

Tamás Ábel (1981) az ELTE BTK Ösz-szehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa; folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: római irodalom és kortárs irodalomtudomány.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Fekete négyzet. Catullus 51, 8 megszakadó hangjáról* (2016/3).

# Tévelygő tekintetek Lucretiusi poétika Catullus 64. *carmen*ében

Tamás Ábel

## Bevezetés

**M**iközben az Augustus-kori költészet Lucretius *De rerum naturájára* (a továbbiakban: *DRN*) irányuló allúziói az utóbbi időben komoly szakirodalmi visszhangot kaptak,<sup>1</sup> a Catullus és Lucretius közötti intertextuális kapcsolat jelentőségét láthatóan alábecsülték, annak ellenére, hogy az intertextualitás elméletei számára tankönyvi példaként szolgálhatott volna. A két költő ugyanabban az időszakban, C. Memmius égisze alatt hozta létre életművét, és nincs külső bizonyítékunk, amely segítene eldönteni, vajon Lucretius idézi-e Catullust, vagy fordítva.<sup>2</sup> Tekintetbe véve a „publikálatlan” kéziratok egymás közti megosztásának jól ismert római gyakorlatát, amelyet a szövegek javítása érdekében végeztek, a „publikált” verziók akár „kölcsonös átvételeket” vagy „kétirányú allúziókat” is tartalmazhatnak. De egyáltalán nem célozom a kérdés historizálása. A következőkben a *DRN* és Catullus 64. *carmen*e közötti intertextuális viszonyokra kívánok összpontosítani; és bár hajlamos vagyok egyetérteni azokkal, akik Catullust teszik felelőssé a közöttük megfigyelhető visszhangokért,<sup>3</sup> véleményem szerint abban a lucretio-catullusi intertextuális térben, amelyet egyébként a catullusi szöveg generál, egy olyan különleges kölcsönösség jön létre, amelyben az olvasó egy intertextuális *agón* közepén találja magát. Ez a költői összjáték az olvasóban – különösen Catullus 64. olvasójában – azt az érzetet kelti, hogy lehetetlen eldönteni, vajon „Catullus” alkalmaz-e Lucretius-allúziókat, annak érdekében, hogy egy nagyon nem lucretiusi világot mutasson be nekünk, amelyből látványosan hiányzik az a lucretiusi elmélet, amelyre talán szüksége is lenne a zavartalan működéshez, vagy inkább „Lucretius” az, aki catullusi allúziókkal él, hogy megmutassa, éppen az epikurosi bölcsességre lenne szükségünk ahhoz, hogy a Catullus szövegében oly szembetűnően jelenlévő problémákat orvosolhassuk.

Bár értelmezéseim, mindezek miatt, Catullus 64. *carmen*ének lucretiusi allúzióiként kezelik majd az intertextusokat, szeretném hangsúlyozni, hogy legalábbis átvitt értelemben feltétlenül valamiféle kölcsönösség működik itt. Bizonyos mértékben ez a kölcsönösség minden intertextuális kapcsolatra jellemző, hiszen az intertextualitás szövegek közötti szimultán dialógust feltételez, s így ezek a szövegek egymásra, még ha visszamenőleg is, kölcsönösen hatással vannak.<sup>4</sup> Ám amivel Lucretius esetében találjuk szembe magunkat, az ennél is több. Ahogy Philip Hardie rámutatott, Lucretius tulajdonképpen kiprovokálja saját, „agonisztikus” recepcióját az Augustus-kori költészetben,<sup>5</sup> a lucretiusi intertextualitás ezen agonisztikus jellege pedig nem áll távol a hangsúlyosan értett kölcsönösség jelenségétől: Lucretius augustusi recepciója lehetővé teszi, hogy mindkét költő hangját halljuk, a megidéző és a megidézett felet is, amint megerősítik, korrigálják vagy aláaknázzák a másik „üzenetét” (a *sensust*, hogy Quintilianus szavával éljünk).<sup>6</sup> Tanulmányomban azzal a javaslattal élek, hogy Lucretius „agonisztikus” és ezért hangsúlyosan, bár átvitt értelemben „kölcsönösségen alapuló” Augustus-kori intertextuális recepciója Catullus kortárs Lucretius-allúzióival kezdődik, a 64. *carmen*ben. Másképp fogalmazva: Catullus mintha előkészítené a terepet az Augustus-kori költőknek, hogy költői összjátékba léphessenek Lucretiusszal.

Kicsit leegyszerűsítve a problémát, az Augustus-kori költők viszonya Lucretiushoz leírható szimultán dialógusként. Hiába vagyunk biztosak abban, hogy Vergilius vagy Ovidius az, aki Lucretiusra utal (mert fordítva lehetetlen), mégsem tudjuk eldönteni, hogy ez az utalás a lucretiusi elmélet intertextuális megerősítése vagy intertextuális aláaknázása. Ha a kronológiát zárójelbe tesszük, Lucretius olvasható az *Aeneis* rendezett világának „provokációjaként” vagy a *Metamorphoses* tévelygő világának „korrekciójaként” is. Az intertextualitás előfeltételeit komolyan véve mindkettő értelmet nyer.<sup>7</sup> Ahogy azt már említettük, a catullusi *carm.* 64 és Lucretius közti viszony igencsak hasonló, az alábbi kiegészítéssel: a kölcsönösséget itt radikalizálja a tény, hogy a két szöveg ugyanabban az időszakban keletkezett. A következőkben Catullus 64. *carmenét* úgy elemzem, mint amely – az *intentio operis* értelmében – szándékosan utal Lucretiusra, intertextuális teret hozva létre a két költő közti *agón* számára. Nem fogom bizonygatni, hogy a másik irányú olvasat ugyanennyire lehetséges lenne (ti. ha a *DRN*-t olvasnánk úgy, mint amely szisztematikusan operál *carm.* 64-allúziókkal); csak annyit szeretnék érzékeltetni, hogy a következőkben vizsgálat alá kerülő lucretio-catullusi intertextuális térben a kölcsönösség benyomása érzékelhetővé válik.<sup>8</sup> Következésképpen a 64. *carmen* és a *DRN* közötti intertextuális *agón* az Augustus-kori költészet lucretiusi intertextualitásának késő köztársaságkori nyitányaként is felfogható.

A catullusi epyllion költői textúráját, amely köztudottan a szöveg vezérmotívumán alapul, és amely ennek minden metaforikus lehetőségét kihasználja, gyakran értelmezik textuális labirintusként:<sup>9</sup> sem a szereplők, sem az olvasók nem könnyen döntenek el, hogy kik is ők, hol vannak (időben, térben, vagy a szövegben), és éppen kivel kommunikálnak. A labirintusszerű catullusi poétika lucretiusi háttere eddig nagyrészt elkerülte a kutatók figyelmét. A következőkben a textuális illúziók játékát úgy olvasom, mint amely szorosan összefonódik a 64. *carmen* és a *DRN* közötti intertextuális kapcsolatokkal: a catullusi epylliont az „ovidiusi illúziópoétika” (vö. alább: Ariadné és az ovidiusi Narcissus), vagy „Vergilius lucretiusi víziói” (vö. alább: Aegeus mint Epikuros és a vergiliusi Dido) előfutáraként mutatom be, mégpedig Philip Hardie szellemében.<sup>10</sup> Szerintem a tévelygés, az *errare* a legjobb metafora e bonyolult intertextuális relációk megragadására. A „hajótörés nézővel”<sup>11</sup> híres lucretiusi jelenete a második könyv elején az epikureus bölcs embert mutatja a bölcsék templomában ülve. Innen le tud tekinteni (*despicere*, 9) másokra, akik azért tévelyegnek (*errare*, 10), mert nem rendelkeznek az epikureus bölcsességgel, vagy mert képtelenek arra, hogy megszerezzék. Catullus 64. *carmenében* a tévelygés az illúzió egyik központi metaforája, amely egyértelműen jelen van a labirintus ábrázolásában (*errabunda vestigia*, „tévelygő léptek”; *inobservabilis error*, „ki nem kutatható rejtekűt”). Egy intertextuális olvasat ennek megfelelően azt sugallja, hogy Catullus 64. *carmenének* szereplői és olvasói is tévelygők (*errantes*) – ti. vágyak, illúziók és tévedések áldozatai –, mert hiányzik belőlük a lucretiusi bölcsesség. Mindhárom tévelygő látás/olvasás-aktus, amelyet az alábbiakban elemzek, jelentős lucretiusi vonatkozásokkal bír, és felfoghatók olyan modelleként, amelyek az epyllion olvasásának szükségképpen tévelygő vagy labirintusszerű módját írják le. Azokat, akiket az *error* (‘eltévelyedés, tévedés, hiba’) határoz meg és ezért a tévelygő tekintet példáit nyújt-

ják, a telhetetlen vágy (halandó vendégek mint proto-olvasók), a szeparáció és az ebből következő frusztráció (Ariadné mint proto-Narcissus), vagy a tragikus fenség szemiotikai kudarca (Aegeus mint proto-Dido) jellemzi. A nagy kivétel Théseus, akit ebben a költeményben csak néznek, de ő maga soha nem néz.

Mielőtt rátérnék arra, hogy miképpen valósul meg Catullus lucretiusi poétikája ezeknek a tévelygő nézés/olvasás-aktusoknak a kontextusában, hadd tegyek egy előzetes megjegyzést. Természetesen Lucretius műve messze van attól, hogy olyan „egyszólamú” legyen, ahogy azt talán a fenti megfogalmazások érzékeltetik. Ahogyan a horatiusi *Ars poetica* költészettanára, aki nem tartja be saját szabályait, a lucretiusi didaktikus *persona* is megmutatja számunkra a „Lucretiusban lévő még nem teljesen lucretiusit”.<sup>12</sup> Catullusi perspektívából azt mondhatnánk, hogy Lucretius „catullusi hangjai” ennek a nem lucretiusinak a megszemélyesítései a *DRN*-n belül. Lucretius művét catullusi szemüvegen át olvasni a tanköltemény remitológizálását jelentené, pontosabban az üres lucretiusi világ illuzórikus jelenlétekel való újratöltését.<sup>13</sup> A lucretiusi univerzum rejt magában olyan tendenciákat, amelyek a fiktív mitológia és az isteni jelenlét felé mutatnak – azaz olyan dolgok felé, amelyek tévelygőkké (*errantes*) tesznek minket, kivéve, ha a szóban forgó mítosz vagy istenség a „felvilágosodást” képviseli –, ám természetesen egyszersmind el is nyomja vagy domesztikálja őket.<sup>14</sup> Ezt az univerzumot catullusi perspektívából olvasni tehát valamiféle felszabadítást jelentene, de nagyon nem lucretiusi értelemben: felszabadítani Lucretiust annak a bölcsességnek a rabigája alól, amely őt és tanítványait boldoggá teszi.<sup>15</sup> Catullus 64. *carmenét* lucretiusi perspektívából olvasni ezzel szemben illúzióvesztést eredményező tevékenység, a szó szoros értelmében. Mert míg Catullus epyllionja szerint az istenek jelenléte az emberek világában, *illo tempore*, valós lehetőség volt, Catullus lucretiusi intertextusai így felelnek: „Tényleg? Nem lehetett más, mint illúzió.”

