

HORATI CARM. 3,9

(Prilozi za interpretaciju)

- Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
cervici iuvenis dabat,
Persarum vigui rege beatior.*
- 5 »donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis
Romana vigui clarior Iliā.»
- me nunc Thressa Chloe regit,
10 dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
si parcent animae fata superstiti.*
- »me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti,
15 pro quo bis patiar mori,
si parcent puero fata superstiti.»
- quid si prisca redit Venus
diductosque iugo cogit aeneo,
si flava excutitur Chloe
20 reiectaeque patet ianua Lydiae?*
- »quamquam sidere pulcrior
ille est, tu levior cortice et inprobo
iracundior Hadria,
tecum vivere amem, tecum obeam lubens.»¹

¹ Tekst navodim prema izdanju: Q. Horati Flacci Opera, tertium edidit F. Klingner, Lipsiae 1959, Teubner. Prozni je prijevod pjesme:

(1) Dok ti bijah drag, (2—3) i nijedan ti miliji mladić nije grlio bijeli vrat, (4) živio sam sretnije od perzijskog kralja. (5) »Dok nisi za drugom više (6) plamtio, i dok Lidija nije bila zapostavljena zbog Hloje, (7) živjela sam kao Lidija, mnogo spominjana, (8) slavnija od rimske Ilije.« (9) Mnome sada vlada Tračanka Hloja, (10) vješta slatkim pjesmama i vična kitari, (11) za koju neću

1.

Istražujući stilsku funkciju opkoračenja, vrednote glagola u petoj strofi i specifični lirski intenzitet konstrukcije ablativa comp. uz komparative pridjeva; osvjetljavajući, uz to, u drukčijoj povezanosti neke već davno uočene stilske crte, nastojao bih otvoriti još pokoju mogućnost pristupa ovom znamenitom ostvarenju Horacijeve lire.

Ne samo iz kronoloških razloga na prvom se mjestu mogu među modernijom literaturom spomenuti Büchnerova ispitivanja o jednoj vrsti opkoračenja u Horacijevim *Satirama*² i o njegovoj funkciji u Lukrecijevu epu³. Mada se bave posebnim pitanjima heksameterskih stihova, obje su studije i danas pune poticaja, kako s obzirom na Horacijevu pjesništvo u cjelini, tako i na grčko i rimsko uopće. Büchnerova *Zur Form und Entwicklung der horazischen Ode und zur Lex Meinekiana*,⁴ prva sistematska studija o fenomenu Meinekeova zakona, prenosi težište istraživanja na liriku, usmjeravajući ga i ovaj put na specijalnu svrhu, tj. opkoračenje na granici pojedinih Horacijevih strofa kao mogući znak za njihovu djeljivost na katrene. Ne upuštam se ovom prilikom u detalje Meinekeova zakona i u pitanja što ih u vezi s njima i općom strukturom Horacijeve ode u najnovije vrijeme ponovo pokreće Wilkinson.⁵ Kada za analizu Horacijeve carm. 3,9 preuzimam Klingnerov tekst i njegov raspored pjesme u 6 strofa po 4 stiha, ne prihvaćam, dakako, Meinekeovo načelo i iz njega nastali naziv »treća asklepijadska strofa«. Činjenica, naime, da su po dvije glikonejsko-asklepijadske strofe, dakle po dva distiha,⁶ združena u jednu katrensku cjelinu uvjetovana je sadržajem i ritmom lirskog kazivanja, tj. rasporedom pjesnikova i Lidijina dijela razgovora u naizmjenične (amebejske) nizove po 4 stiha. Zbog tog paralelizma u govorima i odgovorima zaljubljenika možemo se složiti sa Stemplingerom⁷ da je katrenska strofičnost u ovoj pjesmi

oklijevati da umrem, (12) samo ako se sudbina smiluje dušici da ostane živa. (13) »Mene uzajamnim žarom raspljuje (14) Kalais, sin Turijca Ornita, (15) za koga ću dvaput podnijeti smrt, (16) samo ako se sudbina smiluje dječaku da ostane živ.« (17) A što, ako se vrati prijašnja ljubav (18) i rastavljene sjedini mjedenim jarmom? (19) Ako bude otjerana plava Hloja (20) i otvore se vrata odbačenoj Lidiji? (21) »Premda je onaj ljepši od zvijezde, (22) a ti si lakši od pluta i bješnji (23) od silovita Jadranskog mora, (24) s tobom bih voljela živjeti, s tobom bih rado umrla.«

