

## A RÓMAI SZERELMI ELÉGIA HATÁRAIRÓL

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

De a testeknek is megvannak a határai, és Bahtyin közismert gondolatmenete<sup>1</sup> alapján máris szembeállíthatjuk egymással az önmagába zárt klasszikus műfajtestek szemléletét a groteszk testek karneváli elméletével, amelyben a műfajon azok a nyílások és kitüremkedések a leghangsúlyosabbak, amelyek révén a műfaj és a külvilág, beleértve más műfajokat is, egymásba hatolnak, kölcsönhatásba lépnek egymással.

Am talán érdekesebb egy halott (és a latinból már holtan átvett) metafora implikációit is megfontolni, tudniillik a *meghatározás*ét. A definíció eredetileg topográfiai metafora volt. Amikor meghatározunk valamint, meghúzzuk a határt a belül és a kívül között, és egyértelművé tesszük, mi tartozik az adott fogalom körén belülré. Műfaji határok azért lehetségesek, mert műfaj az, amit műfajként definiáltunk. Amikor irodalmi művek csoportosításáról van szó, a definíciók bármikor változhatnak, újakkal állhatunk elő, és használhatatlannak találhatunk régieket. Nemcsak azt értem ezen, hogy az irodalmi produkció gyakorlata változik, ami magától értetődő, hanem azt is, hogy a már meglevő művek besorolása is változhat a változó olvasás következtében. Amit úgy is megfogalmazhatunk, hogy a recepciótörténetben egyes művek megváltoztathatják műfajukat,<sup>2</sup> il-

<sup>1</sup> Bahtyin 1982: 36.

<sup>2</sup> Szegedy-Maszák 2013: 167–179.

letve hogy új műfajok retrospektíve is keletkezhetnek, és régi műfajfogalmak eltűnhetnek. Az ókori definíció szerint elégia az, ami disztichonban van írva. Ez ugyan teljesen egyértelmű meghatározás, de egy modern olvasó számára annyira külsődleges, hogy merőben használhatatlan. Ezért további, műfajszerűbb alcsoportokat kell létrehozni. A római szerelmi elégia vagy a szubjektív szerelmi elégia ilyen retrospektív műfajfogalom. Propertius, a *Corpus Tibullianum* és Ovidius *Amorese* olyan költeménycsoportot képez, amelyet visszamenőleg elég egységesnek látunk ahhoz, hogy önálló műfajnak tekintsük.

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

A *Corpus Tibullianum*ban (amelyet ezúttal négy könyvből állónak fogok tekinteni, hogy a Lygdamus-elégiák önálló könyvként szerepelhessenek) van egy hexameteres panegyricus is, a IV.1 (illetve a másik számozás szerint III.7). A korpusztól metrikai okokból is idegen költemény nyilvánvalóan a címzett, Messalla Coruinus személye miatt keveredett Tibullus versei közé, és 211 sorban magasztalja a bőkezű patrónus államférfiúi érdemeit. Két disztichonos panegyricus azonban Tibullus hiteles művei között is akad, mégpedig a II. könyvben. Az egyik egy bizonyos Cornutust ünnepel a születésnapja (2), a másik Messalinust augurrá választása alkalmából (5). A szerelem motívuma ezekben csak mellékesen, mintegy ürügyként bukkan fel, az előbbiben ráadásul nem is az elégiára jellemző ún. romantikus szerelem. A mindössze huszonkét soros vers első tíz sora a születésnapjára ünneplés és a Geniusnak bemutatott áldozat leírása, amely arra fut ki, hogy az ünnepelet most bármit kérhet őrző istenségétől, majd a vers hátralevő részében a beszélő elképzeli, mit is kér Cornutus. Természetesen nem óriási latifundiumokat, nem is India kincseit, hanem tartós szerelmet.

