

Metrik og stil i romersk poesi –

forholdet mellem metrik, indhold og syntaks hos Vergil, Ovid og Tibul som udtryk for digternes individuelle stil, belyst gennem tre skriftprøver.

af Sara Ahrendt Svenningsen

Ved at nærstudere metrikken i udvalgte passager fra tre augustæiske romerske digtere, Vergil, Ovid og Tibul, kan man se, at for hver enkelt forfatter findes en særlig brug af metrum, som afspejler deres individuelle stil. Ud fra de tre korte eksempler vil jeg vise, hvordan arbejdet med metrik kan understøtte den overordnede analyse og fortolkning af teksterne.

Vergils stil og brug af metrum eksemplificeres med en passage fra *Æneidens* fjerde sang, hvor uvejret i v. 162-168 bryder løs og Dido og Aeneas fanges i en hule og indgår en slags ægtepagt. Dette er et af flere klimaktiske punkter i fjerde sang og i den del af værkets plot, der handler om Dido og Aeneas. De metriske analyser viser, at Vergils mere spondæiske, eliderende og uregelmæssige brug af metrum understreger den tematiske *gravitas* i *Æneidens* fjerde sang. Der er i denne passage tæt sammenhæng mellem metrum og indhold, og der optræder mange træk, som er særlige for Vergils metriske stil og som understreger passagens vigtige rolle i fortællingen om Dido. I undersøgelsen af Ovids brug af metrum anvendes et eksempel fra *Metamorfoserne* syvende sang, hvor Medea for anden gang møder Jason og på ny betages af ham og overvældes af kærlighed. Ovid bruger i dette stykke især metrikken til at illustrere kontraster i Medeas tilstand og til at understrege de kærlighedsmetaforer, som bærer stykkets billedsprog. Det kan også her ses, hvordan Ovids metrik er simplere og lettere i stemningen end Vergils mere tunge, enjamberende og melankolske stil. Uddraget fra Tibuls digt 1.1 v. 1-10 er medtaget i undersøgelsen for at give et eksempel på et andet metrum end det episke og for at vise, hvordan digtets sirligt ordnede vers slår forfatterstilen og temaet i hele digtet an. I alle passager ses den særegne brug af metrum, som karakteriserer hver forfatters særlige stil og som tjener som illustrative case-studies, der kan inspirere til undervisning eller til eget arbejde med romersk poesi.

Den metriske grundstruktur i Vergils *Æneide* og Ovids *Metamorfoser* er daktylen, der, som bekendt, består af en lang og to korte stavelser.¹ De to korte elementer kan afløses af et langt, og herved bliver daktylen til en spondæ. I min undersøgelse viser jeg, hvordan valget af enten daktyl eller spondæ afspejler personkarakteristik hos de karakterer, der optræder, samt tone og semantik. Traditionelt læses op med iktus, hvilket vil sige tryk på første lange stavelse i en fod, og forholdet mellem tryk og iktus kan også give en nuance i fortolkningen af versets metriske udtryk. I mit metriske arbejde undersøger jeg også diæreser, som er sammenfald mellem afslutningen på en versefod og et ord, og cæsurer, hvor ordenes mellemrum falder inde i versfødder. De kan nemlig bruges til fremhævelser: Et ord, som står umiddelbart inden en cæsur, får en særlig vægt og har ofte en relation til tematik eller karakteristisk, og et ord, som står omgivet af diæreser, hvor ordgrænsen altså falder ved en versefod, står ligeledes tydeligere frem. Alle vers har flere cæsurer, men den primære er, hvor der i verset opstår en tydelig naturlig pause, som ofte er syntaktisk eller indholdsmæssigt betinget. Den primære cæsur findes hyppigst i 3. eller 4. fod. Den mest almindelige er den såkaldt "stærke cæsur" efter den første lange stavelse i 3. fod, eller efter fem halve fødder, og heraf kommer navnet *penthemimeres*. Efter samme system findes også en cæsur efter 4. fods lange stavelse, en *septhemimeres*. Den tredje mest almindelige cæsur er en såkaldt "svag cæsur" efter den første korte stavelse i 3. fod. Allerede hos Homer kan man spore en præference for en diærese efter 4. fod, og i hellenistisk tid bliver denne diærese hyppigt brugt i hyrdedigtning, hvorfor den kaldes "bukolisk" diærese. I min undersøgelse kan det ses, at denne diærese er med til at skabe en orden i verset, samtidig med at den hos nogle digtere er en lille hilsen til hyrdedigtningen. Som bekendt har også rækkefølgen af ord i det latinske vers noget at sige og dette hænger også nøje sammen med metrik. Ord som fremhæves proleptisk i starten af et vers, bliver særligt prægnante, og brugen af enjambement, hvor syntaktisk tæt sammenhængende dele af en sætning står i to forskellige vers.