² *Die Trennung von Adjektiv und Substantiv durch die Versgrenze in Horazens Satiren*, Hermes 71 (1936) 409—420. Zahvalan sam marburškom (sada minhenskom) profesoru latinskog jezika C. Beckeru, koji me upozorio na taj metodološki dragocjen rad.

³ *Beobachtungen über Vers und Gedankengang bei Lukrez*, Hermes-Einzelschriften 1, 1936, osob. III poglavlje.

⁴ U časopisu *Berichte ü. d. Verhandl. d. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl.*, Bd. 91, Heft 2, 1939. Usp. sada i u knjizi Horaz (*Studien zur römischen Literatur, Band III*), Wiesbaden 1962.

⁵ *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963, str. 205—207.

⁶ S temeljnom metričkom shemom: — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

namjerna, potekla od Horacija. Od 12 Horacijevih pjesama, ispjevanih u istim glikonejsko-asklepijadskim strofama⁸ kao i naša carm. 3,9, samo se u još 3 pjesme (1,13; 1,19 i 3,28) može zapaziti potpunija sadržajno-metrička zaokruženost i zatvorenost strofičke cjeline od 4 stiha. Katreni u našoj i sličnim pjesmama uvjetovani su nizom drugih razloga, a ni u kojem slučaju prvenstveno metričkima, kako ih je kao unaprijed dane principe predviđao Meinekeov zakon.

Tješnju motivsku povezanost, ostvarenu uostalom i u istoj glikonejsko-asklepijadskoj ritmičkoj strukturi, pokazuje carm. 3,9 s carm. 1,13 (*Cum tu, Lydia, Telephi*). Dvije su pjesme ujedno osobita i jedinstvena ostvarenja u Horacijevoj ljubavnoj lirici: carm. 1,13 po žaru ljubomore, od koje gori pjesnik, i po čežnji za trajnom, doživotnom ljubavi s Lidijom; carm. 3,9 po lirsko-dijaloškoj transpoziciji ljubavne prošlosti, sadašnjosti i naslućivanja pomirenja u budućnosti. Što se tiče vremena nastanka, za carm. 3,9 sigurno je samo to da je izdana u okviru prve pjesnikove zbirke u tri knjige god. 23. prije n. e. Da se Horacije identificira s Lidijinim ljubavnikom u pjesmi, očito je iz nekoliko drugih pjesama koje su posvećene Lidiji (*Lydia*): carm. 1,8 (*Lydia, dic, per omnis*), spomenuta 1,13 i 1,25 (*Paucis iunctas quatiunt fenestras*). U taj »roman de Lydie« Zieliński⁹ ubraja i ljubavne pjesme Lidi (*Lyde*).

2.

Na Lidiju kao sudionika u lirskom dijalogu s pjesnikom i oznaku temeljne strukture pjesme upućuje i naslov: *Ad Lydiam meretricem* u jednim rukopisima, ili s dodatkom *antapodotice* u nekim drugima (usp. Klingner s. v.) *Carmen amoebaeum* povezuje se zbog responzorne kompozicije već od davnine s grčkom bukolskom tradicijom i donekle s lezbijskim pjesništvom epitalamijskog tipa (*Sapfa, Katul*), iako se i danas može ponoviti Stemplingerova,¹⁰ ne bez fine ironije izrečena primjedba, da toj odi »aller gelehrte Spürsinn kein fremdes (griechisches) Vorbild nachzuweisen vermochte«. U cjelokupnom Horacijevu kanconijeru ona je jedina komponirana dijaloški. Stalna mijena strofa, sa subjektima u 1. licu singulara, stvara u međusobnoj opoziciji specifičan ugođaj živosti i lirskog dramatismata, koji raste do poante u posljednjem stihu. Poznata je i odmah uočljiva strukturanost pjesme u tri vremenske dimenzije, ostvarena u tri para strofa, od kojih su prva dva posvećena prošlosti dvoje zaljubljenika, druga dva sadašnjosti i preostala dva pomisli na budućnost. U skladu s tim dimenzijama vremena sintaktički su raspoređeni i nosioci nji-

⁷ S. v. *Horatius* u RE XVI, stup. 2377.

