

# RETORIKA ISKRENOSTI\*

---

Péter Hajdu

Inštitut za literarno vedo Madžarske akademije znanosti, Budimpešta

*Vtis o iskrenosti pesmi predpostavlja, da se namera ujema s pomenom besedila, ironijo pa so običajno opisovali kot napetost med namero in dobesednim pomenom. Čeprav je pojem iskrenosti literarna teorija v 20. stoletju diskreditirala, še vedno igra dokaj pomembno vlogo v klasični filologiji. Članek analizira razprave o iskrenosti ali ironičnosti Katulove in Horacijeve poezije. Raziskuje značilne retorične formacije, ki besedilu omogočajo, da je prebrano kot iskreno. Iskrenost pa tako kot ironija potrebuje tudi bralčevo sodelovanje.*

***The Rhetoric of Sincerity.** The impression that a poem is sincere presupposes an intention that coincides with the meaning of the text, while irony is traditionally described as a tension between intention and literal meaning. Although the concept of sincerity has been discredited by the 20<sup>th</sup> century theory of literature, it still plays a rather important role in classical scholarship. The paper analyses scholarly discussions about the sincere or ironic nature of Catullus' and Horace's poetry. It investigates characteristic rhetorical formations that make a text able to be read as sincere. Sincerity as well as irony requires the reader's co-operation.*

Iskrenost je bila – in v mnogih primerih še vedno je – osrednji pojem pri vrednotenju stare poezije. Novo kritištvo je takšen pristop spravilo na slab glas kot »zmoto iskrenosti« (sincerity fallacy), tj. zgrešeno predstavo o poeziji kot izrazu duševnega doživetja biografskega avtorja. Bolj ko je izražanje neposredno ali pristno, višja naj bi bila kakovost ustvarjene poezije. Samo po sebi se razume, da je za tovrstne poglede na književnost naslov tega članka očiten oksimoron; retorika je namreč veljala za sredstvo mediacije, ki je izključevalo možnost neposrednega ali iskrenega sporočanja o doživetju. Ovidijeva poezija je bila pogosto podcenjena, češ da je retorična in zato nujno neiskrena. Toda najprej bi rad spregovoril o retoriki

---

\* Članek je del OTKA projekta št. T 042711 "Narrative and Rhetoric."

klasične filologije in vlogi, ki jo v njej koncepcija iskrenosti – včasih pod rafinirano preobleko – še vedno skuša igrati.

Pojem iskrenosti je dediščina romantike, gibanja, ki je pesništvo hotelo napraviti za neposredovani izraz popolnoma prodornega doživetja, ki ga posrečeno označuje nemški izraz *Erlebnis*. Zato romantika ni zaupala tradicionalnim sredstvom posredovanja, kakršni so literarni žanri in retorika. Ne more nas pretirano presenetiti, da je klasična filologija, ki se je v svoji moderni obliki razvila prav v kulturnih okoliščinah, v temelju določenih z dosežki nemške romantične poezije in literarne kritike, navdušeno posvojila te ideje in se jih je poslej le nerada otresala. V današnjem kulturnem položaju pa komaj še lahko verjamemo v možnost neposrednega dostopa do doživetja, celo do svojega lastnega. Postmoderna zavest na srečo opušča upanje, da bi bilo mogoče skovati še nikdar slišani jezik za izraz izjemnega doživetja, saj jezik doživetje (ki niti ni tako izjemno) vedno že posreduje zavesti. V dvajsetem stoletju je bil odpravljen celo koncept enovite osebnosti, ki naj bi se lahko soočala z enkratnim doživetjem. Po drugi strani nimamo dostopa do avtorjevih misli, zato ne moremo potrditi ali ovreči nobene trditve o ujemanju med doživetjem in izrazom; celo govoriti o takšnem ujemanju se potemtakem zdi nesmiselno.

