”, *Egyetemes Philologiai Közlemény* 61 (1927) 1–6.

CAVALLO, G., „A *volumentől* a *codexig*. Az olvasás a római világban”, in: Cavallo, G. – Chartier, R. (szerk.), *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, ford. Sajó Tamás, Balassi: Budapest, 2000. 71–97.

FITZGERALD, W., *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position*, University of California Press: Berkeley – Los Angeles – London, 1995.

FRÄNKEL, E., „Two Poems of Catullus”, *Journal of Roman Studies* 51 (1961) 46–53.

HENDERSON, J., „Who’s Counting?—Catullus by Numbers”, in: uő., *Writing down Rome. Satire, Comedy, and other Offences in Latin Poetry*, Clarendon Press: Oxford, 1999. 69–92.

HEYWORTH, S. J., „Catullian Iambics, Catullian *Iambi*”, in: Cavarzere, A. – Aloni, A. – Barchiesi, A. (eds.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Rowman & Littlefield: Oxford, 2001. 117–140.

KROSTENKO, B. A., *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, University of Chicago Press: Chicago – London, 2001.

LEE, M. O., „Illustrative Elisions in Catullus”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962) 144–153.

NAPPA, CH., *Aspects of Catullus’ Social Fiction* (Studien zur klassischen Philologie; 125), Peter Lang: Frankfurt/M., 2001.

SEDGWICK, W. B., „Catullus X: A Rambling Commentary”, *Greece & Rome* 16 (1947) 108–114.

SELDEN, D. L., „*Caveat Lector*: Catullus and the Rhetoric of Performance”, in: Hexter, R. – Selden, D., *Innovations of Antiquity*, Routledge: New York – London, 1992. 461–512.

STARR, R. J., „Reading Aloud: *Lectores* and Roman Reading”, *The Classical Journal* 86 (1990/91) 337–343.