⁸ Usp. carm. 1,3; 1,13; 1,19; 1,36; 3,15; 3,19; 3,24; 3,25; 3,28; 4,1; 4,3.

⁹ *Horace et la société romaine du temps d'Auguste*, Paris 1938, str. 169—179.

¹⁰ *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, Leipzig 1906, str. 329.

hovi, glagoli: imperfekti i perfekti; prezenti (u uvodnim stihovima treće i četvrte strofe); prezenti s futurskom sintaktičkom vrijednošću, o čemu ću kasnije govoriti, i prezenti na prijelazu do željnih konjunktiva futurskoga smisla.

No, ima u pjesmi još poneki sloj stilske strukture koji u vertikalnoj liniji, da tako kažem, omogućuje cjelovitost lirskog doživljavanja.

Prvi je i najznačajniji od njih funkcionalno ostvareno opkoračenje.

Prva, treća i peta strofa pripadaju pjesniku, ljubavniku. Na psihološki vrlo osjetljivu mjestu, u prvoj strofi kojom se otvara ljubavni dijalog s Lidijom, prvi i ujedno posljednji put u pjesnikovu tekstu javlja se opkoračenje st. 2—3: bjelina vrata, izvor negdašnje ljubavne slasti stvara sudar suprotnih osjećaja, uspomene na vlastitu ljubavnu sreću i ljubomorne pomisli na onoga drugoga, koji sada uživa. Taj sudar potenciran je odvajanjem atributa *candidae* (na koncu stiha) i imenice *cervici* (na početku idućega), aliterativno povezanih i ujedno emocionalno razdvojenih. Uža povezanost parova stihova u petoj strofi (st. 17—20), mada bez opkoračenja i izražena enklitičkim veznicima *-que (diductosque i reiectaeque)*, imat će drugu funkciju, naročito zbog kompozicijski posebna položaja neposredno pred posljednjom strofom.

Pokušajmo Lidijine strofe doživjeti kontinuirano, začas odvojeno od mladićevih! Upravo se nameće niz opkoračenja, kojima su vezana oba para stihova u drugoj strofi, prvi par u četvrtoj strofi (drugi je par samo amplificirana varijanta mladićevih st. 11—12) i bujica osjećaja koja je provalila u posljednjoj strofi. Sva tri njezina stiha, kao dahom bez predaha, kontinuumom opkoračenja, koji je započet dopusnim *quamquam*, u gradaciji pripremaju kontrastni zaključak strofe i poantu dijaloga:

tecum vivere amem, tecum obeam lubens!

Nezatomljen zanos i nada u sreću trepti u tom stihu, u svjetlini njegovih vokala s vrhuncima na istaknutim *vivere* i *lubens/libens*, s anaforičkim ponavljanjem uzročnika zanosa (*tecum . . . tecum*) i prozračnim, nenametnutim, a ipak toliko elegantnim variranjem *vivere amem* i *obeam lubens*.

Ritmička i sintaktička struktura mladićevih strofa otkriva nakon prve sve veću kompaktnost pojedinih stihova i njihovo odsječno nizanje (st. 9—12 i parovi st. 17—18 i 19—20). Nisu li Lidijine strofe emocionalna opozicija mladićevim stihovima? Opozicija je formalno i u velikom kompozicijskom planu uvjetovana naizmjeničnim slijedom po jedne pjesnikove i jedne djevojčine strofe. No bitno je ona stilski ostvarena nizanjem opkoračenja kao izrazom kontinuirana i istovrsna proživljavanja, kojemu su vrhunci u prvoj i osobito u posljednjoj Lidijinoj strofi. Suprotna je tome mladićeva izrazita sustezljivost, koja je i u strofi *quid si prisca redit Venus . . .* — za

razliku od svih ostalih dijelova dijaloga — iskazana i upitno i pogodbeno, i u 3. licu, i čak potencirana u st. 19—20 pasivima *excutitur i reiectae*.