## 1. Vendégek/olvasók

Catullus 64. *carmenének* textuális univerzumában nincs olyan szereplő, aki képes lenne a halálfélelem, a vallás, az istenek, a mitológia és a mitikus szörnyek, a testi és mentális betegségek, illetve a hatalom, a luxus és a szex utáni vágy okozta nyomasztó terhektől megszabadulni, hogy aztán *sapiens* módjára szemlélhesse a kozmoszt a bölcsék templomából. Épp ellenkezőleg, szinte minden szereplő valamiféle önpusztító tekintettől szenved.<sup>16</sup> Először is ott vannak a Nereisek, akik annyira csodálkoznak (*admirantes*, 15) az Argo-hajó *monstrumán*, hogy az Peleus és Thetis végzetes házasságában végződik. Esküvőjükön a halandó vendégek – miután maguk mögött hagyták a lucretiusi színezetű illuzórikus aranykort, amely halandók és halhatatlanok szövetségének tiszteletére létesült<sup>17</sup> – belépnek az aranyban pompázó és igencsak nem lucretiusi *sedes* világába (ez ironikus módon „az aranykor metaforájának szó szerinti vétele”<sup>18</sup>), amely *fulgenti splendent auro atque argento* („villámfényével tündöklük aranyak, ezüstnek”; vö. [*si*] *nec domus argento fulget auroque renidet*, „[ha] nem tündöklük arannyal, ezüsttel rakva a házad”, Lucr. II. 27), ahol *tota domus* [vö. Lucr. II. 27] *gaudet regali splendida gaza* („örvendez fejedelmi dicső kincseknek a dús ház”, vö. *nil nostro in*

*corpore gazae / proficiet*, „testünknek sem hatalomnak fénye, / se kincs [...] nincsen semmi javára”, Lucr. II. 37–38).<sup>19</sup> Aztán sóváran (azaz kielégítetlenül) bámulnak egy képet: *cupide spectando* (267, vö. *sic in amore Venus simulacris ludit amantis / nec satiari queunt spectando corpora coram*, „így szerelemben is ily képekkel játssza Venus ki / azt, ki szerelmes, mert sohasem telnek be a testnek / nézésével”, Lucr. IV. 1101–1102). Ez a megidézett lucretiusi perspektívából azt jelenti, hogy bármiféle állítólagos „vizuális kielégülés”<sup>20</sup> (vö. *expleta est*, 64, 268) helyett a vágyakozó tekintet végső soron kielégítetlen marad: a képnézés aktusa nem lakatja jól a valós jelenlét utáni vágyakozást. A megidézett kontextusban Lucretius azt állítja, hogy a szexuális együttlét résztvevői mindig egy illúzió tévelygő áldozatai (*errantes incerti corpore toto*, „az egész testen át bizonytalanul tévelyegve”, IV. 1104), mert egy valóban teljes behatolás nyújtotta valós jelenlét nem valósulhat meg (IV. 1111), ahogy ez igen látványosan dramatizálódik is Narcissus ovidiusi történetében.<sup>21</sup> Catullus belső és külső „vágyakozó olvasóinak” (Hardie kifejezése) kielégítetlen tekintete hasonló a Narcissushoz, amely egy köztes állapotban rekedt meg, „annak intellektuális megértése, hogy a szövegek csupán szövegek, mögöttes valóság nélküli szavak, és a között a vágy között, hogy hinni lehessen a textuális világ valóságában.”<sup>22</sup>

De mi is az a kép, amit a vendégek bámulnak? Egy fényűző bíbor szőttesen lévő képi ábrázolás (*purpura... vestis*, 49–50, illetve később: *purpureave... veste*, 163; vö., kifejezetten negatív kontextusban: *textilibus si in picturis ostroque rubenti / iacteris*, „ha... / tarkán hímzett s bíborszínű szőnyeges ágyban / fétrengsz”, Lucr. II. 35–6; *clarum splendorem vestis purpureai*, „bíbor pompájától dús öltözetednek”, II. 52).<sup>23</sup> A kielégítetlen vágyakozásra való utalás kivételével a lucretiusi párhuzamok a *DRN* második könyvéből származnak, ahol a didaktikus beszélő utasításokkal lát el, hogyan válhatunk *sapiens*sze: hátra kellene hagynunk a felvilágosulatlanok nyomorúságos életét, követni Epikurosz példáját, és legfőképp meg kellene tanulnunk, hogy a kozmosz különböző atomok véletlenszerű találkozásából áll. Ilyen módon képesek leszünk az univerzum fenséges struktúrájának csodálatára.<sup>24</sup> Az ágyterítő halandó szemlélői ugyanakkor egyáltalán nem csodálkoznak rá a kozmoszra. Inkább a textil ágyterítón (*vestis*) látható képi ábrázolást csodálják, amelyet Catullus, igencsak briliáns módon, így jellemez: *variata figuris* („különböféle alakokkal díszített / változatossá tett”, 50) – e kifejezés Lucretiusnál a különböző alakú atomok jellemzésére szolgál (*percipe, multigenis quam sint variata figuris*, „lásd... / hány meg hány változatot képezhet alakjuk”, Lucr. II. 335), amennyiben ezek Lucretius szerint nem ugyanazzal a *filummal* (‘fonál’, ‘szál’, itt inkább ‘alak’, II. 340–341) vannak felruházva. Ha ezt szó szerint értjük, Lucretius a kozmoszt finom textúráként látta, amely különböző száalokból van összeszöve: pozitív *varietas* ez, amely az atomok látványán alapul és talán kárpótlást nyújt az étkezés és az életmód – negatívan értett – „változatosságának” elvesztéséért (gr. *poikilmata*, Lucretiusnál *deliciae*, II. 22).<sup>25</sup> A fényűző változatosságot ilyen módon Lucretiusnál az atomok változatosságának filozófiai látványa helyettesíti; sőt úgy beszél erről a „változatosságról” (*deliciae*, gr. *poikilmata*), mintha „kiteríthető” (*substernere*) lenne, akárcsak egy takaró egy ágyon.<sup>26</sup> Catullus a maga részéről újraegyesíti a kettőt, és – a költői és ekphrasztikus *poikilia* hagyományára építve – az esztétikai él-

vezet fényűző változatosságát kínálja nekünk egy bíbor takaró formájában, amelyet képek tesznek változatossá.

Ha komolyan vesszük ezt a párhuzamot és érvényesítjük a lucretiusi perspektívát, az ekphrasisszal díszített catullusi ágyterítő Lucretius kozmoszának lehetséges költői modelljeként válik olvashatóvá. Míg a lucretiusi univerzum különböző alakú atomok véletlenszerű találkozásából áll, amelyeket a költő rendszeresen hasonlít különféle konfigurációkba rendeződő betűkhöz (*elementa*),<sup>27</sup> a catullusi ágyterítő különböző textuális atomokból összeszöött textuális univerzummá fed fel magát.<sup>28</sup> De sem a halandó vendégek mint belső, az ágyterítőt szemlélő olvasók, sem az ekphrasis általuk modellezett külső olvasói nincsenek a lucretiusi *spectator* helyzetében, aki magát a kozmoszt képes olvasni: ehelyett a képi/retorikai alakok, alakzatok (a *figura* mindkettőre utal)<sup>29</sup> változatosságát érzékelve nem egyéb történik velük, mint hogy – *cupide spectando*, azaz „vágyakozó olvasóként” – az illúzió poétikájának áldozataivá válnak, amint az Catullus metamorfikus költészetében megvalósul.<sup>30</sup>

## 2. Ariadné/Narcissus

„Ariadné figurájában a vágyakozó tekintet maga válik a vizuális kielégülés tárgyává; azon a női testen bemutatva, amely kitette magát a tekintetbe való belefeledkezésnek.”<sup>31</sup> A következőkben Ariadné „frusztrált tekintetét” (amely egyszersmind a mi tekintetünk célpontja is) fogom értelmezni panaszos monológja alapján, amely újra és újra elénk tárja, hogy tudat alatt érzékeli saját érzékelhetetlenségét. Ez a paradox helyzet, észrevehetetlennek és a tekintet tárgyának lenni egyszerre, elkeseredett frusztrációt eredményez, amely láthatólag lucretiusi megfogalmazásokban jut kifejezésre. Ariadné képi figuraként jelenik meg az ágyterítón, híres monológja pedig (vagy *fluctus curarum*, ahogy a 64, 62-ben olvashatjuk: *prospicit et magnis curarum fluctuat undis*, „nézi, nehéz gond habtaraján hullámzik a lelke”, vö. *volvare curarum tristis in pectore fluctus*, „fogatja szívében / gondjai bús árját”, Lucr. VI. 34)<sup>32</sup> számos értelmező szerint saját fiktív és illuzórikus természetére hívja fel többféleképpen a figyelmet. Hogyan hallhatnánk például a képi ábrázolás hangját, különösen, ha az ábrázolás tárgya azt bizonygatja, hogy senki nem hallhatja kétségbeesett beszédét?<sup>33</sup> Egy ponton Ariadné megemlíti, hogy legrosszabb esetben szolgálólányként elmehetett volna Theseusszal Athénba (158–63):

*si tibi non cordi fuerant conubia nostra,  
saeva quod horrebas prisci praecepta parentis,  
attamen in vestras potuisti ducere sedes,  
quae tibi iucundo famularer serva labore,  
candida permulcens liquidis vestigia lymphis,  
purpureave tuum permulcens veste cubile.*

*Egybekelésünket ha nem is kívánta a szíved,  
mert öreg édesapád szigorától félve remegtél,  
akkor hát legalább hazavittél volna magaddal  
otthonotokba, örömmel lettem volna cseléded,  
tisztá patakvízzel moshatnám hőszinü lábad,  
megvetném heverőd gyönyörű bíbor takaróval.*

Ariadné szavai – miközben kissé megkésve „ajánlja fel” Theseusnak, hogy fehér lábait friss vízzel kényeztette volna és bíbor ágyterítővel takarta volna az ágyát – egyúttal éreztetik, hogy a „bíbor ágyterítő” ekphrasisát olvassuk; a *vestis purpurea* kifejezés (vö. *vestis splendorem purpureai*, Lucr. II. 52) különösképpen evokatív, a két szín pedig, a fehér és a bíbor,<sup>34</sup> amelyek oly fontos szerepet játszanak az ekphrasis nyitányában, egészében meghatározzák ezt a mondatot is. Ariadné szavai ugyanakkor nemcsak az ekphrasztikus kontextust jelzik, de arról is tanúskodnak, hogy tudat alatt mintha tisztában lenne saját ábrázolt/fikcionális státuszával. Ariadné, aki nem más, mint figura a bíbor szőttessen, itt nem ajánl fel mást, mint hogy bíbor szőttessel takarja le Theseus ágyát.<sup>35</sup> Ez a megállapítás a narratív határok átlépésére irányuló metaleptikus vágy kifejeződéseként is kezelhető: mintha ki szeretne lépni az ágyterítőn ábrázolt történetből, hogy csatlakozhasson szemlélőihez, akik a királyi esküvő résztvevői! A szituáció egésze ugyanakkor még összetettebb: ebben a pillanatban Ariadné egy olyan monológ fiktív beszélője, amelyet az epikus narrátor egy olyan figurának tulajdonít, aki egy fiktív takarót leíró ekphrasisához tartozik. Ariadnének a monológ alatt egyre növekvő frusztrációja sokrétű fikcionalitása és ontológiai instabilitása felől is magyarázható. Innen nézve Dia a tenger által körülvevett szigetét az irodalmi és/vagy képzőművészeti ábrázolás fiktív hősnének végzetes magányával és bezártságával is azonosíthatjuk.<sup>36</sup> Ariadné érzékelhetősége – ti. hogy mennyi látható belőle vagy hallható tőle – teljes egészében a műalkotás létrehozóján múlik.

Ariadne ezt követően észreveszi, hogy nem hallható; más szóval tudatára ébred akusztikus érzékelhetetlenségének: *sed quid ego ignaris conquerar auris, / externata<sup>37</sup> malo, quae nullis sensibus actuae / nec missas audire queunt nec reddere voces?* („jaj, de miért ontom panaszom szanaszét a szelekbe, / én átoksújtott? a szelekben nem lakik érzés, / nem hallják szavamat, nem tudnak a szóra felelni”, 64, 164–166). Ez valamiféle *anagnórisis*, méghozzá hasonló Ovidius Narcissusának nevezetes ráismeréséhez: *iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago* („én vagyok az; látom: nem csal meg a képem”, *Met.* III. 463). Abban a pillanatban, mikor Narcissus ráébred, a szeretett ifjú nem hallhatja őt, azt is megérti, hogy saját tükörképével áll szemben, és „szofisztikált olvasóvá válik”.<sup>38</sup> Narcissus catullusi előfutára, az illúzióit vesztő Ariadné ugyanakkor arra a következtetésre jut, hogy médiuma mind a receptivitást, mind a reflexivitást nélkülözi: még egy szerencsétlen *echo*, azaz visszhang sincs jelen! Ugyanakkor a visszhang lucretiusi leírására való utalása (166 *reddere voces*, vö. Lucr. IV. 577: *reddere voces*, azaz ‘hangokat viszonzni’, vagyis ‘visszhangzani’) azt sugallja, hogy a teljes elhagyatottság e pillanatában még saját hangjának visszaverődése is – ami persze „nem létező jelenlétek illúziójához”<sup>39</sup> vezethet – nyújthatna számára némi vigaszt. Továbbá, miközben Ariadné arra vágyakozik, hogy legalább a szél érzékelje őt, megjegyzendő: a szél a felejtés garanciája Catullus 64. *carmenének* poétikájában: amit (vagy akit) a szelekre bíznak, az felejtés alanya vagy tárgya lesz, a felejtés pedig ebben a kontextusban egyértelműen magában foglalja az észlelhetetlenséget is.<sup>40</sup> Mindeközben a *sensibus auctae* („érzésekkel bíró”) kifejezésnek is megvannak a jelentős lucretiusi párhuzamai (III. 624–633):<sup>41</sup>

*Praeterea si immortalis natura animaist  
et sentire potest secreta a corpore nostro,<sup>42</sup>  
quinque, ut opinor, eam faciundum est sensibus auctam.  
nec ratione alia nosmet proponere nobis  
possumus infernas animas Acherunte vagare.  
pictores itaque et scriptorum saecula priora  
sic animas intro duxerunt sensibus auctas.  
at neque sorsum oculi neque nares nec manus ipsa  
esse potest animae neque sorsum lingua neque aures;  
haud igitur per se possunt sentire neque esse.*

