

Korompay Eszter (1991) PhD-hallgató az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolájában. Kutatási területe a latin kiejtés magyarországi története, valamint a kora császárkori római irodalom és modern recepciója.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Álom a filmről, film az álomról. Mediális áttűnések Ransmayr Az utolsó világ című regényében* (2017/3).

Pulsare lyram

Metapoétika és hangulat Horatius ódáiban és Seneca kardalaiban

Korompay Eszter

1.

Jóllehet Horatius lírai költészete több szempontból¹ nagy hatással volt Seneca tragédiáira, Lieven Danckaert különösen szoros kapcsolatot lát a hangzás és a tér megalkotása között a két szerző szövegeiben.² A tanulmányom címében idézett szövszerkezethez többféle hangzás kapcsolódik: a *pulsō* ige említése révén a tompa ütés, a *lyrával* a hangszeres zene, a szerkezetet együtt olvasva pedig kifejezetten az éneket kísérő hangszeres zene érzete – vagyis a lírai költészet eredeti performatív kontextusa – jelenik meg a befogadóban. Horatius metapoétikus szókincsének része számos olyan hangzást kifejező szó, amelyek az énekléshez, a hangszeres zenéhez, a ritmikához, a mozdulatokkal vagy természeti elemekkel keltett hangokhoz kötődnek, és a *carmeneknek* sajátos horatiusi hangulatot kölcsönöznek. A hangulat (*Stimmung*) létrehozása és irodalmi létrejötte, illetve a hangulatorientált olvasás elsősorban Hans Ulrich Gumbrecht nevéhez fűződik, elméletének kulcsfontosságú eleme a hang (*Stimme*), illetve a nyelv hangzóssága, amely a hangulat irodalmi megjelenésének elengedhetetlen része. A következőkben ebben a hangulatorientált megközelítésben igyekszem körüljárni egyrészt a hangzást kifejező metapoétikus szókincset Horatius *carmen*jeiben, másrészt azt a kérdést, hogy a hangzás és az általa keltett hangulat hogyan teremthet kapcsolatot Seneca ezüstkori drámái és a horatiusi *carmenek* között.

Aristoteléstől kezdve (*De anima* II. 8; 420b) beszélhetünk a lélekkel bíró létező jelentésszerű hangjáról (*phóné*)³ és a lélektelen forrásból származó hangról (*psophos*), mint amilyen például a víz, a szél vagy a zörgő levelek hangja.⁴ Azon kívül, hogy ki vagy mi a hang forrása, az is fontos szempont lehet, hogy milyen típusú hang szólal meg: ha lélekkel bíró hangokról van szó, azok szavakká formálódnak-e, és ének vagy beszéd válik-e belőlük, vagy a szavak megformálása előtti állapotban szólalnak meg: sírásként, jajgatásként, zajként, állathangokként vagy akár a test belső folyamataiként. Utóbbi két példa főképp a komikus szövegekre jellemző,⁵ míg a sírás, a jajgatás, a zajkeltés inkább a tragédiák sajátja. Akármelyikről van is szó, egyebek mellett⁶ a hangzás képes megteremteni a befogadóban azt a hangulatot, amelytől a szöveget komikusnak, ironikusnak, szomorúnak, zaklatottnak érezhetjük. Azonban nem csupán a hangzást kifejező szó jelentésétől válik egy hangulat érezhetővé, hanem ez a hangulat függ a szót hordozó anyagtól, a prozódiaától,⁷ a metrumtól, amelyek hatnak a közönségre, legyen az a felolvasás vagy recitálás hallgatója, egy dráma nézője vagy olvasója.

Azzal, hogy a szó megszólal vagy egy hangot megszólaltatnak, a hangulatalapú olvasás kortárs diskurzusa alapján ez a hang egy szövegben térbelivé válik, időbelisége is meghatározható, és testi szempontból is érintett lesz.⁸ Míg a tárgyak, a színek, fények és árnyékok, a természet elemei (tehát a külső körülmények, az *atmosphere* vagy a *climate*)⁹ főképp térbeli szempontból képesek egy hangulatot alakítani, a zene és a hangzás mindháromból: az idő, a tér és a test által meghatározva hangulattá válik a befogadóban.¹⁰ A következőkben a hangzás egy különös formájára igyekszem rámutatni, amely egyrészt megalkothatja és befolyásolhatja egy szöveg hangulatát, másrészt pedig metapoétikus olvasatra is lehetőséget ad, egyúttal kapcsolatot teremt Horatius lírai és Seneca drámái szövegrészei között.

Ilyen metapoétikus szavak éppen az egyedi és megsemmisíthetetlen költészetet megörökítő III. 30. *carmen*ből ismerős *modus* ('mérték') vagy a *scandō* ('fellépked'),¹¹ de ide tartozik a *versus* ('sor, vers'), a *pēs* ('láb, versláb') vagy a *numerus* ('szám, ütem')¹² is, amelyek a szöveg ritmikájára vonatkozó szókincs részei. A ritmikus hangzást illetően Hans Ulrich Gumbrecht három fő funkciót határoz meg: a ritmus egyrészt segíti az emlékezést, másrészt érzelmeket kelt, harmadrészt pedig koordinálhat különböző testmozgásokat, ezáltal változtatva a külön-külön történő mozgást egységesé.¹³ A ritmus e három funkciója időbelisége, térbelisége és testhez kötöttsége miatt belső érzés, benyomás, hangulat kialakulását teszi lehetővé, egyúttal metapoétikus olvasatuk is lehetséges.

Horatius *carmen*jeiben olvashatók azonban olyan igék is, amelyek hangzóvá teszik ugyan a szöveget, de szemben az emberi vagy hangszer képezte hangadással, „néma” hangnak¹⁴ nevezhetők.