Znak je emotivne napetosti i *unutar* riječi svakog ljubavnika — pored pjesnikova st. 2—3 — osobito u Lidijinim:

donec non alia magis

arsisti neque erat Lydia post Chloen

s asonancom upravo kod *alia* i *arsisti*. Asonantnom spoju riječi *inprobo* i *iracundior* (u posljednjoj strofi), istaknutih i položajem u stihu, prethodi izvanredno funkcionalno opkoraćenje iz prvog stiha s krajnjim *pulcrrior*, koji se u idućem stihu razrješava s *ille est*, čime je, opet, intenzivirana antiteza *pulcrrior* — *iracundior*, pripremljena početnim *quamquam*... Ako i hijastički odnos *pulcrrior ille est* naprama *tu levior cortice*... *et iracundior* uklopimo u promatranje tih gusto i nadahnuto strukturiranih prvih triju stihova strofe, koji su i sintaktička i emocionalna cjelina na koncu dijaloga, ponovo ćemo osjetiti bitnu strukturalnu razliku te finalne strofe od prethodne.

Anafore *donec*... *donec* iz prve i druge strofe i emfatičke anafore *me*... *me* i *pro qua*... *pro quo* iz treće i četvrte davno su već zapažena,¹¹ mada su interpretirane bez povezivanja s linijom opkoračenja u Lidijinim strofama i izolirano od posljednje dvije strofe, koje su u drukčijem smislu međusobno paralelne i kao svojevrsna cjelina odudaraju od prethodnih. Koji zaokret označava pjesnikova strofa *quid si prisca redit Venus?* U indikativima prezenta uz *si* sadržana je neposredna budućnost, neposredno ispunjenje pogodbe.¹² Perfektivno-terminativna vrednota glagolâ, osobito složenica s *ire*, *currere*,¹³ kojih je prezent u latinskom često ekvivalentan futurskom značenju, ističe se u predikatima *redit*, *cogit*, *excutitur* i *patet*, otvarajući ponovo onu liniju osjećanja koju je mladić prekinuo nakon prve strofe. Ali u isti mah i treće lice predikata i pogotovu pasivna konstrukcija st. 19—20, naglašavanjem impersonalnosti, predstavlja unutarnju antitezu želji za skorim pomirenjem. Upitna stilizacija i skraćeni pogodbeni period, kojemu je apodoza sva koncentrirana u jednom početnom, ritmički i sadržajno intenziviranom *quid*, snažan su izraz te antitetičnosti, znak su mladićeva opreza, rezerviranosti.

¹¹ Usp. na primjer Q. *Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, erkl. von Kiesling-Heinze, 10. Aufl., Berlin 1960, s. v.; Wilkinson o. c. 26/27. Fraenkelova generalizacija funkcije anafore u Horacija prihvatljiva je, kakô se vidi i iz ovog mjesta, samo kad o njoj govori kao o znaku ozbiljne emfaze (i ako pod *serious* pomišlja i na *jaku* emfazu, usp. *Horace, Oxford 1957/59*, str. 391, bilj. 5), ali nikako onda (o. c. 402) kad tvrdi da je anafora kao u pravilu rezervirana za osobito dostojanstvene misli.

¹² O takvoj funkciji prezenta, osobito u govornom jeziku, v. Ernout-Thomas, *Syntaxe latine*, 2e éd., Paris 1953, str. 220 i 375—76.

¹³ Juret, *Système de la syntaxe latine*, 2e éd., Paris 1933, str. 32.

Zbog toga je zaokret lirskog kazivanja upravo u ovoj strofi, koja biranom sintaktičkom strukturom uvodi u završne Lidijine stihove. Čežnja i uzmicanje, slabo prikrivana ljubav i »želja« za nekom distanciranom hladnoćom stalno se sudaraju i nadmeću u tokovima pjesme.