Najbolj priljubljena figura novega kritištva je bila ironija in ta lahko velja za nasprotje iskrenosti. Ironijo so v izročilu opredeljevali kot pojav, v katerem se je dobesedni pomen trditve razlikoval od nameravanega pomena oziroma je bil z njim v nasprotju. Junak novega kritištva ni več iskreni pesnik, ki ustvarja nov jezik za izražanje natanko tistega, kar hoče, temveč ironik, ki sestavlja pesem, ki zmore posredno namigovati na drugačen nameravani pomen. Ta *namera* pa nam povzroča težave, ker predpostavlja nameravajoče bitje, se pravi zavest, ki v ozadju izjave razpolaga z različnimi pomeni, tako navidezni kakor resničnimi. Do zavesti se ne moremo neposredno dokopati, da bi lahko njeno namero primerjali z dejanskim pomenom njene izjave. Morebiti drži, da »si ne moremo predstavljati govora brez govorcev in poslanega pomena brez pošiljatelja«,<sup>1</sup> toda gola in verjetno neizogibna predpostavka, da je v ozadju izjave zavest, še ne zadošča, da bi njeno namero prepoznali kot drugačno od pomena izjave. A vendar smo nekateri med nami zmožni prepoznati ironijo. Gre samo za stvar naše domišljije?

Besedilo postane ironično, če si lahko zamislim nasprotno namero ali če si ne morem zamisliti resne intence. Obstajajo besedila, ki se zdijo nekaterim bralcem ironična, drugim pa iskrena; očitni primer je Lukanov slavospev Neronu na začetku *Farzaliije*.<sup>2</sup> Toda tisti, ki imajo neko besedilo za ironično, se morajo sklicevati na kakšno besedilno ali sobesedilno protislovje, ki signalizira ironijo, ali pa morajo bralca opozoriti, naj bo previden glede dobesednega pomena. Nekateri novejši opredelitve ironije hočejo molče odpraviti pojem govorceve namere in rajši govorijo o protislovju med besedami in konteksti ali izkoriščanju odklonov od skladenjskih ali pomenoslovnih norm.<sup>3</sup>

Še vedno preostane problem, da odklone od skladenjskih in pomenoslovnih norm izkorišča vsako pesniško besedilo. S ščepcem duhovitosti in z dovolj natančnim branjem bomo gotovo našli protislovja v slehernem besedilu. Natančno branje se izide v ironiji.

Kako naj v takšnem položaju koncepcija iskrenosti sploh še igra kakšno vlogo v literarni vedi? Seveda ne mislim govoriti o primerih naivnega biografskega pristopa, ki jih še vedno ne manjka. Nekateri strokovnjaki pišejo, kakor da bi živeli v 19. stoletju. Precej bolj zanimivi so načini razmišljanja, ki skušajo upoštevati postmoderno stanje literarne vede, obenem pa se ne morejo odreči močni biografski tradiciji klasične filologije. Po mojem lahko najprimernejše zglede preučevanja iskrenosti najdemo v strokovni literaturi o Katulu, Horaciju in Ovidiju. Katul je bil splošno sprejet kot *Erlebnisdichter katexochen*<sup>4</sup> in s tem izročilom se zdi težko prelomiti. Nikakor pa ni nemogoče. (V mislih imam knjige Williama Fitzgeralda in Davida Wrayja.)<sup>5</sup> Po drugi strani je bila iskrenost Horacijevega političnega pesništva tema, o kateri se je goreče razpravljalo, in to ne brez odvisnosti od družbenega okolja razpravljavcev in njihovih političnih stališč.<sup>6</sup> V zvezi z iskrenostjo Horacijeve ljubezenske poezije naj izjemoma iz knjige o njem navedem zgolj en stavek, v katerem vlada naivno biografsko stališče: »Kar zadeva Horacija, lahko upravičeno dvomimo, da je bil kadarkoli zaljubljen kaj bolj kot do gležnjev.«<sup>7</sup> Ovidijevo ljubezensko pesništvo s svojim vedrim tonom in z igrivimi variacijami vsakršnih tem iz uveljavljenega žanra ni privlačilo navdušencev za iskrenost, nasprotno pa so njegovo pesništvo iz pregnanstva pogosto opisovali kot izraz življenja, ki je s svojo neposrednostjo v klasični literaturi izjemno. Zdaj lahko prebiramo nadvse zanimivo množico analiz o problematičnosti te neposrednosti. Še več, potem ko je prišla v obtok ideja, da Ovidij morda sploh nikdar ni bil izgnan,<sup>8</sup> se moramo soočiti z možnostjo čisto ironičnega branja obeh njegovih izgnanskih pesniških zbirk. Na kratko bom razčlenil dva pojavi iskrenostnega pristopa h književnosti s področja raziskav Katula, nato pa se bom dotaknil še težav z branjem Horacija danes.

