

Kárpáti András (1959) a PTE BTK Klasszika-filológia Tanszékének docense. Fő kutatási területe az antik zene és az antik zenei ábrázolások.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Kontrasztok: szatírkórus és aulosjátékos. A New York-i Polion-kratér zenéjének kísérőszólama* (2009/2).

Holt társaságok költője

A vátesz humora és a carmenek „Horatiusai”

Kárpáti András

S*ublimi feriam sidera vertice (...magasságos fejtetőmet beütöm a csillagokba).* Mosolyoghatunk-e a horatiusi váteszzé válás képein? Hogyan teremti meg a Kr. e. 23-ban kiadott háromkönyvnyi carmen szövege azt a kontextust, amelyben a poéta-beszélő váteszzé válásának lehetősége (I. 1), pillanata (II. 20) és eredménye (III. 30) mulatságos fejleményként is átélhető? Előbb egy-egy gyors pillantás erejéig a szöveg közelségéből vizsgáljuk a – nevezzük így – *váteszi humort*, majd távolabbról azt a fiktív kommunikációs szituációt, amelyben a humor értékelése adja az egyik lehetséges olvasatot.

1.

*Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
vates...*
(II. 20, 1–2)

*A híg azúrt nem holmi igénytelen
szárnnyal szelem majd, mint felemás alak,
látnok létemre...*
(Kőrösi Imre fordítása)

A carmenek (avagy ódák) gondosan szerkesztett három könyvének¹ egyik kitüntetett pontja a második könyv záró verse (II. 20) a halálában hattyúvá váló poétáról, aki új alakjában immár az egész világot fogja berepülni. Az olvasó számára a versbeli átváltozás mindhárom eleme külön-külön ismerős a hellénisztikus költészetből, vagyis sem (1) a költő mint madár szimbólum, sem (2) az átváltozás mint irodalmi téma, sem pedig (3) az átváltozást folyamatként láttató részletező leírás nem Horatius újítása.² Horatius azonban a fenti három elemből alkotható két pár (1 + 2 vagy 2 + 3) külön-külön ismert szövegét azzal modulálja, hogy melléjük komponálja a harmadikat, és részleteiben is látni engedi a költő hattyúvá válásának folyamatát. Az alkotói életút számvetése (hírnév, büszkeség, *pauperes parentes*), illetve az elmúlás kulcsszavai (*obibo, Styx, neniae, sepulcrum*) adják a carmen alaphangnemt, ám nehéz nem mosolyogni, amikor magunk elé képzeljük – márpedig a részletező leírás éppen ezt éri el –, amint a *mindnyájunk* által jól ismert testalkatú, alacsony és köpcös, kopaszodó költő³ lábszáran a bőr szépen lassan (*iam iam*) megkeményedik, ujjai, vállalai tollasodni kezdenek.

Erre a groteszk leírásra rendszerint ki is térnek a kommentárok, korholják vagy dicsérik érte a költőt, és ennek megfelelően értelmezik⁴ a verset, ám, úgy tűnik, észrevétlen maradt, hogy a harmadik versszakban megszólaló humor hangja már az első sorokban felcsendül, még ha halkan is: „Nem vékony és nem is agyonhasznált szárny visz majd engem mint kétalakú (*biformis*⁵) váteszt a tiszta éteren át, többé már nem

időzőm a földeken, magam mögött hagyom a városokat túlnőve az irigységen.” A felütés után ebben a carmenben a poeta halála utáni emlékezetéről van szó. A három könyv másik ki-tüntetett pontján, a 3.30-ban világidőben rögzíti (*aere perennis*) ugyanazt, amit itt világtérben (*...ultimi Geroni...*). De miért fontos mindehhez már a legelején közölnie, hogy a repülést lehetővé tevő szárny nem lesz vékony? A *penna* ugyanis maga a költészet, tehát *erről* valóban fontos poétai öntudattal bejelenteni, hogy nem használt cikk, nem szokványos (*usitata*). A második jelző azonban különös: nem is *tenuis*? A költészet miért lenne „vékony”? A „problémát” a Nisbet–Hubbard-kommentár is érzékeli: „a *non usitata* mögötti képzet nem koherens a *tenuisszal*” – áll a tömör megjegyzés (NH ad v. 1). Ha valóban nem koherens, akkor az olvasó annál inkább észreveszi, amit a dupla tagadás is erősít. Míg a *non usitata* az egyik irányba húz el, addig a *non tenui* (látszólag!) a másikba. A *penna* metaforával elindulva az olvasó a *non usitata* kifejezést könnyen kapcsolja a már elsöre adódó poétikai jelentéshez: vadonatúj, még nem elkoptatott a *penna*, a költészet. A *tenuis* viszont nem simán visz tovább ebbe az irányba, ugyanis a jelző sokkal inkább illik a szárnyra, mint az *usitatus* melléknév (használt szárny – vékony szárny). A szárny éppen attól szárny, hogy hártyszerűen vékony. Vagyis, ha csak egy pillanatra is, a *non tenuis* megállítja a dinamikus indulást, elbizonytalanít: netán mégiscsak valódi szárnyakról fog szólni az első személyben megszólaló poeta-vátesz? Ám az olvasó csak egy pillanatra áll meg, amíg felmerül a kérdés: nem két különböző irányba indult-e el. Ezt a benyomást erősíti a teljes soron át lebegő és szintén valami két különbözőre utaló *biformis*. De mire a *biformis* értelmet nyer (a vátesz az, aki kétalakú), addigra a *tenuis* jelentése is „leesik”: a jelző a hellénisztikus poétikai eszmény, a *lepton/leptotés* vergiliusi fordítása: *in tenui labor, at tenuis non gloria* (*Georgica* IV. 6).⁶ Vagyis megnyugodhatunk, nem két irányba indultunk el, mindkét jelző poétikai közlés. Ám mire ide elérünk, a vers előbb felkínálta a szárny talán már elhasznált (*usitatus...*) poétikai metaforáját, ami ki is kezdi önmagát, a szárnyra használt jelzők elsöre két irányba mutató, szórendben előrevont dupla tagadása rögtön felvillantotta a közlés ellentétét is, a tagadással elhárított lehetőséget: a tucatáru-vékonyka szárnyal repülés veszélyességét és esetleges kudarcát. Ha nem jó minőségű a szárny, akkor a szárnyak tulajdonosa könnyen lezuhanhat. Ezt az itt még rejtett motívumot viszi tovább majd a negyedik versszakban a *Daedaleo Icaro notior*, ahova most nem mehetünk tovább a szöveggel, bár ebben is van mulatságos elem: hogyan is válhatna egy kortárs költő ismertebbé Ikarosnál? És: emlékszünk, ugye, mi is történt Ikarossal...?⁷