*És azután, ha a lélek nem pusztulna a testtel,  
s testünkről elválva magában is érzeni tudna,  
mind az öt érzékszervvel rendelkeznie kéne,  
mert másként el sem tudnánk képzelni magunknak,  
mint járnak szanaszét Acherunban az ottani lelkek.  
Éppen ezért festették őket a hajdani festők  
és írók érzékekkel bíró tüneménynek.  
Ámde a lélekben nem létezhet külön orr vagy  
szem vagy fül, sem száj, sem nyelv, sem bármi ilyesmi,  
s így egyedül nem is érezhet, működhethet a lélek.*

A Lucretius-részlettel együtt olvasva Ariadné fent idézett szavai ironikus hatást keltenek. Lucretius amellel érvel, hogy ha hiszünk abban az abszurdításban, miszerint a lélek „halhatatlan és megőrzi érzékelő képességét testünktől elválasztva is, akkor feltételeznünk kell, hogy el is van látva érzékszervekkel”, mint ahogy „festők és írók generációkon keresztül érzékszervekkel felruházva ábrázolták a holtak lelkét”. Az epikureus költő *ad absurdum* érvelését<sup>43</sup> figyelembe véve Ariadné, aki itt egyszerre festői és írói ábrázolás tárgya (vagyis: ekphrasztikus lény), intertextuális úton egy Hádésban élő, mind az öt érzékszervvel ellátott lélekhez válik hasonlóvá. Végeredményben *simulacrum*-ként áll előttünk: e fogalom Lucretius IV. könyvében sokféle félrevezető vizuális képi hatásra utal a „szellemtől” a „vízióig”, amelyek „különböző okokból nem feleltethetők meg szubsztanciálisan létező tárgyaknak, ennek ellenére arra ösztönöznek minket, hogy higgyünk e tárgyak létezésében.”<sup>44</sup> Még ha Ariadné észre is veszi, hogy a szelek nem rendelkeznek érzékszervekkel (*nullis sensibus auctae*, „érzésekkel nem bíró”), ironikus módon azt elmulasztja megfigyelni, hogy sajnos ez őrá magára is igaz: nevezetesen hogy ő mint egy művészi ábrázolás irodalmi reprezentációjának fiktív főhősnője – röviden: a szélhez hasonló textuális fantom<sup>45</sup> – tulajdonképpen egyáltalán nincs érzékekkel felruházva. A megidézett lucretiusi kontextus alapján léleknek lenni a Hádésban annyit jelent, mint fikcionálisnak lenni. Ebből következik, amint látni fogjuk, hogy Ariadné halálfelelme nemcsak annyit jelent, hogy illúziók rabja, hanem azt is, hogy illúziók terméke: Ariadné *simulacrum* a szó lucretiusi értelmében.

Ha Ariadné nem jut is el önnön fikcionalitásának valódi *anagnórisis*éhez – a hasonlóan szellemszerű Narcissusszal<sup>46</sup> ellentétben, aki felismeri tükörképének fikcionalitását –, történetének dionysosi vége<sup>47</sup> egyáltalán nem marad el (*at parte ex alia florens uoluitabat Iacchus*, „más részén viruló Iacchus szaladott a lepelnek”, 251; vö. *Liber adest*, *Ov. Met.* III. 528); mindez ugyanakkor nem más, mint Magna Mater lucretiusi jelenetének variációja (*plangebant... proceris tympana palmis*, „tympanumot vertek mások kifeszült tenyerükkel”, 261; vö.

Lucr. II. 618; *raucisonos... bombos*, „bődültek... zúgva rekedten”, 263, vö. Lucr. II. 619).<sup>48</sup> Az epikureus bölcsesség hiánya Ariadné esetében úgy nyeri el méltó „büntetését” – vö. az összes megfélemlítő, rémisztő lucretiusi megfogalmazással (*minantur*, „fenyegetnek”, II. 619; *violenti signa furoris*, „böszült düh jelül”, 621; *conterrere metu*, „félelemmel rémítették”, 623; *terrificas... cristas*, „sisakjuk szörnyü taréját”, 632), amelyek teljes egészében hiányoznak Catullusnál –, hogy részesülnie kell egy akusztikusan/zeneileg jelen lévő istennel történő valós találkozás illúziójában, aki szinesztétikus jelenléte<sup>49</sup> révén képesnek látszik arra, hogy átlépje mind Ariadné elszigeteltségének határait, mind pedig az ekphrasztikus ágyterítő kereteit. Lucretiusi perspektívából ez az illuzórikus jelenlét nem más, mint a lány üres halálfélelmének és vallásosságának fikcionális kivételése, amely igen drámai módon kerül kifejezésre monológja végén. Mintha a hangokban tobzódó Iacchus hallhatná és megválaszolhatná Ariadné nem hallható szavait: *omnia muta / omnia sunt deserta, ostentant omnia letum* („minden néma, kopár, minden csak a végre mutat már”, 186–187): vessük ezt össze a lucretiusi *loca desertával* (IV. 591), azokkal a bizonyos elhagyatott helyekkel, amelyek telis-tele vannak azokkal a megtévesztő, csalóka visszhangokkal, melyeket olyan dionyszosi lényeknek szokás tulajdonítani, mint a Szatírok, a Faunok és Pan (II. 580).<sup>50</sup> Catullus 64. *carmenében* ők *valóban* közelednek (252: *cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis*). Vagy ez csupán illúzió?

Ám Ariadné kétségbeesése, történetének dionyszosi végét megelőzően, totális magányának és reménytelenségének felismerésében kulminál, illetve abban az átokban, amellyel végül Theseust sújtja (184–201):

*praeterea nullo colitur sola insula tecto,  
nec patet egressus pelagi cingentibus undis.  
nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,  
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.  
non tamen ante mihi languescent lumina morte,  
nec prius a fesso secedent corpore sensus,  
quam iustam a divis exposcam prodita multam  
caelestumque fidem postrema comprecere hora.  
quare facta virum multantes vindice poena  
Eumenides, quibus anguino redimita capillo  
frons exspirantis praeporpat pectoris iras,  
huc huc adventate, meas audite querellas,  
quas ego, vae misera, extremis proferre medullis  
cogor inops, ardens, amenti caeca furore.  
**quae quoniam verae nascuntur pectore ab imo,**  
vos nolite pati nostrum vanescere luctum,  
sed quali solam Theseus me mente reliquit,  
tali mente, deae, funestet seque suosque.*

*S itt vagyok elhagyatott szigeten, fogoly én, fedeleetlen,  
tenger övez körben, nincs ösvény, mely kivezetne;  
nincs a menekvésben mentség, nincs semmi reménység:  
minden néma, kopár, minden csak a végre mutat már.  
Mégsem bágyadhat szemem itt hamarabb a halálba,  
lankadt testemből nem veszhet előbb ki az érzék,  
míg végórámon nem esengek az égilakókhoz,  
szent hűségüktől követelve a bosszút e bűnre.  
Hát ti, az emberi vétkeknek bőszt megtorolói,*

*Eumenisek, kiknek kígyókkal fürtösödött  
hirdeti homlokotok sziveteknek nagylehű mérgét,  
erre, csak erre hamar! panaszom befogadni ti jertek!  
keblem mélyéből miket itt most kénytelen ontok,  
én gyámoltalan, én lobogó, én téboly-ütött vak.  
S mert igazak jajaim, mert szívem mélye szülőjük,  
már sose tűrjétek, hogy megsápadjon a gyászom;  
ám ahogy elhajított Theseus itt engem, az árvát,  
istennők, úgy döntse magát s az övéit a sírba.”*

Érdekes módon Ariadné saját jövőbeli halálát érzékeinek testétől való elválasztásaként fejezi ki, ami nem csak a fent idézett lucretiusi szavakra rímel (*nec prius a fesso secedent corpore sensus*, „lankadt testemből nem veszhet előbb ki az érzék”, Cat. 64, 189, vö. *sentire potest secreta a corpore nostro*, „testünkről elválva magában is érzni tudna”, Lucr. III. 625),<sup>51</sup> hanem Narcissus következő óhaját is megelőlegezi: *o utinam a nostro secedere corpore possem* („bárcsak a testemtől valahogy megválni lehetne!”, Ov. *Met.* III. 466–7). Ez az ovidiusi mondat Catullus- és Lucretius-idézetek intertextuális keverékének mutatkozik (a *secedere* Catullustól, a *possem* Lucretiustól való). Narcissus esetében a testétől való kívánt elválasztás paradox módon valós megoldást jelenthetne a problémájára, azaz annak az akadálnak az elmozdítására, amely őt saját magától választja el, mégpedig az *exclusus amator* helyzetének szélsőséges példájaként, amely Lucretiusnál minden szerelmes sorsa.<sup>52</sup> Ami Ariadnéét illeti, az ő érzékeinek testétől való elválasztása fikcionális természetének tudattalan felismeréséhez járulna hozzá.<sup>53</sup> És ez utóbbi éppen az, amire Narcissus tudattalanul vágyik: bárcsak műalkotássá változhatna! Mindeközben Ariadné végletes kétségbeesése, amint az a fenti idézetben megjelenik, egy további lucretiusi párhuzamot is magában rejt. Lucretius a III. könyv egy korábbi részében, mikor a halálfélelem értelmetlenségéről szóló tanítását fejti ki, arra figyelmeztet, hogy nem szabad hinnünk azoknak, akik azzal hengegnek, hogy nem félnek a haláltól, és ennek következtében filozófiai tanításra sincs szükségük (*nostrae rationis*, 44): amikor azt állítják, ők „nagyon jól tudják”, hogy a lélek természete hasonló a tűz és a szél természetéhez (*venti* [!], 46; vö. Ariadné jellemzésével a szélről: *nullis sensibus auctae*), valójában rettegnek a haláltól. Lucretius azt javasolja, figyeljünk ezen emberek szavaira akkor, mikor bajban vannak, mivel ilyenkor jóval öszintébben nyilatkoznak meg (III. 48–58):

*extorres idem patria longeque fugati  
conspectu ex hominum, foedati crimine turpi,  
omnibus aerumnis adfecti denique vivunt,  
et quocumque tamen miseri venere parentant  
et nigras mactant pecudes et manibu' divis  
inferias mittunt multoque in rebus acerbis  
acrius advertunt animos ad religionem.  
quo magis in dubiis hominem spectare periculis  
convenit adversisque in rebus noscere qui sit;  
**nam verae voces tum demum pectore ab imo**  
eliciuntur <et> eripitur persona, manet res.*

Nem csak az öszinteségről szóló kiemelt sorok (*quae quoniam verae nascuntur pectore ab imo*, „mert igazak jajaim, mert szívem mélye szülőjük”, 64, 198; vö. *nam verae voces tum demum*

**ab imo**, „mert az igazság ekkor tör csak elő a szívéből”, Lucr. III. 57)<sup>54</sup> mutatnak jelentős párhuzamot Catullus 64. *carmen*-ével, de a lucretiusi részlet önmagában is a végtelenül kétségbeesett catullusi Ariadne helyzetének zavarba ejtően pontos leírása:

*Mert ők hontalanul s a hazától messzevetődve,  
emberi szemtől távol, rút bűnökbe merülve,<sup>55</sup>  
mindenféle nyomortól sújtva is élni szeretnek,  
s bárhova is veti őket az inség, gyászba borulnak,  
és éjszínű barmokat áldoznak, s a dicsőült  
holt lelkeknek ajánlják, s bűba merülten  
még hamarabb öltik fel a vallás durva igáját.  
Mert válságos időben kell megügyelni az embert,  
és csak a balsorsban látszik meg, hogy mi valóban,  
mert az igazság ekkor tör csak elő a szívéből,  
ekkor hull le az álarc, s tűnik elő a valóság.*

Mínta csak a catullusi Ariadne hangját hallanánk, aki száműzetéséről, érzékelhetetlenségéről és egy szégyenletes bűn miatti stigmatizáltságáról panaszkodva az istenekhez fordul, különösen az „alvilági istenségekhez” (Lucretiusnál: *manes*, Catullusnál: *Eumenides*).<sup>56</sup>