A hangzástípusok megkülönböztetése alapján ugyan ember(ek) által létrehozottak, mégis inkább a zaj kategóriájába tartoznak, amely már önmagában a zenével, a hangzással és a költészetrel szorosan kapcsolatban lévő Pánhoz közelálló fogalom. Pán zajkeltése (*krotos*) gyakran az összeütköző, összecsapódó testrészeket, testfelületeket jelenti, mint amilyen a csettintés vagy a dobantás, és a syrinxen való játék mellett e hangzáskeltésnek is lehet olyan kommunikációs funkciója, amely az artikulált beszédnél ősbibb, kimondhatatlanabb érzéseket képes közvetíteni.¹⁵ Ezek a zajok csupán a testen visszaverődve válnak hangzóvá, a test hozza létre őket, legtöbbször a testtel való érintkezés útján. A dobogás, a csapás, a taps és minden ilyen hangtalan hang az ütés jelentésmezéjéhez tartozik, és Horatiusnál szintén a metapoétikus szókincs részeként is értelmezhető, ugyanakkor a hangulat létrejöttének és jelenlétének is eszköze. A hangzáshoz kapcsolódó szavak ezáltal két irányból is megközelíthetővé válnak, egyrészt metapoétikai, másrészt pedig hangulati irányból; a metapoétikai irány a szemantikai, a hangulati pedig a nem szemantikai dimenziót érinti. Ha tehát egy szó vagy szócsoport jelentésére koncentrálnunk, az metapoétikus tartalmat hordozhat magában, másfelől viszont a szó hatására, a szókincs által kiváltott benyomásra figyelve a szövegrész hangulata kerülhet előtérbe.¹⁶ Érdekes lehet ennek megfelelően az ütés igéit egyrészt szöveggörnyezetükben, másrészt többféle jelentésük szempontjából megvizsgálni.

A *pulsō* ('ütöget, verdes, dőnget'), a *quatiō* ('ráz, verdes'), a *feriō* ('üt, vág, csap'), a *plangō* ('ver, jajgat, zúg'), (*per*)*cutiō* ('ráz, ver, megráz'), *pellō* ('lök, zörget, megindít'), *afflictō* ('csapkod, leterít'), *tundō* ('lök, üt, ver') vagy az *īcō* ('megüt, eltalál')¹⁷ mindegyike a szabályszerű ismétlésen alapszik, az ige által kifejezett cselekvésnek van hossza, ereje, ideje, csakúgy, mint a metrikus szövegeknek,¹⁸ amelyekkel kapcsolatban a *modus* ('mérték'), a *numerus* ('szám, ütem'), a *tempus* ('idő'), a *gravis* ('súlyos, nyomatókos') vagy a *levis* ('könnyed,



1. kép. Lírások. Attikai feketealakos peliké, Kr. e. 6. század. Louvre, Párizs (ltsz. E861)

füрге') gyakori jelzése a metapoétikus beszédmódnak. A következőkben ezeket az igéket és szöveggörnyezetüket járom körül Horatius egyes ódáiban, illetve Seneca tragédiáinak kardalaival¹⁹ állítom őket párhuzamba.

2.

A *pulsō* ige számos alkalommal fordul elő mind Horatiusnál, mind a Seneca-kardalokban, de Ennius, Lucretius, Ovidius, Vergilius és Propertius költeményeiben is megtalálható. Az ige több szempontból is metapoétikusnak tekinthető: a szabályosan ismétlődő ütések egyrészt a metrikus szövegekkel kerülhetnek kapcsolatba, másrészt az ige *Oxford Latin Dictionary*-ben tárgyalt több jelentése²⁰ is összefüggésbe hozható a költészetrel. A *pulsō* egyéb jelentései mellett ugyanis egy hang előállításának vagy megszólaltatásának igéje is, akár hangszerről (*mollia Dircaea pulsabunt tympana Thebae*, „Andalító dobszót Thebaenek lányhada zenget”;²¹ *obloquitur numeris septem discrimina vocum / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno*, „Pengeti hét húrú lantját, melyhez hol az újja, / hol meg a szín-elefántcsont vessző vége a szerszám”²²), akár emberi, akár a térben, a természet által keltett hang képzéséről van szó (*pulsati colles clamore resultant*, „s a hegyek rá visszafelelnek”²³). Utóbbi ráadásul egy, a metapoétika szempontjából már sokszorosan tárgyalt, önmagát létrehozó, másokat utánzó hang: az echó. A visszhang másfelől olyan természeti hang, amely erőteljesen hat a befogadóra, elragadtatást válthat ki belőle az általa keltett hangulattal.²⁴ A visszhangról mint az ismétlés és az imitáció hangzó formájáról, valamint a befogadóra tett hatásáról később lesz még szó.

A *pulsō* az említett jelentésén fölül a testtel és a testen képzett hangot is megszólaltatja; Vergilius és Ovidius mellett ez a

jelentése Seneca kardalaiban is komoly szerepet kap. Az ígének továbbá létezik egy harmadik jelentése is, amely nem a performativitáshoz, hanem a befogadáshoz²⁵ kapcsolódik: a *pulsō* ugyanis gyakran használatos a lelki folyamatokat és az erős érzelmeket kiváltó reakciók kifejezésére is.²⁶ A test ütése, az általa keltett hangzás és a befogadót ért „szíven ütés” pedig mind szorosan összefügg nemcsak a líra, hanem a drámai kardalok nyelvezetével is. A ritmikus ütés Horatius egyik legismertebb *carmen*jében (I. 37) fordul elő,²⁷ a *pede libero*, „szabad lábdobogással” szerkezet értelmezhető Horatius metrikai újításának²⁸ részeként, csakúgy, mint az I. 4 *aequo pede*, „egyenletes lábbal” szerkezete is – mindkettő esetében a *pulsō* hozza létre a ritmikus hangzást és a hozzá kapcsolódó hangulatot: a *pulsanda tellus*, „ütni kell a földet” szerkezet ugrándozó verslábai (valamint a teljes alkaioisi tizenegyes sor és az alkaioisi strófa változó szótagszámú sorai) a tánc és a féktelen ünnepi hangulat kifejezői, akárcsak az alábbi sor: *pulso Thyias uti concita tympano*, „mint dobszóra-dühödtt, házba-törő Thyas”.²⁹

A Seneca-tragédiák kardalaiban a tánc, az ének, a mozgás, a közösséggel és a közönséggel való kapcsolat szükségszerűen magában hordozza az ütést kifejező ígék jelenlétét. Ha azonban Horatius és a többi aranykori költő szövegeivel együtt olvassuk a Seneca-kardalokat, a *pulsō* és más ígék jelezhetik egy adott szöveg metapoétikusságát is. Főképp akkor, ha a szövegkörnyezet is erősíti mindezt akár a hangszer megjelenése által: *pulsate lyram* „üssétek a lírát”,³⁰ akár a visszhangzással: *resonetque manu pulsa citata / uocale chelys*, „és harmónia kéljen a lantod húrjain ismét”,³¹ *resonant remis pulsata freta*, „evező csattog, cseng tőle a víz”,³² és kifejezetten a horatiusi szerkezet megidézésével: *pulsata tellus*, „megrendül a föld”.³³ Hasonlóképpen igaz ez a horatiusi hangulat megteremtése a következő Seneca-kardalra is, amelyben ezt a hangulatot a *pulsō* ige jelenléte is alakítja:

Effusam redimite comam nutante corymbo,
mollia Nysaeis armatus brachia thyrsis,
lucidum caeli decus. huc ades 405
uotis, quae tibi nobiles
Thebae, Bacche, tuae
palmis supplicibus ferunt.
huc aduerte fauens uirgineum caput,
uultu sidereo discute nubila
et tristes Erebi minas 410
audumque fatum.
Te decet cingi comam floribus uernis,
te caput Tyria cohibere mitra
hederae mollem 415
bacifera religare frontem,
spargere effusos sine lege crines,
rursus adducto reuocare nodo,
qualis iratam metuens nouercam
creueras falsos imitatus artus,
crine flauenti simulata uirgo, 420
lutea uestem retinente zona:
inde tam molles placuere cultus
et sinus laxi fluidumque syrma.
Uidit aurato residere curru
ueste cum longa regere et leones 425
omnis Eoae plaga uasta terrae,

qui bibit Gangen niueumque quisquis
frangit Araxen.
Te senior turpi sequitur Silenus asello,
turgida pampineis redimitus tempora sertis; 430
condita lasciui deducunt orgia mystae.
Te Bassaridum comitata cohors
nunc Edono pede pulsauit
sola Pangaeo,
nunc Threicio uertice Pindi; 435
nunc Cadmeas inter matres
impia maenas
comes Ogygio uenit Iaccho,
nebride sacra praecineta latus.
Tibi commotae pectora matres
fudere comam 440
thyrsuque leuem uibrante manu [...]

Te, kinek omló fürtét övedzi a röpke borostyán,
Égnek láng-disze, vedd a füledbe imánkat!
Zsenge kezedbe viszel csoda repkény-, nysai thyrsust
– esdeklő tenyerekkel, melyet neked itt
hoz Theba, a te városod.
Fordítsd hát kegyesen ifjú fejed felénk;
bús halál fenyítéseit
űzd, a fellegeket, csillagos arcu lény,
meg a kapzsi sorsot!
Illik, hogy koszorúzd a tavasz
szirmaival hajad,
fejed tyrusi ék-koronával övezzed,
sima homlokodat kösd
dúska-bogyós³⁴ borostyán-levéll!
Fürtjeidet hagyjad szabadon lehullni,
majd egy csimbókban egyesítsd folyásuk,
mint mikor ádáz szivü mostohádtól
félve nevelkedtél igaz arcod rejtve,
lánynak látszotál aranyos hajaddal,
övvel a sáfrány köntösödöt övezted.
Ettől fogva leled örömed szelíden
omló öblökben, zuhogó uszályban.
Az egész Kelet sivatag világa:
kik Gangest isszák, s törik az Araxes
hó-jegét, látták, mikor ülsz aranylő
kocsin, s oroslánt – szekered vonóit –
elföd uszályod.
Jár nyomodon bárgyú szamarán gubbasztva Silenus,
duzzadt homlokát indák koszorúja övedzi.
Pajzán papjaid, im, vezetik titok-orgia-éjed,
utánad a Bacchánsnők kara jár,
lábuk táncol az edón földön,
Pangaeon talaján, thrák tájakon is,
pindusi ormon, thébai nők
közzé jött Maenas, a ledér nő:
szeretőd jött, Ogygia szentje,
bacchusi őzbőr fedezé csipejét.
Tiszteletedre kibontották nők
hajukat, mivel átjártad szivüket:
rázva a thyrsust [...]

Seneca: *Oedipus* 403–441 (Jánosy István fordítása)

A kardalok zeneiség és ritmika szempontjából is kiemelkednek a drámák más részeihez képest, amennyiben a hangzás az egyik meghatározó tényezőjük. Az idézett részlet Seneca *Oedipus* című drámájának második kardala, amely Bacchust dicsőíti. A szövegrész a Bacchushoz kötődő szókinccsel teremti meg az istenhez méltó hangulatot, így a thyrusú rózó kezek, a leomló, nőies, lágy haj leírása (a *mollis* jelző háromszori előfordulásával kiemelve), az isten növényeinek (*hedera*, *corymbus*) megjelenítése mind ehhez járulnak hozzá, csakúgy, mint Bacchus fénylő arcának többszöri említése, a sokféle szín: az arany, a bíbor jelenléte és az idegen, keleti tájak megrajzolása. A részletet e szókinccs mellett meghatározzák az ismétlések, amelyek a hangulat megalkotásának további fontos elemei.³⁵ A *te* és a *nunc* folyamatos, sor eleji anaforikus ismétlése (429–436) egyrészt az imanyelv sajátossága, másrészt Seneca esetében sok szállal Horatiushoz köti a kardal megszólalását.³⁶ A Bacchust dicsőítő ünnepélyes stílus megteremtésében betöltött szerepükön túl ugyanis az ismétlések Horatius metapoétikus szókinccséhez is kapcsolódnak, például a *coma* háromszoros ismétlésével, amelyet a 432–440. sorok továbbfűznek a *comitata–comes–commotae–comam* játékos, alliteráló fordulataival. A kar énekével így a jelenléte előállítva nem csupán Bacchust jeleníti meg (*ades*), hanem mindezt összeköti Horatius metapoétikus szókinccsével, így jelenítve meg az aranykori költőre jellemző hangulatot. Mindezt a részlet metrikája is alátámaszthatja: a sorok megidéznek Horatius bravúrosan sokféle metrumhasználatát. Az első két sor hexameter után érdemes megemlíteni a *Thebae*, *Bacche tuae* sort (407), amely az asklepiadési strófa első néhány ütemén alapszik, s Horatius IV. 5. *carmen*jének Augustust dicsőítő szavait visszahangozza, amelyek az imperator fénylő arcát éneklék meg: *Lucem redde tuae, dux bone, patriae. / Instar veris enim voltus ubi tuus / adfulsit populo* („Áraszd szét a hazán, jó vezetőnk, a fényt! / Hisz, míg ránkmosolyog, mint sugaras tavasz, / fénylő arcod”).³⁷ A következő Seneca-sor pedig szintén az asklepiadési strófát idézi, annak utolsó sorát, amely egy glykoneusból áll: *palmis supplicibus ferunt*. Ezeket két teljes, kis asklepiadési sor követi, de olvasható alkaioi 10-es sor is (*baciferae religare frontem*), majd sapphói tizenegyesek, amelyeket a sapphói strófát is lezáró adónisi kólon kerekít le (*frangit Araxen*). Az idézett szakaszban a 416–427. sor az egyetlen olyan részlet, amely több soron át azonos metrumú. A kar közvetlenül e sorok előtt éppen arról énekel, hogy Bacchus *sine lege* („szabálytalanul”) hullámzó fürtjeit kösse össze, ezzel adva nekik rendet; a szemantika és a metrika között tehát szoros összefüggés van: a *sine lege* szerkezet Bacchus rendezetlen fürtjei mellett a metrikai szabályosság hiányára is utalhat, az isten hajának elrendezése pedig a szöveg metrikai szabályosságát hozza magával. Az ezután következő tíz sor szabályszerű sapphói tizenegyes, amelyek a kar mondanivalójának tartalmát teszik hangzóvá. A szövegben tehát egyszerre válik jelenlévővé a kar által megénekelt Bacchus és a horatiusi költészet hangulata: a jellemző szókinccs, valamint a költő változatos metrumhasználatából egy virtuóz válogatás.

