

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúrákról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Bács Tamás
Bencze Ágnes
Ferenczi Attila
Gabler Dénes
Grüll Tibor
Kalla Gábor
Kárpáti András
Kendeffy Gábor
Németh György

SZERKESZTŐSÉG

Böröczki Tamás
Dobos Barna
Esztári Réka
Tamás Ábel
Vámos Péter
Vér Ádám

veradam@gmail.com
okorportal.hu

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
486-1527

MEGRENDÉLÉS:

veradam@gmail.com
Tel.: +36 30 826 6148
Egy szám ára 1600 Ft,
az éves előfizetés ára
2020-ban 4000 Ft

Kiadja a Gondolat Kiadó
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527
e-mail: info@gondolatkiado.hu
gondolatkiado.hu
Tördelő Lipót Éva

ISSN 1589-2700

A lap megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap és
a Magyar Tudományos Akadémia
támogatta



Tartalom

RITUÁLIS GYILKOSSÁGOK

Tanulmányok

Németh György	Egy meghíúsult áldozat Theagenés és Charikleia feláldozásának terve Héliodórosnál	3
Jancsovics Fanni	Verginia: egy szükségszerű halál	9
Dobos Barna	Az elfedett szemérem A kiszolgáltatót nők rituális (ön)gyilkossága Ovidius költeményeiben	16
Kapi Péter	A druidák feladatkörei az írott források tükrében	28
Ferenczi Roland	Védett fák és védett férfiak Totemisztikus fák kultusza az ótamil szangam-irodalomban	33
Száler Péter	Menny és Pokol közt Kansza megölése a Krisna-történetekben	42
Kárpáti Bernadett	Egymás tükrében Glauké „kettős halála” Pasolini <i>Medea</i> című filmjében	50

Okuláré

Roland Barthes	A <i>Kritón</i> margójára A szerző előszavával, Pataki Elvira fordításában és jegyzeteivel	64
----------------	--	----

A címlapon:

Polyxené trójai hercegnő feláldozásának jelenete egy
attikai feketealakos amphorán. A Timiadés-festő műve, Kr. e. 570–550 körül
(BM 1897,0727.2; © Trustees of the British Museum)

A címlap belső oldalán:

Terrakotta nőalak, Kr. e. 4. század vége –
3. század eleje. Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény
(Mátyus László felvétele)

A hátsó borító belső oldalán:

Mészkőből faragott sírkő nő halotti portréjával. Palmyra,
Kr. u. 3. század első fele. Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény
(Mátyus László felvétele)

A hátsó borítón:

Agamemnón az áldozati oltárhoz vezeti Iphigeneiát.
Római kori padlómozaik részlete, Kr. e. 1. század.
Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries
(Wikimedia Commons)

Rituális gyilkosságok

Folyóiratunk idei első száma az ókori rituális gyilkosságok témája köré épül. James George Frazer *Az aranyág* című monumentális művében, a *rex Nemorensis* példáját kiemelve, a rituális gyilkosság témájával indítja összehasonlító vallástörténeti vizsgálódásait – egy olyan jelenséggel, amelytől a görög és római történetírók igyekeztek mindvégig elhatárolódni, s egy-egy mégis előforduló esetét a görög, illetve római szokásoktól mélységesen idegen jelenséggént elkönyvelni, melyre csakis „idegen hatásra” kerülhetett sor. De csakugyan ennyire idegen volt-e a rituális gyilkosság a klasszikus antikvitástól? Egyáltalán mit takar a rituális gyilkosság fogalma, s hogyan különíthető el az emberáldozattól? Milyen formái voltak, milyen társadalmi és vallási kontextusokba illeszkedett, hogyan ábrázolták szóban és képen?

Az itt sorakozó kérdések megválaszolásához szerzőink antik történeti és irodalmi szövegeket vizsgálnak, miközben a tárgyi kultúrát sem hagyják figyelmen kívül. A klasszikus görög–római látókört tágítja, hogy van írás, amely a görögök és rómaiak más népekhez fűződő viszonyát tárgyalja (a kelták percepciója az emberáldozat „barbárként” leírt szokásának tükrében izgalmas antropológiai téma), egy másik az antikvitás recepciótörténete felől közelít (Pasolini *Medeája* az antikvitás ismerőségének és idegenségének paradigmája), két további tanulmány pedig az indológia területéről közelíti meg a témát.

A szerkesztőség

Németh György (1956) ókortörténész, epigráfus, az ELTE BTK Ókortörténeti Tanszékének tanszékvezető professzora. Fő kutatási területei a görög társadalomtörténet, a felírtan, a papyrológia és az antik mágia.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Az álmhozó mák (2018/4).

Egy meghíúsult áldozat

Theagenés és Charikleia feláldozásának terve Héliodórosnál

Németh György

Az antik irodalom talán leghosszabb emberáldozat-leírása (még hozzá meghíúsult emberáldozaté) Héliodóros *Aithiopika* (magyarul *Sorsüldözött szerelmesek*) című regényének kilencedik és tizedik könyvében olvasható.¹ A két, egymástól elszakított szerelmes, Theagenés és Charikleia ugyan összetalálkozik Egyiptomban, de a perzsák ellen harcoló etiópok fogságába esik. A harcosok átadják őket a királynak, Hydaspésnak, aki a majdani győzelem során bemutatandó emberáldozat céljából tartatja fogva őket. Sorsuk megpecsétlődni látszik. A győzelmi áldozatot az etiópok ősi isteneik, Hélios, Seléné és Dionysos tiszteletére kívánják bemutatni. Persinna, a királyné marhákat, lovakat, juhokat, antilopokat és griffeket (!) tereltetett a síkságra, hogy mindegyik állatból hekatombát mutassanak be. Hydaspés nem mint király, hanem mint Hélios papja készült az áldozatra. Persinnának mint Seléné papnőjének szintén részt kellett vennie a szertartáson, amelyen, az áldozatokat leszámítva, más nők nem lehettek jelen. Az áldozat terén egy sátorban a három istenen kívül a királyi ház három ősenek, Memnónnak, Perseusnak és Andromédának a képmása volt felállítva. A szertartás három oltáron zajlott. Hélios és Seléné oltára egymás mellett állt, Dionysosé kicsit távolabb. Az isteneknek különféle állatokat áldoztak, Héliosnak négy hófehér lovat, Selénének pedig két bikát. Az áldozatul kijelölt tucatnyi fiatal közül azokat, akik nem állták ki a szüzesség próbáját, Dionysosnak és más isteneknek áldozták fel, az érintetlen lányokat azonban Selénének, a fiúkat pedig Héliosnak. Theagenés és Charikleia kiállta a próbát, testi szerelemben eddig egyiküknek sem volt része. Ezzel Hélios és Seléné áldozatául jelölték ki őket.



1. kép. Theagenés megzabolazza a bikát az etióp udvarban. Jan van der Straet (Stradanus) Firenzében készített két ceruzarajz-tanulmánya, 1596–1603 k. Cooper Hewitt Collection, Smithsonian Design Museum, New York

Palaiphatos a thessaliali lovasokról

A kentaurokat olyan vadállatokként írják le, amelyek a fejüket leszámítva úgy néznek ki, mint a lovak, de a fejük emberi. Ha valaki ilyen állat létében hisz, lehetetlenben hisz. A ló és az ember természete ugyanis összeegyeztethetetlen, még a táplálékuk sem hasonló, és emberi szájon és torkon keresztül nem lehet a ló táplálékát elfogyasztani. Ha pedig valaha is létezett volna ilyen lény, ma is létezne.

Íme, a valóság: amikor Ixióon uralkodott Thessaliában, a Pélion hegyén élt egy vad bikacsorda, amely miatt meg sem lehetett közelíteni a hegység többi részét. A bikák ugyanis leszálltak a lakott területekre, elpusztították a fákat és a gyümölcsöket, de még az igásállatokat is. Ixióon közhírré tette, hogy gazdaggá teszi azt, aki kiirtja a bikákat. Néhány, a Nephelének (Felhő) nevezett, a hegy lábánál fekvő faluban élő ifjú kigondolta, hogy a lovakat beidomítja – korábban ugyanis csak kocsiba fogták őket, mivel az emberek nem ismerték a lovaglás művészetét. Így aztán felpattantak hátaslovaikra, odaszáguldottak, ahol a bikák legelésztek, rárontottak a csordára és dárdát hajigáltak az állatokra. Ha a bikák rájuk támadtak, az ifjak elillantak előlük, mivel a lovak gyorsabban futnak. Ha viszont megálltak a bikák, azok visszafordulva dárdával hajigálták őket. Így pusztították el valamennyiüket. A kentaurok onnan kapták a nevüket, hogy a bikákat (tauros) leszúrták (kentein), vagyis nem a bikák alakja miatt, mivel a kentaurok semmiben sem hasonlítanak a bikákhoz, hanem a lovakhoz és az emberekhez. A tettük alapján nevezték hát el őket.

Miután a kentaurok megkapták Ixióontól a jutalmat, dölyfössé tette őket győzelmük és vagyonuk. Erőszakossá váltak és számos gaztetet követtek el, még magával Ixióonnal szemben is. Ő a most Larissának nevezett városban élt, amelynek akkori lakóit lapitháknak hívták. Amikor meghívták a kentaurokat lakomára, lerészegedtek, és elrabolták azok asszonyait, lóra pattantak velük és hazavágtattak. Attól kezdve háborút viseltek a lapithák ellen. Éjjelente levonultak a síkságra, elrejtőztek, napkeltekor pedig rabolni és gyűjtogatni kezdtek, majd elszáguldottak a hegyekbe. Akiik távolodó alakjukat hátulról látták, csak a lovak testét figyelhették meg, fejüket nem, az embereknek pedig a felsőtestét, lábukat nem. A különös alakok láttán megjegyezték: „Lejöttek hozzánk a kentaurok Nepheléből (Felhőből)”. Ebből a látványból és szözlésből formálták a mítoszt olyan hihetetlenül meséssé, hogy egy felhő a hegyekben lóembert szült.

Palaiphatos 1 (Németh György fordítása)



2. kép. Theagenés átveszi győzelmi díját Charikleiatól.
Abraham Bloemaert festménye, 1626

A tervezett áldozat azonban ezen a ponton elakadt. Charikleia bizonyítékokkal támasztotta alá, hogy ő Hydaspés és Persinna rég elveszett lánya, akit a királyné azért tetetett ki születésekor, mert fehér volt a bőre. Persinna félt a király haragjától, és attól, hogy Hydaspés házasságtöréssel fogja vádolni azért, mert a gyermek nem fekete, mint az etiópok. Belehímezte egy kendőbe Charikleia származásának titkát, és az üzenetet a gyermekkel együtt egy bölcsre bízta. A bölcs később Egyiptomba vitte a feltűnően szép, fehér bőrű kislányt, és egy becsületes görögbe bízta, hogy göröggént nevelje fel. Persinna azzal magyarázta a lány bőrének fehérségét, hogy amikor együtt hált Hydaspésszel, éppen a falon lévő Andromeda-képre tekintett, és a hösnő külső tulajdonságai határozták meg a gyermek külsejét fogantatásakor.²

A király nagy nehezen elfogadta, hogy előkerült rég elveszett lánya, de a szertartást nem akarta félbeszakítani. Kihirdette, hogy ha a népnek az lesz kedvére, saját lányát is feláldozza. Ez ellen azonban az emberek zajongva tiltakoztak: Charikleia tehát megmenekült. Csakhogy Theagenést és társait a király változatlanul a lobogó áldozati máglyákhoz akarta küldeni, amelyek mellett a két bika és a négy ló várakozott. Az egyik bika azonban megzavarodott az ajándékba hozott zsiráf láttán, és vadul száguldozni kezdett. Theagenés felpattant az egyik lóra, utolérte a bikát, átlendült a hátára, végül pedig földre szorította az állatot, amelynek a homokba fúródott a szarva, mozdulatlanságra kényszerítve a bikát. Amikor aztán kiderült, hogy a hős ifjú és Charikleia jegyesek, Hydaspés megkegyelmezett Theagenésnek, összeadta a fiatal párt, és átruházta saját és felesége papi tiszttségét a királylánynak és férjének. Az etióp bölcsök üdvözölték döntését, mivel ők mindig is az ember- és más véres áldozat ellen foglaltak állást. Az immár vértelen áldozatot végül Theagenés és Charikleia mutatta be, nem pedig a királyi pár.