A szövegek közötti intertextuális találkozás megint csak ironikus hatással jár. A *DRN* ideális tanítványa Ariadné a külső megfigyelő pozíciójából szemléli (*spectare*) és ismeri meg (*noscere*); éppen ahogy Lucretius feltételezi: a lány, kétségbeesett helyzetében, szíve mélyéről őszintén feltárja az epikureus szemlélőnek, hogy milyen mértékben a *religio turpis* rabja. Ironikus módon Ariadné éppen akkor utal erre a lucretiusi őszinteségre, amikor az Eumenisekhez szól, akik – legalábbis a catullusi elbeszélő tájékoztatása szerint – beteljesítik az átkát! Ezt érthetjük a lucretiusi tudás elutasításaként (ebben a catullusi forgatókönyvben az alvilági istenségek létezni látszanak), vagy implicit megerősítéseként annak, hogy Ariadne – aki, miután nem láthatóként és nem hallhatóként jellemezte magát, az Eumenisekhez fordult, hogy átka hallhatóvá váljon és beteljesedjen – maga is illúziók fikcionális produktuma. De ha maga Ariadné illúzió, mi a helyzet a catullusi narrátorral, aki Ariadné monológját – ugyanazt a lucretiusi sort visszhangozva – a következőképpen vezette be: *saepe illam perhibent ardentis corde furem / clarisonas imo fudisse e pectore voces* („mondják, hogy lobogó lelkében vad harag ébredt, / őrijöngő szíve messzeható sikolyokra ragadta”, 124–125)? A narratív autoritást azonnal aláássa a *perhibent* „alexandriai lábjegyzete”, ez a kétes utalás a Fama mindig „összetett beszédére” (*multiplex sermo*).<sup>57</sup> Ezen túl ki hallhatná Ariadné „tisztán szóló hangját” (*clarisonas voces*), amely szívének mélyéről szól, ha maga Ariadné is tudja, hogy érzékelhetetlen, és ha tudjuk, hogy beszéde egy olyan ekphrasis része, amely egy elméletileg néma művészi ábrázolást ír le? A catullusi narrátor vajon nem egyszerre áldozata és leleplezője saját illúzió-poétikájának? Ebben az értelemben hasonlít az ovidiusi elbeszélőhöz, aki a lucretiusi didaktikus hang módjára szól Narcissushoz, azt kérdezve tőle, miért esik áldozatul az érzéki illúziók *error*-jának<sup>58</sup> (*credula, quid frustra simulacra fugacia captas?*, „illó képek után mért nyúlsz, te szegény, te hiszékeny?”, *Met.* III. 432), anélkül, hogy észrevenné: ő maga is hiszékeny, *credulus*, mikor Narcissust olyan élő személynek gondolja, akivel kommunikálni lehet.<sup>59</sup> Ez a Lucretius és Catullus közötti intertextu-

ális kapcsolat proto-ovidiusi hangon szól, nem csak narcissusi utóélete miatt a *Metamorphoses*-ben, hanem mert az irodalmi fikció konkretizációjaként idézi meg a száműzetés képzetét. Ha száműzetésben vagyok (*extorris patria*), nem láthatsz és nem hallhatsz, és én sem láthatlak vagy hallhatlak téged (Lucr. 48–49: *fugati / conspectu ex hominum*): ebben a pillanatban afféle regényhőssé alakulok, aki csak illuzórikus és fikcionális – lucretiusi megfogalmazással: tévelygő – módon tud kommunikálni. Jelenlétem egyszerre tárgy és produktuma egy vágyakozó tekintetnek.

### 3. Aegeus/Dido/Epikuros

Szemben a halandó vendégekkel (akik fizikailag vannak jelen az esküvőn) és Ariadnéval (aki reprezentációként van jelen az ekphrasztikus ágyterítőn), Aegeus figurája a 64. *carmen* átmeneti zónájában található: az ekphrasisnak részét képezi, az ágyterítőnek azonban nem. Az ekphrasisba szőtt kitérő csupán Aegeus hiányát fedi fel. Ez a hely elvileg egy külső megfigyelő pozícióját garantálhatná az athéni király számára, aki explicit módon (de sikertelenül) éppen erre a pozícióra törekszik. A cselekmény szintjén is külső pozícióban van: Krétára küldi Theseust, és Athénban vár rá. Aegeus (ahogy arra szándékaim szerint máshol még kitérek) Catullus 64. *carmen*-ének sikertelen írófigurája, „a betűk atyja” (*πατήρ ὢν γραμματίων*) a platóni íráskritika értelmében, akinek találmánya „éppen hogy feledést fog eredményezni azok lelkében, akik megtanulják” (*Phaidros* 275a). A 64., 222-től megpróbálja mnemotechnikailag kódolni Theseus elméjét, és megtanítani őt egy proto-írás, egy bináris kód használatára, ahol a fehér vitorlák szerencsét, a festett vitorlák szerencsétlenséget jelentenek. Ugyanakkor, mivel Ariadné átkát az istenek teljesítik, Theseus elfelejti használni ezt a rendszert, ami végül apja halálához vezet.<sup>60</sup>

Ennek az a következménye, hogy a „betűk atyja” írófigurából tévelygő megfigyelő/olvasó figurává változik. Aegeus, abban a pillanatban, amikor megpillantja a festett vitorlákat és Theseus halálának jeleiként értelmezi félre őket (pontosabban: tévesen *jelekként* fogja fel őket, miközben nem jelek), öngyilkosságot követ el. A látszólag külső szemlélő pozíciójából – azaz az athéni Akropolisról – a tengerbe veti magát (241–245):

*at pater, ut summa prospectum ex arce petebat,  
anxia in assiduos absumens lumina fetus,  
cum primum infecti conspexit linthea veli,  
praecipitem sese scopulorum e vertice iecit,  
amissum credens immitti Thesea fato.*

*Apja pedig, ki magas várából nézte a tengert,  
aggódó szeméit sűrű siralommal emésztve,  
rögtön amint meglátta, miként leng lent az a vászon,  
sziklai ormáról levetette magát a magasból,  
mert azt hitte: fiát a gonosz sors elveszítette.*

Aminek itt tanúi vagyunk, az a lucretiusi *Schiffbruch mit Zuschauer* helyzetének kifordítása: a tenger szemlélője esik áldozatul egy figuratív hajótörésnek. Aegeus ily módon egyfajta „nézőtörés hajóval” paradigmátikus példájává válik. A lucretiusi bölcs biztos távolságból tekinti meg a hajótörést – a part-

ról (*e terra*, Lucr. II. 2) vagy, a második változatban, a bölcsek templomából (*sapientium templa*, 7); ez utóbbi Fowler szerint egy *akropolis* vagy *arx*<sup>61</sup> –, amely „édes” számára, „nem minthogyha öröm volna látni a más veszedelmét, / ám de mivel jó érzés mentnek lenni a bajtól” (3–4). Aegeus ezzel szemben valójában nem rendelkezik ezzel a külső pozícióval: mélyen bevonódik a látványba, amit szemlél. Ám ez a paradoxon, ahogy Blumenberg kifejti, már a lucretiusi kereten belül is jelen van: „Az ellentmondás abban áll, hogy a néző élvezetének forrása nem a teória által föltárt tárgyak magasztossága, hanem saját öntudata, melyet az atomok gomolygásával szemben képvisel, jóllehet minden, amit lát, e gomolygásból áll – ő maga is.”<sup>62</sup> Aegeus öngyilkossága is – amint azt majd vergiliusi utódjának fényében látni fogjuk – értelmezhető hasonló fogalmak mentén. Amint azt az aitológiai magyarázat (Aegeus > Égei-tenger) is jelzi, Aegeus atomjai a tenger atomjaival azonosulnak, amely Homéros óta bíborszínű, vagy a bíbor ágyterítővel, amelyen a *ferruginea*, rozsdaszínű, vagyis feketés bíborszínű (Servius szavaival: *purpura subnigra*) vitorlák „ábrázolva” voltak.<sup>63</sup> Elnézést a kérdésért, de vajon egy bíborszínű ágyterítőn mennyire vehetők észre a bíborszínű vitorlák?

Mielőtt folytatnánk, forduljunk egy kis időre Didóhoz. Megfigyelésem szerint az *Aeneis* negyedik könyvében az Aegeus-jelenet vergiliusi folytatására kerül sor, ahol Dido észreveszi a sürgölődő trójaiakat a karthágói parton (*Aen.* IV. 397–412):

*tum vero Teucri incumbunt et litore celsas  
deducunt toto navis. natat uncta carina,  
frondentisque ferunt remos et robora siluis  
infabricata fugae studio.  
migrantis cernas totaque ex urbe ruentis:  
ac velut ingentem formicae farris acervum  
cum populant hiemis memores tectoque reponunt,  
it nigrum campis agmen praedamque per herbas  
convectant calle angusto; pars grandia trudunt  
obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt  
castigantque moras, opere omnis semita fervet.  
quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,  
quosue dabas gemitus, cum litora fervere late  
prospiceres arce ex summa, totumque videres  
misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!  
improbe Amor; quid non mortalia pectora cogis!*

*Ekkor egész erejükkel a teucrok a parti fővenyről  
húzzák már le magas gályáik. Vizen a szurkos  
csónaktest; míg mások az erdőről faragatlan  
törzseket és még zöld evezőket hoznak – – –  
Költöznek ki a városból mind, látni: rohannak.  
Mint hangyák, ha a sok gabonát – gondolva a télre –*



J. M. W. Turner: *Hóvihar. Egy gőzhajó elhagyja a kikötőt.* 1842. Tate Britain  
(forrás: Wikimedia)

*felgyűjtik s nekiesve behuzkálják lukaikba;  
mint áttör fűvön-réten, zsákmánnyal a hátán,  
s egy-egy magvat tol, vonszol, vállvetve e barna,  
fürgé raj, és egy közben ügyel csapatukra, a másik  
feddi a lustát: oly lázban cipekedtek az úton.  
Ó, Didó, mit is érezhettél akkor, e dolgok  
láttán, és jaj, mily sóhajtás kelt kebledből,  
szemlélvén a magas várból, hogy a távoli partok  
és az egész tenger hogy forr, visszhangzik a zajtól!  
Rettenetes Szerelem, mire nem viszed emberi lelkünk!*

A jelenet tökéletes példája a vergiliusi fenséges epikus tekintetek, ahogyan a szokásostól eltérő fokalizációnak is: mint arra számos értelmező rámutatott, a hasonlatot – amely hangyákhoz hasonlítja a sürgölődő trójaiakat – először mintha a vergiliusi olvasó fokalizálná, aki biztos távolságból tekint (*cernas*) a jelenetre. Ugyanakkor teljes jelentőségét akkor éri el, mikor az elbeszélő érzelmeiről faggatja Didót, amikor utóbbi a parton sürgölődő trójaiakat szemléli (*cernenti*). Az elbeszélő tájékoztatása szerint Dido a karthágói fellegrvár tetejéről tekint a jelenetre. A fellegrvár tetejéről adódó nézőpont egyfelől realiztikusnak tünteti fel a hangya-hasonlatot és Didót mutatja fokalizátorként, hiszen a vár tetejéből nézve a trójaiak szó szerint sürgölődő hangyákként tűnhettek fel. Ugyanakkor az olvasás biztonságos távlatából figuratív értelemben is apró hangyáknak látszhatnak.<sup>64</sup> Másfelől a fellegrvár mint helyszín Dido tragikus tekintetét intertextuális értelemben a catullusi Aegeus-sével kombinálja (*prospiceres arce ex summa*, „szemlélvén a magas várból”, *Aen.* IV. 410; vö. *summa prospectum ex arce*, „magas várából nézte”, *Cat.* 64, 241).<sup>65</sup> Köztudott, hogy Vergilius Didója a catullusi Ariadné örököse. Ám Dido (IV. 586–91-ben megismételt) tragikus tekintete, amely öngyilkosságához vezet, ugyanakkor – amint ezt a látványos intertextuális kap-

csolatok megerősítik – a catullusi Aegeus vergiliusi örökösévé is teszi.<sup>66</sup> A jelenet, catullusi elődjéhez hasonlóan, „nézőtörés hajóval”. Dido, aki „szeretne epikureus lenni”,<sup>67</sup> látszólagos lucretiusi bölcsessége és külső megfigyelői pozíciója ellenére nem talál olyan biztos pontot, ahonnan a világra tekinthetne.<sup>68</sup> Mikor forrni látja a partot (*cum litora fervere late / prospiceres*, 409–10) – vö. Lucretius háborút imitáló légióival a Campus Martiuson (*fervere cum videas*, Lucr. II. 41) – és a hangos kiáltásoktól a szeme előtt látja „kavarogni” a tengert (*misceri ante oculos tantis clamoribus aequor*, 411) – vö. Lucretius porszemeivel, amelyek az atomok mozgását illusztrálják (Lucr. II. 113: *ante oculos*, II. 117: *misceri*)<sup>69</sup> –, a tekintetét leíró szinesztétikus megfogalmazások<sup>70</sup> arra utalnak, hogy ebben a tragikus pillanatban a fenséges megtapasztalására kerül sor: a különböző érzékterületek összekavarodnak, Dido pedig képes megragadni valamit az atomok örökké tartó „kavargásából”, ami mindazt létrehozta, amit épp megfigyel, beleértve saját magát is”. Dido – filozófiai vagy esztétikai szempontból önpusztító – tekintete abban az értelemben mindenképpen közel áll a fenséges tapasztalatához, hogy a végtelenséget közelíti meg mind a külvilágban, mind saját belső világában. Mintha csak Vergilius, Hans Blumenberg vagy Phillip De Lacy ókori előfutáraként, a „távoli nézőpont” makroszkopikus és mikroszkopikus formái közötti összefüggésekre hívná fel a figyelmet Lucretius második könyvében,<sup>71</sup> és a Dido számára feltáruló fenséges látványban foglalná ezeket össze.<sup>72</sup>