A humor lényege az enyhe mértékű szociális inkongruitás (Martin 2007, 6). Mindhárom elem fontos: a humor *pszichológiai* folyamata szociális kontextusban bekövetkező kognitív inkongruitás, amely azonban nem lehet erős mértékű. Érzelmi válaszként jelentkezik a jókedv, vokális-viselkedési válaszként pedig a nevetés. A humor *kommunikációs* elméletében is kulcsmomentum az inkongruitás: valamely elvárt normától vagy szabálytól olyan mértékű eltérés, amely még eléggé közel van a normához, és ezáltal nem váltja ki a fenyegetettség érzését, ugyanakkor elegendően nagy eltérés ahhoz, hogy feltűnő, észrevehető legyen (Meyer 2000, 313). A költői hírnév adja a szociális kontextust, a görög költészetből átvett költő-madár

metafora képe a normatív elem, de a kamera túlságosan közelről engedni látni az átváltozás folyamatát, olyan közelről, ahonnan az inkongruus részletek mulatságossá válnak, ugyanakkor mégsem annyira közelről, hogy elrettentenek a néző-olvasót. Ezt az inkongruitást érzékelik a kommentátorok is, ám a recepciótörténetben némely korszakok és kultúrák „Horatius nos-terei” nem mindig voltak összeegyeztethetők a váteszi humor értékelésével. Pedig a poeta furcsa *biformis* alakjának a carmenek olvasójának akár az I. 27 *triformis* Chimaerája is eszébe juthat: amikor az ivócimborák előtt a gúny céltáblájává tett ifjú hosszas unszolásra végre a beszélő fülébe súgja, ki is az a bizonyos titkos szerető, a beszélő ijedtében feljajdul: az a nő egy *triformis* Chimaera!

A humor tehát mindvégig jelenlévő szólam ebben a három könyv együttesének egyik kiemelt pontján álló carmenben, és nem csupán a harmadik (és negyedik) versszak szövegét olvasva hallható meg, hanem már az első sorokban felbukkan. Az olvasó görbe tükörben látja az átalakulásában kétalakú (*biformis*), félig hattyú horatiusi lényt, aki – az utó-korból nézve – mintha hasonlítana az *Ars poetica* piktorának emberfejű, lónyakú, tollas haltestű „remekművére” is. A II. 20 vátesz-carmenjének humorán mulatva jobban hallatszik a zárószak (*absint inani funere neniae...*) keserű szarkazmusa is: „ilyenek vagytok ti, rómaiak, számotokra csak a halott költő a jó költő”,⁸ és ez a hang szépen egybeolvad a II. 20 zárásának egyik interpretációjával, a vigasztalással („nem a sír, hanem a versek őrzik meg majd a poeta valódi énjét”), de aligha fér össze a kommentátorok másik javaslatával: „erkölcsi maxima arról, hogy hiábavalóság mindaz, amiért az emberek küzdenek”.⁹

2.

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.*
(I. 1, 29–36)

*Engem, lásd, a babér, bölcs fejek éke tesz
istenné, s a szatír- s nimfahad illegő,
könnyed tánca emel túl a tömeg körén,
míg a halk fuvolát zengeni engedi
Euterpe kegye, s a szűz Polyhymnia
el nem fojtja a lány lesbosi lantokat.
Iktass engemet is lantosi sorba, s a
mennybolt csillagait verdesi homlokom.*
(Kardos László fordítása)

Az I. 1 carmen a vátesz bemutatkozása, illetve a könyvek ajánlása a patrónusnak, a publikálás „szerzői jogi” érvénnyel bíró gesztusa. A vers tökéletesen megformált *priamolája* a nagy görögökhöz méltó – de az első 28 sorban nincs semmi meg-

lepő mozzanat. Az életformák felsorolása közben már-már türelmetlenül várjuk, mikor érünk a lényeghez, a poétához. A 29. sorban ott a várt *me*, ám meglepő szerkezetben: *engem* a borostyán kever az istenek közé. Az addig felsorolt életformák figuráiról mentális, mozzanatos és értéktartalmú igékkel szólt a szöveg, a borostyán viszont átvisz a vizualitás területére. A költők fején ugyanis leginkább az ábrázoláson látható a dionysosi borostyánkoszorú,¹⁰ például amikor Bacchus kíséretében jelennek meg szatírok és nymphák társaságában: *Nympharumque leves cum Satyris chori*.¹¹ Vagyis a várt *me* felcsendülésének pillanatában elhallgat a beszélőhöz illő emelkedett hang. Itt nem *átváltozik* a beszélő-poéta (szatírrá), hanem szatírok társaságában *képzeli el* saját magát a kiválasztottak isteni szférájában, és ezt láttatja is az olvasóval. Az olympiai győztest a győzelmi palmaág az emberi szférából kiragadva szekéren repíti fel az olympusi istenek színe elé (*evehit ad deos*), a poéta ezzel szemben az ábrázoláson a fejére festett vagy mintázott borostyánnak köszönhetően mintegy észrevétlenül vegyül el az égiek gyülekezetében (*miscens superis*). A poétát a dionysosi *thyasosban* láttató kép a hattyúvá változás versét közvetlenül megelőző II. 19-ben tér vissza, ahol azt olvassuk: *remotis rupibus*¹² saját szememmel láttam Bacchust, amint énekkari próbát tartott a nympháknak és a fülüket hegyező kecskepatájú szatíroknak – és még hozzá is teszi, mivel tudja, hogy itt már nevetünk: nem hiszitek? *credite poster!*

Az I. 1 carmen végén tehát a szatírok közé keveredett költő mosolyt kiváltó képe hangolja rá az olvasót arra, hogy a poétikai kulcsszavakat (*tibia* és lesbosi *barbiton*) és neveket (Polyhymnia és Euterpe) nem „szerényen”, ahogy például a Nisbet–Hubbard- kommentár mondja, hanem sokkal inkább játékosan kapcsolja hozzá az eddigiekhez: *si nec cohibet, nec refugit*. A *refugit* valódi alanya mellé mintha odakéredzkedne az iménti nymphák egyike: ő is elfut – vagy az egyik szatír, vagy a szatírok közé keveredett költő elől. Ebben az önmagán nevető hangnemben zárja a háromkönyvnyi carmen elsőként megszólaló poéta-beszélője a nyitódarabot, ám ez nem érvényteleníti a lényeges közlendő komolyságát: „Mert ha minden szerencsésen összejön, és még te is, Maecenas, pártfogolsz, sőt, netán még borostyános ábrázolást is készítettessz rólam, és ezeket a most útjukra bocsátott könyveimet felrakod (*inseres*) a klasszikusok közé (*lyricis vatibus*) a könyvtár polcaira,¹³ akkor bizony olyan nagyra nővök, hogy az így túlságosan magasra emelkedett fejtetőmet beütöm a firmamentumon rögzített csillagokba.”¹⁴ Az égig emelkedő nagygyá válás képében a fej beütése a groteszk: ha egy átlagosnál magasabb növésű ember óvatlanul közlekedik az emberi hajlékokban, könnyen beütheti a fejét a mennyezetről lógó tárgyakba. Ez hasonlóképpen inkongruus mozzanat, mint amit a hattyúvá válásnál láttunk: a humor eszköze. Az első carmen zárása tehát mosolyogva, némi önleértékeléssel¹⁵ közölt költői igénybejelentés és program, ám éppen attól vehető komolyan, és azért megrendítő, mert a humor oldja a félelmet és a bizonytalanságot. Magasztos pátosszal talán kevésbé is lenne hiteles, mert a pátosz ritkán hoz létre bizalmas viszonyt a beszélő és a befogadó között.

3.

*Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos...*

(III. 30, 10–12)

...s zengik majd, hol a gyors Aufidus elzuhog
s gyérvízű Daunus földmivelők népén
országolt, hogy aki semmiből égre tört,
én szabtam görögök mértékére latin
verseket legelőbb...

(Kosztolányi Dezső fordítása)

A poéta *monumentuma* – ezzel kezdődik ugyanis a vers – a messzi piramisok hatalmas kőtömbjeinél is tartósabb lesz mindaddig, amíg a római kultúra létezik. Majd a távoli tájakra visszatérünk *ide*, a közeli szülőhelyre, az Aufidus folyó és Daunus ősi király vidékére: sőt, még itthon is híres leszek – az idők végezetéig. A váratlan inkongruitásban megnyilvánuló humorra Harrison hívja fel a figyelmet: a régi toposz a viszájára fordul, nem általam lesz híres az Aufidus, mint ahogy Mantua Vergilius által vagy Propertius által Assisi, hanem mintha úgy fordítaná a viszájára az amúgy már a piramisok túlzásával is akár mosolyt is fakasztható gondolatot (hiszen az olvasó éppenséggel a törekeny papirusztekercs *monumentumot* tartja a kezében), hogy végső soron (csak?) a földijeim körében lesz a hírnevem örök és halhatatlan.¹⁶

4.

A *mainstream* irodalmi kultúra az augustusi Rómában írásbeli volt és materiális: a művek befogadásának elsődleges formája az olvasás, terjedésüké és terjesztésüké a privát és közkönyvtárak polcaira kerülő papirusztekercs.¹⁷ Emellett másodlagos, de fontos színtere volt az irodalmi életnek az előadás-kultúra is, és pedig három, egymástól jól elkülöníthető formájú eseményel.

(1) A nyilvános előadásokon hivatásos *actorok* adták elő mimikával és gesztusokkal kísérve a költeményeket, könyv nélkül, ritmizált beszéddel vagy énekelve, esetleg hangszerkísérettel. Ennek művelése szabad római polgár számára gyaláznak (*infamia*) számított volna.

(2) Az irodalmi élet fontos szociális tere és műhelye volt a *recitatio*, amely szigorúan privát eseménynek, ugyanakkor privát nyilvánosságnak számított. A költő széken ülve az előadás külső jegyei, vagyis mimika és gesztusok nélkül olvasta fel exkluzív vendégkörnek az éppen készüléfélben lévő művét. A felolvasást kritikai észrevételek, reakciók követhették, de a felolvasott vers hatása az előadás külső jegyeinek hiánya miatt kevésbé volt lemérhető. Az egyik szatíra szövegének közlését (I. 4. 23,74–75, vö. Lowrie 2009, 63), mely szerint a horatiusi beszélő nem kedveli a *recitatiókat*, egyrészt nem muszáj sem szó szerint, sem életrajzi tényként vennünk, másrészt a közlés, függetlenül attól, hogy a szatíra beszélője nem



Szöveg felolvasása tanítás közben egy Neumagen-Drohnban talált reliefen, Kr. u. 2. század
(Trier, Rheinisches Landesmuseum)

kedveli ezt a társadalmi eseményt, világosan utal a *recitatiók* szociokulturális jelentőségére: ha valaki netán nem is kedveli, az érvényesülés érdekében olykor muszáj ezeken megjelennie.

Az *actorok* előadása szélesebb nyilvánosság előtt zajló formális alkalom, melyen az előadó volt „hivatásos”. A *recitatio* privát, exkluzív társasági és szintén formális alkalom, de „amatőr” előadóval, aki olykor maga a szerző.

(3) A harmadik nyilvános forma, a convivialis előadás anynyiban hasonló a *recitatio*hoz, hogy ez is privát és exkluzív társasági alkalom, ám informális, itt viszont az előadó „hivatásos”. Az informális *convivium*okon való részvétel és sikeres szereplés az egyik fontos út ahhoz, hogy valaki fenntartsa, erősítse a társadalmi státusát akár informálisan, akár a formális hierarchiában. A vendégek az étkezőkerevet mellett hallgatják a rabszolga vagy felszabadított által felolvasott vagy előadott darabot, amely jelenlévő vagy távollévő kortárs szerzője is lehetett, de görög költője is. A lakomai irodalmi szórakozás körébe sorolható az exkluzív kör művelt tagjainak irodalmi témájú beszélgetése is.¹⁸

Vagyis, és ezt a későbbiek miatt fontos hangsúlyozni, a carmenekre a következő két állítás együtt érvényes: mind a szövegek megalkotása, mind kommunikációjuk, mind hagyományozásuk az írásbeliséghez kapcsolódik, vagyis a carmenek három könyve *nem* előadásra készült orális költészet, Horatius nem adta elő saját maga, netán énekelve és lírával kísérve a „dalokat”.¹⁹ Ugyanakkor a carmenek szövegében a performativitásra utaló mozzanatok egyrészt a befogadás, másrészt a lehetséges olvasatok szempontjából is relevánsak, mivel éppen ezek teremtik meg a privát nyilvános előadások valós társasági kommunikációs szituációjának „itt és most pillanataiból” mindenki számára ismerős feszültséget, azt az erőteret, amelyet a személyes jelenlétünkben elhangzottak, vagy olykor még inkább a ki nem mondott szavak hoznak létre. A privát nyilvánosság előtt megszólított vagy megemlíttet személy a jelenlétünkben hallja

a közlést, mi pedig figyelhetjük, milyen hatást tesz rá, reagál-e, ha igen, hogyan.

A keletkezését, befogadását és terjedését tekintve is írásbeli költészetként létező horatiusi líra tehát két, egymástól lényegesen eltérő ponton is él azzal a lehetőséggel, hogy viszonyba léphet az orális verskultúrával: az élő előadás-felolvasás mint fikciós oralitás egyrészt irodalomtörténeti nézőpontból *referencia*, másrészt befogadásesztétikai nézőpontból *kommunikációs szituáció*.

Irodalomtörténeti referenciaként a horatiusi líra tökéletesen megfelel annak az augustusi kultúrpolitikának, amelynek célkitűzése a symptikus görög líra „újraalkotása”, egyszersmind a régi római convivialis carmenkultúra „felélesztése”, ami ha netán történeti valóság volt is, mindenképpen a múlt kódébe vészett. Rómában nem volt folytonos hagyománya a convivialis dalkultúrának.²⁰ A horatiusi lírában a *convivium/symposium* nem valós esemény, hanem elsősorban poétikai konstrukció.²¹ Ugyanakkor az augustusi kor irodalmi életében szinte intézményes formaként számolhatunk azzal is, hogy a versek megszületésének tere nem korlátozódott a költő dolgozószobájára.²² A carmenek publikálása ugyanis nem annyira „publikussá, hanem publikusabbá – kevésbé priváttá – tételét jelentette” (Tamás 2010, 31). Vagyis a carmenek közül akárhányról feltételezhető, hogy Horatius felolvasta őket a *recitatio* privát nyilvánossága előtt, illetve elhangozhattak privát lakomákon felolvasó tolmácsolásában. Az egyes szám első személyben beszélő carmenekben tehát a megszólítottak valós, közvetett vagy virtuális jelenléte a vers „publikusabbá tételét” megelőző alkotói fázisaiban termékeny feszültségekkel teli kommunikációs teret eredményezhetett: a beszédaktusoknak, a támadásnak, a dicséretnek, a gúnynak, a hízelgésnek ezáltal jóval erősebb az éle, nagyobb a személyes tétje, és mélyebb a szociális beágyazottsága.