A Héliodóros által etiópoknak nevezett nép valójában a napatai birodalom lakóit jelentette, hiszen az ő fővárosukban, Meroében játszódtott le az elmaradt emberáldozat. A meroéi civilizáció valóban ismerte a halotti állat- és emberáldozatot. A legelső ismert állatáldozattal ellátott sírokat a Kr. e. 2. századból ismerjük, a

legkorábbi emberáldozatokat (feltehetőleg szolgák maradványait) a Kr. u. 2. század első feléről.³ Az ezt követő évszázadokban is szórványosnak tekinthetők az emberáldozatos sírok, és feltehetőleg a meroéi társadalomnak csak egy meghatározott túlvilághittel rendelkező kisebbségére voltak jellemzők.⁴ Az olyan tömeges áldozatok, amelyeket istenek kultusza során, nem pedig temetésen mutattak be – mint amikről Héliodóros beszámol –, régészeti módszerekkel nem mutathatók ki Meroéból. Az író rendelkezhetett olyan információval, hogy a meroéi „etiópoknál” létezett emberáldozat, de annak valódi lefolyásáról bizonyára nem voltak hiteles forrásai. Ezért felvetődik a kérdés, hogy a héliodórosi leírásnak nem a meroéi valóságban, hanem valahol máshol kell keresni az eredetét.

Héliodóros rendkívül művelt szerző volt. Különösen Homérostól idézett sokat, volt, hogy név szerint is: „Találóa beszél Homéros az »átkozott has«-ról, mert mindenhez csak annak kielégítése után lehet hozzáfogni.”⁵ Az idézett homérosi sorok így hangzanak:

*Sóvár gyomrunkat sose tudjuk rejtteni úgysem,
azt a vesztetet, mely sok bajba sodorja az embert.*⁶

A harmadik könyvben három Homéros-idézet is követi egymást, az egyik a félelmetesen ragyogó szemekről, a második és a harmadik az istenek jellegzetes járásáról.⁷ De név nélküli utalásokat még gyakrabban találunk a regényben. Kalasiris például így jellemzi Nausiklét, görög házigazdájukat: „Kereskedés a kenyere, sok várost, sok nép szokásait és eszejárását volt alkalma megismerni.”⁸ Kinek ne jutnának erről eszébe az *Odysszeia* kezdő sorai: „sok nép városait s eszejárását kitanulta...”⁹

Homéros az aithiopsokról több helyen is megemlékezik:

*Ókeanos mellé, lakomára, az aithiopsokhoz
ment Zeus még tegnap, s vele ment valamennyi nagy isten;
ámde tizenkét nap múltán hazatér az oromra.*¹⁰

Igaz, ebből csak annyit tudunk meg, hogy az aithiopsok nagy becsben álltak az istenek előtt, és együtt is lakomáztak. A lakomát természetesen meg kellett előznie egy állatáldozat, amit az *Odysszeiából* ismerhetünk meg Poseidón látogatását indokolva:

*Csakhogy az elment éppen a távoli aithiopsokhoz
– kik két részre osztottan a szélső népe a földnek
s hulló napra tekint egy részük, más a kelőre –,
hogy bárány- s bikaáldozatukból kapja a részét.
Ott ült ő, lakomának örülve...*¹¹

A homérosi leírásban azonban semmi sem utal az emberáldozatokra. Ekkor ez a motívum még bizonyára nem volt része az aithiopsokról alkotott képnek (és az első ma ismert meroéi emberáldozatig még majdnem ezer évnek kellett eltelni). A görög szerzők az emberáldozatot amúgy is hajlamosak voltak visszavetíteni a történelem előtti, mitológiai időkre, vagy barbár népek kizárólagos szokásának tekinteni.¹² Hérodotos a mítoszból ismert Phrixos leszármazottainak rituális legyilkolásáról emlékezik meg, ami akkor következik be, ha belépnek a tanácsba,¹³ az athéniai Minós ostromakor Hyakinthos négy lányát áldozzák fel,¹⁴ Pausanias pedig a Zeus Lykaiosnak bemutatott titkos áldozatoknál inkább csak sejteti, hogy embereket aján-

lottak fel.¹⁵ Homéros szerint Achilleus Trójánál tizenkét trójai ifjút mészárol le Patroklos temetésén.¹⁶ Mások a barbárok szokásaként festik le az emberáldozatot, Plutarchos például a gallokhöz, skythákhoz és karthágóiakhoz köti,¹⁷ Diodóros a punokhoz, halikarnassosi Dionysios pedig a rómaiakhoz.¹⁸ Ha olyan emberáldozatot keresünk, amelyet a görögök valóban végrehajtottak, akkor mindössze egyetlen példával kell beérnünk, igaz, egy különösen feszült történelmi pillanatban. A salamiszi csata idején a görögök kezére került a perzsa király nővérének három fia, akiket egy jóslat értelmében feláldoztak. A jóslat pontos tartalmáról azonban Plutarchos nem számol be. Az *Aristeidés*-életrajzban egy rövidebb változatot olvashatunk.

*A görög hajóhad vezérei tehát ekképpen cselekedtek, Aristeidés pedig, amikor látta, hogy Salamis közelében a tengerszorosban fekvő kis Psyttaleia-szigetet megszállták az ellenséges csapatok, kisebb hajókra rakta a legképzettebb és legharcderzettebb athéniaiakat, partra szállt a szigeten, és megtámadta a barbárokat. Legtöbbjüket megölte, csak néhány előkelő harcost ejtett foglyul. Közöttük volt a király nővérének, Sandakénak három fia is, akiket azonnal elküldött Themistokléshez; ezeket állítólag egy jóslat értelmében, Euphrantidés jós kívánságára feláldozták Dionysos Ómésztesnek.*¹⁹

A *Themistoklés*-életrajz részletesebben írja le ugyanezt az eseményt.

*Themistoklés éppen áldozatot mutatott be a vezérhajó oldalánál, amikor három szép arcú, pompás ruházatú és arany ékszerekkel ékes hadifoglyot vezettek eléje. Állítólag Sandakénak, a király nővérének és Artayktosnak a fiai voltak. Abban a pillanatban, amikor Euphrantidés jós meglátta őket, fényes láng csapott ki az oltárra odakészített áldozati húsból, és jobb kéz felől tüsszentés hallatszott. A jós ekkor kézen ragadta Themistoklét, és felszólította, hogy a három ifjút ajánlja fel áldozatul a nyershúsevő Dionysosnak, és imádkozzék hozzá, mert ez menekvést és győzelmet hoz a görögöknek. Themistoklét megrémítette a jós kegyetlen rendelkezése, de a nép, amint nagy veszedelmekben és súlyos helyzetekben történni szokott, inkább az észszerűtlen, mint az észszerű cselekedettől remélte a menekvést. Valamennyien az isten nevét kiáltották, majd az oltárhoz vonszolták a foglyokat és kierőszakolták, hogy a jós utasításához híven feláldozzák őket. Ezt a történetet egy Phánias nevű lesbosi bölcselő és történelemtudományban jártas férfiú beszéli el.*²⁰

Az *Aristeidés*-életrajz csupán az ifjak foglyul ejtéséről, a jós kívánságáról és az áldozat tényéről számol be. A *Themistoklés*-életrajz azonban isteni előjeleket (fényes láng, tüsszentés) is említ, és azt, hogy az emberáldozatot Themistoklés ellenkezése ellenére a babonás nép kényszerítette ki. Azt mind a két részlet kiemeli, hogy az áldozat fogadója Dionysos Ómésztes, vagyis a nyershúsevő Dionysos. Dionysosnak ezt az alakját Ómophagosnak és Keméliosnak is nevezik, de mindegyikük közös jellegzetessége a nyers hús fogyasztása.²¹

A regényben három istennek mutatnak be áldozatot, de közülük csak Dionysos kap tömeges emberáldozatot. Hélios és Seléné a regényben úgy válik kiemelt istenné, hogy az etióp



3. kép. Charikleia felfedi az etióp királyi pár előtt származásának titkát.
Karel van Mander III festménye, 1640

király és felesége éppen az ő papjaik, míg Dionysos jelenlétét semmi más nem indokolja, mint maga az emberáldozat.²²

A regény áldozatleírásának alapelemei tehát Dionysos Ómophagos, az emberáldozat, a bikák, a lovak és egy thessaliai ifjú, aki maga is potenciális áldozat. A thessaliaiakat már Hérodotos is azonosítja a lótenyésztéssel, a lovas harcmódorral. A thessaliai lovasság segíti például Peisistratos harmadik hatalomátvételét és Hippias védekezését a spártaiak ellen.²³ Palaiphatos nála is továbbmegy, és egyenesen a thessaliaiakhoz köti a lovaglás feltalálását és a bikák lovakról való üldözését (a szöveget lásd a margón). Héliodóros leírása azonban nagyon különleges. A thessaliai ifjú nem dárdával teríti le az állatot, mint Palaiphatos thessaliai legényei, hanem lóháton üldözi a bikát, utoléri, átugrik a hátára, majd pusztá kézzel a földre kényszeríti. Ez a regényírói fantázia termékének tűnő leírás, úgy tűnik, valódi történelmi tapasztalatokon alapul. Plinius szerint ez a fajta küzdelem valóban a thessaliaiak újítása:

*Thessalia népének a találmánya úgy megölni a bikát, hogy a lóról, amelyen mellette vágatnak, szarvánál fogva kitekerik a nyakát; ezt a látványosságot Rómában először a dictator Caesar mutatta be.*²⁴

Suetonius Claudius-életrajzában nagyon pontos leírást találunk erről a szokásról. Claudius pedig Suetonius ugyanúgy caesar-nak nevezi, mint magát Iulius Caesart:

*Ezenkívül thessaliai lovasokat is felléptetett, akik vad bikákat kergettek végig a cirkuszban, majd a kimerült állatok nyakába ugrottak, és szarvuknál fogva a földre kényszerítették őket.*²⁵

Theagenés lóháton ül, amikor feltűnik a regény kezdetén, és éppen bikákat áldoz Delphoiban az ünnepségen. Itt találkozunk először Charikleiával. A regény végén sem tesz mást, mint lóra pattan, és a thessaliaiak szokása szerint pusztá kézzel leteríti egy bikát. Ezt a valósnak bizonyult motívumot Héliodóros olyan általa ismert forrásokból vehette át, amelyeket nem tu-

dunk azonosítani. A későbbiekben azonban nemcsak Charikleia és Theagenés menekül meg a feláldozástól, hanem valamennyi bika, ló és egyéb állat. Az etiópok ugyanis áttérnek a vértelen áldozatokra.