Egyfelől a gazdagság, illetve az üzleti ambíció elutasítása a szerelemmel szemben a címzett világot az elégia értékrendjéhez közelíti, másfelől ezek nem Cornutus egyenes beszédben idézett saját kívánságai, hanem azok a vágyak, amelyeket hangsúlyozottan a beszélő tulajdonít neki (*auguror*, 11). Ha a szerelmes természetű költő nem is tud más óhajtatást feltételezni az ünnepeltről, mint szerelmeset, akkor ez a gesztus metapoétikai szinten azt jelenti, hogy a szerelmi elégia mindenhez erotikus asszociációkat rendel. Amit persze úgy is nézhetünk, ahogyan az imént fogalmaztam, hogy a szerelmi motívumra ürügyként van szükség, hogy a panegyricust be lehessen csempészni a kötetbe. Csakhogy itt kifejezetten nem az elégikus szerelemről lesz szó mégsem, hanem házastársi szerelemről, amelynek két vágyott jellemzője a tartósság és a bő gyermekáldás. Igaz, a sírig tartó szerelem az elégiának is ideálja, de inkább a valamelyik fél halálával bekövetkező tragédiát szeretik előre végigszenvedni, mintsem az együtt megöregedés, a ráncok és az ősz haj hagyományosan kevésbé izgató motívumait felvonultatni, mint ahogy itt történik. A gyermekáldásról pedig legfeljebb negatívan, Ovidius magzatelhajtásos verseiben esik szó (*Am.* II.13–14). Gyerekekre pont nem vágyik sem a költő, sem a *puella*.

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

A panegyricus elvileg egészen más műfaj, mint az elégia. Eredendően prózai, szónoki műfaj, amelyben valaki egy ünnepi szituációban egy közösség nevében, a közösség nagyrabecsülését artikulálva magasztalja az ünnepeltet. Ezzel szemben a szerelmi elégia kifejezetten magánjellegű, sőt a közösségi elvárásoknak éppenséggel szembeszegülő tapasztalatokról számol be. Innen nézve nemcsak arról van szó, hogy a panegyricusnak semmi keresnivalója az elégiák között, hanem arról, hogy kifejezetten aláássa az elégia diskurzusát. Ha az elégikus azzal dicsekszik, hogy ő nem teljesíti a közösségi elvárásokat, akkor hogyan dicsérhet meg valaki mást, amiért az meg igen? Márpedig a panegyricus által megképzett közösségi diskurzus terében csak azért dicsérheti meg. Az elégiaköltő mint közszereplő egészen más álarcot (*persona*) visel, mint amikor a szerelméről beszél. Az utóbbi a domináns a korpusz(ok)ban és az egyes könyvekben is, de a panegyricusok leleplezik, hogy nem az egyetlen. Sőt a Tibullus II.5 kifejezetten alárendeli az elégikus *personát* a közösséginek.

Mondhatnánk, hogy a dicséretnek megvan a maga szerepe a szerelmes beszédben is, és a másik szembehízeltése köztudomásúlag a legsikeresebb udvarlási stratégia. A helyzet azonban az, hogy ezzel elég ritkán találkozunk az elégiákban. Gyakoribb, hogy valaki másnak, egy barátnak, tehát egy másik férfinak dicsekszik el az elégikus a kedves szépségével. A dicsekvő férfibeszéd viszont az iamposz egyik gyakori típusa.<sup>3</sup> De hátha a panegyricus elégiaváltozata sem annyira közösségi? Ahogyan a szerelmes hízeleg a nőnek, hogy megkapja kegyeit, úgy hízeleg a szegény költő a gazdag és befolyásos barátunk, hogy – persze merőben másféle – kegyekben részesüljön. Ebben az esetben a barátság és a szerelem diskurzusa az elégiában is közel kerülne egymáshoz, ahogyan már Catullusnál is. Csakhogy a panegyricus sehogyan sem tud magánjellegű beszéd lenni. A római nagyságokat csak publikus teljesítményükért lehet ünnepelni, ami az egész megszólalást a nyilvánosság diszkurzív terébe helyezi. Igaz, a költők azt is fel szokták emlegetni, hogy verseik mekkora hírnevet szereztek az imádott lánynak, de ez egyfelől egy üzleti diskurzus része (amikor is az értékes ajándékokat adó riválisokkal szemben a korlátozottabb anyagi lehetőségekkel rendelkező költő reklámszolgáltatásaiért vár ellentételezést a szép üzletasszonytól), másfelől komikus elemként hangsúlyozza a beszélő ostobaságát, amikor a hírnévre mint az elit férfidiskurzus központi elemére hivatkozik egy (az elittel legfeljebb igen aszimmetrikus viszonyban álló) nővel szemben.<sup>4</sup> A panegyricusok mindenesetre

<sup>3</sup> Mayer 2009: 94–96., 142.