Romersk elegi, som Tibuls digt 1.1, er opkaldt efter netop versmålet, det elegiske distichon, som består af et daktylisk heksameter efter samme model som i epos samt dertil et såkaldt pentameter. Der er tale om et dobbeltlinjet metrum, da versene falder i par bestående af et heksameter og et pentameter.

1. Følgende afsnit er baseret på Raven (1965).

Pentameteret består af to dele, som hver især udgøres af 2,5 daktyl – eller fem halve fødder. Denne opdeling ligner brugen af den mest brugte cæsur i heksameteret, hvor der ses en såkaldt stærk cæsur efter de første 2,5 vers. Når denne struktur gentages, opstår altså et “pentameter” med 2 x 2,5 daktyl. Det sidste halvvers i et pentameter kan ikke gøres til spondæer, hvorimod der gælder samme variation i første halvvers, som i et heksameter. For elegiske disticha gælder, at der er større regelmæssighed i brugen af cæsurer i heksameteret end i rene episke daktyliske heksametre. Dette betyder, at der endnu hyppigere er den stærke penthemimeres som primær cæsur og også mere regelmæssige afslutninger på versene og der er meget begrænset brug af elision og hiat. Indholdsmæssigt og syntaktisk gælder det, at heksameteret og pentameteret udgør en enhed, og der er en lille grad af overløb eller enjambement over disse grænser. Pentameteret indeholder ofte en afsluttende pointe i forhold til det som introduceres i heksameteret og der kan ofte være brug af rim eller assonans i pentameterets to dele.

I de følgende metriske analyser er de korte og lange stavelser markeret over vokalen, eliderede elementer er markeret med rødt og hver vers fod i heksametrene er markeret med grå lodret streg. I hvert vers er den primære cæsur markeret med to lodrette blå streger.

Vergil *Æneiden* IV, 162-168

I uddraget af Vergils *Æneide* beskrives, hvordan jagtselskabet, som består af Didos jægere forbundet med Æneas’ trojanske følge, jages på flugt af uvejret, og hvordan Æneas og Dido forenes i en hule og vies med elementerne, Juno og naturguddomme som vidner.

Skandering

ēt Tÿrī|i cōmīt|ēs || pās|sim ēt Trō|iānā iūv|ēntūs

Dārdānī|ūsquē nēp|ōs || Vēnēr|īs dīv|ērsā pēr| āgrōs

tēctā mēt|ū pētī|ērē; || rū|ūnt dē| mōntībūs| āmnēs.

spēlūn|cām Dīd|ō || dūx| ēt Trō|iānūs ě|āndēm

165

dēvēni|ūnt. prim|a ēt || Tēl|lūs ēt| prōnūbā| lūnō
dānt sig|nūm; fūl|sēre ig|nēs || ēt| cōnsciūs| aēthēr
cōnūbī|īs sūm|mōque || ūlūl|ārūnt| vērticē| Nymphaē.

Prosaoversættelse

Både de tyriske jagtkammerater og den trojanske ungdom og Venus' dardanske efterkommer søgte i frygt forskellige ly hen over markerne; floderne styrter ned fra bjergene. Dido og Trojanernes fører ender i den samme hule. Først Tellus og derefter ægteskabstifteren Juno giver tegn; lynene og æteren glimtede som vidner på ægteskabsceremonien og nymferne hylede fra toppen af skrænten.

Der er ikke mange tydelige diæreser i stykket, hvilket vil sige, at ordene løber hen over versføddernes grænser. Det kan være med til at skabe forvirring og understrege de urolige vejrforhold og det skæbnesvangre øjeblik i tekstens plot. Læseren venter ved afslutningen af et ord på, at også foden afsluttes, så man altså drives videre i sin læsning af de fraværende diæreser. Det er også værd at bemærke, at alle vers i uddraget sluttet med en daktyl i femte fod, som man kan sige bringer orden og gennemgående sammenhæng i versene. I alle vers ses sammenfald mellem ordenes eget tryk og iktus i daktylen i femte og sjette fod. O'Hara bemærker, at der ikke er nogen femtefods-spondæer i fjerde sang af *Æneiden*, så stykket her er i overensstemmelse med den overordnede systematik i sangen.² I *Æneiden* er den bukoliske diærese en hyppig opdeling i verset og det gælder også i denne passage.³ Her findes de i v. 164, 166, 167 og 168. Sammen med daktylerne i femte fod og sammenfaldet mellem iktus og ordets tryk er disse diæreser med til at skabe regelmæssighed og tydelighed i slutningen af hver enkelt verselinje.