A Themistoklés-életrajz és a héliodórosi leírás közös pontjai: Dionysosnak áldoznak embereket, akik mind fiatalok, és a nép követeli ezt az áldozatot; igaz, a regényben végül éppen a nép mond le róla. A legfőbb eltérés az utóbbi esetben az áldozat elmaradása és a bikaüldözés motívumának beépítése más forrásból.

A bika kézzel való legyűrését olvasván minden magyar olvasóban felmerülhet egy emlék. Arany János *Toldijában* a főhős pusztá kézzel kényszeríti egy szőkevény bikát arra, hogy visszatérjen a mészárosokhoz. Lehet-e valamiféle kapcsolat Theagenés és Toldi hőstette között? Erre a kérdésre határozott választ ugyan nem adhatunk, de egy merész ötletet felvetünk. Az *Aithiopika* már 1592-ben megjelenik a magyar irodalomban Enyedi György latin fordításában, Czobor Mihály 1600 és 1604 között keletkezett magyar fordítása pedig széles körben ismert lehetett, hiszen még a költő Zrínyi Miklós könyvtárában is megvolt egy másolata.²⁶ Czobor talán az egész könyvet lefordította kissé dőcögős versben, de fordításának befejező része sajnos kevesek számára lehetett ismert, mert elkalódott, vagy talán sohasem készült el.²⁷ Ezzel magyarázható, hogy Gyöngyösi István 1700-ban befejezett verses fordításában Nausiklés házában (Gyöngyösinél Nansiklés) befejeződik a történet, és minden szerelmes boldogan visszatér Hellasba a párjával.²⁸ Vagyis a bikás kaland leírása Gyöngyösinél nem szerepel. 1798-ban jelenik meg Dugonics András *A szereznek* című prózai regénye, amely az egész *Aithiopikát* bemutatja magyarul. A bika – nála ökör – legyűrését így írja le:

*Meg-nehezített Testjének erőltetött sújjával el-fárasztotta az ökröt, és, minek-utánna annak inait-is lankadozni látta; arra a hejre (sic!), holott Hidaspes ül vala, minden szerencsétlenség nélkül el-érvén; maga lábait az Ökörnek első lábaiba fonta, és lépessét mindaddiglan gátolta, még hanyat-fordította, és szarvjait a földre szögezte.*²⁹

Zlinszki erről a könyvről pusztán ennyit jegyez meg: „Érdeme alig van több, mint hogy Heliodoros művének *tartalmát* magyar nyelven adta.”³⁰ Héliodóros eredeti könyvének egyetlen példánya maradt fenn, és azt is Budán, a Bibliotheca Corvinianában őrizték. 1526 után ez a példány nyugatra került. Az eredeti görög szöveg kiadása már 1534-ben mindenki számára rendelkezésre állt.³¹ 1551-ben Stanisław Warszewicki kiadta a könyv latin fordítását. Hieronymus Commelinus 1596-ban Heidelbergben a görög szöveget a latin fordítással együtt adta ki. Bármelyik magyar szerző ismerhette azonban (és Czobor

ismerte is) Johannes Zschorn *Aethiopicáját*, a könyv német fordítását, amely 1559-ben látott napvilágot.³² Ilosvai Selymes Péter *Toldi* költeménye 1574-ben jelent meg Debrecenben. Ilosvai több munkáját latinból dolgozta át magyarra, de kortársaihoz hasonlóan bizonyára olvasott németül is.³³ Ezért feltételezhetjük, hogy a Héliodóros-könyv valamelyik fordítása a kezébe kerülhetett, így a bikát pusztá kézzel legyűrő hős alakjának végső forrása Theagenés lehetett, vagyis Toldi bikát legyűrő kézmozdulatában nagy valószínűséggel Theagenés hasonló mozdulata is ott munkált.

Jegyzetek

Németh György ORCID azonosítója 00000000-0001-8708-8102.

- 1 Az itt olvasható tartalmi ismertetés elsősorban a X. könyvön alapul.
- 2 Hasonló elképzeléssel találkozunk a Bibliában is, vö. Ter 30,37-43.
- 3 Török 1997, 445.
- 4 Török 1997, 446.
- 5 Héliodóros I 22 (Szepessy Tibor fordítása).
- 6 *Odysssea* XVII. 286–287 (Devecseri Gábor fordítása). Vö. Garson 1975, 137–140.
- 7 Héliodóros III. 12–13; Homéros: *Ilias* XIII.; I. 199–200.
- 8 Héliodóros II. 21.
- 9 *Odysssea* I. 3. A továbbiakban nem sorolom fel a többi egyenes vagy bújtatott idézetet. Az 1987-es Colonna-féle kiváló, bilingvis kiadásban Fiorenza Bevilacqua a jegyzetekben minden ilyen helyet pontosan megad. Teljes kommentár ugyanis a mai napig nem született a könyvhöz, csak két egyetemi szakdolgozat kommentálta a második, illetve a harmadik és negyedik könyvet.
- 10 *Ilias* I. 422–424.
- 11 *Ilias* I. 22–24.
- 12 White 2001, 112 skk.
- 13 Hérodotos VII. 197. Héliodóros Hérodotoszt is forgatta, a Nilus forrásáról szóló részben érződik a történetíró hatása. Vö. Hérodotos II. 28; Hérodotos II. 32–34.
- 14 Apollodóros III. 15, 8.
- 15 Pausanias VIII. 38, 7.
- 16 *Ilias* XXIII. 175.
- 17 Plutarchos: *De superst.* 13.
- 18 Diodorus Siculus XIII. 86; Dionysios Halikarnasseus I. 38.
- 19 Plutarchos: *Párhuzamos életrajzok. Aristeidész* 9 (Máthé Elek fordítása). A *Pelopidas*-életrajz 21. caputjában Plutarchos újból megemlíti ezt az emberáldozatot. A leuktrai csata előtt Pelopidas álmodt látott, amely azt tanácsolta neki, hogy a győzelem érdekében áldozzon fel egy szőke hajú szűzet. Pelopidas, noha társai engedelmeskedni akartak a jóslatnak, mereven elutasította az emberáldozatot, és egy lovat áldozott fel. A csatát így is megnyerte. Plutarchos a társak érvelését bemutatva sorolt fel több mitológiai és történelmi emberáldozatot, köztük Themistoklését is. A szerző emberáldozatnak tekinti Leonidas thermopylai halálát és Pherekydés meggyilkolását is a spártaiak által.
- 20 Plutarchos: *Párhuzamos életrajzok. Themistoklés* 13. Phaniásról keveset tudunk. Kr. e. 332-ben érkezett Athénba, és csatlakozott Theophrastosz peripatetikus iskolájához.
- 21 Tortorelli 2013, 146–147. Euripidész *Krétaiai* című darabjából származik az istentriász: Zeus Idaios, Métér Oreia, Zagreus, vagyis Dionysos Bakcheus *Ómophagos*. Alkaios (fr. 129 Voigt) őrizte meg azt az istentriászt, amelynek tagjai Héra, Zeus Antaios és Zonnyssos Kemélios, vagyis a nyershúsevő Dionysos. Tortorelli szerint valószínűleg Krétán alakult ki az istenség kultusza, akinek *ómophagiá*val áldoztak. Tortorelli bizonyítékként a Pylos Tn 316 táblára is hivatkozik, amelynek istentriásza Zeus, Héra és Dri-mios, akit a szerző Dionysosszal azonosít. Vö. Bacharova 2007, 179–188.
- 22 A Nap papjának és a Hold papnőjének alakja egyértelműen hatást gyakorolt Mozart *Varázsfuvolájának* szövegkönyvére, vö. Macpherson 2006; Nettle 1957; Assmann 2012.
- 23 Hérodotos V. 63.
- 24 Plinius: *Naturalis historia* VIII. 182, LXX (Darab Ágnes fordítása). Valójában Claudius Caesar mutatott be ilyen látványosságot, nem az isteni Iulius.
- 25 *praeterea Thessalos equites, qui feros tauros per spatia circi agunt insiliuntque defessos et ad terram cornibus detrahunt.* Suetonius: *Claudius* 21 (Kis Ferencné és Kopeckzy Rita fordítása).
- 26 Rajka 1917, 24–25.
- 27 Czobor fordításának első 242 versszaka, összesen 5300 és fél sora maradt fenn. Ez csak Charikleia Delphoiban kitört szerelmi betegségig jut el, vö. Czobor 1996, 301. Gyöngyösi az V. könyv végéig használja Czobor fordítását. Czobor és Gyöngyösi fordításainak összehasonlítását megtaláljuk Jankovics József 2005-ös tanulmányában.
- 28 *Új életre hozott Chariclia, avagy a Chariclia ritka példájú, és olvasásra kedvet adó historiának némely régi versek rongyáiból, és azoknak sok fogatkozásiból újabb, és jobb rendben vétele, a melyet a verseket örömezt olvasó némely jó Urai kívánságára, és kedvéért beteges állapotjában nem kis munkával vitt végben Gyöngyösi István.*
- 29 Dugonics 1798, 410.
- 30 Zlinszky 1887, 9.
- 31 Obsopoeus, V. (kiad.). *Heliodori historiae Aethiopicae libri decem.* Basel, 1534.
- 32 Zschorn 1559, 198–199. Zschorn a bikát (*tauros*) „ökör”-nek fordítja (*Ochss*), mint ahogy Dugonics is, vagyis nyilvánvalóan használta Zschorn fordítását.
- 33 A *Historia Alexandri Magni* (1548) forrása Curtius Rufus volt.

Bibliográfia

- Anderson, J. M. 1997. „The ΣΩΦΡΟΣΥΝΗ of Persinna and the Romantic Strategy of Heliodorus’ *Aethiopica*”: *Classical Philology* 92, 303–322.
- Assmann, J. 2012. *A varázsfüvola*. Ford. Tatár Sándor. Budapest.
- Bacharova, M. R. 2007. „Oath and Allusion in Alcaeus fr. 129”: *Sommerstein* 2007, 179–188.
- Bernabé, A. et al. (szerk.) 2013. *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston.
- Colonna, A. (ed.) 1987. *Le etiopiche di Eliodoro*. Torino.
- Czobor M. 1996. *Theagenes és Chariclia*. Sajtó alá rendezte Kőszeghy Péter. Budapest.
- Dugonics A. 1798. *A’ szerecsenek: Újjabb életre hozta Dugonics András, 2. kötet. Áfrikai esetek*. Pozsony–Pest.
- Garson, R. W. 1975. „Notes on Some Homeric Echoes in Heliodorus’ *Aethiopica*”: *Acta Classica* 18, 137–140.
- Gyöngyösi I. 1763. *Új életre hozott Chariklia, avagy a Chariklia ritka példájú, és olvasásra kedvet adó historiának némely régi versek rongyából, és azoknak sok fogyatkozásiból újabb, és jobb rendben vétele*. Buda.
- Jankovics J. 2005. „Czobor Mihály és Gyöngyösi István Charicliája”: *Kalligram* 14, 93–114.
- Macpherson, J. 2006. „The Figure of Sarastro. Some Considerations”: *Lumen* 25, 83–101.
- Nettle, P. 1957. *Mozart and Masonry*. New York.
- Rajka L. 1917. *Heliodoros Aithiopikájának feldolgozásai a magyar irodalomban*. Kolozsvár.
- Sommerstein, A. H. – Fletcher, J. (szerk.) 2007. *Horkos. The Oath in Greek Society*. Bristol.
- Török L. 1997. *The Kingdom of Kush. Handbook of the Napatan-Meroitic Civilization*. Leiden.
- Tortorelli Ghidini, M. 2013. „Dionysos versus Orpheus”: Bernabé et al. 2013, 144–158.
- White, S. 2001. „Io’s World. Intimations of Theodicy in Prometheus bound”: *Journal of Hellenic Studies* 121, 107–140.
- Zlinszky A. 1887. *Heliodoros a magyar irodalomban*. Budapest.
- Zschorn, J. 1984. *Aethiopica Historia. Faksimiledruck der Ausgabe von 1559*. Bern–Frankfurt.