A *pulsō*hoz hasonlóan az ütés egy másik igéje is gyakran előfordul Horatiusnál a költészetéről és a metrikus szövegekről szóló környezetben. A *quatiō* esetében is elsődleges fontosságú az ismétlés, a számosság adta rendszer, amely változatossá és egyedivé teszi a metrumot: *in morem Salium ter quatiens*

humum, „hármát rúg a rögön, mint salius szokás”; vagy *alterno terram quatiunt pede*, „váltott lábuk alatt megdobbán a föld” – írja Horatius.³⁸ Az ismétlés az előző idézett részlethez hasonlóan különösen hangsúlyos az I. 12. *carmen*ben, amely már kezdősoraiban a pindarosi költészetet idézi föl; zárása pedig a *tu* háromszoros ismétlésével nyomatékosítja a megszólított Iuppiter s vele együtt Augustus nagyságát:

*te minor latum reget aequus orbem:
tu gravi curru quaties Olympum,
tu parum castis inimica mittes
fulmina lucis.*

*a te helyettesedként irányítsa igazságosan a tágas földet:
te az Olympuson dübörögi súlyos kocsiddal,
s küldj a kevéssé istenfélőkre
veszedelmes villámokat.*

Hor. *carm.* I. 12, 57–60 (saját prózafordításom, K. E.)

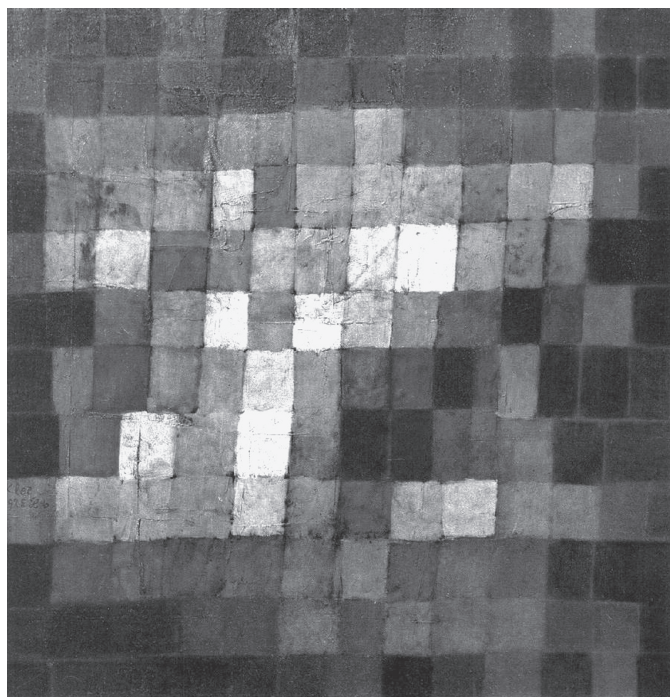
A *quatiō* nem csupán ütést, de ütemes rázást is jelent; az ige ismerős a bacchansnők táncából is, amint thyrusukat rázzák, ezt idézi meg Horatius alábbi ódarészlete is: *Non ego te, candidide Bassareu, / invitum quatiam, ne variis obsita frondibus*, „Téged ugyan, fényzemű Bassareus, / nem rázlak, mikoron nem szereted, s lombok alatt buvó [...]”.³⁹ A senecai *Agamemnon* második kardalában (310–391) emellett, hogy az ütés főhangzása hangulatot teremt, gazdag metapoétikus szókinccs is megjelenik, amely már az idézett részlet (310–314) kezdősoraiból látható, s amelyet a kezdőszó felütése jelez. E szókinccsnek lehet része a *quatiō*, amelynek nemcsak önmagában van metapoétikus jelentése, hanem ezt alátámasztja a már említett ismétlések jelenléte (akárcsak a korábbi példa sorkezdései) és a további, költészettel, költői szereppel kapcsolatos szavak is, mint amilyen a *coronat*, a *laurum* vagy a *comas*, amely Horatius költészetében kitüntetett helyet⁴⁰ kapott. A részletben tehát egyszerre érvényesül a metapoétikus szókinccs és a szavak hatása által kiváltott hangulat:

*Canite, o pubes inclita, Phoebum!
tibi festa caput turba coronat,
tibi uirgineas laurum quatiens
de more comas
innuba fudit stirps Inachia.*

*Zengje dalunk, ifjak, Phoebust!
Csapatunk érted koszorúzza fejét.
A babért néked rázza, haját is
neked engedi le
ősi szokásból az inachusai sarj.*

Seneca: *Agamemnon* 310–314 (Eiler Tamás fordítása)

A *pulsō* és a *quatiō* mellett hasonlóképpen ütést fejez ki a *feriō* ige is, amelynek egyik jelentése⁴¹ kifejezetten a lírai kísérettel előadott dalokra vonatkozik: használatakor voltaképpen lírai hangot „ütnek meg”. Seneca *Troades*ében a kar éppen egy ilyen jelenetet rajzol meg, s még a lantverő pálca is előkerül, amellyel a hűrt megütve (*tinnulas plectro feriente chordas*, 833) Achilleus harci dalokkal táplálta magában a haragot. A lírai hang vagy a líra hangjának megütése ebben a részletben te-



2. kép. Paul Klee: *The Ancient Sound*, 1925.
Kunstsammlung, Basel

hát a harag hangulatára vagy állapotára hangolja föl Achilleust, az ütés belső érzést kelt és emlékeztet.