A carmenekben az első személyű igealakok, illetve a megszólítás²³ az az elsődleges eszköz, amellyel a szöveg kommu-



Olvasó férfi egy pompeii falfestményen. Kr. u. 1. század
(Pompeii, Casa di Menandro)

nikációs szituációt hoz létre, és pedig azért, hogy a *convivium* vagy a *recitatio* társasági-performatív helyzetét *felidéz* befogadói szituációba helyezi az olvasót. A carmenek megszólítottjainak többsége vagy saját nevén megnevezett valós személy, vagy akkor és ott mindenki számára könnyen megfejtethető álnéven megnevezett kortárs. A megszólított személyről és társasági szerepéről mindenkor rendelkezésre álló információ mennyiségétől függ, hogy a fiktív társasági diskurzus beszédaktusainak tétje, súlya, éle, komolysága, poénja az olvasó számára érzékelhető-e, és ha igen, milyen mértékben. A megszólított ugyanis a fiktív szituáció „személyesen jelenlévő” résztvevője. Társasági szempontból olyan valaki is jelenlévőnek tekinthető, aki fizikailag nincs ott, hiszen a többiektől értesülhet arról, mit mondott róla vagy neki a beszélő. A fiktív szituáció megszólítottja is „jelen van”, akárcsak a poétikai fikció szerint a vers mindig és közvetlenül jelenlévő poéta-beszélője,²⁴ a befogadó tudja *róla*, vagy inkább elképzeli, hogy a fiktív privát-nyilvános esemény terében a megszólított abban a tudatban hallja a hozzá intézett szavakat, hogy ezeket a társaság többi tagja is hallja. Vagyis a szöveg befogadója a beszélő és megszólított diskurzusát papirusztekercsből *olvasva* nem a levéltitok vagy a kihallgatott beszélgetés intimitásába lép be, és nem is a nagy nyilvánosság terébe, hanem az exkluzív öszszejevetelekébe. Az olvasónak valóságos *conviviumok* és *recitatiók* alapján van saját élménye arról, hogy a vers beszélője részéről az *ad hominem* megszólításnak miben áll a szociális

„drámaisága”, illetve személyes vagy politikai tétje. A horatiusi carmenek tehát a konstruált fiktív kommunikációs térben performatívak, és nem azért, mert a görög líra konvencionális elemét használva sűrűn utalnak előadási jegyekre.²⁵

Dupont azt mondja (1997, 57), hogy míg a *recitatio* kötelező visszafogottsága egyfelől megfosztja a szöveget a valódi hatásnak megfelelő előadási kontextustól, másfelől tényleges performatív helyzetet teremt, kommunikációt a résztvevők között, addig a könyv publikálása ez utóbbi kommunikációt szünteti meg, az olvasó és a hallgató összekeveredik, az előadástól leválasztott szerző pusztán névvé válik egy tárgyon: a könyvön. Igaz. Ugyanakkor ha az elsődleges kortárs közönséggel is számolunk, akkor érdemes figyelembe venni, hogy számukra a tárgy szereplő név még élő szerző, az olvasott szöveg még „emlékszik” a *recitatiók* társas kommunikációjának performativitására, vagyis ez az „emlék” közrejátszik a befogadásban.²⁶

Ebben a fiktív privát-nyilvános társasági helyzetben zajló társalgás résztvevői: a vendégek, a megszólított, valamint a carmenek egyes szám első személyű beszélője. Ő az, aki a mai olvasó számára olykor *veszélyesen* közel kerül az *igazi* „Horatiushoz”, aki persze nem azonos a történelmi Quintus Horatius Flaccusszal. Az *igazi* „Horatiust” teljes egészében a szövegek írják, a szövegekben „él”.²⁷ Megtudjuk róla, hogy majdnem agyoncsapta egy fa, hogy birtoka van Sabinumban, és hogy Maecenas pártfogoltja. Számolhatunk azzal, jöhetnek a szövegek értelmezése szempontjából ennek nincs jelentősége, hogy a kortárs olvasó nálunk többet tudott, vagyis nemcsak a versekből, hanem a szerzőtől magától is hallhatta ezeket a sztorikat, akár igazak voltak, akár nem, a fáról, a jámbor farkasról és a lombvédelmet a csecsemő Quintusra borító madarokról. A kortárs olvasó tudhatta, hogy valóban van-e birtoka Sabinumban, vagyis olyan valaki beszél arról, hogy beéri egyetlen kicsiny sabinumi birtokkal, akinek valóban csupán ez az egy kis birtoka van, vagy akinek még ez sincs, vagy netán akinek ennél jóval több van. Ma azonban csakis a carmenek szövege létezik, és az ezek által létrehozott diskurzusban élesen elválik egymástól a szerző és a beszélő.

Jóval homályosabb ugyanakkor a különbség a szerző és az úgynevezett „lírai én” között, főleg olyankor, amikor a megszólított történelmi személy, mint Augustus vagy Maecenas. Horatius tudatosan játszik a literalitás és a performativitás közötti bizonytalansággal, a vers mindkettő felé nyitva marad.²⁸

A létező *convivium*- és *recitatio*kultúra kommunikációs szituációból táplálkozó szövegek számára tehát adott a lehetőség, és ez Horatius remek újítása, hogy kiaknázza ezt a társadalmi tapasztalatot, és az egyes szám első személyben megszólaló carmenekben a fiktív kommunikációs térben megszólaló beszélők megkonstruálhatják a három könyv „Horatiusának” lírai énjét, vagyis a különféle szociális szerepeinek megfelelő *arcainak* együttesét, amelyekből egy koherens és hiteles személyiség bontakozik ki (Lowrie 2009, 56).

Oliensis a horatiusi költészet vizsgálatához az Újkritika *persona* fogalma helyett a szociálpszichológia *arc* terminusát javasolta, mivel ez árnyaltabban képes kifejezni, hogy valójában nincsenek éles határok a szociális *ál-arcok* és az *Én* között.²⁹ Saját magunkról tudjuk, hogy más-más arcaink vannak, eltérő társadalmi szerepeket játszunk családi, munkahelyi, nyilván-

nos helyzetekben. A hozzánk legközelebb állóknak rendszerint nem ismerjük a hivatalos arcait, ahogy kollégáink privát arcait is ritkán látjuk.