Verginia: egy szükségszerű halál

Jancsovcics Fanni

Bevezetés

A római történelem két fontos fordulópontjához, amelyek az állam intézményeit is alapvetően átformálták, egyaránt egy-egy nő halálát kapcsolja a hagyomány. A királyok elűzését és Lucretia alakját, valamint a *decemvirek* bukását és Verginia halálát az alapvető hasonlóságokon túl Livius explicit módon is összekapcsolja.¹ Ezt a kapcsolatot, ha lehet, még szorosabbá teszi a két nő történetének előadásmódja, elsősorban a leírás drámai elemei.² Tanulmányomban ezt a drámai elbeszélésmódot vizsgálom meg részletesebben, valamint a politikum és a nők kapcsolatát, amelyet Verginia esete szemléletesen tárhat olvasói elé.

Annak érdekében, hogy Livius drámaiságának sajátosságát a maga teljességében megérthessük, feltételezzünk egy elképzelt, tökéletes római olvasót, aki Livius minden – kimondott és kimondatlan – olvasói felé támasztott szerzői elvárásának megfelelt. E liviusi mintaolvasó³ keresése során azonban a drámaiság mellett egy másik, szintén nem elhanyagolható kontextust szükséges figyelembe vennünk, amely megint csak alapjaiban határozza meg a liviusi narratíva értelmezését. Azt a lényegi megfigyelést tehetjük, hogy a Livius olvasó kortárs közönségnek amellet, hogy ismernie és értenie kellett a színházi alkotásokat, feltétlenül rendelkeznie kellett bizonyos fokú jogi képzettséggel is, ugyanis e kettő nélkül Livius szerzői szándéka nem érthető meg teljes mélységében. Livius leginkább olyan olvasóknak ír, akik képesek dekódolni a jogi bonyodalmakat, pereket és ezenfelül esztétikai igényt támasztanak azok színpadias, drámai leírása iránt is.

Verginia esetének jogi vonatkozásai

A *decemvirek* történetének középpontjában szintén egy ilyen perjelenet szerepel, amelyben a testület elnöke, Appius Claudius bíraskodik egy plebeius lány jogállását vitató perben. A Város alapítása utáni 302. évben a *senatus decemvirek*et választott egy évre, hogy azok tíz táblában foglalják össze az addig íratlan törvényeket a népnek. Az egy év letelte után azonban a *decemvirek* nem akartak megválni hatalmuktól, arra hivatkozva, hogy a törvények újabb két táblányi kiegészítésre szorulnak, így meghosszabbították megbízatásukat. Ezzel erős kontrasztban áll az a tény, hogy magához a törvényalkotás eseményéhez szorosan kapcsolódik a törvény egyik írásba foglalójának törvényt kijátszó magatartása. Appius Claudius nemcsak hogy korlátlan hatalom megszerzésére törekedett a testület többi tagjával együtt, hanem még egy plebeius lányra is szemet vetett. A lányt különböző ígéretekkel, ajándékokkal sem tudta elcsábítani, így elhatározta, hogy perrel szerzi meg magának. Egy *cliens*-ét, M. Claudius megbízta, hogy lépjen fel követelőként, azzal az indokkal, hogy Verginia az ő rabszolganőjétől született rabszolganője. A lány apjának távollétét próbálta ily módon kihasználni. A per lefolytatásához viszont a törvény értelmében szükség volt az apára, egyedül ő képviselhette lányát a per során. Így L. Verginiust hazahívják; a per azonban így sem neki kedvez, hanem Appius ravaszkodásának. A lányt végül M. Claudius tulajdonának ítélik, viszont az ítélet végrehajtása előtt Verginius engedélyt kér, hogy

lányának dajkájával beszélhessen. Ezt kihasználva az ott lévő hentesbódék egyikéről felragadott késsel megöli tulajdon lányát, akinek megölését is elfogadhatóbbnak érzi, mint szabadságtól való megfosztását, megbecstelenítését. Verginia halála felrázza a népet beletörődéséből, kivonulnak a Szent Hegyre, majd miután a *senatus* lemondatta a *decemvireket*, Appiust felelőségre vonják. A közelgő, elkerülhetetlen összecsapás az aequusokkal, a fennálló háború folytatása szintén az állam rendjének visszaállítását kívánta. Miután a *consuli* hatalmat helyreállították, a rómaiak megütköznek az ellenséges sereggel, de az első csatában seregük vereséget szenved. Ekkor az egyik *consul*, Valerius beszédet intéz a katonákhoz, amelyben Verginia *exemplum*ával próbálja motiválni az elkeseredett katonákat:

unam Verginiam fuisse cuius pudicitiae in pace periculum esset, unum Appium ciuem periculosae libidinis; at si fortuna belli inclinaret, omnium liberis ab tot milibus hostium periculum fore.

A béke idején egyedül Verginia erénye forgott veszélyben, s Appius volt az egyetlen polgár, akit bűnös szenvedélye veszedelmessé tett; de ha elpártol tőlük a hadiszerencse, valamennyiük gyermekeit veszedelem fenyegeti a sokezernyi ellenség részéről.

Livius III. 61, 4 (Kis Ferencné fordítása)⁴

A római apák gyermekeik élete és halála feletti hatalmát a hagyomány Romulusnak tulajdonítja. Dionysios Halikarnasseus történeti művében hangsúlyozza, hogy a *pater familias* e hatalma felnőtt fiaira is kiterjed, egészen házasságkötésükig. Az atyai hatalom állami törvényeken felül állását bizonyítandó úgy fogalmaz, hogy a *pater familias*nak még akkor is jogában állt fiát elhurcolni, ha az éppen a *senatus* vagy a nép előtt mondott beszédet, és az atyai hatalomtól senki sem tudta megvédeni a fiút (*Rómaiké Archaologia* II. 26, 5). Az atyai jog meglétének legkorábbi időpontját a Horatiusok és Curatiusok párviadalához köthetjük,⁵ Horatius felett *duumvirek* ítélik meg *perduellio* elkövetése miatt, apját P. Horatiust tanúként idézik be, aki elismeri, hogy fia jogosan ölte meg hűgát: „ha nem így történik a dolog, atyai jogánál fogva fiát büntette volna meg” (I. 26, 9).

A tulajdon gyermekét megölni kész apa figurája miatt Verginia történetét a római történelem olyan epizódjaival olvashatjuk össze, mint Manlius Torquatus vagy a Postumius *consul exempluma*. Harris részletes katalógusban összegzi a római történetírás e típusba sorolható elbeszéléseit a *pater familias vitae necisque potestas*át vizsgálандó. Összesen tizenhárom történetet elemez; a felsorolt esetek közül mindössze kettőben merül fel a lehetőség, hogy az apa jogtalanul cselekedett. A tizenkét táblás törvények rendelkezései között szerepel, hogy a *pater familias*nak rendelkeznie kell *iusta causával*, azaz jogos indokkal *vitalis necisque potestas*ának gyakorlásához;⁶ *iusta causa* nélkül nem beszélhetünk az atyai hatalom gyakorlásáról, hanem egyszerű *parricidium*ról. Harris három olyan esetet vizsgál, ahol lánygyermekéről van szó, köztük Verginia történetét; az ő halálát azonban mindössze arra alapozva sorolja az olyan történetek közé, ahol az apa jogosan és legálisan gyakorolta *vitalis necisque potestas*át, hogy egyetlen antik forrás sem említi, hogy jogtalan lett volna Verginius cselekedete.

A lánygyermek megöléséről Harris általánosságban azt állapítja meg, hogy csupán csak akkor említésre méltó a történet, ha a lány tökéletesen ártatlan volt, vagy ha *pudicitia*ján csorba esett.⁷

Mirković e *patria potestas*-katalógus példait veszi sorra és vizsgálja őket abból a szempontból, hogy jogosan gyakorolta-e az apa élet és halál feletti hatalmát. Elemzésében arra jut, hogy a Harris által felsorolt, fiúgyermek megöléséről szóló történetek nagy része valójában nem a *patria potestas*ról szól, mivel a szóban forgó apák egyúttal *magistratusok* is, és az utóbbi minőségükben, nem pedig apaként cselekszenek, amikor fiaikat halálra ítélik és megölik.⁸ Konklúzióként a szerző arra jut, hogy ez azért lehetséges, mert ezekben az ügyekben nem a magánszférába tartozó bűnökről van szó, hanem államellenes cselekedetekről. Így Harris kérdése valójában nem az atyai hatalom jogos gyakorlására irányul, hanem az állam ellen elkövetett bűnök és az atyai hatalom gyakorlásának kapcsolata, a köztük húzódó konfliktusra.⁹ Mirković követi Harrisnak a lányokra vonatkozó hármast listáját is, Horatia története kapcsán viszont más következtetésre jut. Míg Harris az apa–fiú konfliktus történetei közé sorolja Horatia meggyilkolását – hiszen az apa, P. Horatius *potestas*át a fia megmentésére használja, nem pedig lánya megölésére –, addig Mirković az apa–lány konfliktus történetei közé sorolja, mivel az apa–fiú konfliktust a Horatia felett való ítékezés joga váltja ki.¹⁰ Ezzel a *vitalis necisque potestas* legkorábbi történetét ahhoz a kérdéshez köti, hogy a lányok feletti bíráskodás joga kit illet meg: a család összes férfitagját vagy csupán a *pater familias*at?

Verginia történetét is hasonló szempontból vizsgálja, és arra a következtetésre jut, hogy szembetűnő az a szerkesztési elem, miszerint Livius az apa, Verginius figuráját csak a történet és a per vége felé hozza be pusztán azért, hogy a lány halála a lehető legdrámaibb legyen. Verginius megjelenéséig Verginiát anyai nagybátyja, P. Numitorius és vőlegénye, L. Icilius védi, ami Mirković szerint egy olyan korai szociális rendszert sejtet, amelyben az anya testvére fontosabb, mint az apa.¹¹ Emellett azt is kétségbe vonja, hogy lehetséges-e egyáltalán Verginia halálát az apa *vitalis necisque potestas*ából következően legálisan ítélni. Mindezt arra hivatkozva teszi, hogy Kr. e. 444 előtt plebeiusok nem köthettek *conubium*ot, *vitalis necisque potestas*a az apáknak pedig csak *conubium*ból született gyermekeik fölött volt.¹² Mirković esetleges tévedésétől eltekintve ez az állítás azonban rávilágított arra, hogy a történetnek két fő konfliktusa van: Verginius házassága, azaz Verginia valós jogállása és Verginia Iciliusszal való meghiúsult házassága.