Ha a karthágói királynő fenséges tekintete visszavetíthető az athéni királyra, úgy a következő megállapításokra juthatunk. Lucretiusi nézőpontból a catullusi Aegeus egy „sikertelen Epikuros”-figura. Rendelkezésre állnak a feltételek, amelyek Epikurosszá tehetnék, de nem él a lehetőséggel. Egyrészt városa a nemes Athén. Az Athén és Epikuros közötti erős kapcsolathoz lásd Lucr. VI. 2 és 5–6: *Athenae [...] genere virum tali cum corde repertum, / omnia veridico qui quondam ex ore profudit* („mert ottan [ti. Athénban] támadt ama fennkölt szellemű férfi, / bölcs szájjal ki először mondott mindeneket meg”; meglepő módon ez az autentikus Párház catullusi ábrázolásában talál visszhangra: *veridicos ... cantus ... fuderunt*, „igazmondó dalokat ... öntöttek”, 64, 306, 321). Másrészt olyan apafigura, aki megpróbál racionális instrukciók segítségével szemiotikai értelemben rendet tenni a világban: gondoljunk Theseus elméjének lucretiusi színezetű mnemotechnikai inskripciójára<sup>73</sup> és a lucretiusi hangzású kifejezésre Catullusnál: *prisci praecepta parentis* („öreg édesapád szigorától félve”, Cat. 64, 159, vö. *tu pater es, rerum inventor, tu patria nobis / suppeditas praecepta*, „mert te, atyánk, vagy a természetnek a felfedezője, / és atyaként oktatsz minket”, Lucr. III. 9–10). Harmadrészt megvolt az esélye, hogy felvegye a külső megfigyelő pozícióját, éppen az athéni Akropolison, ahonnan – akárcsak a bölcsék templomából – letekinthetett volna a nyomorúságos *errantes*-re („tévelygők”) és élvezhette volna az univerzum fenséges színjátékát. Epikuros lucretiusi dicsőítéseiben a racionális tudás athéni atyja olyan kultúrhérosként ábrázolódik, aki miután túllépett a világ határain (Lucr. I. 70–1), az univerzum mechanizmusának fenséges látványával ajándékozott meg minket, tehát az atomok mozgásával, beleértve az istenek látványát is: *totum video per inane geri res. / apparet divum numen sedesque quietae* („látom, hogy a dolgok a végtelen űrben / hogy folynak, föltáru előttem az isteni lények / békés lakhelye”, III. 17–18).

Aegeus, akárcsak Dido, elszalasztja a lehetőséget, hogy jó epikureus, illetve Epikuros váljék belőle. Nem használja ki azokat az esélyeket, amelyek külső megfigyelői pozíciójából származnak: tévelygő tekintete, amely úgy olvassa félre a tengert/ágyterítőt, mintha az hajótörést jelölne, saját figuratív hajótörésében végződik. Ám ez nem egyszerűen tévedés, legalábbis nem esztétikai nézőpontból. Aegeus tragikus tekintete egyszerre tévelygő és fenséges: az Akropolisról nem látja az *errantest*, mert ő maga *errans*, ugyanakkor ezzel párhuzamosan egy fenséges látvány adományában részesül, amely túlrad rajta és halálát okozza. Aegeus öngyilkosságának a bíbor ágyterítő háttere előtt játszódó jelenetét szemlélve arra lehetünk figyelmesek, hogy „a betűk atyja” beleolvad a bíborszínű tengerbe/írásba/képbe, amely végső soron saját alkotása. A „nézőtörés hajóval” catullusi jelenetének keretében átadja magát (*praecipitem sese*, 244)<sup>74</sup> az atomok kavargásának. Ez az, amit a *vertice iecit* (244) kifejezésben megbúvó palindrom illusztrál a szöveg felszínén: a látás alanya és tárgya egyesülnek, Aegeus atomjai feloldódnak a 64. *carmen* kozmoszának atomi textúrájában – az „anyagóceánban” (*pelagus materiae*, Lucr. II. 550). Ebben az értelemben valóban lucretiusi/blumenbergi hajótörést tapasztalhatunk: „Amikor Lucretius ismét előveszi a tengeri katasztrófa és hajótörés metaforáját, az atomok rendszertelen mozgásából keletkező univerzumról – logikusan – mint anyagóceánról (*pelagus materiae*) beszél, amelyből a természeti alakzatok mint valamely hatalmas hajótörés roncsai (*quasi naufragiis magnis multisque coortis*) vettetnek a látható jelenségek partjára, hogy ott intő jelekként óvják a halandókat a tenger alattomoságától. A fizikai valóság katasztrófái azért képesek teremtő formálásra, és a jelenségek partján álló embernek csakis azért nyújtják valamiféle szabályosság képét, mert az atomok készlete kimeríthetetlen.”<sup>75</sup> Az oly racionálisan javasolt megkülönböztetés (*cerners*, 236) és felismerés (*agnoscam*, 237) helyett – ezek lehetetlenek, ha nincs *különbőség*, amely a jelet egyáltalán konstituálja –, Aegeus, fenséges megsemmisülésében, illetve a tekintet tárgyával való azonosulásában a catullusi textúra részévé válik, amely a lucretiusi betűhasonlat szó szerinti megvalósulásaként áll elő. A betűkből szőtt takaró az atomokból szőtt kozmosz tapasztalatát megtestesítve saját érzékcsalódásainak textúrájába foglalja *figuráját/nézőjét*, ahol ő, akár egy labirintusban, arra van kárhoztatva, hogy fenséges hajótörést szenvedjen, és beleolvadjon a textuális anyagóceánba.

## Következtetések

Köszönhetően annak a polemikus hagyománynak, amelyben Lucretius részt vesz, a lucretiusi allúziók az Augustus-kori költői szövegekben majdhogynem szükségszerűen ágyazódnak polemikus kontextusokba, ami maga után vonja a kölcsönös intertextualitás jelenlétét. Míg a lucretiusi allúziók „felforgatnak” egy feltételezett ideológiai konstrukciót (pl. Vergilius esetében), vagy esztétikailag „felforgató” (szubverzív) narratívák számára tisztítják meg a terepet (pl. Ovidius esetében), szükségképpen véleményt is formálnak (vagy a „korrekció” szándékával, vagy „affirmatív” módon) a hivatkozott passzus feltételezett üzenetéről. Az Augustus-kori költők annak érdekében is alkalmazhattak továbbá lucretiusi



allúziókat, hogy megtestesítsék azt az „anti-Lucretiust”, aki nek jelenlétét későbbi értelmezőkhöz hasonlóan ők is érezhették a *DRN*-ban.<sup>76</sup> A Lucretius és a későbbi költők közötti polemikus dialógus, amely ebből a helyzetből adódik, a kölcsönös intertextualitás fogalmaival lehetne leírható, hiszen megvan rá a lehetőségünk, hogy az irányt – Borges módjára – megfordítsuk, és elképzeljük, mi lenne, ha Lucretius lenne az „idéző költő”. Mi történik, ha a *regere imperio* kifejezést olvasva Lucretiusnál,<sup>77</sup> elfeledkezve arról, hogy ő a korábbi szerző, egy Vergiliusra történő polemikus allúzióként értelmezzük?

A fordított irányú olvasat más esetben anakronisztikus felvetése komoly kérdéssé válik Lucretius és Catullus esetében. Ahogy a bevezetőben hangsúlyoztam, egyetértek azokkal, akik Catullust teszik felelőssé a *DRN* és a 64. *carmen* közötti intertextuális kapcsolatokért. Mivel Catullus Lucretius-allúzióit ennek megfelelően úgy értelmeztem, mintha Vergilius és Ovidius változatos Lucretius-allúzióinak elődei lennének, a „költői összjáték” fogalma annak válik figuratív leírásává, ahogyan Catullus a lucretiusi intertextusokat használja. Ez éppen annyira kölcsönös, ahogyan Vergilius és Ovidius Lucretius-allúziói is azok a fent körvonalazott értelemben. Ugyanakkor az a biográfiai tény, hogy Catullus és Lucretius számára megvolt az esély, hogy egymás munkáját ismerjék és felhasználják alkotás közben, olyasfajta valóságéffektussal látja el Catullus lucretiusi allúzióit, amely egyértelműen hiányzik a későbbi esetekben. Tanulmányomban, bizonyos tekintetben teljesen függetlenül attól a történeti kérdéstől, hogy „ki melyik visszhangért felelős”, megmutattam egy lehetséges utat arra, hogyan létesíthető a *DRN* és Catullus 64. *carmene* között egy, az Augustus-kori költészet Lucretius-használatát megelőlegező „kölcsönös olvasás”, mégpedig egy olyan intertextuális térben, amelyet alapvetően a catullusi szöveg generál. A fentiekben így Catullus 64. *carmenét* használtam kiindulópontként és az intertextuális kapcsolatokat catullusi perspektívából értelmeztem, de most szeretném megmutatni az ellenkező irányt is. Természetesen dióhéjban.

1. Láttuk, hogyan mutatja be Catullus – lucretiusi megfogalmazásokat felhasználva – azt a jelenetet, ahol a vendégek belépnek Peleus fényűző palotájába. Ha a *DRN*-t kezeljük az allúziót alkalmazó szöveggént, akkor úgy érvelhetünk, hogy a második könyvben Lucretius a 64. *carmen* e jelenetét elrettentő példaként használja, amelynek segítségével megtanulható, milyen veszélyes átadni magunkat a hatalom és a luxus gyönyöreinek, különös tekintettel az aranyra, az ezüstre és a bíbor szőttesekre. Ezek a dolgok *error* forrásai, többféle értelemben, amitől a jövőbeli *sapiens*nek tartózkodnia kell. A lucretiusi tanár szeretne meggyőzni minket arról, hogy a bíbor szőttes textúrája helyett, amely tehát szexuális és esztétikai eltévelyedések forrása Catullusnál, valami mást kellene csodálni: az univerzum atomi szerkezetét, amely szintén *variata figuris*, csak éppen pozitív, nem catullusi értelemben. Ez az az út, amelyen járva az esztétikai élvezet tévelygő formáit igazi filozófiával helyettesíthetjük: az utóbbi ruhazza fel a *sapienst* az univerzum struktúrájának szépségére vetett fenséges tekintettel, vagyis pozitív esztétikai tapasztalattal a Catullus által felajánlott negatívval szemben.

2. Láttuk Ariadnét az „illúziópoétika” keretében értelmezett ovidiusi Narcissus elődeként. Érvelhetnénk amellett, hogy Lucretius a III. könyvben a catullusi Ariadnét elrettentő példaként használja az olyan félelmetes dolgokkal szemben, mint a halálfélelem és a szerelem okozta kínok, amelyek tönkreteszik az ember életét. Ariadné figurája tökéletes eszköz Lucretius számára, hogy – az őt megidéző allúzió révén – manifesztálja a száműzött alakját, aki végső kétségbeesésében feladja felszínes racionalitását, és az alvilági istenek felé fordul, akik létezését, normális körülmények között, tagadná. Ariadné, aki egyszerre áldozata és terméke az illúzióknak, tankönyvi példaként szolgál arra, hogyan *ne* éljük az életünket: tévelygő tekintete – ami nem választható el attól, akire néz, hiszen ők ketten ugyanannak a „bíbor ágyterítőnek” a részét képezik – épp az ellentéte annak, ahogyan a lucretiusi *sapiens* az univerzumra tekint.

3. Láttuk a „nézőtörés hajóval” jelenetének catullusi és vergiliusi verzióit. Lucretiusi perspektívából Aegeus mint valamiféle proto-Dido tökéletes példája annak, hogyan *ne* valósítsuk meg a második könyv híres nyitójelenetét, ahol a *sapiens* (néző) mások nyomorúságát figyelmeztető (hajótörés) külső nézőpontból, és ennek megfelelően fel is készül arra, hogyan érje el a zavartalan lelki nyugalom állapotát, és hogyan csodálkozzon rá az univerzum struktúrájára. Aegeus és Dido, Epikuroshoz való minden felszíni hasonlóságuk ellenére, látszólagos külső megfigyelői pozíciójukból – az Akropolis, illetve a karthágói fellegvár csúcsáról – végül *önpusztító tekintettel* szemlélik az előttük feltáruuló látványt. Ahelyett, hogy közömbösek maradnának azzal szemben, amit látnak vagy látni vélnek, egyszerűen megölik magukat. Tévelygő tekintetük nem más, mint a lucretiusi – makroszkopikus és mikroszkopikus – fenséges tekintet fonákja.