2. O'Hara (2011) 96

3. Harrison (2007) 22

Overordnet set er de første tre vers (162-164) mere daktyliske end de følgende tre (165-167). I de første vers udbygger daktylerne karakteristikken af jagtselskabet og Æneas' søn, Julus. Versets rytme billedliggør jagtselskabets hurtige tilflugt og søgen efter ly for stormen. Men det lettere, hurtigere versemål tydeliggør især karakteristikken af Julus, "Dardaniusque nepos". Det passer med de andre beskrivelser af ham i 4. sang, fx i v. 156 med et hurtigt daktylisk vers "at puer Julus mediis" men drengen Julus i midten (af dalene). Denne karakteristikk, det lette, drengede og uskyldige i Julus' karakter, som er udtrykt i daktylerne, afspejles også i v. 140, hvor han beskrives som "laetus Iulus". Ud over karakteristikken af Julus bliver tempoet i "diversa per agros/ tecta metu petiere", søgte i frygt forskellige ly hen over markerne, understreget af de hurtige daktyler i disse tre første vers, hvilket desuden spiller sammen med aspektet i "petiere". Det perfekte aspekt understreger handlingens pludselighed som også afspejles i daktylerne. De første 2,5 linjer er én helsætning, hvor føromtalt verballed, "petiere", først kommer til sidst: "ēt Tÿri|i cōmīt|ēs || pās|sim ēt Trō|iānā iūv|ēntūs/ Dārdānī|ūsquē nēp|ōs || Vēnēr|īs dīv|ērsā pēr| āgrōs/tēctā mēt|ū pētī|ērē;" Subjekterne, "Tyrii comites" de tyriske jagtkammerater, "Troiana iuventus", den trojanske ungdom, og "Dardaniusque nepos", den dardaniske efterkommer, står adskilt af først den primære cæsur i v.162 efter comites, dernæst af linjeskiftet mellem v. 162-163 efter "iuventus" og slutteligt ved cæsuren i v. 163 efter "nepos." Disse subjekter er polysyndetisk forbundet ved "et...et... -que", som falder sammen med enten linjeskift eller cæsurer og også på denne måde fremhæves hvert af subjekterne i følget. Samtidig er fortsættelsen af sætningen ned på v. 164 typisk for Vergils tunge stil, hvor sætningens mening først bliver klar med verballeddet "petiere". Gildenhard bemærker, at det ovennævnte polysyndeton kontrasteres med det efterfølgende asyndeton i 164.⁴ Her modstilles "petiere" direkte med "ruunt", som udgiveren har markeret med et semikolon, og den korte helsætning i slutningen af 164 kontrasteres med den lange forudgående. Kontrasten tydeliggøres af, at tempus skifter fra perfektum ("petiere") til dramatisk præsens ("ruunt") efter cæsuren i v. 164 – og stykket frem til v. 167 bliver også fortalt i dramatisk præsens. Kontrasten understreges af cæsuren i v. 164, svag cæsur, som ligger efter første korte stavelse i tredje fod og dermed en stavelse længere inde i verset end den i passagen mere sædvanlige stærke cæsur. Denne forskel kan give yderligere vægt

4. (2012) 160

til netop dette tekststed. I v. 164 er altså kontrast i sætningslængder, tempus, polysyndese og asyndese, så vel som cæsuren med til at skabe den antitetiske opstilling, mens hele versets daktyliske metrik understreger handlingens hurtige fremskriden.