Eve Adler<sup>9</sup> v Katulovih pesmih navadno odkrije kakšno besedilno ali skladenjsko protislovje. V C. 8 se na primer nahajajo govoreči »jaz« (po Adlerjevi je »naravno«, da je govorec Katul [8]), delujoči »ti«, imenovan Katul, končno pa še delujoči »on«, ki je prav tako imenovan Katul. Adlerjeva poudarja, da takšna protislovja ne vodijo v ironijo, ampak da so, nasprotno, označevalci »neposrednega samorazkrivanja« (6). Meni, da je pesnikova distanca od govorečega lika oziroma persone zgolj »del tesnobne samorazcepitve osebe« (7) in da Katulove pesmi sporočajo »živo doživetje osebe«, ki vsebuje in nadgrajuje tri sestavine: govorca pesmi, naslovnika z imenom »Katul« in pesnika, ki pesem predstavlja (11). Opraviti imamo z več Katuli: eden deluje v življenjski situaciji, drugi o tem premišljuje, tretji pa sestavi pesem, da bi takšno premišljevanje izrazil; tu je še »oseba Katul«, ki zajema in presega vse tri. »Pesem je osvojitve doživetja, ki ga sama izraža, in doživetje je manj neposredno od osvojitve.« (11)

Ko E. Adler govori o distanci pesnika do njegove persone (lika pesnika), po mojem narobe razume moderni literarnoteoretski pojem, saj pesnika samega, enega od obeh členov v domnevni distanci, z branjem poezije ni mogoče doživeti.\* Razlikovanje med pesnikom in likom pesnika je pravzaprav uporabno samo zato, ker je iz njega jasno, da govoriti o govorečem

\* Na Slovenskem se je sicer uveljavil pojem lirski subjekt, vendar bi nadomeščanje angleškega izraza »(speaking) persona« z izrazom »lirski subjekt« prevod na silo prilagodilo določeni metodologiji. (Op. prev.)

glasu ni isto kot govoriti o biografskem avtorju. To znano koncepcijo pa Adlerjeva izkrivlja, da bi v obtok vrnila ideje avtorja, osebe in osebnosti, ne glede na vse, kar je imela literarna veda 20. stoletja povedati o neplodnosti in neprimernosti tovrstnega razpravljanja. A to so samo nerodnosti v njenih tehnikah. E. Adler, kot se zdi, sicer upošteva moderni uvid v posredovanost doživetja, a ga prilagaja staromodnemu modelu literature, katerega ključne besede so doživetje, izraz, pesnik in osebnost. Zaveda se, da ni več moderno vztrajati pri izenačevanju biografskega avtorja in pesemskega govorca, zato iz te razlike naredi glavno temo Katulovega pesništva. Tetraeder s trikotnikom pesnik-govorec-akter in nadrejeno osebo pa ni nobena Katulova posebnost. Večji del lirskega pesništva postavlja na prizorišče akterja in govorca; ker se bralci soočajo z ustvarjenim besedilom, si lahko zamislijo njegovega ustvarjalca; enako si lahko zamislijo še vseobsegajočo osebnost. Diskurz o zadnjih dveh dejavnikih je vendarle domišljjski, kajti prek pesmi lahko doživimo le njenega govorca in akterja. S tem da Adlerjeva za dejansko temo pesmi razglasi obvladanje, osvojitve doživetja, tj. ustvarjalčevo oziroma pesnikovo dejavnost pisanja o osebnem doživetju, umesti svoje razpravljanje v okrožje domišljije. Med pesnikom in pesniškim glasom razlikuje samo zato, da ustvari teoretski okvir, v katerem lahko v miru razpreda o osebnosti biografskega avtorja.