<sup>4</sup> A hírnév azonban nemcsak a hagyományos férfidiskurzus központi értéke, hanem kifejezetten negatív érték a hagyományos nőiben, mint azt Virginia Woolf oly precízen leírta: „A tisztaság hagyományának emléke névtelenséget parancsolt a nőkre még a késő 19. században is. Currer Bell, George Eliot, George Sand [...] férfinévet használva próbálták eredménytelenül elfátyolozni magukat. Így rótták le az adót annak a konvencionálnak, melyet talán a másik nem oltott beléjük, vagy legalábbis harsányan helyeselt (a nő legfőbb dicsősége, ha nem beszélnek róla, mondá Periklész, akiről pedig sokat beszéltek): hogy a nyilvánosság fertő. A névtelenség a vérükben van. A vágy, hogy fátyolba burkolóddzanak, még mindig hatalmában tartja

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

HIC IACET IMMITI CONSVMP TVS MORTE TIBVLLVS,  
MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVR QVE MARI. (Tib. I.3, 35–36.)

[Itt fekszik Tibullus, akit a kegyetlen halál elragadott, míg Messallát követte szárazon és vízen.]

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

Sulpicia 4–10 soros versei kapcsán elmerenghetünk, elég hosszúak-e elégiának (III.13–18 vagy IV.7–12). Ha disztichonos, akkor az antik felfogás szerint minden epigramma elégia is egyben, de azért a nagyon rövid elégiát inkább csak epigrammának hívjuk. Ez a hat vers, amelyek közül a leghosszabb, a tíz soros se túl hosszú epigrammának, de kizárólagosan szerelmi témájúak és egy elégiakörpuszban hagyományozódtak, nyilván határesetet képeznek. Egy másik különös határeset volna az elégiába illesztett epigramma. Mindegyik elégiaköltőnél találunk ilyesmit, amikor vagy a saját sírfeliratukat írják meg, mint az iménti példában, vagy egy votív feliratot képzelnek el. Újabban a szövegkiadók szeretik csupa nagybetűvel szedni az ilyen sorokat, mintegy a római műemlékek capitalis quadratait idézve meg annak vizuális jeleként, hogy az elégiába egy másféle hagyományozásra és másféle materialításra tervezett szövegrész illeszkedik. Az adott disztichont nem papiruszra írva, hanem kőbe véve kellene igazából elképzelni. Az epigramma természetesen úgy illeszthető be egy elégiába a közös metrum (vagy a két műfaj antik felfogás szerinti rész-egész viszonya) miatt, hogy

---

őket. Még ma sem foglalkoztatja őket oly mértékben a hírnevük épsége, mint a férfiakat; és általában véve sírkövek meg emléktáblák mellett úgy szoktak elmenni, hogy nem támad leküzdhetetlen vágyuk felvérsni oda a nevüket”. Woolf 1986: 71–72.

az elégia attól nem dökken. Egy fiktív sírfelirat egyszerre lehet elégia és epigramma. Az elégia funerális eredetével (amely az ókor műfajtudatában alapvető volt) ez a beillesztés jól összekapcsolható,<sup>5</sup> de a mediális látszat-határátlépés akár játékosnak is bizonyulhat, mint például amikor Propertius a II.13-ba olyan sírverset illeszt, amely nem ad ki egy teljes disztichont.

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

(Prop. II.13, 35–36.)

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

Az elégia szempontjából nincs metrikai probléma, de az epigramma felől nézve hiányzik az elejéről két és fél versláb. Ugyanakkor szemantikailag az epigramma is teljesen rendben van: úgy kezdődik, ahogyan egy sírfelirat kezdődni szokott. De a játékoságot szolgálhatja a nyilvánvaló ellentmondás, hogy az epigramma hosszának precíz megadása a penthémimerész előtt (két sor) nem felel meg a tényleges hosszúságnak (másfél sor). Régebbi filológusok (akikben egyébként nagy latin költők veszték el) szerették kitalálni, mi lehetett az „eredeti” sírfelirat, amit Propertius „helyszűke miatt”<sup>6</sup> nem tudott a versbe a maga egészében beilleszteni. Valami olyasmi hiányozhat, ami a sírfeliratok elején különben nem ritka, például: *Siste, viator iter...*<sup>7</sup> vagy *Hospes, siste pedem...*<sup>8</sup> Az ilyesfajta kiegészítésnek nem sok értelme van, hiszen ahelyett, hogy megoldaná a problémát, inkább csak még világosabbá teszi, hogy valami hiányzik az epigrammából, hogy adott formájában nem írhatnák fel a sírra, és főképpen, hogy nem tesz ki két sort. Részben játék ez az epigramma formájával, részben azonban az elégia, a szöveges hagyaték fölényét is sugallhatja a tárgyi műemlékkel és az ahhoz kötött szöveggel szemben. Nem a tökéletlen felirat a romlandó síron fogja biztosítani a költő halhatatlan hírét, hanem az elégiakorpusz.<sup>9</sup> Ezt a benyomást erősítheti, hogy az epigramma metrumát elrontó sorkezdetek gyakran éppen az elégiaköltő írásgeztusára utalnak.<sup>10</sup> Az elején hasonlóképpen megcsonkított epigrammát fog írni például Ovidius a Venus templomában fogadalmi ajándékként elhelyezett írotáblára, amely a sikeres, mert találgató eredményező levelet tartalmazta az *Amores* I.11 végén:

<sup>5</sup> Dinter 2011: 7-10.