I v. 165-167 følger tre meget spondæiske vers med især v. 165 og 167, som hver indeholder fire spondæer i de første fire fødder. Dette skaber en kontrast til scenen med Julius og de andre unge mennesker ude på jagt i 162-164. Spondæerne tydeliggør flere ting, herunder stemningsskiftet til det mere dystre og alvorlige i hulen samt det skæbnesvangre møde mellem Dido og Aeneas, og hulen som stedet for handlingen sættes i forhold til bjergene, markerne og uvejret udenfor. I v. 165 mødes altså de to hovedpersoner og verset er netop bygget op, så det viser personerne inde i selve hulen med "speluncam Dido dux et Troianus eandem", hvor "speluncam" og "eandem" er selve hulen, som i hver ende af verset omgiver Dido og Troianernes anfører. Mens introduktionen til hovedpersonerne og hulen står i det meget spondæiske, dystre vers 165, så kommer verballeddet "deveniunt" (de kommer), først i et enjambement i vers 166. "Deveniunt" er i sin tur daktylisk og dermed hurtig: handlingens forløsning. På samme måde viser næste helsætning også et enjambement af verballeddet, men i starten af 167 er "dant signum" spondæisk i modsætning til daktylerne i linjen før. Gudernes og naturkræfterne alvorlige indgriben i 167 bliver på denne måde kontrasteret med Dido og Aeneas' hurtige tilflugt i hulen i v. 166. Der gives en vis *gravitas* til Tellus' og Junos indgriben med spondæen i det enjambement, og det samme gælder for resten af v. 167, hvor vejret og elementernes indgriben sætter den dystre stemning. Hele passagen sluttes af vers v. 168, som godt nok er med spondæer i anden og fjerde fod, men som især ved det onomatopoietiske "ulularunt" alligevel fremstår mere daktylisk end de foregående vers. Det lydlige i "ulularunt" understreges af et sammenfald mellem ordets eget tryk og iktus i fjerde fod, som Vergil ellers generelt undgår.⁵ I verset undgås reglen om "Hermann's bro", hvor de to korte stavelser i en daktyl i fjerde fod skal være en del af samme ord. Ved at bruge spondæer i fjerde fod i samtlige vers og ved sjældent at have sammenfald mellem iktus og ordets tryk i denne fod undgår Vergil monotoni og skaber variation imellem hvert vers. Vergil bruger altså metrikken her til at understrege et skift i fokus fra jagtselskabets søgen efter ly for uvejret til Didos og Æneas' møde i

5. Duhigg (1982) 77

hulen. Brugen af daktyler og spondæer følger disse to sceners handlingsindhold og stykkets uro understreges generelt af brugen af diæreser, cæsurer og enjambementer.

Ovid, *Metamorfoserne* VII, 74-78

7. sang af Ovids *Metamorfoser* indeholder en oversigt over hele Medeas livsforløb, men fokus ligger især på den tidlige del af hendes liv og det er også det, der er genstand for det udvalgte tekststykke i min undersøgelse. Udover at vise, hvordan Ovids generelle brug af metrum adskiller sig fra Vergils, viser stykket, hvordan metriske forhold kan understøtte personkarakteristikken. Den Medea, vi her møder, er en ung, sympatisk pige, der falder for helten Jason. Teksten foregår altså inden og under den forelskelse, der senere skal blive begges endeligt, som det portrætteres i den mest berømte fremstilling af Medeakarakteren, Euripides' tragedie *Medea*. I Euripides' fremstilling er Medea en moden, virksom, bevidst handlende troldkvinde, der bruger magi mod Jasons nye kone og dræber sine egne børn. Medeas forvandling fra uskyldig pige til heks er central hos Ovid, og der skabes forbindelse mellem de to Medeaskikkelser, den unge pige i Colchis og den voksne kvinde i Korinth og Athen. Måske kan passagen også tjene som en forklaring på Medeas forvandling fra den ene af de skikkelser til den anden, og sådan passer fortællingen ind i en række af unge kvinders forvandlinger og af tematikker, der behandler bedrag, ægteskab og vold i *Metamorfoserne*.⁶

Ovids heksametre adskiller sig generelt fra Vergils ved at have færre elisioner og færre enjambementer, og det gælder også i stykket her. Det stemmer overens med, at Vergils *Æneide* har en alvorlig tone og Ovids *Metamorfoser* en lettere.⁷

6. Newlands (1997) 180

7. For nærmere herom, se Anderson (1972) 24-25 og 27

Skandering

Ībāt ād |āntī|quās || Hēcā|tēs Pēr|sēidōs| ārās,
quās nēmūs| ūmbrō|sūm || sē|crētāquē| sīlvā tē|gēbāt, 75
ēt iām| fōrtīs ē|rāt, || pūl|sūsquē rē|sēdērāt| ārdōr,
cūm vīdēt| Aēsōnī|dēn || ēx|stīnctāquē| flāmmā rē|lūxīt.
ērūbū|ērē gē|naē, || tō|tōquē rē|cāndūit |ōrē...