U višestrukoj stilskoj slojevitosti pjesme ima još jedna pojava, koja nije bez značenja za interpretaciju. Radi se naime o specifičnoj konstrukciji ablativa comparationis uz komparativ pridjeva umjesto obične poredbe. *Rege beatior* u st. 4, u nekom smislu i *Romana . . . clarior Ilija* u st. 8, a pogotovu niz *sidere pulcrior*, *levior cortice* i *iracundior Hadria* u posljednjoj strofi funkcionalno su čvršće vezani uz stil ove pjesme i Horacijev stil uopće negoli kazuje konstatacija o mjerodavnom utjecaju pjesnikovih grčkih uzora.¹⁴ Ne ulazeći za sada u pitanje koliko je taj »hiperboličko-komparativni tip« konstrukcije (Kiessling — Heinze o. c. uz *carm.* 3, 10, 17) gotovo manira u Horacijevu lirskom stilu, nastala pod utjecajem očitih primjera iz grčke književnosti, ograničimo se na našu pjesmu. Da njezina funkcionalnost ne može biti ni izdaleka karakterizirana samo time što bi slušalac mogao »etwas im Grunde nicht Vorstellbares doch wenigstens ahnen: die erhobene Eigenschaft ist 'über alle Begriffe'« (Kiessling — Heinze uz *carm.* 1, 18, 16), jasno je na prvi pogled. Jer *Persarum . . . rege beatior* i *Romana . . . clarior Ilija* nisu pojmovi koji bi bili teško predočljivi. Ljubavnici u paralelnim stihovima, a paralelno su komponirane i obje prve strofe, u jakoj hiperboli uspoređuju svaki svoju ljubavnu sreću, koja se može mjeriti samo poslovičnim bogatstvom i moći perzijskih kraljeva ili ugledom i poštovanjem što ga je uživala Ilija, majka Romulova i Remova. Za stupanj hiperboličnosti i subjektivni stav sugovornika karakteristična je svakako i razlika u izboru pojma, sadržana u ablativu *comp.*: mladiću imponira sjaj i apsolutna vlast perzijskog kralja, Lidiji čast što je rimski pjesnik, kojemu je poklonila svoju ljubav, ovjekovječio njezino ime i njezinu ljubav. Tim hiperboličkim poredbama, različitim po funkciji, intonirana je i dvojaka linija lirskog kazivanja, kako sam je i opkoračenjima pokušao interpretirati. Nagomilanost tri hiperboličke konstrukcije *abl. comp.* s pridjevom u posljednjoj strofi, kojima se antitetički uspoređuju Lidijin dotadašnji dragan (*sidere pulcrior*) i pjesnik u dijalogu (*levior cortice* i *iracundior Ha-*

¹⁴ O nekim primjerima u Horacija v. Kiessling-Heinze o. c., koment. uz *carm.* 1, 18, 16 (*perlucidior vitro*); 1, 19, 6 (*Pario marmore purius*) i 3, 10, 18 (*Mauris . . . mitior anguibus*). Istražujući tu izrazitu Horacijevu sklonost prema upotrebi *abl. comp.* u običnim poredbama i drugim slučajevima, Löfstedt (*Syntactica*, I, Lund 1956², str. 317—19) u prve tri knjige oda nalazi ukupno oko 60 primjera upotrebe *abl. comp.* i oko 20 primjera specijalnih (takvi su i u našoj pjesmi!), koje svrstava među »formelhafte Wendungen sprichwörtlicher oder bildlicher Art«. Te će se manire (Löfstedt 319) Horacije u četvrtoj knjizi *Carmina*, koja je izdana nakon dužeg prekida, gotovo potpuno riješiti: samo se jedan takav primjer može naći u njoj, a i taj je sporan.

dria), upravo svojom slikovitom formulaičnošću nadopunjuju onu stilsku funkciju opkoračenja, ovdje i iz prijašnjih stihova, kojom se u emfazi priprema razrješenje u krajnjem: *tecum vivere amem...*!

3.