A versek által *írt* különböző arcok saját magára utaló megnyilatkozásaiból felépülő személyiség adja tehát a vizsgálat tárgyát: hogyan nyilvánul meg ez a személyiség – legyen a neve „Horatius” – mindazokban a fiktív társasági helyzetekben, amelyeket maguk a carmenek teremtenek meg.³⁰

A carmenek által konstruált személyiség is, mint mindenki, több arc együtteséből áll, és azáltal gazdagodik az olvasó összekepe a carmenek három könyvét megismerve, hogy újra és újra találkozik a különféle horatiusi arcokkal. Sem az arcok ismétlésének ténye, sem az ismétlődés belső ritmusa nem véletlenszerű: a sorrend is a szerző gondos alkotása.³¹ A carmenek természetesen önmagukban is megálló művek, de a három könyvben, illetve az olvasás folyamatában viszonyba lépnek egymással.³² A különböző arcokkal történő ismétlő-variáló-módosító találkozássorozat, olvasás és újraolvasás³³ nyomán *ismeri meg* a befogadó az egyes carmenek különböző arcaiból alkotott lírai énhez tartozó koherens személyiséget.³⁴ A társadalmi szerepek együttese, az előírt, a szubjektív és eljátszott szerepek a személyiség integráns részévé válnak. Az egyes versek maguk is cselekvő szavak, beszédaktusok: a vers beszélője dicsér, kér, int, támad, gúnyol, bocsánatot kér stb.³⁵ Sőt olykor a szavak éppen az ellenkezőjét *cselekszik* annak, amit mondanak. A carmenek „Horatius”-személyiségének élete a versekben zajlik, vagyis a versek ebben az értelemben is performatívak: a szövegekben megnyilatkozó arcok *viselkednek*.

A fiktív performatív kommunikációs tér konvencióját elfogadó olvasó számára a „Horatius”-személyiség az egyes versek határai közötti „térben” is létezik,³⁶ vagyis ha *valamilyik* vershelyzetben az egyik arc az elsődleges, a háttérben a többi is jelen van. A három könyv szerkesztő-szerzője nem dramatikus időszerkezetben gondolkodik: a legelső darab befogadásakor is feltételezhető a legutolsó carmen ismerete, ezt a nyilvánvaló motivikus megfelelések mellett jól mutatja a metrikai is: egyedül az I. 1 és a III. 30 *asclepiadeum primum*.

Ezt a megkonstruált „horatiusi” arc-együttest jobban ismerjük, mint a legközelebbi ismerőseinket, hiszen a lírai én egymásnak akár ellentmondó vonásokkal megrajzolt arcait is megismerjük, mégpedig mindegyiket, valahogy úgy, ahogyan saját arcaikat, hiszen saját szociális szerepeinkre nagyobb rálátásunk van. Ennek a konstruált személyiségnek ugyanis legfeljebb annyi arca *lehet*, amennyi a dalokból megismerhető, mert teljes élete a három könyv 88 verse – ami persze nem 88 különböző arcot jelent, annál jóval kevesebbet, de nem is csupán egyet.

Az újra meg újra felbukkanó több arc együtteséből áll tehát össze az a háromkönyvnyi carmenszöveg által megkonstruált személyiség,³⁷ akinek a humor az egyik alapvonása, a váteszi humor pedig, ha létezik, az egyik arcáé.

Milyen ez a humor és milyen az a személyiség, amelyeknek ilyen a humora? Egyik oldalról a humor pszichológiájának kutatása,³⁸ másiktól a személyiségjellemzők faktoranalitikus elemzését lehetővé tevő és mára klasszikusnak számító mérőeszköz, a „Big Five”-ként emlegetett „ötfaktoros modell”³⁹ kidolgozása nyitotta meg az utat – a két terület találkozásaként – a humor és a személyiség közötti kapcsolatok kutatása felé.⁴⁰ Manapság tehát az lenne a dolgunk, hogy felkérjük a carmenek

három könyvének fiktív „Horatius”-személyiségét – nevezzük őt H.-nak –, hogy töltsse ki a HSQ, az MSHS, illetve a Big Five kérdőíveket⁴¹ – ami elsősorban nem azért képtelenség, mert H. több mint kétezer éves, hanem mert *persona ficta*. Mindezt előre bocsátva álljon itt egy rövid *játék*, amelyben azzal a hipotézissel élünk, hogy a kérdőívek kitöltésének kiértékelését a versek szövegével helyettesítettük.⁴²

H. humora a carmenek alapján az ún. a „pozitív humorstílusba” sorolható, amelynek elsődleges jellemzője, hogy egyrészt szignifikánsan nagyobb értékeket mutat a HSQ „én-erősítő” és „kapcsolatápoló” alskáláin,⁴³ másrészt magas szintű szociális kompetenciákkal jár együtt, beleértve az önfeltárás képességét és a kapcsolatkezdeményezési készséget, továbbá az érzelmekezeléssel, ami az érzelmi intelligencia egyik eleme.

A személyiségdimenziókkal való kapcsolatait tekintve a kutatás azt igazolta, hogy a pozitív humorstílus, illetve az MSHS ún. „humor létrehozása és társas kapcsolati alkalmazása” faktora a Big Five 5 fő-, illetve 30 aldimenziója közül az alábbiakkal mutat szignifikáns kapcsolatot: az Extraverzió dimenzióin belül az *asszertivitással*, az *aktivitással* és a *társaságigénynyel*; a Lelkiismeretesség személyiségdimenzió alskálái közül a *kompetenciával* (amelyet Én-hatékonyságnak is neveznek) és a *teljesítménymotivációval*; a Nyitottság a tapasztalatokra személyiségdimenzió alskálái közül az *intellektussal* (intellektuális kíváncsiság) és az *érzelmekekkel* (nyitottság a saját belső érzetekre, illetve az érzelmekre való fogékonyság). Szintén kiemelkedő, ám negatív volt a kapcsolat a Barátságosság személyiségdimenzió *szerepnység* alskálájával (alázatos, félrevonuló, önfeláldozó).

A szignifikáns megfeleléseket összefoglalva tehát a humormérés kérdőívei alapján *ilyen* humorjegyeket mutató személy „nagyobb valószínűséggel kedveli és keresi a társas kapcsolatokat, ebben a humort használja módszerként a pozitív szociális bevonódáshoz, bízik abban, hogy akarata képes érvényesülni a társas helyzetekben. Ezek a személyiségjegyek együtt járnak azzal, hogy érdeklik a bonyolultabb vagy absztrakt gondolatok, témák és helyzetek, ezeket meg akarja érteni, és az esetek egy részében szívesen forgatja át humoros alakzatokba. A humor és személyiség ilyen értelmű kapcsolata tehát arra utal, hogy érdekes kölcsönhatás van a kognitív/intellektuális érdeklődés és a humorlétrehozás között” (Johnson–McCord 2010, 37–38). Az olvasó eldöntheti, mennyire érzi érvényesnek ezt a profilt H.-ra.

Ha egy koherens személyiségnek integráns része a humorérzék,⁴⁴ vagyis a humorra való fogékonyság és a humorlétrehozás, akkor, éppen mivel ez bizonyos személyiségdimenziókkal korrelációt mutat, nemcsak szűkebb baráti társaságban, hanem nagyobb nyilvánosság előtt, a váteszi pillanatokban is jellemző lehet rá. Az olvasó, aki az *élete*, vagyis a 88 vers folyamán megismerte őt, tudhatja róla, hogy ha nem is nyilvánul meg, a háttérben ott lehet, és hatással lehet az előtérben lévő arca is.