Prosaoversættelse

Hun var på vej til perseiden Hecates gamle alter, skjult i en skyggefuld lund, en afsides skov. Hun var nu stærk og bekæmpet var branden stilnet hen. Da hun ser Aesoniden, genantændte den udslukte flamme med ét. Hendes kinder rødmede og hun blussede på ny op i hele ansigtet.

Som det første kan bemærkes, at alle fem linjer i dette stykke har den stærke penthemimeres som primær cæsur og dermed udviser stor regelmæssighed. Generelt for stykket gælder, at cæsurerne fungerer som kontrasteringspunkter – både stilistisk og indholdsmæssigt - hvilket understreges af tider, aspekter og stykkets handling. Der er hos Ovid generelt færre spondæer end hos Vergil, og en spondæ i første fod er ret sjælden.⁸ En sådan har vi i v. 76, og på baggrund af dens sjældenhed kan det siges, at spondæen “ēt iām” giver emfase til de imperfektive verber, som beskriver Medeas handlinger og hendes tilstand som samtidig med “iam”. Andre steder i passagen, f.eks. i v. 75 i 2. og 3. fod er der sammenfald mellem ordenes semantik og de steder, hvor spondæerne falder. “Umbrosum” og “secreta” står frem som yderligere skyggefuld og afsondret, i kraft af metrikken. Med cæsuren i v. 75: “nēmūs| ūmbrō|sūm || sē|crētāquē| sīlvā”, en skyggefuld lund og en afsondret skov, understreges kiasmens struktur. Cæsuren understreger også pleonasmen, som består i, at “nemus umbrosum” og “secreta silva” må siges at være det samme sted, nemlig stedet i skoven med Hecates alter, og både substantiverne og adjektiverne er næsten synonyme.

8. Anderson (1972) 25

I vers 76 med “ēt iām| fōrtis ě|rāt, || pūl|sūsquē rē|sēdērāt| ārdōr,” nu var hun stærk og branden var overvundet og stilnet af, skabes der med cæsuren en kontrast imellem Medea og kærlighedens flamme. Medea er “fortis”, hun er modig og stærk, hvilket står over for flammen, den nærmest besjælede forelskelse, som er “pulsus”, trykket væk eller afstødt, og som “resederat”, var stilnet af. Det andet motiv, ilden, introduceres efter versets primære cæsur. Denne metafor bærer resten af stykket med ordene “extinctaque flamma reluxit, erubuere .., .. recanduit” som alle semantisk har med ild at gøre. Disse ord leder også, som Anderson beskriver, frem til lignelsen i v. 79-82.⁹

I v. 77 er verset også semantisk og metaforisk delt på samme måde som v. 76. I de første halvvers er det Medea, der er implicit subjekt, og efter cæsurerne er det de ovennævnte ild-metaforer, der beskriver hendes reaktion på Jason. Også hele vers v. 76 står i kontrast til v. 77, da det her ganske kort vises, hvordan Medea reagerer på synet af Jason, og hvor lidt der skal til, for at hun ikke længere er “fortis”. Versenes opstilling kan tydeliggøres således:

	Medea som subjekt	Billedsprog med ild som metafor for Medeas følelser
76	ēt iām fōrtis ě rāt,	pūl sūsquē rē sēdērāt ārdōr,
77	cūm vidēt Aēsōnī dēn	ēx stīnctāquē flāmmā rē lūxīt.

De to første halvvers, hvor Medea er subjekt, er hinandens kontraster: Da Medea ser Jason, er hun ikke længere “fortis”. Imperfektiven “erat” viser en tilstand, som imidlertid hurtigt brydes. På samme måde kontrasteres i versenes anden del efter cæsuren “resederat” med “reluxit” som er hinandens semantiske modsætninger. Skemaet ovenfor tydeliggør den kontrast. I v. 77 skifter tiden til historisk præsens inden cæsuren, og det dramatiske skift i Medeas sindstilstand, da hun får øje på Jason, bliver tydeligere. Efter cæsuren skiftes der igen tid – og også aspekt – til perfektum med “reluxit”, og den perfekte aspekt understreger nok pludseligheden i dette som

9. Anderson (1978) 252-53

modstykke til de imperfektive datider ovenfor i v. 74-76. Perfektumformerne fortsætter med “erubuer” og “recanduit”. Hver gang der er ophold i verset i form af linjernes primære cæsurer i v. 76-77, skiftes altså også tid og aspekt.