<sup>6</sup> Butler–Barber 1933: ad loc.

<sup>7</sup> Butler–Barber: uo.

<sup>8</sup> Birt 1896: 499.

<sup>9</sup> Houghton 2013: 358–359.

<sup>10</sup> Houghton 2013: 358., 53. j.

Subscribam: VENERI FIDAS SIBI NASO MINISTRAS  
DEDICAT: AT NVPER VILE FVISTIS ACER.

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

Az epigramma azonban másképp is behatolhat az elégiába. Vannak arra példák, hogy a római elégikusok mintegy belefördítanak hellenisztikus epigrammákat a verseikbe. Ez főleg az elégiák elején és végén fordulhat elő, és a legtöbbet emlegetett példa ennek megfelelően Propertius *Monobiblos*ának első négy<sup>11</sup> vagy hat<sup>12</sup> sora, ami szoros párhuzamot mutat Meleagrosz egyik epigrammájával (AP XII,101). Tibullus I.2-es elégiájának is az első négy sora egy másik Meleagrosz-epigramma átírata.<sup>13</sup>

Még érdekesebb, hogy az elégia néha tud epigrammafüzérként működni. Propertiusnak van két feltűnően epigrammafüzérszerű elégiája, amelyeket ráadásul nemcsak a tengeri vihar, illetve a hajóút közben lecsapó halál témája kapcsol össze, hanem a későbbi vers zárlata is értelmezhető önironikus visszacsatolásként. Az I.17 lehetne egy hat elemből álló epigrammafüzér a kedvestől távol hajózó szerelmes témájára, az 1–4, 5–8, 9–12, 13–18, 19–24 önállósítható epigrammák, és a sorrendjük szabadon variálható, csak a 25–28 helye adott mindenképpen, hiszen annak kell lezárnia a verset, de jöhetne bárhol, bármelyik után.<sup>14</sup> Itt az *én* hajózik és kerül bajba a tengeren, a III.7 viszont a tengeren halálát lelő Paetust gyászolja szintén olyan önállósíthatónak látszó epigrammaszerű részek füzérével, amelyek könnyen átcsoportosíthatóak, és – ami aligha meglepő – egyes szövegkiadók nagy kedvvel rendezik is át őket, hogy logikusabb gondolatmenetet kapjanak.<sup>15</sup> Ez a vers viszont azzal záródik, hogy a Paetust gyászoló *én* leszögezi, ilyesmi vele nem fordulhat elő, mert ő el se mozdul a kedves ajtaja elől. Mintha ugyanő nem számolt volna be egy másik versben saját tengeri utazásáról. Egy ilyen kijelentés vagy a korpusz verseinek összeolvashatóságát ássa alá, vagy a beszélő megbízhatóságát kérdőjelezi meg. De a negatív visszautalás mindenképpen összekapcsolja a két verset, ami kiemeli strukturális hasonlóságukat. Az epigrammafüzér alkalmas lehet Tibullus több asszociációs építkezésű elégiájának leírására is.

Tibullus I.4 elégiája tankölteménynek is beillene: Priapus isten tanítja a költőt a fiúszerelem technikáira. Ez azonban csak a vers fő részére igaz (9–72). Az elején a költő beszél, és tanácsot kér az istentől (1–6), a többi részekben narrátorként viselkedik, és elbeszéli azt a szituációt, amelyben erre a párbeszédre sor került, illetve hogy mennyire képtelen a tanítást a maga személyes életében alkalmazni.

<sup>11</sup> Thomas 2011: 67., Keith 2011: 105–106.

<sup>12</sup> Höschele 2011.

<sup>13</sup> Vö. Maltby 2011: 89–90.

<sup>14</sup> Thomas 2011: 77–80.

<sup>15</sup> Thomas 2011: 80–81.