A *feriō* ige metapoétikus használata Ovidiusnál is megjelenik, ráadásul Horatius metrikus költészetét említve: *et tenuit nostras numerosus Horatius aures, / dum ferit Ausonia carmina culta lyra* („Változatos dalait zengette Horatiusunk is, / s elbűvölte művei ausoni lantja fülünk”).⁴² Horatius kötetnyitó *carmen*jének kiemelt helyén, a zárásban szintén föl-tűnik a *feriō* ige, mint a költővé avatkozás (kissé ironikus) következménye:

*quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.*

*Iktass engemet is lantosi sorba, s a
mennybolt csillagait verdesi homlokom.*

Hor. *carm.* I. 1, 35–36 (Kardos László fordítása)

Mindhárom eddig tárgyalt ige kapcsolódik tehát a hangzáshoz, amely egyrészt a hangszerek ütéséből fakadhat, másrészt pedig a testtel és a testen képzett hangból, amely tulajdonképpen maga az ütés: önmaga kelti a hangot, akár csak a visszhang, amely egyszerre köthető a költői nyelvhez és lehet egy hangulat megalkotója. A test mozgása és mozdulatlansága alapján válik az ütés ritmikussá. Mozgás és megállás, hangzás és csend rendszeres ismétlése tehát ugyanolyan fontos, mint a metrikus szövegben a rövid és hosszú lábak, valamint a szünetek, cezúrák rendszeressége. Az ütést, dobogást, tapsot kifejező hangzást szinte az egész test képezheti, főképp persze a láb (*pēs*) és a kéz (*manus*): mindkettő kapcsolódik a költészet „technikai” szókinchéhez, hiszen a láb verslábként is értelmezhető, míg a kéz a húros és ütős hangszerek használatához, sőt az íráshoz is szükséges. S míg a láb értelemszerűen a földet (*tellus, humus,*

solum) ütve ad hangot, a kéz a tárgyakra vagy akár a testre mért ütések által válik hangzóvá.

Különösen fontos a fej, a fejtető, a homlok és a mellkas szerepe az ütést jelentő igék szöveggörnyezetében. A fej és kifejezetten a fejtető, valamint a homlok Horatius I. 1. *carmen*jében összekapcsolódik a magasság terével és a csillagokkal, így ez a költészet terének is megfeleltethető.⁴³ A *pectus* folyamatos ütése pedig nemcsak a siratók és a gyászfolyamat egyik jellegzetes gesztusa, hanem a befogadáshoz, a befogadókhöz is kapcsolódik, hiszen valamennyi eddig tárgyalt, ütést kifejező ige elvont jelentéséhez tartozik az ütés, a megütközés mint a jelenetre adott reakció, vagyis az ütés, a ritmikus, ismétlődő mozgás hat a befogadóra. A megütközés így olyan válaszként értelmezhető, amelyet a hangzás által teremtett hangulat váltott ki.⁴⁴ Az ütés ismétlődő, pillanatnyi érintkezés tehát a test és a föld, a test és a test, valamint a test és a fent tere között, ez az érintkezés pedig hangzóvá, fizikai valósággá válik a térben, és a közönséget is ebbe a jelenbe kapcsolja be.

3.

Több Seneca-kardalban olvasható egy olyan ige, amely Horatiusnál ugyan nem fordul elő, Catullus és Ovidius egyes szövegeiben viszont föl-tűnik: a *plangō* a siratáshoz és az azzal kapcsolatos mozdulatsorhoz kapcsolódó ige, amely értelemszerűen inkább a tragédiák sajátja. A *plangō* elsődleges jelentése a húros vagy ütős hangszerek megütésével kapcsolatos (*plangebant aliae proceris tympana palmis*, „tympanumot vertek mások kifeszült tenyerükkel”⁴⁵), de a földdel érintkező dobantást is kifejezi (*moriens plangit humum*, „s végre, halódva, egész melle a földre kerül”⁴⁶), akár csak a *pulsō* Horatius és Seneca szövegeiben. A *plangō* egyúttal a mellkas ütését is jelenti, a kardalok esetében a már említett gyászfolyamat során, de magának a ’gyászol’ igének is megfeleltethető, ahogyan az Ovidiusnál is látszik: *sanguineam tepido plangebant pectore matrem* („vérbeborult anyján vonagol forró kebelével”).⁴⁷ A *plangō* igéből képzett főnév később, a középkorban önálló lírai műfajnak adott nevet: ez a siratóének, vagyis a *planctus*.

A gyászolás folyamata a hangzása és ritmikája miatt is el-különül más szövegrészeketől, ez az elkülönülés⁴⁸ még erősebb, ha a gyászfolyamatot a kar mutatja be. Az egység, amelyet a közösen énekel ritmikus szöveg kelt, a zaklatott, összetört, szavakkal ki nem fejezhető⁴⁹ hangulatot testesíti meg, melynek a csend is fontos és jelentéses része, akár csak a metrikában a verslábakat elválasztó szünetek és cezúrák. Különösen, ha a szinte néma mormogás is képes ütni, mint Senecánál: *tacitumque murmur percussit aures* („s megütötte sokszor morgás fülünket”⁵⁰). A gyász hangjai,⁵¹ köztük a *plangō* igével kifejezett ütés hangja szorongást, dühöt tud kifejezni, de a közönség gyászát is hangzóvá teszi, így lehetőség nyílik a közösen megélt katarzusra. Mindezek mellett a már említett hanggal történő elkülönülés arra is szolgál, hogy a halotti világot hallhatóvá tegyék a közönség felé, tehát egy másik tér hangulatát kapcsolják be a játékba, sajátos határhelyzetbe hozva ezzel önmagukat.