Medea karakteriseres positivt og karakteren vækker sympati, men hendes sinds ungdommelige omskiftelighed understreges af opdelingerne i passagens metrik. Alle vers har en stærk cæsur i tredje fod, og der er ingen elisioner og heller ikke enjambement. Cæsurerne tjener, som vist ovenfor, til at inddele og kontrastere versenes syntaks og handling, samt til at motivere Medeas sindstilstand og måske endda til at forklare, hvorfor hendes karakter udvikler sig som den gør i den litterære tradition.

Tibul I, 1 1-10

Samlingens første digt på 78 vers indeholder meget af det, der er typisk for Tibul som elegisk digter. Digtet fremstiller en idealisering af det landlige liv, metaforisk, der beskriver krig over for det fredelige liv på landet og over for kærlighed, påkaldelse af de oprindelige romerske landbrugs- og husguder, samt soldaten som metafor for elskereren. Centralt i digtet er Tibuls fremstilling af hans idealverden og denne verden kontrasteres med rigdom og militær hæder. Kontrasten er digtets omdrejningspunkt fra første vers.

Skandering

Dīvītī|ās ālī|ūs || fūl|vō sībī |cōngērāt |aūrō
ēt tēnēāt cūltī || iūgērā mūltā sōlī,
Quēm lābōr |ādsidū|ūs|| vī|cīnō |tērrēāt |hōstē,
Mārtiā cuī sōmnōs || clāssicā pūlsā fūgēt:
Mē mēā |paūpēr|tās|| vī|tā trā|dūcāt ī|nērtī, 5
Dūm mēūs ādsidūō || lūcēāt ignē fōcūs.
īpsē sē|rām tēnē|rās || mā|tūrō |tēmpōrē |vītēs
Rūsticūs ēt fācīlī || grāndiā pōmā mănū;
Nēc Spēs| dēstītū|āt, ||sēd |frūgūm| sēmpēr ā|cērvōs

Prosaoversættelse:

Lad en anden mand samle rigdomme med glimtende guld og have mange tønder land af opdyrket jord. En mand, som uafladeligt arbejde skræmmer med fjenden i nærheden, og hvis søvn krigstrompeterne driver på flugt: Lad min fattigdom lede mig til et roligt liv, hvor arnen brænder med vedvarende ild. Lad mig som landmand selv plante de sarte vinstokke, når tiden er moden, og de høje frugttræer med øvet hånd. Gid håbet ikke forlader mig men altid vil give frugter i hobetal og kar fyldt med righoldig most.

Først og fremmest springer versenes rytme og regelmæssighed i øjnene, som en del af den stil, som beskrives hos Quintilian, som siger “elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans videtur auctor Tibullus”¹⁰. Regelmæssigheden består blandt andet i, at de fleste pentametre bygger videre på det foregående heksameter og ofte afsluttes syntaktiske enheder eller betydningsmæssige sammenhænge efter et pentameter, hvormed der skabes nydeligt ordnede versepar. Der er en begrænset brug af enjambement og ingen enjambementer fra pentameter til heksameter. Alle primære cæsurer i heksametrene i den udvalgte passage er den stærke penthemimeres. Herved kommer de til at minde om pentametrene, hvilket forbinder de to forskellige verstyper og skaber orden og regelmæssighed igennem hele stykket: De stærke cæsurer i heksameteret falder som den centrale cæsur i pentameteret. Ofte fungerer pentameteret som en uddybning af indholdet i heksameteret, idet heksameterets betydning forstærkes – som for eksempel, når v. 6 forklarer indholdet i v. 5: Hvordan er dette *vita iners* fra v. 5? Det er foran ildstedet trygt og sikkert i v. 6. Det samme kan siges om forholdet mellem v. 1 og 2; 3 og 4 samt 7 og 8.

De indledende linjer her af Tibul 1.1 er kendetegnede ved ordenes placering i verselinjen, og der er en tydelig brug af prolepsis, allitteration og kiasme, som fremhæves gennem deres placering i forhold til metrikken. Der er i passagen flere markante pro-