Szeretném ismét hangsúlyozni, hogy a fenti érvelés nem több gondolatkísérletnél. Bár nem akarom kizárni annak történeti lehetőségét, hogy Lucretius idézhette Catullus 64. *carmenét*, a catullusi szöveg az, amely a fenti értelmezésekből kibontakozó jelentésekért felelőssé tehető. Ez ugyanakkor nem rombolja le az intertextuális viszony kölcsönös jellegét, mivel Lucretius „aktív” résztvevője a költői összjátéknak, de oly módon, ahogyan Catullus őt megalkotja. Catullus pedig az a Catullus, akit részben epikus utódai alkotnak meg, nem egészen függetlenül attól, ahogyan különböző Lucretiusaikat megalkották. Így használja „Lucretius” „catullusi” szereplők – a vendégek/olvasók, Ariadné/Narcissus, Aegeus/Dido – tévelygő tekintetét elrettentő példaként, hogy megtanítsa, hogyan *ne* merülünk el az illúzió „catullusi” poétikájában. És így használja „Catullus” „Lucretiust” arra, hogy megmutassa, az általa felajánlott esztétikai tapasztalat tévelygő, nem lucretiusi tekinteten/olvasásmódon nyugszik, amely szükségképpen megfoszt minket a külső megfigyelő pozíciójától. Lucretiusi tévelygőkké (*errantes*) kell válnunk, ha jó Catullus-olvasók akarunk lenni.

## Jegyzetek

A tanulmány eredeti címe és megjelenési helye: „Erroneous Gazes. Lucretian Poetics in Catullus 64”: *Journal of Roman Studies* 106 (2016), 1–20. © Cambridge University Press

Számos segítőkész kommentárjukért és javaslatukért nagyon hálás vagyok Philip Hardie professzornak és három anonim lektoromnak a *JRS*-nél, mint ahogy a budapesti Ókortudományi Társaságban 2015. november 20-án tartott, azonos témájú előadásom figyelmes közönségének is. Mindannyian arra ösztönöztek – végül sikeresen –, hogy gondoljam újra a Lucretius és Catullus 64. *carmene* közötti kölcsönös intertextualitást illető eredeti elképzeléseimet; ezt különösen köszönöm nekik. A tanulmány jelen magyar változatában – amely Mezei Gábor munkája – Catullus és Ovidius Devecseri Gábor, Lucretius Tóth Béla, Vergilius Lakatos István, Platón Simon Attila fordításában idézem. Helyenként – a legtöbbször Lucretius esetében – eltérek a műfordítástól; ezt külön nem jelzem. A további antik idézeteket saját fordításomban adom meg; a szakirodalmi idézetek fordítása a tanulmány fordítójától származik.

- Mindenekelőtt lásd Gale 2004; Hardie 1986; 2002; 2009; legutóbb Schiesaro 2014. Hardie 2007 hasznos összefoglalás.
- A legutóbbi időkig a kérdés jórészt történeti távlatban került elő, Franktól (1933) Giesecke-ig (2000, 10–30). Bár Giesecke részletesen számot vet a problémával és az allúziókról is hasznos listát készít (181–182), az irodalmi vagy filozófiai értelmezés kérdései túl vannak érvelésének látóterén. Végül Gale (2007, 69–70) dehistorizálja a kérdést, és értelmezési javaslatokkal is él – ám mivel írása tömör összefoglalás egy *Cambridge Companion* számára, elemzései rövidek és általánosak.
- A két vers hossza közötti jelentős különbséget figyelembe véve (egy 408 soros epyllion egyfelől, egy hat hosszú könyvből álló tanköltemény másfelől) az intertextuális viszonyok jóval „sűrűbbek” lesznek Catullus esetében, és jóval „szórványosabbak” Lucretius esetében. Ezért is van az, hogy a kutatók általában azt feltételezik, Catullus él lucretiusi allúziókkal, vö. Frank 1933, 251 („Catullus kellett hogy legyen a kölcsönző”); Giesecke 2000, 10 („Catullus kellett hogy legyen az utánczó”). Gale (2007: 69) jóval óvatosabb: „itt el kell ismernünk, hogy talán a *DRN*-t kellene forrásszöveggé kezelnünk”. Ugyanakkor, ha más catullusi verseket is tekintetbe veszünk, pl. Catullus szerelmi líráját, amelyre Lucretius „válaszol”, vagy amit ő „használ” elrettentő példaként a negyedik könyv szerelem-leírásában (vö. Gale 2007, 69), az ellenkező irányú hatás ugyanennyire plauzibilissé válik.
- Edmunds (2001, 159–163) ezt a jelenséget „retroaktív intertextualitásnak” nevezi, de – egyidejű eseteket figyelembe véve, például éppen Catullus és Lucretius esetét – én a „kölcsönös intertextualitás” fogalmát helyezném előtérbe, amely igen előnyös módon a szövegek „szimultán” dialógusát sugallja, az alkotás idejétől függetlenül. Ez az, amit Borges „szándékos anakronizmusnak” nevez a *Pierre Menard*-ban.
- Vergilius Lucretius-használatához mindenekelőtt lásd Hardie 1986, 233–7.
- Ami a *sensust* illeti az irodalmi imitációkban, lásd Quint. *Inst.* X. 5, 5, vö. Hardie 1986, 234.
- Vö. Fowler 2000, 128; ő a lucretiusi és vergiliusi *regere imperio* nevezetes példáját említi, ahol nem könnyű eldönteni, „vajon az *Aeneis* korigálja-e a lucretiusi intertextusban szereplő epikureus visszavonulást, vagy a lucretiusi nyomok ássák alá azt, amit az *Aeneis* mond”.
- Tanulmányom végén vissza fogok térni a kölcsönösség kérdéséhez, különös tekintettel az ellenkező irányú olvasatra.
- Vö. különösen Gaissler 2007 (1995); Scheid–Svenbro 1996; Theodorakopoulos 2001; Schmale 2004; Robinson 2006. Bár ab-

ban az új keletű értelmezési hagyományban, amely Catullus 64. *carmen*ére mint következetlen narratív, textuális és intertextuális szálaból szőtt szövegre tekint, Rees 1994 viszonylag korai, de kivételesen hasznos abban a tekintetben, hogy az epyllionban az érzéki percepcióra helyezi a hangsúlyt. Ami a 64. *carmen* kronológiai ellentmondásait és következetlenségeit illeti, mint amelyek színre viszik a narratíva labirintusszerű poétikáját, ehhez lásd különösen Weber 1983 és O’Hara 2006, 33–54.

- Lásd Hardie 2002, 143–172; Hardie 2009, 153–179.
- A „hajótörés nézővel” (*Schiffbruch mit Zuschauer*) fogalmához és tág filozófiai kontextusban történő értelmezéséhez lásd Blumenberg 2006 (1979). Blumenberg elemzése, amint látni fogjuk, különösen hasznos abban a tekintetben, ahogyan kiemeli a lucretiusi jelenet szimbolikus jelentőségét és belső ellentmondásait a második könyv prooimionjában. A jelenet antik irodalmi és filozófiai kontextusához lásd a Fowler kommentárjában (2002, 22–56) felvonultatott hatalmas anyagot. Blumenberg Lucretius-értelmezésének kitűnő elemzéséhez lásd Möller 2015. Hálásan köszönöm Melanie Möllernek, hogy még megjelenése előtt megosztotta velem tanulmányát.
- Vö. O’Hara 2006, 55–76.
- A lucretiusi „ürességhez”, illetve ennek jelenlétével (Vergilius) és tragikomikus dramatizálással (Ovidius) való felöltéséhez lásd Hardie 2002, 150.
- A mitológiához Lucretiusnál, amely nem csak elrettentő példa, de van benne tanító erő is, beleértve a *Remythisierung* tendenciáit, lásd Gale 1994. Epikureus lucretiusi mítoszalkotásként értett istenítéséhez, valamiféle felvilágosult misztériumvallás szellemében, lásd *uo.* 191–207.
- Főlegesen mondani, hogy némely intertextus inkább, mások kevésbé relevánsak a jelen tanulmány szempontjából. Például nem fogok foglalkozni a lucretiusi Iphigenia és a catullusi Polyxena jól ismert párhuzamával, amelyhez lásd Skinner 1976. Általában olyan intertextusokat fogok felhasználni, amelyeket Giesecke listáján is szerepelnek (lásd Giesecke 2000, 181–182). Minden más esetet jelölök.
- A tekintet (gaze) mint Catullus 64. *carmen*ének központi motívumához vö. Fitzgerald 1995, 140–168. A tekintetek – és az az állapot, hogy valaki egy tekintet tárgya – a költemény elejétől a végéig jelen vannak.
- Cat. 64, 38–42: *rura colit nemo, mollescut colla iuvenis, / non humilis curvis purgatur vinea rastris, / non falx attenuat frondatorum arboris umbram, / non glebam prono convellit vomere tauris, / squalida desertis robigo infertur aratris* („senki se miveli most mezejét, barmok nyaka lágyul, / nem gyomlál alacsony szőlőt sem görbe kapával, / kertész kése alatt nem vékonyul árnya a lombnak, karmos ekével ökor föl nem szaggatja a földet, / elhanyagolt boronán terped szét rútol a rozsdá”), vö. Lucr. V. 933–6: *nec robustus erat curvi moderator aratri / quisquam, nec scibat ferro molirier arva / nec nova defodere in terram virgulta neque altis / arboribus veteres decidere falcibus ramos* („nem volt még izmos vezetője a görbe ekének, / senki se tudta a földet még forgatni kapával, / sem csemetét ültetni gödörbe, se körbe kacorral / nyelni a felnyúlt fák tetején ülő aszu ágat”). A pszeudo-aranykor Catullusnál annyit jelent, hogy a halandók és halhatatlannok „egyesülésének” pillanatában az aranykor illúziója felbukkan egy rövid, ünnepélyes pillanatra, még ha a *robigo* (a rozsdá) látványosan be is furakszik. Lucretiusnál a pszeudo-aranykor – amit a *sponte sua* kötelező toposza erősít meg – a mitológiai aranykor demitologizálását jelöli a racionális *Kulturgeschichte* keretei között (vö. Gale 1994, 164–174). A látványos párhuzamot Schmale (2004, 82–83) említi, míg Giesecke listájáról hiányzik.