A fiktív didaktikus párbeszéd tehát még mindig beleágyazódik egy szubjektív szituáció előadásába. Ilyesféle beágyazott tankölteményeket Ovidiusnál is találunk. Az I.8-ban a férfi arról számol be, hogy kihallgatta a kerítőnő tanítását, és ugyanilyen tanítást idéz, bár kevésbé egyértelmű narratív kerettel Propertius IV.5 is. Kissé olyasmi ez, mintha az *Ars amatoria* III. könyvét, a nőknek szóló tanítást előlegezné meg, csak itt egyfelől egy professzionális nő tartja az oktatást, másfelől a hallgatózó férfinak módjában áll reflektálni a hallottakra. A hallgatóság persze egy életszituációba illeszti a tulajdonképpeni tankölteményt, amely életszituáció azért kevésbé életes, mert a komédia színpadáról ismerős: vannak komédiajelenetek, amelyekben a széplányt a kerítőnő oktatja a szakma fortélyaira, illetve győzködi a követendő eljárásról a szerelmes ifjúval szemben, csak persze ott még a közönség is (ki)hallgatja őket (Plautus: *Mostellaria* 157–247). Az *Amores* I.4 az egyes szám második személyben megszólított kedvest tanítja ki, hogyan viselkedjen a lakomán, amelyen a költő, a lány és a lány hivatalos partnere is részt vesz. Praktikus tanítás ez, és a tanítás sikerében a tanár személyesen is érdekelt, de ilyesmit tulajdonképpen az antik tanköltemény eredeteinél is találunk. Az antik tanköltemény majdnem mindig egy személyesen megszólított, megnevezett tanítványhoz szól – a kivételt éppen Ovidius elégikus tankölteményei képezik. És a tanító személyes érdekeltsége a tudás átadásában sem szokatlan: Hésziodosz azért tanítja a földművelésre a testvérét, hogy jobb belátásra térítse a birtokvitájukat illetően.

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

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

De ezzel még messze nem értünk a végére az elégia lehetséges műfaji határátlépéseinek. Tibullusnak az I. könyvében újra meg újra felbukkan a falusi idill képe – hol vágyképe, hol leírása –, a II. könyvben pedig két elégianak (1 és 3) fő témája lesz. Egyszerű vidéki élet, amelyben azonban mégis szerepet (néha központi szerepet) kap a szerelem és a költészet, és közben a szerényen élő és verseket írogató gazda azért kapcsolatot tart a birodalom csúcsarisztokratáival is. Ez nagyon emlékeztet Vergilius eclogáinak világára, ahol a pásztorok többnyire költők is (kedvenc foglalkozásuk a dalverseny), és persze szerelmes természetűek is, és mellesleg egy erős értelmezési hagyomány szerint a római elit bizonyos tagjaival azonosíthatóak. Pollio még meg is van nevezve a IV-ben, Gallus a X-ben. Mintha egy kiváltságos kör játszaná azt, hogy egy fiktív költői kozmosz pásztorai. Ettől egy Tibullus-elégia még nem lesz bukolikus költemény, de megteremtődik egy olyan köztes tér vagy határhelyzet, amelyben a bukolika és a szerelmi elégia egymást értelmezik. Amikor az elégia azt játssza, hogy bukolika, akkor értelmezi is a bukolika világát, másfelől hagyja, hogy a bukolika értelmezze az elégikus kozmoszt. Vajon Tibullus is úgy játssza a szerelmes szerepét, mint Vergilius a pásztorét? Vajon szerelmesnek lenni és szerelmi költészetet írni ugyanúgy tartozik egybe, mint az eclogákban pásztornak és költőnek lenni, állatokat legeltetni és dalversenyeken részt venni?

Tibullus (personája), akárcsak Propertius és Ovidius(é), elutasítja, hogy olyasmivel foglalkozzon, amit Róma egy minimum lovagrendi férfitől elvár, hogy a hadseregben és az üzleti életben szerepet vállaljon. Ő viszont (szemben a nagyvárosi életet magasztaló másik kettővel) határozottan vonzódik a faluhoz, a földműveléshez, ami viszont a római elit identitásának is meghatározó eleme volt. Tudvalevő, hogy a római arisztokrácia, míg kezdetben a költészet létrehozását idegen profikra bízta, magának tartotta fenn azokat a prózai műfajokat, illetve témákat, amelyeket az identitásképzés szempontjából fontosnak tartott. A történetírást Liviusig csak senatorok művelték. A szakprózában arisztokraták írtak a latin nyelvről és a régiségtanról, de eszük ágában sem volt a csillagászatról, a matematikáról, a gyógyításról vagy a zenéről könyveket összeállítani. A földművelés viszont mindig is az arisztokrata írás terrénuma volt.<sup>16</sup> Varrónál már szinte komikussá is válik, amikor az áttekinthetetlenül hatalmas birtokokkal rendelkező szereplők, akiknek latifundiumait már régóta hivatásos jószágigazgatók csapatai irányítják, például a halastavakról beszélgetnek, amelyek a tájépítéssel és az asztali luxus szempontjából fontosak. Tibullus tehát a római férfiétoshoz egyetlen eleméhez ragaszkodik, miközben az összes többit látványosan megtagadja. És mivel ez éppenséggel egy idejétmúlt elem, amely ráadásul annak a nagyvárosi szerelmes létformának is ellentmond, amelyet a versek különben hirdetnek, olyan nosztalgiát testesít meg, amely szintén a bukolikára jellemző.