Pored ostaloga i opisana konstrukcija *abl. comp.* s pridjevom, za koju je utvrđeno da je i u Horacija i drugih rimskih pjesnika potekla pod utjecajem grčke sintakse, mogla bi biti znak nekoga grčkog uzora Horacijevoj *Donec gratus eram tibi*. Tematski i kompozicioni uzori tražili su se, za ovu i ostale Horacijeve pjesme, u grčkoj klasičnoj i helenističkoj poeziji. Pasquali, na primjer, književne pretходnike, mada ne i uzore, ove pjesme nalazi u korskoj lirici Alkmanovoj, Sappfinoj, Bakhilidovoj, u Aristofana i Teokrita.¹⁶ Držeći da je već najstarije grčko narodno pjesništvo pjevalo o ljubavi u amebjskim lirskim pjesmama, kojima je malo-pomalo fiksirana u toku razvoja posebna tehnika, autor neki helenistički *mélos* pretpostavlja kao posrednika između Horacija i starijega narodnog pjesništva. U motivu Horacijeve pjesme doista kao da je implicirana neka sentimentalnost, inače strana Horaciju i klasičnoj lirici. Stoga, ako bismo se složili s Pasqualijem da je pjesnik u ovoj pjesmi romantičniji, helenističniji nego i u jednoj drugoj, možemo prihvatiti i zaključak da je motiv Horacijeve pjesme već bio obrađen u helenističkoj lirici. Samo kako da se složimo s Pasqualijevom identifikacijom romantičnosti i helenizma!¹⁷ *Il sentire ellenistico*, u čitavu Horacijevu kancionijeru najbolje izražen ovom pjesmom, očituje se u nemiru koji ljubavnicima ne dopušta da nalaze spokoja u sadašnjoj ljubavi koja se lako plaća i navodi ih da žale za drugom ljubavi, koju su smatrali zauvijek mrtvom (Pasquali 410).

Kao da književna kritika biva zatečena pred ovom pjesmom: izravnijeg grčkoga »predložka« nema, a pjesma je, u cjelini gledana, laka, prozračna, ležerna. »Sentimento romantico e stile classico«, tvrdi Pasquali, kao što rekoh. Zar ta antiteza treba da znači da skrajnja izbrušenosť forme mora gušiti osjećajnost ili da osjećajnost »rastvara« stroge lirske sheme, sintaktičke i metričke? Uostalom, je li

¹⁵ Löfstedt o. c. 304 i d.

¹⁶ *Orazio lirico*, Firenze 1920, str. 414 i d.

¹⁷ »Sentimento romantico e stile classico« — tako će sintetički karakterizirati Pasquali pjesmu malo niže, na istoj str. 418, što je samo dalje razvijena varijanta gornje tvrdnje. U posebnu ću članku pokazati da je za antičke književnosti, možda i više nego za moderne, metodološki i terminološki neprimjereno to miješanje pojmova stilskih epoha sa specifičnim karakteristikama stila pojedinog pjesnika. I ovdje i kasnije oslanjat ću se, dakako, na rezultate Z. Škreba u studijama *Teoretske osnove literarnohistorijske periodizacije* (Umjetnost riječi II, 4, 1958, 137 i d.) i *Karakterizacija pjesničkog stila* (Umjetnost riječi V 1—4, 1961, 26 i d.), koje su po oštrini uočenih problema i uvjerljivosti argumentacije od bitna teoretskog značenja za nauku o književnosti.

bilo ili će ikada biti velikih umjetnina koje nisu — *operose* stvarane?! Ako motiv naše pjesme ima u sebi crta koje su specifičnije za epohu helenizma, to još uvijek ne znači da u tome treba gledati kontrast između helenističkoga i klasičnoga, a pogotovu ne između romantične osjećajnosti i klasičnog stila. Jer ako s Pasqualijem (*ibid.*) ustvrdimo da je Horacije ovaj put znao »*trasportare in istile classico un carme ellenistico*«, hoćemo li kazati da su neke stilske crte iz epohe helenizma toliko rijetke u klasičnoj književnosti Augustova doba? Ne, ni Pasquali očito nije mogao tako misliti. I sam Horacije i suvremenici mu Vergilije i Ovidije, osobito Tibul i Propercije, višestruko potvrđuju stvaralačko prisustvo motiva i stilskih postupaka, karakterističnih za epohu helenističke poezije. Drugo je pitanje je li oportuno i metodološki opravdano da te stilske crte — od kojih je nekih bilo i prije helenizma, a i poslije njega — nazivamo romantičnima (*usp. moju bilj. 17*). Zbog toga ni stanje duše ne može biti stilski jednako »romantično« izraženo u helenističkog i u rimskog pjesnika 1. st. prije n. e.