Niklas Holzberg preiskuje tisto, kar sam precej bolj previdno imenuje »skriti avtor«.<sup>10</sup> Izrecno, večkrat in včasih strastno zavrača neposredno biografsko branje Katulovega pesništva. Meni, da dogodki, ki jih pripovedujejo ali se nanje nanašajo pesmi, ne sporočajo obvestil o pesnikovem življenju, ker pripadajo liku pesnika, personi, in tvorijo izmišljeni »Katulov roman« (14). Kljub temu hoče Holzberg postavljati trditve o pesniku. Priznava sicer, da ni mogoče povedati ničesar o njegovem življenju in osebnih prepričanjih. Nekaj pa je vendarle mogoče reči, ker se za Katulovim govorečim likom skriva Katul avtor. »Dieser ist freilich nicht so versteckt, daß es sich nicht lohnen würde auch nach ihm zu fragen und zu suchen« (14). Derridajevi bralci idej o čemer ali komer koli onkraj teksta te ideje gotovo niso pripravljeni sprejeti. Holzberg se loteva prepoznavanja neke grške pesmi, ki jo Katul v svojem besedilu citira, preoblikuje ali parodira, in to razmerje opisuje s topografsko metaforo, da se grška pesem skriva za latinsko: »Wieder einmal versteckt sich hinter Catulls Text ein anderer, und hinter den beiden Texten versteckt sich wiederum der Autor, dessen Anwesenheit sich freilich in seinem freien Umgang mit der Vorlage manifestiert.« (55) Kajpada gre pri tem za medbesedilno branje; Holzberg nasploh bleščeče analizira, a ni zadovoljen, če razpravlja o besedilih, ki jih povezuje *njegov lasten* bralni proces. Čuti potrebo po pritegnitvi avtorja in njegove zavesti, dostopne prek besedila. Njegov Katul je neiskren, popolnoma ironičen, z nami se gre literarno igro. Katulovo pesništvo nam kaže kot samonanašalno igro z literarnim medijem. Takšna obravnava bi se čisto dobro iztekla tudi brez slehernega namigovanja na avtorja, a kaj, ko v njej še straši duh biografsko usmerjene literarne vede skupaj s transcendentno vero v stvarnika v ozadju stvaritve oziroma avtorja, ki da se prikazuje v pesmi.

Ironija vendarle ni edino mogoče nasprotje iskrenosti. V tem kontekstu bi lahko razpravljali tudi o neiskrenosti ali laganju. Z vidika ironije se

iskrenost in neiskrenost ne razlikujeta kaj dosti; medtem ko ironično besedilo ponuja nekaj protislovij, da bi v izjavi ustvaril napetost, pa se pri iskreni in neiskreni izpovedi predpostavlja popolna skladnost. Razlika ne tiči v besedilu, temveč v izjavljajoči osebnosti, ki si jo predstavljamo; neiskreni pesnik ne pove tistega, kar čuti, bodisi zato, ker tega ni zmožen, bodisi zato, ker se s svojimi osebnimi prepričanji zavestno razhaja zaradi svojih političnih ali finančnih interesov. Samo po sebi se razume, da o avtorjevih osebnih prepričanjih v večini primerov nimamo dokazov. Odločitev, ali naj pesniško izjavo sprejmemo kot iskreno, je zato navadno odvisna od domišljije in jo v bistvu pogojujejo politične preference. Katulove pesmi o Lezbiji običajno veljajo za iskrene, tiste o drugih ženskah ali o Juven-cusu pa ne. To razlikovanje prav verjetno izvira iz stališča, ki visoko ceni heteroseksualno ljubezen v paru, zavrača pa homoseksualnost in promiskuiteto. Kdor ima dobro mnenje o Avgustovem režimu ali avtoritarnih političnih sistemih nasploh, bo v Horacijevih političnih pesmih videl izlive iskrenosti, sicer pa se je pri dokazovanju pesnikove iskrenosti treba precej potruditi. Oglejmo si zdaj teoretske metode novejše literarne vede, ki naj bi razvozlake ta problem, čeprav bi o njem bilo bolje sploh ne razpravljati.