A háromkönyvnyi, külön-külön olvasva önálló vers szövegéből felépített „Horatius”-személyiségnek az olvasó nem csupán a szociális arcait ismerheti meg, hanem olykor a személyiség önismeretének mélyebb rétegeibe is bepillanthat, például az I. 30-ban. „És a *vir Mercurialis* egyszer, főként ha úgy érzi, évei kényszerítik, kikerülhetetlen választás előtt állhat, hogy életformáját vagy az elébe szökkenő új kalandot

adja-e fel, amikor ki kell tűnnie, valójában merő felszínes-ségből választotta-e azt, amit választott, és kilép belőle, ha kényelmetlenné vált, vagy azért éli-e ezt az életet, mert egyedül ezt érzi a magáénak” (Szilágyi 1982, 29). A vers megszólítottja Venus, és kivételesen nincs a szövegben egyes szám első személy. Hogy ki beszél, milyen olvasatokat ad a nyolcsoros fohász, és mi ennek a valódi tétje, az csakis a többi

versből felépített személyiség ismeretében válik *fokozatosan* érthetővé. Talán ezek azok a különleges pillanatok a carmenek szerkesztett gyűjteményében, amikor nincs többé jelentősége annak, hogy az „igazi” Horatiusszal vagy a modern irodalomtudomány konvenciója szerint a carmenek szövege által konstruált „Horatius”-személyiség belső énjével találkozzva találkoztunk-e saját magunkkal.

Jegyzetek

A tanulmány az OTKA K 77426 számú pályázat keretében készült. Itt köszönöm meg a kutatócsoport tagjainak kritikai észrevételeiket és értékes javaslataikat. Az itt olvasható szöveg a IX. Magyar Ókortudományi Konferencián (Pécs, 2010) elhangzott előadás átdolgozott változata.

- 1 A későbbiekben világos lesz, miért csupán a carmenek első három könyve adja a keretet, jóllehet a váteszi humor kérdése a negyedik könyv szempontjából is érdekes, éspedig éppen az eltérések miatt. A negyedik könyv és a korábbi három közötti bonyolult viszonyról lásd Lowrie 2010; a negyedik datálásáról: Nisbet 2007, 16–17. Az a kérdés is felvethető, miért érezzük egyáltalán kitüntetett pontoknak a vátesz megjelenését, vagy hogy mihez képest kitüntetett a váteszi „szerep”. A carmenekben hatszor nevezi magát *vates*nek a beszélő, miközben *poetának* csak egyszer (Lowrie 2009, 114).
- 2 Lásd NH a II. 20-hoz (333–337).
- 3 Lásd Suetonius, *Hor.* 48–55. Horatius „lírai” testreprezentációjáról lásd Farrell 2007, aki szerint a lírai nem különbözik lényegesen a horatiusi én saját „szatirikus” testábrázolásától (184). A biografikus Horatius és a lírai „Horatius” közötti különbségről lásd alább.
- 4 A „komoly vagy humoros” interpretációról lásd Sharrock (1994, 118–122), aki szerint egyszerre komoly és humoros; a korábbi humoros értelmezések felsorolása uő: 118, 50. jegyzet; önirónia: Lowrie 2009, 115. Borzsák hivatkozása (264): „[N]em olvad tökéletes egységbe a felmagasztosulás »szép képével« (Heinze), sőt játszadozásként, hamis hangként hathat a költemény együttesében (Villeneuve), olyannyira, hogy legutóbb Fuchs ki is rekesztette volna (vö. E. R. Schwinge, *Herm.* 1965, 438 skk.).”
- 5 A *biformis vates* többféle értelmezési lehetőségéről lásd Woodman 2002.
- 6 Lásd Conte 1994, 271. (Köszönöm Tamás Ábelnek a *tenuis* és az *inse*ro [lásd alább] szavakról nyíló kilátást!) Figyelemre méltó, hogy ezek szerint a II. 20 *tenuis*ének poétikai tartalma nemcsak tematikus visszautalás az I. 1-re, hanem a vergiliusi *tenuis non tenuis* felidézése egyszerismind előhívja a *Georgicá*ban ez után következő sort is: *si quem numina laeva sinunt*, vagyis erre „válaszol” az I. 1 carmen *si neque Euterpe cohibet* motívuma (vö. Gutzwiller 2006, 3 és Barchiesi 2006, 420). Vagyis ez esetben a *non tenuis* azt jelentené, hogy „nem alexandriai”, annak megfelelően, hogy 23-ban a három könyv publikálásakor már Vergilius sem „alexandriai” művön dolgozott?
- 7 Vö. pl. Lyne (1995, 80): „ambivalent image of literary fame... allegory for foolhardy literary ambition.”
- 8 Vö. pl. *Ep.* I. 19,35–40, illetve Acél 2010, 18 (ha a költőket „csak jóval haláluk után [dicsőítik], akkor mi értelme élő alkotóktól dicsőítő műveket kérni, ha azokat biztos elveti a kortársakat elutasító közhangulat – a római olvasó csak azt csodálja, *quod Libitina sacravit.*”)
- 9 Lásd NH a II. 20,24-hez.
- 10 A III. 30-ban váltja majd fel a dionysosi borostyánt a győztesnek járó babérkoszorú.
- 11 Vö. még pl. *Ep.* I. 19, itt a *mixtus* helyett *adscriptus*.

- 12 A II. 19 *remotis rupibus* a pontos megfelelője az I. 1, 30 *gelidum nemus*ának.
- 13 A *me lyricis vatibus inseres* egyrészt az újonnan kijött Horatius-könyvre is vonatkozik. Farrell szerint (2007, 189–190) az *inse*res ige (lásd még 6. jegyzet) világosan utal arra az igényre, hogy Maecenas az új könyvet találja méltónak a könyvtárban a Sapphó- és Alkaios-könyvek mellé betenni, és így a Horatius-könyvek a Palatinuson a könyvtárban kerülnek majd a görög költők közé, lásd *Ep.* II. 1,217 és Dupont 2009, 152. (A kor olvasáskultúrájáról lásd a 17. jegyzetet.) Másrészt a könyvként a görögök *mellé* soroltatás költői programját jelenti be a *lyricis vatibus* görög–latin nyelvi szerkezet, vö. Miller 2003, 420.
- 14 A *sublimi feriam sidera vertice* humorához: NH (ad I. 1, 36 *feriam sidera*) komédiatörődéket ad párhuzamként; Harrison 2007, 29 („a kontextushoz nem illően szó szerinti kép ez, amely azt sugallja, hogy a dolognak csúnya fejfájás lesz a vége”). Vergiliusnál a két, tölgyhöz hasonlított óriás, Pandarus és Bitias bölint bozontos fejük éggig érő csúcsával az égboltra: *intonsaque caelo attolunt capita et sublimi vertice nutant* (*Aeneis* IX. 682).
- 15 Harrison: „self-deprecation” („önleértékelés”; 2007, 28).
- 16 A könyv mint *monumentum*: Dupont 1997, 58; a *monumentum* fogalmáról lásd Lowrie 2009, 118–119. A III. 30 „földrajzi” humora: Harrison 2007, 30. A földrajzi humorra szép párhuzamot adnak az egyik római óda váteszi-önéletrajzi sorai. Arról, hogy az *odi profanum volgus* kallimachosi parafrázisa szerepértelmezésként szembemegy a római váteszi pátozzsal: Lowrie 2009, 113. Ezt továbbgondolva (ha a verssorrendnek interpretatív szerepet adunk): a II. 20 *biformis* hatyúját közvetlenül követő carmen az *odi profanum...*: ez lenne a *biformis vates* másik *formája*?
- 17 Az olvasáskultúráról, irodalmi nyilvánosságról, írásbeliségről, publikálásról lásd legutóbb az *Ókorban*: Tamás 2010, illetve Dupont 1997; Johnson 2000; Edmunds 2001, 108–132; Parker–Johnson 2009 (különösen Parker és Dupont tanulmányai).
- 18 Parker 2009, 205. A conviviumok szociopolitikai jelentőségéről lásd pl. Dupont 1997, 44–45; a görög sympotikus kultúra hasonló vonásáról: Pellizer 1994, 181; Barchiesi 2007, 159–160.
- 19 Vö. pl. Edmunds 2001, 115; Barchiesi 2007, 156, 159; Lowrie 2009, 63–64, 103.
- 20 Vö. Miller 1994, 5–6; Dupont 2009, 148; Lowrie 2009, 49–50 („Loss [*carmina convivalia*] is functional: what makes Latin literature literary in our modern sense is the break from origins. The debate about a break or continuity in the tradition revolves around performance.”)
- 21 Lowrie 2009, 103; Dupont 2009, 148; 1997, 56; Barchiesi 2007, 150–151, 159–160 („meta-sympotic”).
- 22 Lowrie 2009, 99.
- 23 A megszólításhoz és a megszólítottak köréhez vö. Oliensis 1998, 1–2; Barchiesi 2007, 150–151, 157; Lowrie 2009, 102.
- 24 Vö. Oliensis 1998, 6; Edmunds 2001, 65; Dupont 1997, 57.
- 25 A performativitás horatiusi kulcsszavainak teljes listája: Lowrie 2009, 72–73.
- 26 Vö. Edmunds 2001, 66 („The reader also has to imagine this scene as the one occupied by the *persona*.”)