- 18 Fitzgerald 1995, 149.
- 19 A *gaza* önmagában is lexikális kincs – a luxus catullusi/lucretiusi textuális jelölője –, „először itt és Lucr. II. 37. sorában, perzsa szó, a görögből átvéve”, ahogy Fordyce, egyébként a Catullusnál szereplő lucretiusi intertextusok nagy tagadója lakonikusan megjegyzi (Fordyce 1961, 284 *ad loc.*). A „fényűző allúziók” játéka az *Aeneis*ben folytatódik, ott, ahol Vergilius Dido ünnepségét catullusi/lucretiusi allúziókkal jeleníti meg: I. 637–638: *at domus interior regali splendida luxu / instruitur* („bent ezalatt palotájában fejedelmi a pompa”); 639–641: *arte laboratae vestes ostroque superbo, / ingens argentum mensis, caelataque in auro / fortia facta patrum* („díszes termeinek közepén lakomára terített: / büszke remekművek, bíbor takarók sora fénylik / s terhes ezüstnemű asztalain, melyeken szinarannyal / vésvé atyáiknak nagy tettei látشانak”). Fényűző palota; bíbortakaró; ezüst és arany: semmi nem hiányzik Vergilius leírásából, amely kombinált allúzióin keresztül mind a Dido mentális egészségét fenyegető veszélyeket megjósolja (vö. Lucretius figyelemztetése), mind az Aeneasszal kötött boldogtalan „házasságát” (vö. Catullus Thetise). Nappa (2007, 382) a vergiliusi soroknak csak a catullusi háttérét veszi észre. (Köszönöm Somfai Péternek, hogy emlékeztetett ebben a kontextusban az *Aeneis* jelentőségére.)
- 20 Fitzgerald 1995, 153.
- 21 Hardie 2002, 158–61.
- 22 Hardie 2002, 147.
- 23 Azok az intertextusok, amelyek a catullusi bíbortakaró lucretiusi vonatkozásait megteremtik, hiányoznak Giesecke listájáról.
- 24 Később visszatérek ahhoz az összefüggéshez, amely a „hajótörés nézővel” jelenetében benne foglalt távoli nézőpont az atomok mozgására vetett tekintet között fennáll.
- 25 Bailey 1947 II, 800 *ad loc.* Vö. Fowler 2002, 82–88, aki a *poikilmata* epikureus elméletét teljes egészében kifejti. Ebből a perspektívából a catullusi esztétikai változatosság – noha látványosan nem lucretiusi – a *DRN* II. könyvében foglalt érvelés majdhogynem logikus folytatása.
- 26 Vö. Fowler 2002, 90 *ad loc.*
- 27 A lucretiusi betűhasonlathoz (I. 820–829, I. 907–914, II. 688–699, II. 1013–1022), elsődlegesen a kozmosz mint „rend” textuális/materiális konfigurációinak kontextusában, legutóbb lásd Noller 2015. A betűhasonlat és az epikureus atomista poétika közötti összefüggéshez lásd Armstrong 1995.
- 28 A betűk konfigurációjában rejlő metaforikus lehetőségeket a leglátványosabban a THETIDIS/THETIS/THETIDI polyptoton (64, 19–21) használja ki, a lucretiusi betűhasonlat mitológiai megvalósítása, amely Thetis – a catullusi narratíva által meg nem történtté tett – átváltozását viszi színre a textuális felszínen lezajló morfológiai metamorfózisként (vö. Tamás 2014). Ugyanakkor ez a nyelvi átváltozásnak egy kevésbé radikális formája, mint Lucretius anagrammatikus „atomológiája”.
- 29 Az ekphrasztikus ágyterítő mind képi, mind retorikai díszítéséhez (vö. 64, 265: *decorata figuris*) – mindkettőt a *variata figuris* fejezi ki – lásd Laird 1993, 24–25.
- 30 A *variata figuris* kifejezésben rejlő metaforikus lehetőségekhez – ovidiusi kontextusban – vö. Myers 2012, 252. A Thetis metamorfózisának leírásában megbújó allúzió (*Met.* XI. 241: *variatis... figuris*) bravúrosan céloz Thetis metamorfózisának catullusi elfojtására éppen egy catullusi allúzió keresztül, ráadásul a Catullus 64. *carmen*ének ekphrasztikus ágyterítőjében benne rejlő metaforikus lehetőségeket feltárva. Ebből az ovidiusi perspektívából nézve a catullusi Thetis elfojtott metamorfózisa a metaforikus ekphrasis formájában tér vissza.
- 31 Fitzgerald 1995, 149.
- 32 „A *fluctus/fluctuo... curarum* esetében az imitáció melletti legerősebb érv abban a kevés, de jelentős párhuzamban rejlik, amely azon kontextusok között fennáll, amelyekben a metafora megjelenik, különösen Ariadné panasza és a *De rerum natura* VI. 9–34 között. Gyötrelmei közepette Ariadne hosszasan kárhoztatja Theseust, *extremis querellis* (Catullus 64, 130), Epikuros pedig, Lucretius szavai szerint, azok segítségére siet, akik az aggodalom olyan kínjaival élnek együtt, amelyeket az *infestis querellis* (*DRN* VI. 16) dühével adtak elő. Ezt ők a keblükben forrongó gondok hullámainak eloszlátásával tették: *volvere curarum tristis in pectore fluctus* (*DRN* VI. 34), aminek az egyik elsődleges oka a vágyakozás vétke (*DRN* VI. 25); pontosan ez a hiba volt az, a *cupido*, amit Ariadne is felrótt Theseusnak (Catullus 64, 145–147).” (Giesecke 2000, 24–26.)
- 33 Vö. pl. Laird 1993, 29: „Lehetséges, hogy Ariadné mellett a tény mellett kardoskodik, hogy nem hallható és nem megszólítható, mert egy képben létezik.”
- 34 Catullus 64. *carmen*ének színvilágához, különösen a fehér és a vörös különféle változataihoz, amelyek a költemény elsődleges színei, lásd O’Conell 1997.
- 35 Vö. Schmale 2004, 180.
- 36 Ami Ariadné bezárt vagy keretezett karakterét illeti, a labirintus kontextusában is – amely egyfajta börtön –, lásd Theodorakopoulos 2001, 120–1, 125.
- 37 Az *externata* (165) – rögtön a *contsternens* (163) után – megerősítheti a „bíbortakarót” illető fenti értelmezésemet. Ariadne, miután felajánlotta, hogy szétterít egy bíbor takarót Theseus számára, elismeri *externata* státuszát, azaz szó szerint *szét-terül*, mint egy takaró (*ex-sternata*). Nézetemet a *sterno* alapjelentésére alapozom: ‘a földön történő szétterítés’ (*OLD*, s. v. „sterno”, 1). Vö. Fowler a *substernere* szóhoz fűzött kommentárjával (Lucr. II. 22).
- 38 Hardie 2002, 147.
- 39 Hardie 2002, 153.
- 40 64, 59: *irrita ventosae linquens promissa procellae* („puszta ígéreteit rábizza a szélviharokra”); 142: *cuncta aeri discernunt irrita venti* („mindez most odavész, szanaszét szaggatja a szélvész”); 213: *gnatum ventis concrederet Aegeus* („Aegeus rábizta a szélre / azt a fiút”); 238–40: *mandata... / Thesea ceu pulsae uentorum flamine nubes / ...liquere* („e szavak Theseust / hirtelen elhagyták, valamint a havas hegyek ormát / szétlől üzönten tova-hagyják futva a felhők”).
- 41 Fordyce 1961, 299 *ad loc.* észreveszi a párhuzamot (Lucr. III. 630-at idézve); Bailey 1947 II viszont néma marad.
- 42 E kifejezésnek jelentős catullusi és ovidiusi párhuzamai vannak, lásd a továbbiakban.
- 43 Vö. Bailey 1947 II, 618 *ad loc.* 624.
- 44 Hardie 2002, 151.
- 45 Vö. Lucr. III. 46 a lélek természetének „szélként” való közkeletű (nem lucretiusi) jellemzéséről.
- 46 A Narcissus ovidiusi történetében szereplő szimbolikus „alvilág-hoz”, lucretiusi háttérével való összevetésben Narcissusszal mint „Tantalusszal”, lásd Hardie 2002, 156–158.
- 47 Narcissus dionysosi kontextusához a *Metamorphoses* harmadik könyvében lásd Hardie 2012, 165–172.
- 48 Az „imitáció” formális irodalmi elemzéséhez, mindkét szöveg Ennius-allúzióinak feltárásával, lásd Giesecke 2000, 17–20.
- 49 „A szinesztézia lényege szerint paradoxon, és Catullus tobzódik benne a 64. *carmen*ben” (Rees 1994, 87).
- 50 Az elhagyatott, üres lucretiusi táj ovidiusi „feltöltéséhez” lásd Hardie 2002, 153.
- 51 A párhuzam Giesecke listájáról és a kommentárokból is hiányzik.
- 52 Lásd Hardie 2002, 145, 161.
- 53 Mivel a megidézett lucretiusi kontextus, amelyre a fentiekben hivatkoztam és amelyet kommentáltam, fiktív (festett és megírt) lelkekről beszél, amelyek érzékekkel vannak felruházva.
- 54 Bármennyire is vonakodva, de Fordyce megjegyzi, „Lucretius sora ugyanilyen zárlattal rendelkezik a III. 57-ben” (Fordyce 1961, 302, *ad loc.* 198), ahogy Bailey is: „Munro érdekes jegyzetet fűz ehhez...” (Bailey 1947 II, 999 *ad loc.* III. 57).

- 55 A lucretiusi kontextusban a *foedati crimine turpi* kifejezés nyilván a száműzöttek szégyenletes bűnére utal (vö. Bailey 1947 II, 997 ad III. 42). Ariadne összefüggésében Theseus bűnére vonatkoztatható, amellyel Ariadnét szennyezte be.
- 56 Lucretiusnál mind a *nigras pecudes*, mind az *inferias a di inferi-t* implikálják, azaz „a lenti világ isteneit” (Bailey 1947 II, 999 ad loc.). A Catullusnál megjelenő Eumenisek, akiket általában az alvilág szférájához tartozóként képzeltek el, ilyen módon teljesen beleillenek a képbe, vö. *DKP* II s. v. „Erinys”.
- 57 „Szóbeszéd vezet be a sirámot és távolítja el ily módon Ariadnának az ágyteritőn látható vizuális ábrázolásától” (Rees 1994, 84).
- 58 Ov. *Met.* III. 431: *oculos idem, qui decipit incitat error* („tévelygése, szemét rászedve, szemét tüzesíti”), vö. még 447: *tantus tenet error amantem* („foglyul tart csalfá szerelmem”).
- 59 „De a *credula* mind a szerző, mind az olvasó számára csapda: amikor *mi* hangoztatjuk ezt az aposztrophét az esztelen fiúnak, egy pillanatra arra csábulunk, hogy úgy viselkedjünk, mintha a fiktív szereplő hallhatná szavainkat és válaszolhatna rájuk, miközben textuális fantomokat kísérünk meg elkapni” (Hardie 2002, 147). Részletes elemzésért lásd Krupp 2009, 113.
- 60 A felejtés aktusa – amely szorosan összefügg az illúzió poétikájával – szintén lucretiusi színezetű kifejezésekkel kerül elő Catullusnál. Ariadné először azért kritizálja Theseust, mert etikai értelemben *immemor* (azaz *perfidus*), aztán megátkozza. Az átoknak megfelelően Theseus „etikai” feledékenységét „mnemotechnika-ira” cseréli, tragikus szerencsétlenséget hozva magára és családjára (200–201). Iuppiter teljesíti be Ariadné átkát: egy kozmikus földrengésnek köszönhetően, amelyet *nutusa* (203) okozott, a szelek (238), amelyek a felejtést képviselik a catullusi poétikában, elfeledtetik Theseusszal apja intelmeit: *ipse autem caeca mentem caligine Theseus / consitus obliato dimisit pectore cuncta, quae mandata prius constanti mente tenebat* („Theseus meg, mivel elméjére vak éji homály szállt, / messzevetett feledő kebeléből minden okos szót, / állhatatos szívvel mit odáig gondosan őrzött”, 207–209), lásd még *memori...* *corde* (231) és *mente immemori* (248). Vö. Lucr. IV. 456–7: *in noctis caligine caeca / cernere censemus solem lumenque diurnum* („mintha az éji sötétben / nappali fényt látnánk s a nap is fent lenne az égen”) – itt az álombeli illúziók képezik a kontextust; az allúzió azt sugallja, hogy a felejtés aktusa hasonló az érzékelés aktusának kisiklásához. Mintha Ariadné, aki maga is csalóka álmok áldozata (*fallaci excita somno*, „a család álomból még csak most riadott fel”, 56; *devinctam lumina somno*, „a szemét lágy álom igázta”, 122; vö. Lucr. IV. 453–454: *devinixit membra... / somnus*, „legyőz bennünket a kellemes álom”) és figuratív értelemben vak is (*amenti caeca furore*, „én téboly-ütött vak”, 197), nemcsak feledékenységgel akarná büntetni Theseust, de saját „lucretiusi” vakságával/láthatatlanságával is: *caeca caligo*, „vak feketesség”. (A *caecus* jelentéséhez, amely egyszerre utal ‘vakságra’ és ‘láthatatlanságra’, lásd *OLD* s. v. „caecus” 1 és 7.) Az átok teljesítése Ariadné e szándékának megerősítéseként olvasható, mivel Theseus feledékenysége, tehát az, hogy elfelejti kicserélni a festett vitorlákat fehérre, voltaképp „láthatatlanná”, de legalábbis „olvashatatlaná” teszi a vitorlát mint jeleket. (Erről még a későbbiekben is lesz szó.) Ami a 64, 209-t illeti, vö. még Lucr. II. 582 *convenit et memori mandatum mente tenere*, „illendő ... / emlékezetedbe bevésve megörzeni”: mnemotechnikai felütés ez egy tanításhoz, miszerint minden különböző alakú atomokból épül fel; az erre vonatkozó catullusi allúzió számunkra azt sugallhatja, hogy Aegeus és Theseus kapcsolatában jelen van egy didaktikus, szó szerint epikureus aspektus is. (E tekintetben szintén lásd a továbbiakat.) A felejtéshez mint Catullus 64. *carmenének* vezérmotívumához – a metafiktív szintjén is, vö. 64, 116–7 *sed quid ego .. commemorem* – általában lásd Heil 2007.
- 61 „A modern turista Athénra gondol; az ókori római inkább a Capitoliumra gondolna” (Fowler 2002, 48). Nem értek egyet ezzel.
- Egy didaktikus költeményben, amely explicit módon a speciálisan *athéni* felvilágosodást importálja Róma felvilágosulatlanjainak (ahhoz, hogy Epikuros Athén az emberiségnek szánt ajándéka, lásd a *DRN* VI. könyvének előhangját), egyszerre mindkét asszociáció releváns kell, hogy legyen (sok mással együtt, amelyeket Fowler szintén felsorol). Nem csak a modern turista gondolhat itt Athénra.
- 62 Blumenberg 2006 (1979), 30. A problémát De Lacy 1964 is regisztrálja.
- 63 Míg a hagyomány, ahogy a Catullus-kutatás nagy része is, a fehér (pozitív) / fekete (negatív) oppozícióban emlegeti Theseus vitorlát, Catullus 64. *carmenében* valami meghökkentőbe botlunk. Ami a „pozitív” vitorlát illeti, Catullus a „fehér” hagyományt követi, de a „negatívok” vonatkozásában Catullus visszatérni látszik a Simónidés által megőrzött hagyományhoz, aki Plutarchos Theseus-életrajza szerint vörös vitorlákra utalt, de – elég zavarba ejtő módon – a „pozitív” oldalon (lásd Plut. *Théseus* 17). Catullus, ezzel szemben, a vörös vitorlát vezet be „negatívként”. De valóban vörösek? Aegeus a következőképpen beszél: *inde infecta vago suspendam lintea malo, / nostros ut luctus nostraeque incendia mentis / carbasus obscurata dicit ferrugine Hibera* („s ingó árbocodon hadd függjön füstszínű vászon [a „füstszínű” vagy ennek bármely megfelelője természetesen nem szerepel a latin szövegben, ahol „festett vitorlákról” esik szó; ez a tendencia általában is jellemző a fordításokra és az értelmezésekre], / hadd hirdesse a gyászt, tűzvészt, mely dülja az elmém, / hispán festéktől rozsdás-feketén [a „fekete” fordítói lelemény] a vitorla”, 64, 225–7). Figyelembe véve, amit Servius jegyez meg a *ferrugo* színéről (*ferrugo coloris genus est, qui vicinus est purpurae subnigrae*, „a rozsdás olyan fajta szín, amely közel áll a feketés biborszínhez”, Serv. ad *Aen.* IX. 582 *ferrugine ... Hibera*, ez egyértelműen catullusi kifejezés Vergiliusnál), feltételezhetjük, hogy Theseus „negatív” vitorláit bíbor színű textilből voltak, akárcsak a *vestis purpurea*, amelyen „ábrázolva” szerepeltek (nem itt, hanem az előző jelenetben, ahol Theseus hajója szolgált Ariadné tekintetének célpontjául). Ráadásul a bíbor a színek ókori kategorizálásának paradigmatis példája: nem tudjuk általánosságban definiálni, milyen is pontosan a „bíbor” szín, hiszen ez nagymértékben függ a percepció szociális, kulturális és pszichológiai feltételeitől (lásd Bradley 2009, 189–211). Az idősebb Plinius szerint *laus ei summa in sanguinis concreti, nigricans aspectu idemque suspectu refulgens* („legnagyobb dicsősége akkor tárul fel, amikor az alvadt vér színében mutatkozik meg: ez első pillantásra feketés, de a fény felé tartva fénylik”, *NH* IX. 62, 135); itt a fény fontossága kerül hangsúlyos szerepbe a bíbor szín észlelésekor, míg Lucretius – akinek színelmélete (amelyhez lásd Bradley 2009, 74–86) hipotézisem szerint mélyen befolyásolja Catullus 64. *carmenének* színfilozófiáját – arra mutat rá, hogy a bíbor szőttesek színe elhalványul, ha az anyagot szálakra bontjuk: *purpura poeniceusque color clarissimu’ multo, / filatim cum distractum est, disperditur omnis* („mint amikor bíbor kelmét szálakra szakítunk; / bármily fényes pún szín volt is, semmibe foszlik”, II. 830–31). Továbbá a költői hagyományban a bíbort gyakran a tenger színeként nevezik meg. A bíbor vitorlák ezért aztán nem funkcionálhatnak jelekként egy bíbor háttéren (tengeren vagy szőttezen) Aegeus fáradt, aggodalmas szemei előtt (vö. *anxia in assiduos absumens lumina fletus*, „aggódó szemeit sűrű siralommal emésztve”, 242).
- 64 Az ilyen típusú értelmezésekhez lásd Smith 2005, 112–13 (hangsúly a vizuális észlelésen); Reed 2007, 99–100 (hangsúly a történeti perspektíván); Hardie 2009, 163 (hangsúly a fenséges látványon); Lovatt 2013, 227–9 (hangsúly Dido egyszerre hatalomvesztett és bosszúálló tekintetén).
- 65 Hogy a harmadik intertextuális testvért is megnevezzem, meg kell említenem Laocoont és átható tekintetét, ahogy Hardie elemzi (Hardie 2009, 166–7). Laocoon a fellegvár tetejéről ér-