A bukolikus nosztalgia Ovidiusnál csak az *Epistulae ex Pontó*ban bukkan majd elő, amikor az I.8-ban azon kesereg, hogy Rómából legjobban a kertje hiányzik

<sup>16</sup> Kraus 2000: 36–37.

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

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

A tulajdonképpeni szerelmi elégiákban az epikus elem nemcsak a *recusatiók* tagadásában, mintegy megidézett műfaji ellenpólusként jelenik meg, hanem a Propertiusnál és Ovidiusnál gyakori hasonlatokban is. És nemcsak az eposzokból vagy tragédiákból ismert mitológiai anyag megjelenése miatt, hanem azért is, mert az extenzív hasonlatnak eleve van némi epikus jellege. Nem mintha ezzel az epikusság nem lehetne maga is forrása az elégiák játékos humorának. Formailag nem hasonlat ugyan, hanem inkább exemplum a Propertius I.1-es programversébe illesztett nyolcsoros Milanion-részlet, amely a hős fáradhatatlan udvarlását részletezve eljut a következtetésig: *tantum in amore preces et benefacta ualent* (hát ennyire hatékonyak a szerelemben a könyörgések és a jótettek, 16). Csakhogy a folytatásból rögtön kiderül, hogy az adott eset, a beszélő szerelme semmiféle hasonlóságot nem mutat a körülményesen előadott példával. A két helyzet nem hasonlít. Illetve az univerzális igazságként megfogalmazott maxima az exemplum végén egyáltalán nem érvényes a jelen helyzetre. Miért is kellett akkor elmondani Milanion történetét? Hogy jött ez ide? Leginkább játékból, és mert az elégikus szeret mindenféléről beszélni, ami csak eszébe jut az adott témával kapcsolatban, ami olykor mitológia hasonlatok segítségével nagy műfaji tradíciók kontextusába helyezi az elégikus beszédet.

Térjünk vissza egy pillanatra Tibullus I.4-es elégiájához, a költő és Priapus beszélgetéséhez, amelyben az isten a fiúszerelm problémáiról tart előadást. Emlekeztet ez Horatius II.5-ös szatírájára, amelyben Vlixes kér tanácsot az alvilágban Tiresiától, hogyan állíthatja majd helyre a kérők által megtépázott háztartásának anyagi alapjait, a jós pedig hosszan tanítja az örökségelházházas fortélyaira. Egy mindentudó, transzcendens entitás közvetíti a tudást egy halandó felé egy jelenetben, mégpedig a társadalmi gyakorlat eléggé alantas praktikáiról. A kapcsolat kézenfekvőnek látszik, de van egy jelentős formai különbség: Horatiusnál nincs elbeszélői hang, az egész vers kizárólag szereplői megszólalásokból áll. Ez a verset (mint oly sok szatírárt főleg a *Szatírák* II. könyvéből) a mimosz műfajához viszi közel. A mimosz színre vitt hétköznapi eseménysor vagy beszélgetés. Elsősorban (alacsony presztízsű) színpadi műfaj volt, de kialakult olvasásra szánt irodalmi változata is, mégpedig verses éppúgy, mint prózai. Héronasz jambusokban írt mimoszokat olyan érdekesítő jelenetekkel, mint például, hogy két nő bemegy egy cipész műhelyébe és sarut vásárol. Lukianosztól a *Heterák párbeszédei* prózai mimosz, igaz, olyan, amely egy rég letűnt kor hétköznapijait eleveníti meg. Az alvilág pereme, ahol Vlixes és Tiresia beszélget, persze nem annyira hétköznapi helyszín, de az eposzparódiának (ami a szatíra egyik hagyományos motívuma) itt éppen az a lényege, hogy az eposzban elmondott párbeszéd után Vlixes még a hétköznapiság diskurzusában is feltesz egy további kérdést, amire kimerítő, és egyáltalán nem epikus, hanem inkább a szatíra és mimosz szférájában szokásos tematikájú választ kap. Ha a mimosz narrátori közbeavatkozástól mentes, tiszta, hétköznapi párbeszéd, akkor a vergiliusi eclogák egy jó része ide minden további nélkül besorolható (ahogyan a theokritoszi minták jó része is). Több antik szöveghely utal arra is, hogy Vergilius és Ovidius művei megjelentek színpadon is.<sup>17</sup> Az *Aeneis* cselekményelemeiből készülhetett pantomimus is,<sup>18</sup> ami a tragédia populáris változata, de legalább egy adatunk van arra is, hogy egy eclogát (éppenséggel a VI-at) mimusként adtak elő.<sup>19</sup>