10. Inst. 10.1.93

lepser, hvor versets første ord tillægges en særlig vægt. Dette starter i v. 1 med “Divitias alius”, rigdommene, som en anden kan samle, og “martia”, krigstingene, der kontrasteres med “Me mea” i v. 5 og med “ipse seram” i v. 7, “rusticus” i v. 8 og “Nec Spes” i v. 9. Disse prolepser er med til at slå temaet for hele digtet an: Tibuls ønske om at frasige sig rigdomme og militær hæder til fordel for et liv i landlig idyl, hvor han selv – trods sin ridderstand – vil tilså markerne og dyrke de oprindelige landlige guder. Kontrasten bliver særligt tydelig i “Divitias alius” som modstilling til allitterationen “Me mea” i v. 4, hvor altså denne “anden” stilles som modsætning til Tibuls ønske for sig selv. Vers 5 indeholder desuden flest spondæer af heksametrene i denne passage med strukturen DSSS i de fire første fødder. Her understreger spondæerne semantikken i versets handling, som foregår uvirksomt og langsomt i “paupertas”, fattigdom, med “vita inertī”, i uvirksom eller magelig livsførelse.

Flere steder i passagen bruges en figur, hvori Tibul indlejrer et led – typisk bestående af substantiv og attributivt adjektiv – i et andet lignende led, enten med parallel eller kiastisk struktur. Eksempler herpå er “cūltī || iūgērā mūltā sōlī” (kiastisk), “mēūs ādsīdūō ||lūcēāt īgnē fōcūs” (parallelt), “tēnē|rās ||mā|tūrō |tēmpōrē |vītēs” (parallelt), “fācīlī || grāndiā pōmā mǎnū” (parallelt), “plēnō|| pīnguā mūstā lācū” (parallelt). Ordene før cæsurerne står prægnant, og her er “paupertas”, “teneras”, “facili” og “pleno” med til at karakterisere det liv, Tibul ønsker sig. I v. 7 bruger Tibul “teneras” som en elegisk markør, et ord, som bliver et vigtigt element af den del af elegien, som behandler kærlighed. Det er det især, fordi Tibul her overraskende bruger ordet til at male sit landlige idealbillede i stedet for det, man måske ville forvente efter cæsuren, nemlig introduktionen af kærlighedsmotivet. Også i v. 8 ses en fremhævelse, som karakteriserer livet som “rusticus”. Efter den proleptiske brug af *rusticus* som prædikat til digterjeget bliver “facili” fremhævet af cæsuren i første kolon, og placeringen her skaber en forbindelse til “rusticus”, som positivt defineres af “facili”, førend resten af v. 8 afslører, at “facili” lægger sig til “manu”.

I pentameteret findes ofte eksempler på rim, assonans samt et omslag fra første til andet halvvejs i verset, som er understreget eller bygget op omkring metriske forhold. Eksempler på dette findes i v. 2 med enslydende endelser, næsten rim, på “culti” og “soli”, som i øvrigt er attribut og kerne i samme syntagme. I v. 4 giver spondæen i første halvvers “cui somnos”, en understregning af semantikken i “somnos”, søvnen, som man så ikke får i anden halvdel af verset, hvor “classica pulsa fugent”, krigssignalerne

trænger (søvnen) væk og jager den på flugt. I v. 8 og 10 findes flere parallelismer: Her beskrives “facili grandia poma manu”, høje frugttræer med trænet hånd, og “pleno pinguia musta lacu”, fed most i det fulde kar. Begge led er direkte objekter med attributivt adjektiv sammen med en ablativ med attributivt adjektiv, begge led står til sidst i verset, begge har de til formål at beskrive landmandens udbytte af gården og desuden rimer de to sidste ord, “manu” og “lacu” – i hvert fald så meget, at man hører det lydlige sammenfald ved oplæsning. Denne leg med lydene til sidst i den introducerende passage i Tibul 1.1 betones af allitterationen i v. 10: “Praebeat et pleno pinguia”.

Gennem digtet behandler Tibul flere af de for landlivet typiske gøremål i en agrar tone, og dette tema bliver påbegyndt i v. 7, hvor de to ord, som omgiver den primære cæsur, “teneras” og “maturo”, udgør hele årets forløb fra spire til moden frugt. Her er der tale om antonymer, og figuren er et eksempel på høj stil, hvilket cæsuren giver emfase til. Et andet eksempel på samme måde at arrangere verset på ses med “adsiduus” i v. 3, som fremhæves ved dets stilling sammen med det følgende ord, “vicino”, som er tæt ved at være et synonym i den militære betydning af adjektivet *adsiduus*, og som sammenstillet med *adsiduus* gør arbejdet til en fjende, der truer Tibuls liv. Denne figur skaber “verbal tension”¹¹ og dens position, så midten af kiasmen sidder hen over den stærke cæsur, er endnu et eksempel på, at cæsuren fremhæver stilfiguren. En anden måde, Tibul skaber verbal tension på, er ved at gentage adjektivet *adsiduus*, som optræder igen i v. 6, hvor betydningen af adjektivet nu må tolkes som positivt. En fjende eller en opgave, som varer ved, er ikke en ønskværdig ting for Tibul, men ildstedets vedvarende flamme er et væsentligt element i rammen for hans gode liv som *rusticus*.