Az ütést kifejező igék gyakran természeti jelenségekkel kapcsolatosak, természeti erők ütközésének hangját teszik ér-

zékkelhetővé, mint amilyen például a sziklák összecsapódása vagy a tengeri vihar csapkodó zajai. A természet hangjai sokszor az emberi érzések, különösen a gyász visszhangjaiként⁵² is értelmezhetők, ahogyan az az idill műfajában megjelenik.⁵³

Horatius ódáiban a sorok ritmusa sokszor megteremti a jelentést,⁵⁴ azt láthatóbbá vagy éppen hallhatóbbá, de mindenképpen: fizikai valósággá teszi,⁵⁵ Seneca pedig érezhetően követi ezt a gyakorlatot,⁵⁶ ha tetszik, Horatius visszhangjává válik. A *pulsō* és más ütést kifejező igék gyakran többes szám második személyben, felszólító módban állnak, így az igék az elhangzásukkor jelzik, hogy más mozdulatok és szavak következnek a szövegben, hogy az addigi elbeszélő részt gyorsabb vagy lassabb részletek váltják föl (*pulsu pectus tundite vasto*, „szép mellettek csapkodja vadul”⁵⁷); *Totae pariter plangite gentes* („sirassátok, népek, mindannyian”⁵⁸). Ezek a fölhívó, fölszólító igék jelzik és jelenlévővé teszik a cselekvés kezdetét, s elindítják a közösségi mozgást és hangzást. Előfordul, hogy ezt a váltást a szövegben az ütés mellett álló jelző is erősíti. Ahogyan Horatiusnál az *alterno pede* vagy az *aequo pede* jelezhetette a tánc ritmusát, úgy mutathat hasonlót a kar néhány sora

*hinc atque illinc subito impulsu
velut aetherio gement sonitu
spargeret arces nubesque ipsas
mare deprensam.*

*végig, amint lám innen-amonnan
összecsapódott két kőszál-hegy,
vizek elzáró fala, ütve robajt
hamar – ég dörög így –, s csillagokig csap
s felhőkig ver a fogoly tenger.*

Seneca: *Medea* 343–346 (Kárpáty Csilla fordítása)

A *subito impulsu* szerkezetet követő sorok metrikájában valóban *subitus*ként, váratlanul váltakoznak az anapestikus és daktilikus verslábak, míg a *planctus* jelzője, a *gravis*, súlyossá teheti nemcsak a szöveg tartalmát, de annak lüktetését is az erőteljesen spondaikus sorokkal:

*iuga Parthenii Pheneique sonent
feriatque grauis Maenala planctus.
magno Alcidae poscit gemitum
stratus uestris saetiger agris.*

*Parthenios meg Maenalos ormán,
s Nemeában gyász visszhangozzon!
Alcidesnek kérnek jajokat
a nyílát végül követő madarak [...]*

Seneca: *Hercules Oetaeus* 1885–1888
(Körizs Imre fordítása)

4.

Tobias Allendorf tanulmányában számos olyan helyet idéz Seneca kardalaiból, amelynek horatiusi előképe van. A kapcsolat főképp a hangzó szövegben⁵⁹ ragadható meg, mint amilyen az alliteráció vagy az onomatopoeia. Ezt mutatja az *Agamemnon*

negyedik kardala is, amely igen pontosan szerkesztett szöveg, már a kezdősor szavai is egymást visszhangozzák, ehhez a harmadik sor *lacerant* szavának hangjai is csatlakoznak:

*Lacrimas lacrimis miscere iuuat:
magis exurunt quos secretae
lacerant curae*

*Egybekeverni a könnyet a könnyel
jobb: kit rejtett bú gyötör, inkább
összeomolhat.*

Seneca: *Agamemnon* 664–666 (Eiler Tamás fordítása)

A kardal végét ismét jelzi az egész részletet meghatározó szó, a *lacrima*:

*non si molles imitata uiros
tristis laceret brachia tecum
quae turritae turba parenti
pectora rauco concita buxo
ferit ut Phrygium lugeat Attin.
non est lacrimis, Cassandra, modus,
quia quae patimur uicere modum.*

*sem hogyha herélt férfitánczók
tépnék karjukat őrzöngve veled
– tornyos Cybele lármás serege –,
ha rekedt puszpáng hangjára verik
keblük gyászban fríg Attisukért.
Mértéktelenül sírunk, zokogunk,
mert bajaink is mértéktelenek.*

Seneca: *Agamemnon* 687–692 (Eiler Tamás fordítása)

Az ütést kifejező szerkezet (*pectora ferit*) metapoétikus értelmezését ebben a részletben a szöveggörnyezet is erősítheti. A már említett *lacrimas–lacrimis–lacerant* mellett az egész szöveg hangos az alliterációktól (*tecum / quae turritae turba parenti*), de az ütés kopogó hangját a *c* ismétlése is érzékelhetővé teszi (*pectora rauco concita buxo*). Mindezek mellett látványos az azonos metrikai helyeken lévő *modus* jelenléte, amelynek Horatius költészetében is nagyon fontos szerepe van, s amely épp a kardalban megfigyelhető szabályosságot is képviselheti. A zeneiséget és a líraiságot a csalogány éneke is mutatja, amelyre a szöveg *carmen*ként hivatkozik, s amely „modulál”⁶⁰ – vagyis a dal ütemesen tartja a ritmust:

*non quae uerno mobile carmen
ramo cantat tristis aedon
Ityn in uarios modulata sonos*

*Sem a bús csalogány, ha virágbaborult
ágon cifrán hajlítja dalát
s Itysért kesereg minden futama*

Seneca: *Agamemnon* 670–673 (Eiler Tamás fordítása)

A kardal Cassandra semmihez sem mérhető gyászát jeleníti meg, a *nec, non* és a *licet* többszöri ismétlése során (*non quae uerno...; non quae tectis; licet ipse uelit; licet alcyones*) ovidiusi történetek elevenednek meg, amelyekben madarak hang-

ja siratja az eltűnt vagy meghalt, szeretett személyt. Ceyx és Alcyone történetéből a kar a hullámverés közepette gyászoló jégmadarat emeli ki (*licet alcyones Ceyca suum / fluctu leuiter plangente sonent*); az ütés, a megütközés Ovidiusnál is megjelenik, ahogyan a gyásztól megdöbben Ceyx szava elakad:

*plura dolor prohibet, verboque intervenit omni
plangor; et attonito gemitus a corde trahuntur.*

*Tilt a keserv több szót, veri minden szóra a mellét,
megdöbben szíve mélyéből sűrű sóhaja serken.*

Ovidius: *Metamorphoses* XI. 708–709
(Devecseri Gábor fordítása)