A hellénisztikus mimosz és az elégia (valamint a római szatíra) kapcsolatáról írtak már tanulmányokat, de ezek tematikus kapcsolatokat igyekeztek kimutatni anélkül, hogy a poétika vagy a világgép tekintetében is következtetéseket vontak volna le.<sup>20</sup> A házasságtörés gyakori témája volt a mimusnak, és innen meríthette ezt a témát az elégia, de a szerelmesek veszekedése is leginkább csak ebben a két műfajban fordul elő. Különösen Propertius IV.8 mimusszerű, amelyben Cynthia váratlanul betoppan, és kiveri a két riválisát a kedvese házából.

<sup>17</sup> Donatus: *Vita Vergili* 26., Tacitus: *Dialogus* 13,2., Ovidius: *Tristia* V.7,25–6., Wiseman 1985: 128.

<sup>18</sup> Suetonius: *Nero* 54; Macrobius V.17,4.

<sup>19</sup> Seruius ad *Ecl.* VI.11.

<sup>20</sup> Kivétel, hogy McKeown 1979: 78. a Propertius-korpusz hirtelen váltásait (amelyek a modern kiadásokban a versek feldarabolását szokták eredményezni) a mimusban szokásos hirtelen helyszín- és időpontváltásokkal hozta összefüggésbe. Az ötlet azonban Margaret Hubbardé (Hubbard 1974: 52–53.). Vö. Fantham 1989.

De miért ne lehetne a mimosz monológ is, nem csak párbeszéd? És akkor az elégia beszédeinek nagy része is tekinthető mimosznak. A mimosz–bukolika–elégia kapcsolat elég világosan megmutatkozik az ünnep iránti érdeklődésben. Igaz, hogy egy ünnep ábrázolását elvileg talán helytelen magával a hétköznapisággal azonosítani, de a mimoszban nagyon egyszerű emberek pusztán látványosságként tekintik az ünnepet, amelynek szakrális lényegéhez nemigen férnek hozzá. Héródasz IV. mimiamboszában a két nő bemutat ugyan áldozatot Aszklépiosz templomában, de a párbeszédük sokkal inkább szól az épület mint látványosság megtekintéséről, a votív műalkotások élvezetéről, mintsem a rituális cselekvésről. Theokritosz idilljeinek egy részében semmi bukolikus nincs, még a helyszín is nagyvárosi. Ezek igazi mimoszok, amelyek erősen sugallják, hogy az egyszerű pásztorok párbeszédei azért ugyanabba a műfajba is tartozhatnak, mint az egyszerű városi népek párbeszédei. A XV. idill, az *Adóniazousszai*, amelyet Kerényi Grácia *Syrakusai-i asszonyok Adónis ünnepén* címmel fordított magyarrá, azt a párbeszédet adja, amelyet két háziasszony folytat, miközben részt vesz az ünnepi látványosságokon. Az ünnep a szerelmi elégiának is gyakori témája. Nemcsak Tibullus Ambarualia-versére (II.1) kell gondolni, vagy a veii Luno-ünnepre Ovidius *Amores*-ében (III.13), hanem a sok születésnapra, Isis-ünnepre, triumphusra és cirkuszi játéokra is. Itt ugyan nem párbeszédet hallunk, hanem monológot, de nem ritka, hogy ez a monológ egy jelenetben szituált monológ, mintha a mimosz színpadán egy néma statisztával ágálna az egyetlen színész. És ezt a képet kiterjeszthetjük az elégiák többségének beszédszituációjára is. Ami a tematikuson túli kapcsolatot illeti, két szempontot érdemes kiemelni. Egyfelől a viszonylag alacsony társadalmi közegnek, amely mindkét műfajt meghatározza, vannak stílári következményei is, és ezzel függhet össze, hogy milyen valóságselemek ábrázolhatók (szinte kizárólag magánéletiek) és milyen esztétikai minőségekkel (például sohasem tragikussal). Másfelől a mimosz olyan műfajnak látszik, amelyben bárki nevetséges lehet. A felszarvazott férj is nevetséges, de az ablakon kiugró vagy a teknő alatt kucorogva rejtőző szerető nem kevésbé. Ez a fajta nevetségesség a szerelmi elégiának is sajátossága lehet.