De mange bukoliske diæreser i heksametrene (v. 1, 3, 7, 9) bidrager også til en sirlighed i versenes udtryk. Det er oplagt at tænke, at disse diæreser er hentet fra netop bukolikken som en tematisk genremæssig forgænger for det billede, Tibul ønsker at opstille af sin landlige idealverden. Afslutningerne på disse verselinjer med bukoliske diæreser bliver også billeder på de tematiske hovedpunkter i starten af digtet, hvor “congerat auro” og “terreat hoste”, som i øvrigt begge består af finit verballed med et adverbialt substantiv i ablativ, kontrasteres tematisk med “tempore vites” og “semper acervos”, som begge består af et tidsadverbial og et substantiv med landligt tema. I ver-

11. West (1973) 29

sene 1, 3 og 7 går femte og sjette fod efter modellen *daktyl-spondæ*, med diæreser mellem de to fødder, hvilket sammen med den bukolske diærese bidrager til versenes orden og metrikkens regelmæssighed i det stykke.

Forholdet mellem metriske betragtninger og værkernes tematik og stil

Mine undersøgelser har vist, at det hos Vergil er tydeligt, at fraværet af diæreser og de mange elisioner er med til at skabe uro og understrege tekstens tone og plottets alvorlige klimaks. På samme måde fungerer enjambementerne og de skiftende cæsurer. Det ses også tydeligt, hvordan en hyppig brug af spondæer er med til at beskrive Didos situation med alvor, hvorimod karakteristiken af Julius som *laetus* understreges af den daktyliske rytme. Der bruges også daktyler til at beskrive jagtselskabets fart i dets hurtige flugt mod ly for stormen. Derimod kan man observere, at Ovids heksametre er mere daktyliske end Vergils, hvilket passer med tonen i Ovids værk, der som oftest er mindre alvorlig end den vergilske.¹² Det er også tilfældet med passagen i *Metamorfoserne* VII, 74-78. Alle vers i denne passage har deres primære cæsur i tredje fod, og der er ingen elisioner og heller ikke enjambement. Cæsurerne tjener til at inddele og kontrastere versenes syntaks og handling samt til at understrege hurtigheden i Medea-karakterens følelsesmæssige omslag. I Tibul 1.1 er brugen af metrum præget af en nøje komponeret sammenhæng mellem heksameter og pentameter, sammenhæng mellem første og anden halvdel af halvvers i pentameteret og regelmæssighed i brugen af primære stærke cæsurer og bukolske diæreser. Denne orden i versene tydeliggør stilen, Tibuls *elegantia*, og hænger tæt sammen med ordenes parallelismer, rim, stilistik og syntaks, som alle peger på programmatisk at indlede digtets væsentligste tematikker. Eksemplerne på, hvordan metrikken afspejler væsentlige karakteristika ved de tre romerske forfatters udtryksmåde, kan tjene som inspiration til arbejdet med metrik og med metrikkens forhold til værkernes udtryksform, tone og stil.

12. Anderson (1972) 27

Litteraturliste

- Anderson, W. S. 1972 *Ovid's Metamorphoses books 1-5*. Norman, OK.
- Anderson, W. S. 1978 *Ovid's Metamorphoses books 6-10*. 2nd edition. Norman, OK.
- Duhigg, J. 1982 "Notes on the hexameter of Vergil". *The Classical Outlook*. Vol. 59, No. 3: 77-79.
- Harrison, S.J. 2007. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Newlands, Carole E. 1997. "The Metamorphosis of Ovid's Medea" i *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. James J. Clauss og Sarah Iles Johnston eds. Princeton: 178-208.
- Raven D.S. 1965. *Latin Metre - an introduction*. Bristol.
- Vergil, *Aeneid*. 2011 ed. O'Hara, James. Focus Publishing. Indianapolis, IN.
- Virgil, *Aeneid* 4.1–299. 2012 "Latin Text, Study Questions, Commentary and Interpretative Essays" Ingo Gildenhart, Open Book Publishers.
- West, D. 1973 "Horace's poetic technique in the odes" i *Horace*, C.D.N. Costa ed. London: 29-58.