Randall L. B. McNeill oblikuje binarno nasprotje med biografskimi in retoričnimi interpretacijami samopodobe iz Horacijevega pesništva. Prve so prepričane, da pesmi nudijo iskreno in točno poročilo o pesnikovem življenju, druge pa jih obravnavajo kot »samozavedajoča se in umetelna literarna dela, ki so bolj izdelki obrtniške večšine kakor pa resnega razkrivanja samega sebe«. <sup>11</sup> McNeill se zaveda, da novejša stroka teži k zanikanju potrebe po izbiri med obema možnostma, a meni, da je vprašanje tvegano pustiti odprto, češ da »vprašanja, kaj je resnično in kaj izmišljeno, ležijo v samem jedru Horacijevega pesništva«. <sup>12</sup> V navedenem stavku želim poudariti glagol *ležijo*, ki ga imam za pretanjeno izenačevanje »izmišljenega« z *lažjo*. Kaže, da navedeni stavek zavrača Fraenklov postulat, da »Horacij [...] nikdar ne laže«. <sup>13</sup> Vseeno ne mislim, da je vprašanje o resničnosti biografskih trditev ostalo odprto, temveč da se je zgolj izkazalo za neumestno. V fikcijskem mediju ni niti resnice niti laži; današnji bralci imajo liriko bolj za medij fikcije in samonanašanja kakor pa preme osebne izpovedi.

McNeill ima občutek, da razne pesmi iz Horacijevega korpusa nudijo različne in pogosto nezdružljive avtoportrete, tako da vseobsegajoče podobe avtorja sploh ni mogoče izdelati. Toda sam vendarle skuša narediti prav to, tako da si predstavlja pesnika, ki vseskozi upošteva družbeni kontekst in istočasno govori različnim, koncentrično vse širšim občinstvom, pri čemer »nadzoruje in usmerja odzive vsakega od svojih občinstev«. <sup>14</sup> Pesnik, sposoben nadzorovanja odzivov vseh bralcev, bi bil v literarni zgodovini izjemen pojav; McNeillovo hipotezo dodatno spodbija dejstvo, da razni kodeksi vsebujejo variante, ki pričajo za različna branja. Že sama zahteva po strategiji, ki bi razčistila razlike med samopodobami iz raznih pesmi, je dediščina biografizma; enotnosti korpusa – tj. množice ločenih literarnih del, ki jih je napisal en sam avtor ali pa so mu pripisana – naj bi namreč ne moglo zagotavljati nič drugega razen domnevno enovita osebnost biografskega avtorja.

Drug zanimiv poskus »biografskega« branja je naredila Ellen Oliensis, ki je razlikovanje med avtorjem in likom avtorja preprosto izbrisala in vpeljala pojem *obraz*.<sup>15</sup> Pesem je zanjo izjava v življenjski situaciji, v kateri govorec skuša uresničiti govorno dejanje, pri čemer si sestavlja določeno javno podobo, obraz. Obrazi, ki se kažejo v raznolikih pesmih, so seveda lahko različni. Obraz ni niti ključ do zunajpesniškega življenja niti notranja poteza pesniškega medija. E. Oliensis zanima »življenje, ki se dogaja v [Horacijevi] poeziji« (3). Tak pristop je združljiv s sodobno družbeno teorijo osebnosti, izogne se primanjkljajem iz psihološko usmerjenih biografskih interpretacij. Podoba/obraz ne pomeni samo družbenega vedênja, temveč tudi ugled; v tem smislu se pesem, ki obraz gradi ali razdira, izkaže za igro moči. Tu bi se lahko odprla vrata v postmoderno branje Horacija. Toda niz pesmi je obenem predmet razlage, ki se drži sheme zgodbe o karieri, kar v znanstveno pripoved vrača biografske zaplete, npr. v stavkih: »Kolikor več ugleda uspe Horaciju nakopičiti v svoj obraz, toliko manj se mu je treba truditi z njegovim vzdrževanjem« ali »Ko si Horacij enkrat zagotovi avtoriteto, se začne tudi podrežati drugače – večje spoštovanje izkazuje Avgustu, manjše pa Mecenatu« (5). V tem lahko že opazimo zgodbo o življenjskem uspehu, ki nudi okvir za interpretiranje pesmi kot izrazov boja za obraz oziroma javno podobo, tj. za socialni vzpon. Čeprav se zdi, da se s pojmom obraz izognemo problemu iskrenosti (ker odpade razlikovanje med osebnim prepričanjem in izrečeno vsebino), pa je izid dokaj podoben kot v primeru slike o neiskrenem Horaciju, ki da pove tisto, kar je ugodno za njegovo kariero.