Azzal kezdtem, hogy Propertius, Tibullus és társai, valamint Ovidius tizenegy könyvnyi verse épp eléggé hasonlít egymásra ahhoz, hogy modern szemmel visszatekintve egy műfajba tartozóknak mondjuk őket. Alaposabban szemügyre véve azonban ezt a korpuszt az derült ki, hogy elég sok versre ez nem igaz, és amelyekre igaz, azoknak a szövetén is át-átütnek más műfajok. Annak a műfajfogalomnak, amivel itt dolgozni tudunk, nem szabad klasszicista merevségűnek lennie. A műfaji határokat, hogy visszatérjek ehhez a metaforához, nem olyanok kell elképzelni, mint egy drótkerítéssel megerősített országhatárt, amelynek pontosan lehet tudni, hogy mi van az egyik és mi a másik oldalán, hanem inkább egy kiterjedt kontakt zónának, ahol a két megkülönböztetett entitás átmegy egymásba, és ahol nagyon sok minden egyszerre van mind a két helyen.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> A határtipológiához: Fludernik 1999.

## | BIBLIOGRÁFIA

- BAHTYIN, M. 1982. *François Rablais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Cs. Budapest, Európa.
- BIRT, T. 1896. De Propertii poetae testamento. *Rheinisches Museum* 51., 492–505.
- BUTLER, H.E. – BARBER, E. A. 1933. *The Elegies of Propertius*. Oxford, Oxford University Press.
- DINTER, M. Inscriptional Intermediality in Latin Elegy. In: *Latin Love Elegy and Hellenistic Epigram*. Ed. A. Keith. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 7–18.
- FANTHAM, R. E. 1989. Mime. The Missing Link in Roman Literary History. *The Classical World* 82: 3, 153–163.
- FLUDERNIK, M. 1999. Grenze und Grenzgänger. Topologische Etuden. In: *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Ed. M. Fludernik – H.-J. Gehrke. Würzburg, Ergon, 85–98.
- HÖSCHELE, R. 2011. Inscribing Epigrammatists' Names: Meleager in Propertius and Philodemus in Horace. In: *Latin Love Elegy and Hellenistic Epigram*. Ed. A. Keith. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 19–31.
- HOUGHTON, L.B.T. 2013. Epitome and Eternity. Some Epitaphs and Votive Inscriptions in the Latin Love Elegists. In: *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*. Ed. P. Liddel – P. Low. Oxford University Press, 349–364.
- HUBBARD, M. 1974. *Propertius*. London, Duckworth.
- KEITH, A. 2011. Latin Elegiac Collection and Hellenistic Epigram Books. In: *Latin Elegy and Hellenistic Epigram. A Tale of Two Genres at Rome*. Ed. A. Keith. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 99–117.
- KRAUS, C. S. 2000. Forging a National Identity. Prose Literature down to the Time of Augustus. In: *Literature in the Roman World*. Ed. O. Taplin. Oxford, University Press, 27–51.
- MALTBY, R. 2011. The Influence of Hellenistic Epigram on Tibullus. In: *Latin Love Elegy and Hellenistic Epigram*. Ed. A. Keith. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 87–98.
- MAYER P. 2009. *A líra születése*. Budapest, Akadémiai.
- MCKEOWN, J.C. 1979. Augustan Elegy and Mime. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, no. 25 (205) 71–84.
- SZEGEDY-MASZÁK M. 2013. A műfaj, amint újraírja önmagát. In: Uó. *A mű átváltozásai*. Pozsony, Kalligram, 163–179.
- THOMAS, R. F. 2011. Propertius and Propertian Elegy's Epigram Riffs: Radical Poet/Radical Critics. In: *Latin Elegy and Hellenistic Epigram. A Tale of Two Genres at Rome*. Ed. A. Keith. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 67–88.
- WISEMAN, T. P. 1985. *Catullus and His World. A Reappraisal*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WOOLF, V. 1986. *Saját szoba*. Ford. Bécsy Á. Budapest, Európa.