Verginia és Icilius házasságának meghiúsulása már az ítélet kihirdetése előtt felvetődik, mivel maga Icilius jelenti ki, hogy amennyiben Verginia *pudicitia*ját sérelem éri, ő kész felbontani a jegyességet.

Ez a lány az én feleségem lesz, én pedig tisztán akarom a házamba vinni (...). Verginius majd eldönti, ha megérkezik, hogy mit tegyen a lánya ügyében. De abban az egy dologban biztos lehet, hogy ha enged a férfi követeléseinek, más házasság után kell néznie leánya számára.

III. 45, 7; 11

Langlands kiemeli, hogy Verginia halálának párttörténetével, Lucretia¹³ öngyilkosságával ellentétben itt a *pudicitia* kizá-

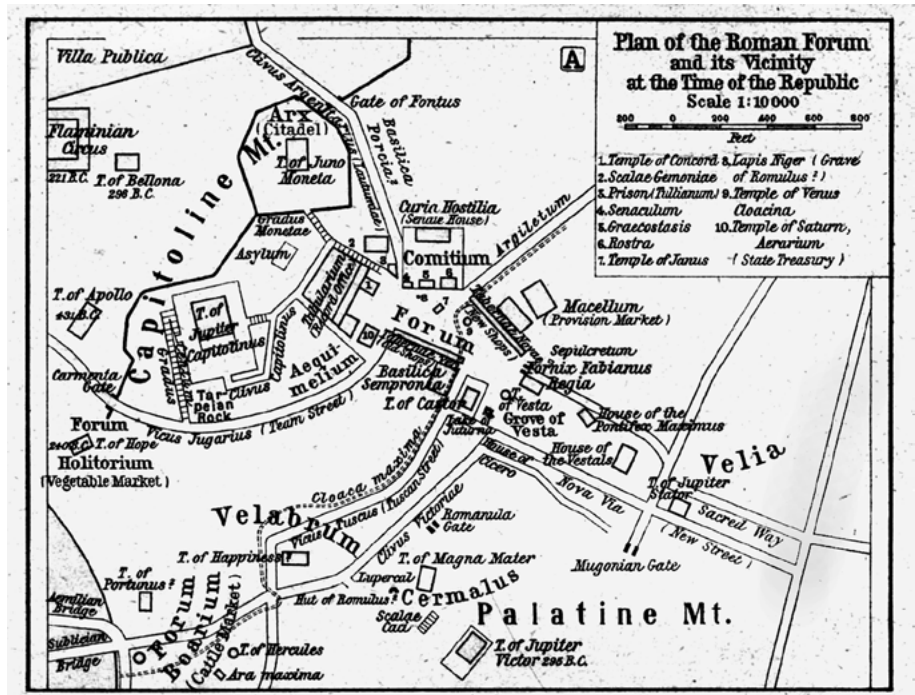
rólág testi tisztaságként jelenik meg a szövegben, morális értéként nem értelmezik a szereplők. Appius győzelmével pedig Verginia értékét veszti mind Icius, mind Verginius szemében.¹⁴

Ugyan látszólag végig Verginia teste és szabadsága felett vitatkoznak, a lány szabadsága mégis sajátos módon párhuzamba van állítva a nép szabadságával, amihez a lehetőséget plebeius származása szolgáltatja. Am a történet korábbi verziójában Verginia patricius volt, ahogy azt Ogilvie is említi, aki amellett érvel, hogy a történetírók politikai konfliktus iránti vágya formált Verginiából plebeius.¹⁵ A nép és Verginia *libertas*-ának összekapcsolása is azt a megállapítást látszik alátámasztani, hogy a monda politikai konfliktussá formálásának vágya teszi Verginiát patriciusból plebeius. A korábbi verzió patricius Verginiájának nyomát véli felfedezni Mirković abban, hogy Verginius *vitaec necisque potestas*ának gyakorlását jogosnak ítéli meg a történet többi szereplője.¹⁶ Azonban Verginia patricius volta értelmezhetetlenné teszi a liviusi alapkonfliktust: a patricius Appius szemet vet egy lányra, akit *cliens*én keresztül próbál megszerezni magának. Ha Verginia a korábbi verzióban patricius volt, akkor ez a konfliktus értelmét veszti: semmi akadály annak, hogy Appius feleségül vegye a lányt. A fikatív történet lehetséges történeti szituációvá realizálásakor két eshetőséggel számolhatunk: (1) a két patriciuscsalád politikai ellentétben áll egymással a plebeius-kérdést illetően, a konfliktus rövid távon a Claudiusok győzelmével zárul; (2) a történet magva egy patricius–plebeius házasság megakadályozása, s e társadalmi konfliktus meglétét Canuleus beszéde „leplezi le”.

(...) *nem tudnátok-e egyéni elhatározásból tisztán megőrizni magatokat azáltal, hogy nem házasodtok a nép soraiból, és nem engeditek meg, hogy leányaitok és hűgaitok házasság útján kilépjenek a patricius rendből? Senki plebeius nem tesz erőszakot patricius hajadonon: az ilyesmi a patriciusok gyönyörűsége; senki nem kényszerít rá senkit, hogy akarata ellenére házassági szerződést kössön.*

IV. 4, 7–8

Maga a per azonban Verginius házasságát, illetve Verginia anyjával való kapcsolatát vonja kétségbe, és ezzel természetesen az ebből a kapcsolatból született lány jogállását is. Appius Claudius úgy próbálja megszerezni magának a plebeius származású lányt, hogy *cliense* M. Claudius magának követeli a lányt azzal az indokkal, hogy Verginia az ő *rabszolgánőjéről* született *rabszolgánője*: „a szerelmes *decemvir* segítőtársa rátette a kezét és rabszolgánőjétől született rabszolgánőjének nevezvén fölszólította, hogy kövesse” (III. 44, 6). Ez az első alkalom a narratíva során, amikor Verginia jogállását kétségbe vonják: annyi derül ki mindössze, hogy Verginiusnak M. Claudius rabszolgánőjétől



1. kép. A köztársaságkori Forum térképe (forrás: Shepherd 1921, fig. 24)

született lánya Verginia, tehát nem *conubium*ból született. Appius bírói emelvénye előtt pedig a következőket mondja:

A leány – mondja – az ő házában jött a világra, majd elrabolták tőle, Verginius lakásába vitték, és azt mondták neki, hogy Verginius leánya (...)

III. 44, 9

Egy caputtal később azonban, a leány védelmezőinek fellépése következtében a pert elhalasztó Appius már a következőket mondja:

Egyébként – mondta – ez a törvény csak akkor válhat a szabadság szilárd biztosítékává, ha sem ügyekre, sem személyekre való tekintettel meg nem változtatják. A szabadság visszaadása ügyében jog szerint bárki indíthat eljárást: mivel azonban a leány fölött apja rendelkezik, az igénylő tulajdonos nem adhatja át senki másnak. Haza kell tehát hívatni az apát; közben a követelő fél ugyan nem mond le jogáról, hogy magával vigye a leányt, de megígéri, hogy elővezeti, ha megérkezik az, akit apjának mondanak.

III. 45, 2–3

Az idézett szöveghelyekből világosan látszik, hogy Livius narratívájában Appius érvelésének Verginia rabszolga státusza mellett nem az az alapja, hogy Verginiusnak nem *conubium*ból, hanem egy rabszolgánővel származó, tehát törvényileg nem elismert kapcsolatából, *contubernium*ból született gyermeke,¹⁷ hanem magának Verginiusnak az apaságát vonja kétségbe. Livius tehát jóval erősebb kontúrokkal festi meg a történetet, igyekszik minél abszurdabbnak és agresszívabbnak feltüntetni M. Claudius követelését. Verginius apaságának kérdése legelősebben közvetlenül a lány halála előtt mutatkozik

meg, amikor Verginius engedélyt kér Appiustól, hogy lánya dajkájával beszéljen, alkalmat teremtve ezzel arra, hogy leányát megölje s így „védje meg” a lány szabadságát:

(...) engedd meg, hogy itt, a leány füle hallatára megkérdezzem a dajkájától, mit tud erről az ügyről, mert ha megtudom, hogy joggatlanul mondanak apjának, könnyebben belenyugszom az ítéletbe.

III. 48, 4

Verginia jogállására, illetve a *patria potestas* jogos gyakorlására az *exemplum*ot szemlélő ún. elsődleges hallgatóság reakcióját hozhatjuk fel bizonyítékként. Roller Verginia *exemplum* státuszának vizsgálatakor végigveszi az *exemplum*má válás kritériumait. Második aspektusként a „nézőkkel”, pontosabban a szövegben megjelenő szemtanúkkal foglalkozik, akiket elsődleges hallgatóságnak nevez: nézete szerint ők ítélik – a társadalom által elfogadott és jóváhagyott morális normák alapján – jónak vagy rossznak a látottakat, illetve az adott személyt, s ők formálják az eseményeket társadalmilag fontossá.¹⁸ Verginia történetében az elsődleges hallgatóság az asszonyok tömege, akik Verginius cselekedete után a következőket mondják a Forumon: „E végre hoznak-e világra gyermeket, ez hát a jó erkölcs jutalma?” (III. 48, 8).

Leginkább az támasztja alá egyértelműen Verginius cselekedetének jogosságát, hogy a történet többi szereplője, azaz belső hallgatósága¹⁹ nem ítéli el tettét, sőt követendő példának tartja, és a leány tisztaságának védelmezését előbbrevalónak gondolják, mint a gyilkosság tényét. Ahogy a Forumon összegyűlt tömeg, úgy Icilius is jogosnak tartja a történeteket; olyannyira, hogy Verginia holttestét felmutatja a népnek. Ennek ellenére, ha kevésbé hangsúlyosan is, de megjelenik annak a lehetősége, hogy mégsem volt jogos a lány halála, mivel amikor Verginius véres ruhában, késsel a kezében megjelenik a Vecilius-hegyen lévő táborban, katonatársait arra kéri: „ne neki, hanem Appiushoz adjátok ezt a bűnös cselekedetet, és ne forduljanak el tőle mint gyermeke gyilkosától” (III. 50, 5).

Az elsődleges hallgatóság egyértelműen Appiushoz is tulajdonítja a felelősséget, Verginius cselekedetét pedig elkerülhetetlennek tartja. Tehát Mirkovićnak igazat kell adnunk abban, hogy Verginius cselekedetének jogossága korántsem magától értetődő, viszont nem Verginius *patria potestas*a kérdőjeleződik meg Livius narratívájában, hanem a *iusta causa* megléte. Ámde bármelyik eshetőség is áll fenn, ugyanazt a kérdést implicálja: lehetséges, hogy jogi csúsztatás van Livius narratívájában? Ahogy kiindulásként megállapítottuk, a liviusi mintaolvasó egyik legfontosabb tulajdonságának a jog iránti érdeklődés tudható be, vagyis általánosságban véve a jogi gondolkodásmód megléte. Livius nem részletezi a jogi eljárásokat, hanem inkább a per által nyújtott drámai szituáció kidolgozását tartja a fontosabbnak, illetve adózik olvasói jog iránti érdeklődésének.