Po omenjenih zgledih preživetja teme o avtorjevi osebni iskrenosti bi se zdaj rad zasukal v drugo smer in načel pojmovanje iskrenosti kot retoričnega dosežka besedila. Retorično oblikovanost kajpada lahko doživimo pri vsakem besedilu; retorika ni nekakšen dodatek za olepševanje jezikovnega izraza, ki bi bil prej preprost in neokrašen. Toni (moods) teh retoričnih tvorb pa so lahko zelo različni. In nekateri se zdijo primerni, da so v danem kulturnem kontekstu sprejeti kot neretorični in neoblikovani izlivi iskrene zavesti. Toni, ki jih lahko sprejmemo kot iskrene, se verjetno ne nagibajo k vpadljivemu razkazovanju svojih postopkov in ne uporabljajo mediacijskih komunikacijskih sistemov, ki danes niso v rabi, npr. mitologije. Katulova C. 5, pesem, ki jo imajo večinoma za res dober zgled iskrenosti, ne vsebuje nobenih referenc na antično mitologijo ali na posebne rimske družbene ustanove. Namesto tega deluje s podobami narave in s splošnim pojmovanjem generacijskega prepada. (Si pa vendarle lahko predstavljam, da bi v frazi *rumores senum seueriorum* lahko odkrili prikrito in igrivo preimenovanje izraza *mores maiorum*.) Če Katulovo pesem primerjamo s Horacijevim C. 1.8, ki podobno temo podaja prek podobno splošnega podobja, ne moremo reči, da Katulovo besedilo skuša skriti svoje retorične postopke, saj je večkratna anafora precej očitna.<sup>16</sup> Nadvse umetelna igra z besednim redom, značilna za Horacijevim melično pesništvo, pa je pri njem gotovo odsotna. Temeljno razliko je mogoče spoznati v sledečem: Katulova pesem tako rekoč uprizarja življenjsko situacijo, v kateri je neposredno izražanje zavesti mogoče, govorec pesmi pa naravnost nago-varja osebo in od nje zahteva neposreden odziv; na drugi strani je Horaci-

jeva pesem mirno pretresanje mogočih življenjskih strategij, ki bi jim naslovnik govora lahko sledil v drugih, raznovrstnih situacijah v svojem dolgem (a za pesemskega govorca prekratkem) obdobju mladosti. Poučevanje običajno ni ravno življenjski položaj, ki bi pri sporočanju dane vednosti lahko deloval brez uporabe tradicionalnih sistemov.

Vseeno ne mislim, da bi besedilo lahko doseglo iskrenost brez sodelovanja bralca. Protislovja v besedilu ali med besedilom in kontekstom lahko uničijo iskrenost, samo če se nanje osredotoči bralec. Nihče ne more videti konteksta v celoti, ker je dojeti kontekst vedno le delen, pristranski. Poleg tega se vseskozi spreminja v toku zgodovinskosti. Če naj besedilo postane iskreno, potrebuje bralca, ki je voljan spregledati protislovja. »Prostovoljna ukinitve nejeverek«<sup>17</sup> je še kako potrebna, če se hočemo izogniti ironičnim branjem. Kot zgovoren zgled naj ponovno navedem Eve Adler, ki Katulovo homoerotično pesništvo označuje z besedami, kakršne so »posrednost, zadržanost, konvencija, umetnija« (45). Še več, vse ljubezenske pesmi, naslovljene na druge osebe kakor na Lezbijo, opisuje s pojmom ironija (47, 100). Poleg političnih preferenc je seveda marsikaj odvisno od konteksta; če je bralec pripravljen sprejeti pesmi Lezbiji kot iskrene in jih postaviti za odločilen kontekst Katulovi homoerotični in mešani ljubezenski poeziji, potem zadnje skupine ne bo voljan sprejeti kot prav tako iskrene.

Trdno sem prepričan, da je polno protislovij tudi moje besedilo. Upam, da bodo bralci, ki imajo radi ironijo, v njih uživali, tisti, ki imajo rajši iskrenost, pa jih spregledali.