- 27 Vö. Martindale 1993, 17: „written”, avagy „textual” Horatius; Lowrie 2009, 67 („While the distinction between author and first-person narrator may be clear because fiction lacks seriousness, that between author and lyric ego is much murkier, particularly when addressed to a historical person alive during the poem’s composition.”)
- 28 Vö. Lowrie 2009, 67, 79. Mindez nem mond ellent például Miller meghatározásának (1994, 3–4) a poétikai értelemben vett lírai tudatról vagy Énről, amely egyszersmind élesen elválasztja a római költészetet az archaikus görögtől.
- 29 Oliensis 1998, 2. A *face* szóra a szociálpszichológiában magyarul három fordítás is használatos: az átvitt értelemben vett „arc” mellett az „arculat”, illetve a „homlokzat”. Itt végig a *personához* közelebbi „arc”-ot használom.
- 30 A horatiusi *personákról*: Barchiesi 2007, 155; 2000, 168–170; vö. McNeill 2001, 1–9 („The Horaces of Horace” – innen kölcsönöztem az alcím többes számát).
- 31 A carmenek sorrendje: pl. Barchiesi 2007, 147–148; általánosabb keretben Barchiesi 2000, 171.
- 32 Miller (2003, 417) ódivatúnak tartja Edmunds téziséét („minden egyes vers önálló és öntörvényű hermeneutikai egész”, 2001, 44–45). Lásd még Miller 1994, 142–144: a carmenek poétikailag megtervezett gyűjteménye és a költemények közötti kapcsolat éppen annyira fontos, mint az egyes költemények. Lowrie (1997, 30, 26. jegyzet): „...a narratív konstrukció nemcsak egy-egy carmen dramatikus szituációjára érvényes, hanem az egyes kötetek nagyobb struktúrájára is. Olyan nem folytonos történetek is léteznek, amelyeket a carmenek sorrendben olvasása tart össze, mint a költő saját magáról elmondott történeteinek fokozatos fejlődése. (...) A narrált narratívában a beszélő konstruálja a cselekményt, míg a nem narrált narratívában ez a feladat az olvasóra hárul.” Barchiesi (2007, 149) az egyes versek közötti rejtett, kikövetkeztetett folyamatosságokat említi.
- 33 „Újraolvasás”: Edmunds 2001, 123; „multiple reading”: Miller 1994, 150. E kettő lehetővé teszi, hogy a versek interakcióba lépjenek egymással.
- 34 McNeill szerint (2001, 5–8) nem kell feltétlenül egyesíteni a különböző horatiusi *personákat* egyetlen koherens személyiséggé.
- 35 Oliensis 1998, 3–5; Lowrie 2009, 111–117.
- 36 A 88 vers szövege túlságosan gazdag a motivikus, intertextuális, tematikus, gondolati, filozófiai összefüggésekben ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyható legyen az egyes versek szövegeinek bonyolult kapcsolatrendszere. Értelmetlen lenne a 88 vers alapján valahány diszjunkt arc-részhalmozatot alkotni (pl. „a római ódák Horatiusa”, „a szerelmes Horatius”, „a vátesz Horatius” stb.), olyanokat, amelyeken *belül* ugyan az egyes versek arcai hasonló vonásokat mutatnak vagy azonosak, de amelyek között nincs átjárás, mivel mindegyik arc-részhalmozat úgy ad más-más „Horatius”, hogy ezekre teljesen különböző személyekként kellene gondolnunk. Lásd még Miller 1994, 144, 164. A vátesz-szerep „leválaszthatósága” mellett érvel McNeill 2001, 59–60. Vö. 32. jegyzet.
- 37 A legismerősebb horatiusi arcok: Harrison 2007; McNeill 2001, 1–9. A „görög lírai” arcokról lásd Barchiesi 2000, 169.
- 38 A humorérzék több dimenzióban is vizsgálat tárgya: mint kognitív képesség a „humoros” létrehozására, mint esztétikai válasz, mint habituált viselkedés, mint temperamentumjegy, mint attitűd és mint elhárító mechanizmus, vö. Johnson–McCord 2010, 32.
- 39 Lásd Nagy 2007. Az utóbbi évtizedben az ötfaktoros modell számos kultúrában (a különböző európai, illetve az orosz, kínai, japán kultúrákban stb.) érvényesnek bizonyult, így talán megbocsátható kontárkodás az inkább játékos-tentatív alkalmazása az antik római kultúrában keletkezett szövegek által konstruált fiktív személyiségre. A Big Five fő faktorai (alapidimenziói): 1. Neuroticizmus (mennyire kitett az érzelmi distressznek); 2. Extraverzió (milyen intenzitással és mennyi energiát fordít a külvilággal való kapcsolatápolásra); 3. Nyitottság a tapasztalatokra (milyen mértékben és mennyire önmagáért keresi aktívan, illetve kedveli a tapasztalatokat); 4. Barátságosság-kellemesség (a leginkább kedvelt interakcióformák skálája az együttérzéstől a keménységig); 5. Lelkiismeretesség (a szervezés-tervezés, állhatatosság, önkontroll és motiváció mértéke a célirányos viselkedésben, a feladatok végrehajtásában).
- 40 A kutatási terület áttekintése és új eredmények: Johnson–McCord 2010, 33. A humorstílus és a személyiségdimenziók kapcsolatainak kutatása abból a szempontból is különösen érdekes, hogy mind a négy humorstílus meglehetősen unikálisnak bizonyult a személyiséghez való viszonyait tekintve.
- 41 HSQ = Humor Style Questionnaire (Martin *et al.* 1993, hivatkozva Johnson–McCord 2010, 33); MSHS = Multidimensional Sense of Humor Scale (Thorson–Powell 1993, hivatkozva Johnson–McCord 2010, 34). A másik három faktor: a „humorértékelés”, az „elhárító és adaptív humor”, illetve „a humorral kapcsolatos attitűd”. A „humorlétrehozás” definíciója: az egyén saját magáról alkotott képe: képesnek tartja-e magát arra, hogy társas helyzetekben mulatságos dolgokat mondjon, illetve másokat megnevettessen. A kérdőívek kitöltésekor a személynek ötfokú, ún. Likert-skálán kell válaszolnia a kérdésekre (az „egyáltalán nem értek egyet”-től a „teljesen igaz”-ig).
- 42 A carmenekben sűrűn felbukkanó remek és sokféle humoros megnyilvánulást aligha lehet és szükséges felsorolni. A vizsgálat tárgya a „komoly” versek beszélőinek kevésbé nyilvánvaló, illetve számunkra kevésbé érzékelhető humora.
- 43 Martin *et al.* 2003 (idézi Johnson–McCord 2010, 33). Négy humorstílust azonosítottak: kapcsolatápoló, énerősítő, agresszív és önlegyöző, közülük az első kettő tartozik a pozitív tartományba.
- 44 Lásd Martin 2007, 191–227 („Personality Approaches to the Sense of Humor”).