Po brižljivosti kompozicije, gustoći i funkcionalnosti sintaktičke strukture, mekoći i gibljivosti ritma, bojama glasovne muzike, dakle u cjelovitosti lirske orkestracije Horacijeva *car. 3,9* ne zaostaje nimalo za njegovim »najklasičnijim« ostvarenjima. Ima u tom pjevu ljudskog srca, u toj dražesnoj i prpošnoj ljubavnoj igri nekih čarolija, kojih se elementi otkrivaju odmah i u svako vrijeme, a neki ostaju prikriveni te ih svako doba prvi put ili nanovo otkriva. Iz skladu inspiracije i ostvarenja izvire neposrednost i cjelovita doživljajnost njezina, kojoj nije moglo naškoditi ni vrijeme ni traganje za uzorima, mogućim ili fiktivnim.

1964

Zusammenfassung

HORATI CARM. 3,9

(BEITRÄGE ZUR INTERPRETATION)

Das Interesse des Verfassers gilt vor allem drei Aspekten der Stilstruktur und der darin wirksamen Funktionalität: dem Enjambement, den Stilwerten der Verben in der fünften Strophe sowie der syntaktischen Fügung des Abl. comp. mit Komparativen.

Lediglich in der ersten Strophe des Dichters, die den Liebesdialog einleitet, findet sich ein Enjambement, V. 2—3: im Zusammenstoß gegensätzlicher Empfindungen sind Attribut und Substantiv voneinander getrennt, alliterierend verbunden, emotionell dagegen auseinandergerissen. Im folgenden weist die syntaktische Struktur der Strophen des Dichters in zunehmenden Maße Geschlossenheit der einzelnen Verse verbunden mit starrer Reihung auf (V. 9—12, ferner

die Verspaare 17—18 und 19—20). In Lydias Strophen dagegen ist eine Reihe von Enjambements geradezu zwingend (V. 5—6, 7—8, 13—14, 21—23): in ihnen offenbart sich der Ausdruck eines kontinuierten und gleichbleibenden Erlebens, eine eigene Linie lyrischer Rede, der des Dichters entgegengesetzt.

Die Prädikate *redit*, *cogit*, *excutitur* und *patet* in des Dichters Strophe *quid si prisca redit Venus* lassen — mit ihren perfektiv-terminativen Werten, futurischer Bedeutung gleichkommend — jene Gefühlshaltung wieder anklingen, die im Jüngling nach der ersten Strophe verstummt war; zugleich jedoch stellen die dritte Person der Prädikate und erst recht die passivische Konstruktion, die Frageform und der gekürzte Bedingungssatz mit dem intensivierten *quid* eine innere Antithese dar gegenüber dem Wunsch zu einer baldigen Versöhnung.

Durch die funktional verschiedenartigen hyperbolischen Vergleiche *rege beatior* in V. 4 und *Romana . . . clarior Ilia* in V. 8 ist auch die antithetische Spaltung innerhalb der lyrischen Rede der beiden Dialogpartner bestimmt, wie Vf. es auch anhand der Enjambements zu interpretieren versucht. Die Häufung von drei hyperbolischen Konstruktionen in der letzten Strophe (*sidere pulcrior*, *levior cortice*, *inprobo iracundior Hadria*) ergänzen gerade mit ihrer bildhaften Formelhaftigkeit jene stilistische Funktion des Enjambements — hier sowie in den vorhergehenden Versen Lydias — mittels der in der Emphase die lösende Wirkung vorbereitet wird des abschließenden und pointierten: *tecum vivere amem*.