- kezik (*summa decurrit ab arce*, II. 41), feltárja a falóban rejlő meg tévesztést (*aut aliquis latet error*, II. 48), és „lucretiusi, didaktikus hangon” (Hardie) szólítja meg polgártársait, de végül a végzet áldozatául esik.
- 66 A kommentátorok általában nem veszik észre az Aegeus és Dido közötti párhuzamot. Lovatt (2013, 229) kivétel lehet, de ő közvetett módon érkezik meg Didótól Aegeushoz, nevezetesen Valerius Flaccuson keresztül.
- 67 Hardie 2009, 163.
- 68 „Lucretius visszavonult szemlélője, ha felidézzük, a *templa serenából* (*DRN* II. 8) tekint le, biztos távolságban a veszélytől. Nos, Aeneas távozásakor Dido hasonlóképpen nagy távolságból figyel Aeneas embereit, hiszen olyannak tűnnek, mint a hangyák. Dido mégsem tudja elérni látomásán keresztül az *ataraxia* állapotát, amely mellett Lucretius szót emel. Ehelyett a távoli nézőpont Didót az öngyilkosságra készíti fel [...]” (Smith 2005, 113).
- 69 A Dido által észlelt látványt Hardie (2009, 163) az atomok lucretiusi színjátékával hozza összefüggésbe, noha csak általánosságban és anélkül, hogy azokra az intertextuális jelekre utalna, amelyeken keresztül Vergilius a Lucretius által észlelt makroszkopikus és mikroszkopikus víziókat egy szemlélő-jelenetben egyesíti. Vö. Schroeder 2004, 153.
- 70 *fervere*: hőérzékelés, *prospiceres* és *ante oculos*: vizuális észlelés, *clamoribus*: akusztikus észlelés. Vö. Catrein 2003, 59–60. Az antik költészeti szinesztéziához általában lásd még Butler–Purves 2013.
- 71 Vö. De Lacy 1964, 50. Amint ő magyarázza, a kettő közös jellemzője a katonai látványosság motívuma, vö. pl. *belli certamina magna* („harc mezején birkózók szörnyű tusái”, Lucr. II. 5) és *aeterno certamine* („örök harcot harcolva”, II. 118; az utóbbi az atomok mozgását írja le). Ironikus módon a makro- és a mikro-szintek már a következő mondatban intertextuálisan kontaminálódnak: *it nigrum campis agmen* („vonul a mezőkön e barna sereg”, IV. 404), amely Servius *ad loc.* szerint eredetileg Ennius kifejezése a római területeket támadó karthágói elefántok leírására. A jövőbeli karthágói elefántok és a jelenbeli trójai (azaz protorómai) hangyák ellentéte, ahogy Reed (2007: 99) rámutat, itt a Dido halála és Hannibál támadása közötti rémisztő párhuzammal ellensúlyozódik. A mikro és makro, jelenbeli és jövőbeli, trójai és karthágói ellentéteivel való fenséges játék egyszerre sugall komédiát és tragédiát. Ami a vergiliusi narrátor/olvasó „lucretiusi” távolságát illeti az *Aeneis* negyedik könyvében leírt eseményektől, ehhez lásd Schroeder 2004, 151 és Ferenczi 2010, 157.
- 72 A lucretiusi víziók fenségességéhez Vergiliusnál lásd Hardie 2009, 154–6. A lucretiusi fenségességről általában lásd Porter 2007.
- 73 Lásd *convenit et memori mandatum mente tenere* („illendő... / emlékeztettedbe bevésve megörzeni”, Lucr. II. 582) és ennek catullusi elágazásait fentebb.
- 74 A *praeceps* és a fenséges összefüggéséhez lásd Hardie 2009, 215–6.
- 75 Blumenberg 2006 (1979), 31.
- 76 Vö. Hardie 1986, 233.
- 77 Vö. tanulmányom bevezetésével.

## Bibliográfia

- Armstrong, D. 1995. „The Impossibility of Metathesis. Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry”: D. Obbink (szerk.): *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford, 210–232.
- Bailey, C. 1947. *Lucretius: De Rerum Natura Libri Sex*. Edited with Commentary, Vols. I–III. Oxford.
- Blumenberg, H. 2006 (1979). „Hajótörés nézővel”: Uő: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*. Ford. Király E. Budapest, 7–104.
- Bradley, M. 2009. *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge.
- Butler, S. – Purves, A. (szerk.) 2013. *Synaesthesia and the Ancient Senses*. Durham.
- Catrein, C. 2003. *Vertauschte Sinne. Untersuchungen zur Synästhesie in der römischen Dichtung*. München.
- De Lacy, P. 1964. „Distant Views. The Imagery of Lucretius 2”: *The Classical Journal* 60, 49–55.
- Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore, MD.
- Ferenczi, A. 2010. *Vergilius harmadik évezrede*. Budapest.
- Fitzgerald, W. 1995. *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position*. Berkeley, CA.
- Fordyce, C. J. 1961. *Catullus. A Commentary*. Oxford.
- Fowler, D. 2000 (1997). „On the Shoulders of Giants. Intertextuality and Classical Studies”: Uő: *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford, 115–137.
- Fowler, D. 2002. *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De Rerum Natura Book II. 1–332*. Oxford.
- Frank, T. 1933. „The Mutual Borrowings of Catullus and Lucretius and What They Imply”: *Classical Philology* 28, 249–256.
- Gaisser, J. H. 2007 (1995). „Threads in the Labyrinth. Competing Views and Voices in Catullus 64”: J. H. Gaisser (szerk.): *Catullus. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford, 217–258.
- Gale, M. R. 1994. *Myth and Poetry in Lucretius*. Cambridge.
- Gale, M. R. 2004. *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*. Cambridge.
- Gale, M. R. 2007. „Lucretius and Previous Poetic Traditions”: S. Gillespie – P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge, 59–75.
- Giesecke, A. L. 2000. *Atoms, Ataraxy, and Allusion. Cross-generic Imitation of the De Rerum Natura in Early Augustan Poetry*. Hildesheim.
- Hardie, P. 1986. *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*. Oxford.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, P. 2007. „Lucretius and Later Latin Literature in Antiquity”: S. Gillespie – P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge, 111–130.
- Hardie, P. 2009. *Lucretian Receptions. History, the Sublime, Knowledge*. Cambridge.
- Heil, A. 2007. „Der vergessende und vergessene Held. Theseus und das Problem der *memoria* in Catullus *carm.* 64”: I. Tar (szerk.): *Klassizismus und Modernität*. Szeged, 59–68.
- Krupp, J. 2009. *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg.
- Laird, A. 1993. „Sounding Out Ecphrasis. Art and Text in Catullus 64”: *Journal of Roman Studies* 83, 18–30.
- Lovatt, H. 2013. *The Epic Gaze. Vision, Gender, and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge.
- Möller, M. 2015. „Schiffbruch ohne Zuschauer? Beobachtungen zu Hans Blumenbergs Lukrez-Lektüre”: M. Möller (szerk.): *Prometheus gibt nicht auf. Antike Welt und modernes Leben in Hans Blumenbergs Philosophie*. Paderborn, 125–140.
- Myers, K. S. 2012. „Catullan Contexts in Ovid's *Metamorphoses*”: I. Du Quesnay – T. Woodman (szerk.): *Catullus. Poems, Books, Readers*. Cambridge, 239–254.
- Nappa, C. 2007. „Catullus and Vergil”: M. B. Skinner (szerk.): *A Companion to Catullus*. Malden, MA, 377–398.
- Noller, E. M. 2015. „*Re et sonitu distare*. Überlegungen zu Ordnung und Bedeutung in Lukrez, *De Rerum Natura* I, 814–829”: C. D. Haß – E. M. Noller (szerk.): *Was bedeutet Ordnung? Was ordnet Bedeutung?* Berlin, 137–172.

- O'Connell, M. 1977. „Pictorialism and Meaning in Catullus 64”: *Latomus* 36, 746–756.
- O'Hara, J. J. 2006. *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*. Cambridge.
- Porter, J. I. 2007. „Lucretius and the Sublime”: S. Gillespie – P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge, 167–184.
- Reed, J. D. 2007. *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid*. Princeton, NJ.
- Rees, R. 1994. „Common Sense in Catullus 64”: *The American Journal of Philology* 115, 75–88.
- Robinson, T. J. 2006. „Under the Cover of Epic. Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' *Carmen* 64”: *Ramus* 35, 29–62.
- Scheid, J. – Svenbro, J. 1996. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Ford. C. Volk. Cambridge, MA.
- Schiesaro, A. 2014. „*Materiam superabat opus*. Lucretius Metamorphosed”: *Journal of Roman Studies* 104, 73–103.
- Schmale, M. 2004. *Bilderreigen und Erzähllabyrinth. Catulls Carmen 64*. München.
- Schroeder, F. M. 2004. „Philodemus. *Avocatio* and the Pathos of Distance in Lucretius and Vergil”: D. Armstrong – J. Fish – P. A. Johnston – M. B. Skinner (szerk.): *Vergil, Philodemus, and the Augustans*. Austin, TX, 139–156.
- Skinner, M. B. 1976. „Iphigenia and Polyxena. A Lucretian Allusion in Catullus”: *Pacific Coast Philology* 11, 52–61.
- Smith, R. A. 2005. *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin, TX.
- Tamás Á. 2014. „The Morphological Metamorphosis of Thetis in Catullus' Poem 64”: *Classical World* 107, 405–408.
- Theodorakopoulos, E. 2001. „Catullus, 64: Footprints in the Labyrinth”: A. Sharrock – H. Morales (szerk.): *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*. Oxford, 115–141.
- Weber, C. 1983. „Two Chronological Contradictions in Catullus 64”, *Transactions of the American Philological Association* 113, 263–271.