Bibliográfia

- Acél 2010: Acél Zs., „Könyvtár és színház. Az irodalmi nyilvánosság terei Horatius Augustus-levele alapján”: *Ókor* 2010/3, 17–21.
- Barchiesi 2000: Barchiesi, A., „Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition”: Depew, M. – Obbink, D. (szerk.), *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*, Cambridge, 2000, 167–182.
- Barchiesi 2006: Barchiesi, A., „Music for Monsters: Ovid’s *Metamorphoses*, Bucolic Evolution, and Bucolic Criticism”: Fantuzzi, M. – Papanghelis, T. (szerk.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden–Boston, 2006, 403–426.
- Barchiesi 2007: Barchiesi, A., „Carmina: *Odes* and *Carmen Saeculare*”: Harrison, S. (szerk.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, 2007, 144–161.
- Borzásák 1975: *Horatius: Ódák és epódoszok*, Auctores Latini XVIII, a szöveget gondozta, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Borzásák I., Budapest, 1975.
- Conte 1994: Conte, G. B., *Latin Literature. A History*, Baltimore–London, 1994.
- Dupont 1997: Dupont, F., „Recitatio and the Reorganization of the Space of Public Discourse”: Habinek, T. – Schiesaro, A. (szerk.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, 1997, 44–59.
- Dupont 2009: Dupont, F., „The Corrupted Boy and the Crowned Poet or, the Material Reality and the Symbolic Status of the Literary Book at Rome”: Johnson–Parker 2009, 143–163.

- Edmunds 2001: Edmunds, L., *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore–London, 2001.
- Farrell 2007: Farrell, J., „Horace’s Body, Horace’s Books”: Heyworth, S. J. (szerk.), *Classical Constructions. Papers in Memory of Don Fowler; Classicist and Epicurean*, Oxford, 2007, 174–193.
- Gutzwiller 2006: Gutzwiller, K., „The Herdsman in Greek Thought”: Fantuzzi, M. – Papanghelis, T. (szerk.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden–Boston, 2006, 1–24.
- Harrison 2007: Harrison, S., „Horatian Self-representations”: Harrison, S. (szerk.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, 2007, 22–35 [a cikk magyar fordítását lásd ebben a számban].
- Johnson 2000: Johnson, W. A., „Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity”: *AJP* 121 (2000) 593–627.
- Johnson–McCord 2010: Johnson, A. – McCord, D. M., „Relating Sense of Humor to the Five Factor Theory Personality Domains and Facets”: *American Journal of Psychological Research* 6 (2010) 32–40.
- Johnson–Parker 2009: Johnson, W. A. – Parker, H. N. (szerk.), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford, 2009.
- Lowrie 1997: Lowrie, M., *Horace’s Narrative Odes*, Oxford, 1997.
- Lowrie 2009: Lowrie, M., *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford, 2009.
- Lowrie 2010: Lowrie, M., „Horace: Odes 4”: Davis, G. (szerk.), *A Companion to Horace*, Blackwell Companions to the Ancient World, 2010, 210–230.
- Lyne 1995: Lyne, R. O. A. M., *Horace: Behind the Public Poetry*, New Haven, 1995.
- Martin 2007: Martin, R. A., *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Burlington – San Diego – London, 2007.
- Martindale 1993: Martindale, Ch., „Introduction”: Martindale, Ch. (szerk.), *Horace Made New: Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*, 1993, 1–26.
- McNeill 2001: McNeill, R. L. B., *Horace. Image, Identity, and Audience*, Baltimore–London, 2001.
- Meyer 2000: Meyer, J. C., „Humor as Double-Edged Sword: Four Function of Humor in Communication”: *Communication Theory* 10 (2000) 310–331.
- Miller 1994: Miller, P. A., *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, 1994.
- Miller 2003: Miller, P. A., „Saving the Subject, Saving the Text: Lowell Edmunds and the State of the Art”: *International Journal of the Classical Tradition* 9 (2003) 412–423.
- Nagy 2007: Nagy J., „Faktoranalitikus személyiségtaxonómiák”: Gyöngyösiné Kiss E. – Oláh A. (szerk.), *Vázlatok a személyiségről*, Budapest, 2007, 110–145.
- Nisbet 2007: Nisbet, R. G. M., „Horace: Life and Chronology”: Harrison, S. (szerk.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, 2007, 7–21.
- NH: Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M. (szerk.), *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*. Oxford, 1970; *A Commentary on Horace: Odes. Book 2*. Oxford, 1978.
- Nisbet–Rudd: Nisbet, R. G. M. – Rudd, N. (szerk.), *A Commentary on Horace: Odes. Book 3*. Oxford, 2004.
- Oliensis 1998: Oliensis, E., *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge, 1998.
- Parker 2009: Parker, H. N., „Books and Reading Latin Poetry”: Johnson–Parker 2009, 186–229.
- Pellizer 1994: Pellizer, E., „Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment”: Murray, O. (szerk.), *Symptotica: A Symposium on the Symposium*, Oxford, 1994, 177–184.
- Sharrock 1994: Sharrock, A., *Seduction and Repetition in Ovid’s Ars Amatoria*, Oxford, 1994.
- Szilágyi 1982: Szilágyi J. Gy., „Mercuriusque”: Szilágyi J. Gy., *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Budapest, 1982.
- Tamás 2010: Tamás Á., „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város. Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. Trist. III. 1-ben”: *Ókor* 2010/3, 30–39.
- Woodman 2002: Woodman, T., „Biformis vates: the Odes, Catullus and Greek Lyric”: Woodman, T. – Feeney, D. (szerk.), *Tradition & Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, 2002, 53–64.