Verginia tisztasága és áldozata

A gyilkosság jogosnak vagy legalábbis elfogadhatónak ítélsére csak az egyik lehetséges magyarázat a *patria potestas* és a *iusta causa* meglétének kérdése. Verginia *castitas*ának a nép szabadságával való összekapcsolása egy másik lehetséges ér-

telmezést is mozgósíthat. Verginia és Lucretia története kiválóan illusztrálja a római gondolkodás egy sajátos elemét: Witzke és Parker is amellett érvel, hogy a római gondolkodás a politikai változást a női szexualitással kapcsolta össze.²⁰ Parker a Vesta-szüzek kivégzése és lehetséges áldozat voltuk vizsgálata során beszél általánosságban a női szexualitás és az állam kapcsolatáról. Azonfelül, hogy a Vesta-szüz érintetlen teste Róma városa érintetlenségének metonímiájaként értelmezhető, az antikvitásban a női erény a köz „morális egészségének” is jele volt. Ez Rómában nem csupán retorikai közhelynek számított, hanem a mitikus és a történeti „valóság” szerves részét képezte.²¹ Verginia és Lucretia történetének is kulcsfogalma a *pudicitia*, illetve a *castitas*. Az ezeken csorbát ejtő erőszak (legyen az ténylegesen megvalósult, vagy csak fenyegető potenciális) áldozatai viszont e szemlélet szerint nem annyira annak fizikai elszennvedői, hanem az érintett nők férfi hozzátartozói. Lucretia megerőszkolásával Sextus Tarquinius Collatinus férji és Lucretius apai hatalmát sérti meg.²² A nők és szexualitásuk kontrollálása az állam rendje feletti kontroll szimbólumaként jelent meg.²³ Livius Verginia történetének leírásában is tökéletesen nyilvánvalóvá teszi a *pudicitia* és a szabadság közti kapcsolatot.²⁴ Az állam rendje ellen irányuló belső fenyegetés, vagyis a *decemvirek* hatalmának megtörése után a külső fenyegetéssel is le kell számolni a teljes helyreálláshoz. Az *aequeusok* és *vols-cusok* ellen újra felvett háború fordulópontján Valerius *consul* beszédet intéz a római sereghez, melyben szintén a női *pudicitia* jelenik meg, mintegy az állam rendjének fokmérőjeként:

A béke idején egyedül Verginia erénye forgott veszélyben, s Appius volt az egyetlen polgár, akit bűnös szenvedélye veszedelmessé tett; de ha elpártol tőlük a hadiszerencse, valamennyiük gyermekeit veszedelem fenyegeti a sokezernyi ellenség részéről.

III. 61, 4

A *pudicitia* és a nép *libertas*ának nyilvánvaló összekapcsolása Verginia halálának a következő értelmezését implicálja: mivel szexuális tisztasága csak halálával menthető meg, így halála a Város jóllétéért, rendjének helyreállításáért és a nagyobb jóért tett áldozati felajánlássá válik.²⁵ Verginia áldozatként való értelmezése szolgálhat magyarázatul arra is, hogy a történet elsődleges hallgatósága miért fogadja el Verginius tettét. Euripidész *Elektrájában* Klytaimnéstra azzal indokolja Agamemnón meggyilkolását, hogy Iphigeneia Helené vágya miatt lett feláldozva. Viszont, ha a város megmenekülése érdekében történt volna az áldozat, akkor megbocsájtotta volna Agamemnónnak (vö. *Elektra* 1011–1050). Girard értelmezése szerint Klytaimnéstra azt nem tudja megbocsájtani Agamemnónnak, hogy az áldozat funkciója nem volt rituális értelemben „normális”, tehát nem azért történt, hogy egy ártatlan élet elvételével sokan megmeneküljenek.²⁶ Iphigeneia feláldozása tehát nem teljesíti be az áldozat „normális” funkcióját, ellentétben Verginia meggyilkolásával. Verginia halálával az egész Város megszabadul a *decemvirek tyrannosi* hatalmától, és éppen ezért érezhetik helyénvalónak Verginius tettét mind a történet „belső” résztvevői, mind a történeti elbeszélés Liviuszal kortárs olvasói. Bár Livius expliciten nem nevezi áldozatnak az eseményt, sem Lucretia, sem Verginia esetében, azonban mindkét leírásban szerepelnek olyan részletek, amelyek rituális gyilkosságra

utalnak. A vér jelenléte több szempontból is hangsúlyos: egyrészt elengedhetetlen velejárója, integráns része a rituális cselekedetnek, másrészt bizonyító erővel bír. Lucretia öngyilkossága után „Brutus kirántotta Lucretia sebéből a vértől csöpögő kést” (I. 59, 1), majd az isteneket hívva tanúul megeskette Collatinust, Lucretiust és Valeriust. Ez a véreskü²⁷ az, amely Brutus és Lucretia rokonainak későbbi cselekedeteit személyes bosszúból a köz érdekében való fellépéssé változtatja.²⁸ Verginiát apja a közelben lévő hentesbódéről felkapott henteskéssel szúrja le, mely az emberi és állati vér keveredését sejteti. Ezzel a vérrel átkozza el Verginius Appiust. Verginia áldozat voltát erősíti az a tény is, hogy a lány Venus Cloacina szentélye mellett hal meg. Ogilvie továbbá felhívja a figyelmet arra, hogy Livius az általánosabb *exsecror* helyett a *consecro* igét használja Verginius felkiáltásában (*'te', inquit, 'Appi, tuumque caput sanguine hoc consecro'*, III. 48, 5). A *consecro* igét Verginiusszal kimondatva Livius Verginia halálát és kiömlő vérét az isteni szférához köti.²⁹ Tehát Verginius lánya vérével megátkozva kiszolgáltatja a női *pudicitia*t és így az állam rendjét veszélyeztető Appiust az istenek haragjának.

A liviusi elbeszélés és a dráma műfajának kapcsolata

Verginia vérének látványa a történet további szakaszában is jelentőséggel bír: Verginius a véres késsel tör magának utat a Forumon összegyűlt tömegben. Véres togájában, kezében a késsel érkezik meg a katonai táborba is, így kéri katonatársait, hogy ne ítéljék el, a felelőséget ne neki tulajdonítsák, hanem Appiusnak. A vér látványa mellett visszatérő motívum a nyilvános térben a halott női test látványa is. Lucretia testét Collatia forumára viszik, itt mond beszédet felette Brutus,³⁰ Verginia holttestét pedig Icilius mutatja fel a tömegnek. E meglehetősen színpadi hatású elemek viszont már Livius drámaiságra hajló narratívaformáló eljárásából is következhetnek, nemcsak a két nő halálának rituális jellegéből. Minden közösségre a legnagyobb veszélyt az ellenőrizetlen, kölcsönös erőszak jelenti, mely az erőszak láncreakcióját indítja el. Ahogy az erőszak köre bezárul, a társadalom eléri az „áldozati krízist”, melyet csak újabb „speciális” erőszakkal, áldozattal lehet feloldani.³¹ Verginia halála azonban nemcsak az „erőszak láncreakcióját” megtörő áldozat, mely helyreállítja a társadalom felborult rendjét, hanem halálát a dráma kritériumainak való megfelelés is kívánja. Aristotelés definíciója szerint a tragédiának feladata a részvét és a félelem keltése, ezt szolgálja a vér képszerű leírása és a holttest látványa Liviusnál.³²

Pauw három lehetséges okkal magyarázza Livius narratívájának feltűnő drámaiságát: (1) Róma korai történetének természetében önmagában drámai, mivel heroikus tettek és pátosz jellemzi. (2) Befolyásolja az a konvenció, hogy tragikus-pateitikus technikával ábrázolja a történelmet. (3) Olvasói elvárásait



2. kép. L. Mussidius Longus ezüst denarius, Kr. e. 42. Concordia, Venus Cloacina szentélye, az istennő két szobrával (British Museum, 1843,0116.824)

is szem előtt kell tartania, akik egyszerre várnak „tudományos” és művészeti alkotást az események megindító és érdekes leírásával.³³ A felsoroltak azonban mind csupán külső „kényszerítő” erőkként befolyásolják Livius, mindezek mellett jóval alapvetőbb érvként magának Liviusnak a *Praefatió*ban (10) megfogalmazott célkitűzését hozhatjuk fel e drámaiság okaként, nevezetesen: olvasói számára szemléltetővé kívánja tenni a történelmet.

A történelem megismerésében különösen az az üdvös és gyümölcsöző, hogy a legkülönbözőbb események tanulságait mint valamely messze látszó emlékművön szemléltethetjük, s kiválaszthatjuk, hogy magunk vagy államunk érdekében mit kell követnünk, s milyen gyalázatosan indult és végződött dolgot kerüljünk.

A történelem „láttatásának” célja pedig az *exemplum*ok kövételre való felkínálása olvasói részére. A történelem láthatóvá tevésének kívánságából érthetővé válik, miért van szükség a történelmi események szikárabb narratívájába illesztett dramatizált szituációkra. A történelem így – *in inlustri posita monumento* – válik láthatóvá az olvasó számára, az így érti meg az *exemplum*ok tanulságát (*exempli documenta*), hogy azt azután élete zsinórmértékéül használja: *inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vites*. Az *exemplum*okat Livius a megelőző generációk annalista hagyományából „öröklí”, de ő nem elégszik meg pusztán összegyűjtésükkel és továbbadásukkal, hanem – többek között – e történetek dramatizált színre vitelével értelmezi is azokat, s így láttatja tanulságukat (*documenta intueri*). Továbbá a drámai szituációk kidolgozása során azok modalitásához illő drámai beszédeket közöl Livius, amelyeknek két fő típusát különböztetjük meg: egyrészt az *oratio recitát*, vagyis az egyenes idézetet, másrészt az *oratio obliquát*, a függő beszédben közölt drámai megfogalmazású beszédek különböző feldolgozásait. Ezeket a „drámai beszédeket” Livius általában annak érdekében alkalmazza, hogy az adott történetet még inkább elevenné formálhassa, s e történetírói gesztussal a már idézett célt, vagyis a történelem láthatóvá tételét viszi színre.³⁴

Livius leírása explicit módon is utal a színházra, amikor a következőképpen fogalmaz: *Notam iudici fabulam petitor, quippe apud ipsum auctorem argumenti, peragit* („Az igénylő eljuttatja a bíró előtt ismeretes – sőt általa kitalált – színdarabot”; III. 44, 9). Ahogy Feldherr rámutatott, itt a *fabula* szót ’színdarab’, nem pedig ’mese’ értelemben használja Livius, amit erősít a *perago* ige használata is. Feldherr szerint Livius tudatosan ír úgy Verginia peréről, mint egy színpadi előadásról. Ráadásul Livius olyan drámai szituációt ír le, amely ismert a római színjátszásból. A történet ilyen drámaivá formálása azonban nem lehet egyedül stilisztikai választás, sokkal inkább kísérlet arra, hogy a történelem és a dráma közti különbségeket áthidalja, vagy még inkább, hogy művészi tudásának kiaknázásával összemosza.³⁵

A szinte színpadi leírások nagy száma Livius történeti művében azt a benyomást kelti, hogy a szerző narratív eszközeit minden bizonnyal befolyásolta a színházi hagyomány. A történelem szemléltetőségének a színházzal való összekapcsolása elvezethet minket egy izgalmas hipotézishez, amelyet természetesen nem áll módunkban bizonyítani, mégis érdemes lehet eljátszani a gondolattal. Elsődlegesen a történet politikai, jogi és történeti vonatkozásai miatt egy *fabula praetexta*t sejtethetnénk Livius Verginia-epizódjának háttérben. Ezek a darabok a szó modern értelmében „nemzetiék” voltak abból a szempontból, hogy Róma politikai történelmét jelenítették meg a színpadon. Verginia történetét feldolgozó *praetexta* ugyan nem maradt fenn, meglétéről sem tudunk, Lucretia történetét megörökítő azonban igen, és Lucretia halála fontos eleme lehetett Accius *Brutus* című darabjának is,³⁶ és valószínű, hogy a *fabula praetexta* műfaja hatást gyakorolt a történetírásra.