Az ütést kifejező igék tehát számos olyan aranykori szövegben előfordulnak, amelyek a költészettről való beszédhez kapcsolódnak. A *pulsō*, a *quatīō*, a *feriō*, a *plangō* és a többi ige ezáltal egyszerre válhat részévé az irodalmi hangulat kialakítójának és lesz alkotója egy metapoétikus szókincsnek. Mindez nemcsak a szöveggörnyezetben előforduló szókincs miatt lehetséges,

hanem az igék többféle jelentése okán is: a hangszerek ütésétől, a performativitástól kezdve a testtel való összefüggéseken át a visszhangzásig mind a lírai hangzás jelzései lehetnek. Az ütéssel kapcsolatos igék, és az általuk keltett hang megjelenítése során a szövegben szinte mindig szerepel a *resonō* ige valamely alakja, függetlenül attól, hogy a *pulsō* és egyéb igék mely jelentéséről van szó. Hangszer ütése vagy test ütése, esetleg a szíven ütött állapot szerepeljen is a szövegben, a *resonō* igen gyakran olvasható a szöveggörnyezetükben. Valamiképp ilyen visszhangjai, jelzőoszlopai lehetnek az ütéssel kapcsolatos igék is a metapoétikus szókincsnek: nem minden esetben lehet az értelmezést a metapoétikai irányba vinni, mégis megüti az olvasó fülét, szemét és figyelmét, mint a *modus*, a *numerus* vagy a *pēs* esetében, így a nem szemantikai, hangulati olvasat is előtérbe kerülhet.⁶¹ Mindezek segítségével az ütést kifejező hangzás több irányból is alakítja a befogadóban a szövegről vagy az előadásról kialakult benyomást, amely Seneca kardalait esetében gyakran a horatiusi költészetet is megidézi, így téve lehetővé azt, hogy hangulat és metapoétika révén a drámai szövegen keresztül is átszűrődhessen a líra.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült. A címben idézett kifejezés leelőhelye: Seneca *Octavia* 815. A tanulmányban Horatius és Seneca szövegeit az alábbi kiadásokból idézem: Vollmer 1931 és Peiper–Richter 1902. Fontos szakirodalmi javaslatokat Simon Attilának, a tanulmány alapos átnézését és az értékes észrevételeket Krupp Józsefnek és Tamás Ábelnek köszönöm.

- Mint például a metrika vagy az intertextualitás, erről lásd Trinacty 2017, 113–137. Horatius és Seneca szövegeinek kapcsolatáról 2017-ben hiánypótló kötet született: Stöckinger–Winter–Zanker 2017. A tragédiák kardalainak a lírai műfajok felé való nyitottságáról a jelen számban lásd még Pártay Kata tanulmányát.
- Horatius metrikája nagy hatással volt Seneca drámáira, erről lásd Danckaert 2013, 38.
- Vö. Butler 2015, 12.
- Rapcsák 2018, 267, illetve Tamás 2020, 23, 26. jegyzet
- Nooter 2018, 198.
- Hasonlóképpen a színek, a tárgyak, anyagok, lásd Böhme 1993, 123.
- Gumbrecht 2013a, 13.
- A hang térbeli érintettségéről részletesen lásd Vásári 2018, 276.
- Böhme 1993, 113, Gumbrecht 2013a, 15 és Wellbery 2011, 164.
- Hangok által megérintve lenni: Gumbrecht 2013a, 11. A zenének a lelket „érintő” hatásáról Platónnál lásd Simon Attila, *Orpheus Argonautikájában* pedig Beszkid Judit tanulmányát a jelen számban.
- Morgan 2010, 5.
- És mint tudjuk, Horatius *numerosus* költő volt: Ov. *Trist.* IV. 10, 49–50.
- Gumbrecht 2013b, 19.
- A hang magyar jelentése olyan erőteljesen összekapcsolódott az emberi, artikulált hanggal, hogy nehéz érzékelteni a jelentéskülönbségeket, más nyelvek megkülönböztetéséhez lásd Rapcsák 2018, 267 és LeVen 2013, 231.
- LeVen 2020, 51.
- Gumbrecht 2013a, 24.
- Az *īcō* esetben különösen így van ez, az igéből képzett *ictus* vers-tani terminus, csakúgy, mint a *tangō*ból képzett *tāctus* – nem véletlenül; az ütés voltaképpen a taktilitással összefüggő mozdulat.

- Gumbrecht 2013b a ritmusról: „A ritmus a forma sikeres létrejötte az időbeliség (nehezítő) feltétele mellett.” Idézi Émile Benvenistét: „[a ritmus] a formát jelöli a változókényban, a mozgókényban, a folyékonyban való testet öltésének pillanatában” (uo. 20).
- Seneca kardalainak egyediségéről, mozgásáról, énekéről, azok metrumáról: Mazzoli 2013, 561–575; Tarrant 2017, 103.
- OLD* s. v. *pulsō*.
- Prop. III. 17,33, ford. Kárpáty Csilla.
- Verg. *Aen.* VI. 647, ford. Lakatos István.
- Verg. *Aen.* V. 150, ford. Lakatos István.
- LeVen 2020, 54. A visszhangról mint a hangulatteremtés egyik kulcseleméről részletesebben lásd Vásári 2013, 116.
- Sok írás született arról, hogy Seneca előadásra szánta-e drámáit, illetve előadhatók-e egyáltalán ezek a drámák. A kérdéssel újabbban lásd Boyle 2012, 15–125; Heil 2013, 547–561.
- OLD* s. v. *pulsō*.
- Nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus.*
- Vö. Hor. *carm.* III. 30,13.
- Hor. *carm.* III. 15,10, ford. Erdődy János.
- Octavia* 815, ford. Kárpáty Csilla.
- Agamemnon* 326, ford. Eiler Tamás.
- Octavia* 315, ford. Kárpáty Csilla.
- Oedipus* 571, ford. Jánossy István.
- bācifera hedera*: a borostyán bogoyója kis mennyiségben bódító hatású, a bódulat szintén Bacchusra jellemző állapot.
- Gumbrecht az ismétlés eszközét a hangulat megteremtésének egyik eszközeként látta, erről részletesen ld. 2013a, 24.
- Seneca az ismétlést szinte jelzőoszlopként használja a lírai szöveg és kifejezetten Horatius *carmen*jeinek megidézésére. Erről részletesen ír Trinacty 2017, 113–137. A ritmus időbeliségéről, az ismétlésről, hangszín, hang kapcsolatáról lásd Gumbrecht 2013a, 22.
- Hor. *carm.* IV. 5, 5–7, ford. Horváth István Károly.
- Hor. *carm.* IV. 1, 28 (ford. Bede Anna) és I. 4, 7 (ford. Justus Pál).
- Hor. *carm.* I. 18, 11–12, ford. Devecseri Gábor.
- Mégpedig a költemény és a kötet zárását: Hor. *carm.* III. 30, 15–16: *et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam.*
- OLD* s. v. *feriō*.
- Ov. *Trist.* IV. 10, 49–50, ford. Gaál László.