Iz angleščine prevedel Marko Juvan

## OPOMBE

<sup>1</sup> Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1972, 173. ("we cannot conceive of speech without speakers—conveyed meaning without a conveyer of meaning")

<sup>2</sup> O ironičnem branju slavospeva gl. Berthe M. Marti, "The Meaning of the Pharsalia", *American Journal of Philology* 66, 1945, 352–376; Emanuele Grisetti, "Lucanea IV: L' Elogio Neroniano", *Rivista di Studi Classici* 3, 1955, 134–138; Otto Steen Due, "An essay on Lucan", *Classica et Mediaevalia* 23, 1962, 68–132; Otto Schönberger, *Untersuchungen zur Wiederholungstechnik Lucans*, München: C.H. Beck, 1968. O drugačnem branju, ki lavdajco jemlje za iskreno, gl. Pierre Grimal, "L'Éloge de Néron au début de la Pharsale", *Revue des Études Latines* 38, 1960, 296–305; Lynette Thomson, "Lucan's Apotheosis of Nero", *Classical Philology* 19, 1964, 147–153; Wolfgang D. Lebek, *Lucans Pharsalia: Dichtungsstruktur und Zeitbezug*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, 74–107; Klaus E. Bohnenkamp, "Zum Nero-Elogium in Lucans Bellum civile", *Museum Helveticum* 39, 1977, 235–248; Erich Burck-Werner Rutz, "Die ‚Pharsalia‘ Lucans", v: E. Burck (ur.), *Das römische Epos*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, 161–62.

<sup>3</sup> Roger Fowler (ur.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, druga, predelana izdaja, London/New York: Routledge–Kegan Paul, 1987, 128–129. (Prva izd. 1973.)

<sup>4</sup> Günther Jachmann, "Sappho und Catull", *Rheinisches Museum* 107, 1964, 20.

<sup>5</sup> William Fitzgerald, *Catullan Provocations: Lyric Drama and the Drama of Position*, Berkeley: University of California Press, 1995; David Wray, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge: Cambridge UP, 2001.

<sup>6</sup> Ernst Doblhofer, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, 5–6, 12–13.

<sup>7</sup> Victor G. Kiernan, *Horace: Poetics and Politics*, London: MacMillan, 1999, 122. ("As to Horace, it may legitimately be doubted whether he was ever more than ankle-deep in love.")

<sup>8</sup> A. D. Fitton Brown, "The Unreality of Ovid's Exile", *Liverpool Classical Monthly* 10, št. 2 (feb. 1985), 18–22.

<sup>9</sup> Eve Adler, *Catullan Self-Revelation*, New York: Arno Press, 1981.

<sup>10</sup> Niklas Holzberg, *Catull: Der Dichter und sein erotisches Werk*, München: C. H. Beck, 2002, 11–60.

<sup>11</sup> Randall L. B. McNeill, *Horace: Image, Identity, and Audience*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2001, 3.

<sup>12</sup> McNeill, nav. d., 4. ("questions of what is real and what is invented lie at the very heart of Horace's poetry")

<sup>13</sup> Eduard Fraenkel, *Horace*, Oxford: Oxford University Press, 1957, 260.

<sup>14</sup> McNeill, nav. d., 5–8, citat je s strani 142, op. 23.

<sup>15</sup> Ellen Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – Izraz »face« pomeni ne samo 'obraz', temveč tudi 'izgled', 'videz', 'status osebe, ugled v očeh drugih', zato ga v nadaljevanju prejavam tudi z besedo »podoba« v pomenu modnega izraza »imidž«. (Op. prev.)

<sup>16</sup> Prim. Ernest A. Fredricksmeyer, "Observations on Catullus 5", *American Journal of Philology* 91 (1970), 440.

<sup>17</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ur. James Engell in W. Jackson Bate, Princeton: Princeton University Press, 1983, zv. 2, (*The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* 7), 6.

---

## ■ THE RHETORIC OF SINCERITY

---

Key words: classical scholarship / Latin poetry / Horatius Flaccus, Quintus / Catullus, Gaius Valerius / irony / sincerity

This paper regards sincerity as the opposite of irony. The impression that a poem is sincere needs the supposition of an intention that coincides with the meaning of the text, while irony is traditionally described as a tension between intention and literal meaning. Although the concept of sincerity, which is very probably the heritage of Romanticism, has been discredited by the 20<sup>th</sup> century theory of literature, it still plays a rather important role in classical scholarship. After analyses of scholarly texts discussing the sincere or ironic nature of Catullus' and Horace's poetry, the paper goes on to investigate whether characteristic rhetorical formations exist that make a text able to be read as sincere. Although some such features can be described, sincerity as well as irony requires the reader's co-operation.