Livius azonban Verginia történetét ennél szembetűnőbben is a színházhoz kapcsolja például az alábbihoz hasonló megjegyzésekkel vagy betoldásokkal: *data uenia seducit filiam ac nutricem prope Cloacinae ad tabernas, quibus nunc Nouis est nomen* („félrevonja a Venus Cloacina-szentély közelében álló bódék elé – ma Új Bódéknak hívják őket”; III. 48, 5). Azon túl, hogy az ilyen megjegyzések közelebb hozzák a jelenetet Livius kortárs olvasóihoz, egy színpadi tér bemutatását, körülírását idézik meg. Több olyan elem is található a szövegben, amelyből világos, hogy Livius a késő köztársaságkor Forumjára helyezi a történetet, a kortárs politikai kultúrába. Ilyen a Curia előtt megjelenő tömeg³⁷ motívuma (III. 39, 6; III. 41, 4), a *senatus altercati*ója (III. 39, 2) vagy a *bonorum donatio* (III. 37, 8). Tehát Verginia történetének „előadásához” mintegy díszletként a késő köztársaságkori Rómát, saját jelenét festi le. Az ebben a díszletben előadott „Verginia-dráma” viszont különböző műfajok elemeit, motívumait tartalmazza. Appius azon kísérlete például, hogy Verginiát ajándékokkal vesztegetse meg, kilóg a *praetexta* műfajából, ezt az elemet – az áldozatát sikertelenül megvesztegetni próbáló „gonosz” alakját – Livius a római komédiából kölcsönözhet.³⁸

A színházi hagyomány hatásának feltételezése Verginius apaságának a kérdését is árnyalhatja: ugyanis Livius a gyereklopás vádjával a jogi konfliktus abszurdvá válását és ezzel a jog sárba tiprását érzékelteti a „nézővel”; s ezt azzal éri el, hogy a görög komédiák egyik jellemző alapszituációját dolgozza fel. A különböző műfajok jelenléte már önmagában is arra mutat, hogy Livius nem egy konkrét színpadi mű inspirálhatta a történet megírásakor, hanem a késő köztársaságkori mintaolvasót körülvevő színházi kultúra.

Konklúzió

Livius a római történelem két fontos fordulópontjára tehát egy-egy drámai leírással felnagyított epizódot helyez. Ezek közös jellemzői között találjuk egy-egy szereplő női tisztaságot veszélyeztető magatartását, ami magára az állam rendjére fenyegetést jelentő zsarnoki hatalom megjelenésével párosul. Összefüggés sejthető a zsarnokság foka és az erőszak tényleges bekövetkezése között is. Tarquinius Superbus uralkodása nyílt *tyrannis*, s mint ilyen, az állam korábbi „organikus” rendjének felborulása. Így lehetséges az, hogy egy példamutató matróna erőszak áldozatává válik. Ezzel szemben a *decemviri*ek hatalomátvétele még nem teljes: ahhoz, hogy Appius megszerezze magának Verginiát, perre és jogi ügyeskedésre van szüksége, terve azonban így is megghiúsul. Az erőszak vagy annak lehetősége által teremtett krízis csakis a konfliktus forrását jelentő nő halálával oldható fel. Verginia így válik az állam rendjének helyreállításáért hozott áldozattá, mivel *pudicitia*-ja és *libertas*a Livius történeti feldolgozásában hangsúlyosan összekapcsolódik a nép *libertas*ával. Verginia áldozat voltát is csak a nép *libertas*ával összekötve, szimbolikus értelmében aknázza ki a szöveg, tényleges rituális és vallási vonásait csak finoman sejteti. Ennek egyik lehetséges oka, hogy Livius nem a gyilkosság rituális vonását tartja narratívája szempontjából a legfontosabbnak, és a rá jellemző módon a legváratlanabb pontjain racionalizálja a történetet, éppúgy, mint amikor Brutus Lucretia holteste felett mondott beszédének kivonatos közlését megszakítva így ír:

Ilyen, és gondolom, még nagyobb, a fölháborodás hevében fölidézett szörnyűségek elbeszélésével, amit a történetírónak még előadni is nehéz, föltüzelt a dühöngő tömeget (...).

I. 59, 11

A történelmet és a követésre szánt *exemplum*ot azonban láttatni kell, ezért az itt is váratlanul előtérbe kerülő racionalizáló történetírói eljárást a szépíró Livius drámaisággal fedi el, Verginia halálával a történet a „nyilvánosság színpadán előadott drámává” válik,³⁹ Verginia pedig rituális áldozatból a drámai szituáció áldozatává.

Jegyzetek

- 1 Langlands 2009, 97.
- 2 Pauw 1991, 33–34.
- 3 A „mintaolvasó” fogalma Umberto Ecótól származik, vö. Eco 2007, 16–17.
- 4 Livius magyar idézeteinél a továbbiakban is Kis Ferencné fordítását használom.
- 5 Harris 1986, 82.
- 6 Gaius *Inst. Frag. Augustodun.* IV, 86. A kérdéshez lásd Nótári 2013, 29–49.
- 7 Harris 1986, 87.
- 8 Mirković 2015, 7; 9–10.
- 9 Mirković 2015, 10–15.
- 10 Mirković 2015, 11.
- 11 Mirković 2015, 13.
- 12 Mirković mindössze ennyit ír az eset kapcsán: „As a plebeian he could not have had vitae necisque potestas. She was not born in a legal marriage, because the father was of plebeian social status, i.e. belonged to the social group which had no ius conubii until 444 BC. That means that he could not have enjoyed vitae necisque potestas.” Mirković 2015, 13.
- 13 Lucretia alakjához és áldozatának kérdéséhez lásd e számban Dobos Barna tanulmányát.
- 14 Langlands 2009, 101.
- 15 Ogilvie 1965, 477 *ad AUC* III. 44–49.
- 16 Kr. e. 444. előtt plebeiusok nem köthettek *conubiumot*, a *pater familias* pedig akkor rendelkezhetett *vitae necisque potestasszal* a gyermekei felett, ha azok *conubiumból* születtek. Mirković 2015, 13.
- 17 Amennyiben a pár egyik tagja nem szabad státuszú, úgy nem jöhet létre *iustum matrimonium*. Ha az anya rabszolga, a *contuberniumból* származó gyermekek az ő jogi státuszát öröklik. Ha az apa rabszolga és az anya szabad, a kapcsolatból született gyermekek szabad születésűek, de törvénytelennek számítanak. A kérdéshez lásd Treggiari 1991, 53.
- 18 „An audience of eyewitnesses who observe this action, place it in a suitable ethical category (e.g., *virtus* or *pietas* or *gratia*), and judge it ‘good’ or ‘bad’ in that category; I call this the ‘primary’ audience.” Roller 2004, 5.
- 19 A belső hallgatóság fogalma azonos azzal, amelyet Roller elsődleges hallgatóságnak nevez. Chaplin azért használja a belső, illetve külső hallgatóság terminológiát, hogy nyilvánvalóbb legyen a határ a szövegen belüli és a szövegen kívüli hallgatóság, azaz olvasók közt. Chaplin 2000, 51–52.
- 20 Witzke 2016, 250–251.
- 21 Parker 2004, 564–568.
- 22 Claassen 1998, 76.
- 23 Parker 2004, 588.
- 24 Langlands 2009, 107–108.
- 25 Langlands 2009, 105–106.
- 26 Girard 1979, 11.
- 27 Lennon 2013, 99.
- 28 Robbins 1972, 6.
- 29 Ogilvie 1965, 488 *ad AUC* III. 48, 5.
- 30 Dionysios Halikarnasseusnál Lucretia Rómába megy apjának bevallani a rajta esett erőszakot, halála után a Forum Romanumra viszik. *Róm. Arch.* IV. 71, 2.
- 31 A kérdéshez lásd Girard 1979, 39–67.
- 32 Pauw 1991, 34.
- 33 Pauw 1991, 44.
- 34 Gries 1949, 122.
- 35 Feldherr 1998, *passim*.
- 36 Erasmo 2004, 54.
- 37 Itt nyilvánvalóan a törvényhozói funkció nélkül összegyűlt népről van szó, tehát nem a hivatalos gyűlésekről, hanem *contiókról* ír Livius, melyeknek célja a tájékoztatás volt. A *contio* megléte a Kr. e. 5. századba való vetítése anakronizmus. A *contiók* szerepéhez lásd Hegyi 2018, 58–59.
- 38 Fantham 2005, 217. Továbbá a görög komédiák hatását sejteti az Aristophanés drámaiban is visszatérő elem, a csempészett vagy lopott gyerek motívuma.
- 39 Witzke 2016, 252.

Bibliográfia

- Beare, W. 1951. *The Roman Stage. A Short History of the Latin Drama in the Time of the Republic*. Cambridge, MA.
- Chaplin, J. D. 2000. *Livy's Exemplary History*. Oxford.
- Claassen, J.-M. 1998. „The Familiar Other. The Pivotal Role of Women in Livy's Narrative of Political Development in Early Rome”: *Acta Classica* 41, 71–103.
- Eco, U. 2007. *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest.
- Erasmo, M. 2004. *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*. Austin.
- Fantham, E. 2005. „Liberty and the People in Republican Rome”: *Transactions of the American Philological Association* 135/2, 209–229.
- Feldherr, A. 1998. *Spectacle and Society in Livy's History*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Girard, R. 1979. *Violence and the Sacred*. Baltimore.
- Gries, K. 1949. „Livy's Use of Dramatic Speech”: *The American Journal of Philology* 70/2, 118–141.
- Harris, W. V. 1986. „The Roman Father's Power of Life and Death”: R. S. Bagnall – W. V. Harris (szerk.): *Studies in Roman Law in Memory of A. Arthur Schiller*. Leiden, 81–96.
- Hegyi W. Gy. 2018. „Az értelmezés hatalma. Politika és manipuláció Cicero 4. *Philippicájában*”: *Ókor* 17/3, 58–67.
- Langlands, R. 2009. *Sexual Morality in Ancient Rome*. Cambridge.
- Lennon, J. J. 2013. *Pollution and Religion in Ancient Rome*. Cambridge.
- Mirković, M. 2015. „Patria Potestas or Murder in the Family”: *Belgrade Law Review* 63/3, 5–17.
- Nótári T. 2013. „Remarks on Two Aspects of patria potestas in Roman Law”: *Fiat Iustitia* 7/2, 29–49.
- Ogilvie, R. M. 1965. *A Commentary on Livy. Book 1–5*. Oxford.
- Parker, H. N. 2004. „Why Were the Vestals Virgins? Or the Chastity of Women and the Safety of the Roman State”: *The American Journal of Philology* 125/4, 563–601.
- Pauw, D. A. 1991. „The Dramatic Elements in Livy's History”: *Acta Classica* 34, 33–49.
- Robbins, M. A. 1972. „Livy's Brutus”: *Studies in Philology* 69/1, 1–20.
- Roller, M. B. 2004. „Exemplarity in Roman Culture. The Cases of Horatius Cocles and Cloelia”: *Classical Philology* 99/1, 1–56.
- Shepherd, W. R. 1921. *Historical Atlas*. New York.
- Treggiari, S. 1991. *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*. Oxford.
- Witzke, S. S. 2016. „Violence against Women in Ancient Rome. Ideology versus Reality”: G. G. Fagan – W. Riess (szerk.): *The Topography of Violence in the Greco-Roman World*. Ann Arbor, 248–274.