- 43 A *vertex* Seneca tragédiáiban több helyen is előfordul, egyértelműen Horatiusra utalva: Tarrant 2017, 105.
- 44 Gumbrecht 2013a, 25.
- 45 Cat. 64, 261, ford. Devecseri Gábor.
- 46 Ov. *Fast.* I. 578, ford. Gaál László.
- 47 Ov. *Met.* III. 125, ford. Devecseri Gábor.
- 48 „Mourners looked, acted, smelled and sounded different from other people, creating an environment that was specific and striking.” Hope 2018, 61.
- 49 Nooter 2018, 206.
- 50 *Agamemnon* 634, ford. Eiler Tamás.
- 51 Hope 2018, 74.
- 52 Vö. Verg. *Aen.* IV. 667–668: *lamentis gemituque et femineo ululatu / tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether* („Felsírnak a nők, nyög a város, / rettenetes zokogásuktól megrendül a mennybolt”, ford. Lakatos István). Valerie Hope is megjegyzi, hogy a gyász természeti zajai az emberi fájdalom visszhangjaként is működnek, lásd Hope 2018, 61.
- 53 Pauline LeVen írja, hogy a természetben fölhangzó ütközések az emberi érzések ekhói, ahogyan az Theokritos 7. idilljében, Biónnál és Moschosnál is olvasható, vö. LeVen 2020, 56.
- 54 Allendorf 2017, 141.
- 55 Az idő és a tér egységéről Vásári 2018, 275.
- 56 A kardalok metrikájának és tartalmának szoros kapcsolatáról részletesebben lásd Bishop 1968, 197–216.
- 57 *Troades* 113, ford. Eiler Tamás.
- 58 *Hercules Oetaeus* 1865, saját prózafordításom (K. E.).
- 59 Allendorf 2017, 152.
- 60 *OLD* s. v. *modulō*.
- 61 A hangulorientált olvasás Gumbrecht szerint éppen e módszer mentén történhet: elsősorban rámutatni lehet erre a jelenségre, hangulatra, nem minden egyes hangzást mutató ígét kell így olvasni. Gumbrecht 2013a, 24.

Bibliográfia

Szövegkiadások

- Boyle, A. J. (kiad.) 2011. *Seneca: Oedipus*. Oxford.
- Peiper, R. – Richter, G. (kiad.) 1902. L. Annaei Seneca *Tragoediae*. Lipsiae.
- Vollmer, F. (kiad.) 1931. *Q. Horati Flacci carmina*. Lipsiae.

Szakirodalom

- Allendorf, T. 2017. „Sounds and Space. Seneca’s Horatian Lyrics”: Stöckinger–Winter–Zanker 2017, 137–158.
- Bishop, J. D. 1968. „The Meaning of the Choral Meters in Senecan Tragedy”: *Rheinisches Museum für Philologie* 111, 197–219.
- Böhme, G. 1993. „Atmosphere as the Fundamental Concept of New Aesthetics”: *Thesis Eleven* 36/1, 113–126.
- Butler, S. 2015. *The Ancient Phonograph*. New York.
- Danckaert, L. 2013. „Magis Rythmus Quam Metron. The Structure of Seneca’s Anapaests, and the Oral/Aural Nature of Latin Poetry”: *Symbolae Osloenses* 87/1, 148–217.
- Heil, A. 2013. „Vision, Sound, and Silence in the ‘Drama of the Word’”: Heil–Damschen 2013, 547–561.
- Gumbrecht, H. U. 2013a. „Hangulatokat olvasni” (ford. Csécei D.): *Prae* 2013/3, 9–26.
- Gumbrecht, H. U. 2013b. „Ritmus és értelem” (ford. Zsellér A.): *Prae* 2013/2, 16–30.
- Heil, A. – Damschen, G. (szerk.) 2013. *Brill’s Companion to Seneca*. Leiden–Boston.
- Herington, C. J. 1982. „The Younger Seneca”: E. J. Kenney – W. V. Clausen (szerk.): *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge, 511–532.
- Hope, V. 2018. „Vocal Expression in Roman Mourning”: S. Butler – S. Nooter (szerk.): *Sound and the Ancient Senses*. London – New York, 61–76.
- Kricsfalusi B. – Kulcsár Szabó E. – Molnár G. T. – Tamás Á. (szerk.) 2018. *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest.
- Kricsfalusi B. – Molnár G. T. 2018. „Performativitás”: Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás 2018, 322–325.
- LeVen, P. 2013. „The Colors of Sound. *Poikilia* and its Aesthetic Contexts”: *Greek and Roman Musical Studies* 2013/1, 229–242.
- LeVen, P. 2020. „Pan and the Music of Nature”: T. A. C. Lynch – E. Rocconi (szerk.): *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. New Jersey, 49–59.
- Mazzoli, G. 2013. „The Chorus: Seneca as Lyric Poet”: Heil–Damschen 2013, 561–575.
- Morgan, L. 2010. *Musa pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford.
- Nooter, S. 2018. „Sounds of the Stage”: S. Butler – S. Nooter (szerk.): *Sound and the Ancient Senses*. London – New York, 198–211.
- OLD* = *Oxford Latin Dictionary*. P. G. W. Glare (szerk.) 1968. Oxford.
- Rapcsák B. 2018. „Hang”: Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás 2018, 267–272.
- Stöckinger, M. – Winter, K. – Zanker, A. T. (szerk.) 2017. *Horace and Seneca. Interactions, Intertexts, Interpretations*. Berlin–Boston.
- Tamás Á. 2020. „Io írása. Ember és állat a fikció börtönében.”: Krupp J. (szerk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 13–25.
- Tarrant, R. 2017. „*Custode rerum Caesare*. Horatian Civic Engagement and the Senecan Tragic Chorus”: Stöckinger–Winter–Zanker 2017, 93–112.
- Trinacty, C. 2017. „Horatian Context in Senecan Tragedy”: Stöckinger–Winter–Zanker 2017, 113–137.
- Vásári M. 2013. „Latencia, hangulat és atmoszféra. Az irodalmi szövegek érzéki dimenziója”: *Prae* 2013/1, 108–121.
- Vásári M. 2018. „Hangulat”: Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás 2018, 273–277.
- Wellbery, D. E. 2011. „Der gestimmte Raum. Von der Stimmungslirik zur absoluten Dichtung”: A.-K. Gisbertz (szerk.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München, 157–176.