Dobos Barna (1991) az ELTE BTK Latin Tanszékének mesterszakos hallgatója; folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: Ovidius költészete, különösen a *Fasti*.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A költő és a kerítőnő – avagy miért haszontalan a varázslat Ovidius szerint? (2018/4).

Az elfedett szemérem

Kiszolgáltatott nők rituális (ön)gyilkossága

Ovidius költeményeiben

Dobos Barna

Három kifejezéstelen arcú férfi tart egy megkötözött lányt, akinek nyaki artériájából a már gondosan felállított és meggyújtott áldozati máglyára fröccsen friss vörös vére; a kardot még nem rántotta ki áldozata torkából a feladatát szintén egykedvű kegyetlenséggel végrehajtó Neoptolemos; mögötte áll Diomédész és Nestor. Hat férfi, egy nő, nincs szabadulás, nincs remény; mennyivel brutálisabb, de egyben életszerűbb ábrázolása Polyxené kivégzésének, mint a későbbi irodalmi feldolgozások. A British Museumban őrzött feketealakos váza (1. kép) nyers durvasága, magától értetődő maszkulin felsőbbsege megdöbbentő.

Az itáliai barokk – mitológiai témákat kedvelő – festészete is kedvét lelte a trójai királylány halálának feldolgozásában. E festmények azért is tarthatnak figyelmünkre számot, mivel az a felfokozott – szinte már giccsbe hajló – pátosz, ahogy a témát, a halni induló szűz alakját megragadták, Ovidius feldolgozásához jóval közelebb áll, mint a röviden jellemzett feketealakos váza. Giovanni Battista Pittoni (2. kép), Pietro da Cortona (3. kép) vagy Sebastiano Ricci (4. kép) képein Polyxena kiszolgáltatottsága nem egyeduralkodó motívum: bár a halálra szánt lányt kényszerítik, mégis megőrzi királyi származásának fenségét, valamint szűzi tisztaságát. Ovidius *Metamorphoses*-ben az életével leszámolt szűz önként lép a paphoz, aki a köröttük álló görögökkel



1. kép. Polyxené feláldozása. Attikai feketealakos amphora, Kr. e. 570–550 körül (British Museum, London, ltsz. 1897,0727.2)

együtt nem tudja visszatartani könnyeit a törnek önként feláldozó nyak és mell láttán (XIII. 474–476).

A trójai szűz halálán kívül mind Ovidiust, mind e későbbi korok alkotóit az erényes Lucretia öngyilkossága szintén megihlette, bár a római költő sorait kevésbé vették figyelembe, mint Polyxena ábrázolásánál. A Sextus Tarquinius által megbecstelenített fiatalasszony ugyanis, mikor már a tört szívébe döfte, s visszahanyatlott ágyára, szemérmére ügyelt leginkább; s mégis a legtöbb ábrázoláson kibomlott hajjal, fedetlen keblekkel jelenik meg (5. kép). Viszont amíg Polyxena esetében a rituális gyilkosság ténye vitán felül áll – a legnagyobb görög hőst, a halott Achilles szellemét kiengesztelendő kell meghalnia a királylánynak –, addig Lucretia esete már egy jóval bizonyosabb képet mutat.

Tanulmányomban e röviden felvázolt problémából kiindulva a rituális gyilkosságok irodalmi reprezentációit elemzem, Ovidius *Fasti*jából Lucretia (ön)gyilkosságát a *Metamorphoses*-ben elbeszélte rituális gyilkossággal összevetve: Polyxena feláldozása és Lucretia halála a költői szóhasználatot figyelembe véve szorosan egymás mellé állítható, amire a két műhöz írt legfrissebb kommentárok sem felejtenek el hivatkozni.¹ Azt vizsgálom, hogy egy poétikai eljárással, az intertextualitás jelentésképző erejét ki- és felhasználva hogyan töltődik fel új, a szövegimmanens olvasatban kevésbé meghatározó jelentésekkel a köztársaság egyik alapító mondájának tekinthető epizód Ovidius elbeszélésében. A *Fasti* bizonyos részeit Ovidius párhuzamosan írhatta a *Metamorphoses*-szel, nemegyszer mindkét költeményében – az adott mű poétikai megfontolásaihoz igazodva – feldolgozza ugyanazokat a történeteket, a két művet ebből kifolyólag már korábban egymás mellé helyezték kutatásaik során a filológusok. Bár a *Fasti* ma ismert alakját a száműzetés idején nyeri el,² így későbbinek tekintendő az életművön belül, mint a *Metamorphoses*. A trójai szűz és a római asszony alakja mellett Iphigeniáé is megkerülhetetlen lesz, mivel ő nemcsak a *par excellence* rituálisan feláldozott királylány, akinek történetét a latin irodalomban többen is feldolgozták, hanem Ovidius a *Metamorphoses* XIII. könyvében Polyxena áldozatnarratíváját is Iphigenia közvetett említésével előlegezi meg, e proleptikus gesztussal fűzve még szorosabbra a szálakat elbeszélte történetei között.³

A kérdés tárgyalásakor a nők rituális tisztasága is az elemzés homlokterébe kerül, bevonva így a Vesta-szűzek élve eltemetésének problémáját is. A *Fasti* és a *Metamorphoses* tárgyalt helyei kiváló példái annak, hogyan épül be egy hangsúlyosan költői szövegbe a vallási, kulturális és mentális meghatározottság, illetve az ezeken alapuló fogalmi keretrendszer, miközben a szöveg nem mulaszt el egyetlen alkalmat sem, hogy saját költői megalkotottságára, az irodalmi hagyományra, valamint a történelmi és kulturális háttérre rákérdezzen. Mielőtt viszont a konkrét szöveghehelyekre térnénk, a tágabb vallástörténeti és irodalmi kontextust is érdemes szemügyre venni: közelebből megvizsgálni, mit jelentett, jelenthetett a rituális gyilkosság a köztársaság utolsó évtizedeiben, majd a formálódó principátus idején, hogyan jelenik meg Catullus, Lucretius, Horatius, Vergilius műveiben, melyek mind mintaadóként állhattak Ovidius előtt, ha nem is mutatható ki konkrét szövegközi megfelelés minden esetben.

Rituális gyilkosságok Rómában

Az irodalmi és történeti szövegekben valakinek vagy valakiknek a rituális meggyilkolása egy megnevezett vagy elhallgatott isten vagy istennő oltárán a barbár és civilizálatlan világot juttathatta a rómaiak eszébe. Az idegen és ellenséges népek jellemzésére etnográfiai toposzként is feltűnik a motívum – bár bizonyos esetekben valós ismereten alapuló kijelentéseket olvashatunk e leírásokban. A barbár–civilizált dichotómia és az emberáldozat kérdése kapcsán az irodalmi szövegek és történeti források gyakran emlegetik a karthágóiak rituáléját: gyermekeik rituális feláldozását.⁴

Ha a rituális gyilkosságok kérdése merül fel, érdemes továbbá – még előljáróban – az alapvető terminológiai kérdéseket tisztázni: a vallástudomány területén uralkodó *communis opinio* értelmében emberáldozatról abban az esetben lehet beszélni, ha egy meghatározott ciklus szerint az áldozat ismétlődik, és egy adott istenségnek ajánlják fel azt. Rituális gyilkosságról beszélhetünk viszont minden olyan esetben, amikor ugyan az isteni szféra bevonásával történik a gyilkosság, de az nem ismétlődik meg évente.⁵ A rituális gyilkosságok – mint minden rítus – egy szűkebb vagy tágabb közösség keretein belül történnek meg, s ebből kifolyólag a rítus társadalmi dimenziója kiemelt helyet foglal el jellemzői között. Továbbá minden rítus egyben olyan performatív esemény, amely elkülönül a hétköznapi tevékenységektől: a rituális gyilkosság esetében tehát egy „átlagos” gyilkosságtól, amely a profán világ bűneiként egyének közötti interakció eredménye, és a büntetőjog területéhez tartozik.⁶ Rituális gyilkossággal „válaszolhatnak” például az esetek döntő többségében a közösséget sújtó – azt egzisztenciálisan veszélyeztető – valamely pusztító fenyegetésre, így próbálva meg elhárítani azt.⁷ Az érett köztársaság idejére a jelenség „megszelidül”, idegen volta lesz egyeduralgó, a császárkorban a *declamatio*s gyakorlatokban köszön már csak vissza, s kiüresedett *exemplum*ként a retorikában elmélyülni szándékozó növendékek napjait keseríthette csupán meg – bár a *Satyricon* esetében sosem szabad megfeledkezni a beszélő (Encolpius és/vagy Petronius) lebegtetett státuszáról, s hogy ebből következően mennyire érdemes hitelt adni szavainak.⁸

Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut vident, [...] sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur (...)

*És én ezért úgy gondolom, hogy az ifjak csak elhülyülnek az iskolákban, mivel a gyakorlati dolgok közül semmit sem hal-
lanak vagy látnak, (...) hanem csak a vészre adott olyan vá-
laszokat, hogy három vagy több szűz legyen feláldozva (...)*

Petronius: *Satyricon* 1, 3

A szűzek feláldozása – házasság helyett – a legértékesebb vagyontárgy feláldozásával volt egyenértékű: lemondani valamiről, ami a legbecsesebb, azt feltételezi, hogy a társadalom, a férfiak jogot formálnak a lányok birtoklására.⁹ A szüzességnek, rituális tisztaságnak kiemelt szerepe volt nemcsak a görögök-nél,¹⁰ hanem Rómában is – elég a Vesta-szűzek kiemelt vallási és társadalmi státuszára gondolnunk.¹¹

A történeti időkből viszont három esetben (Kr. e. 228, 216 és 114/113) ismerünk olyan szertartást, amikor valóban emberáldozatot mutattak be Róma „felvilágosult” lakói: az aktuális szerencsétlenség elhárítására a Sibylla-könyvek utasítása értelmében egy görög és gall párt kellett élve eltemetniük a Forum Boariumon.¹² Már az antik értelmezők között is megfigyelhető az a nagyfokú bizonytalanság, ami aztán a modern értelmezéseket is áthatja. Idősebb Plinius szerint a görög és gall pár Róma ellenségeit képviseli, Cassius Dio és Zonaras viszont a jövőendő ellenségekről beszél, s szerintük azért kell a két párt élve eltemetni, hogy egy esetleg eljövőendő bajt elhárítsanak még megtörténte előtt.¹³ A rítus modern értelmezői az aktuális katonai fenyegetés elhárításában látták az élve eltemetés jelentőségét, összefüggésbe hozva a rómaiak birodalmi törekvéseivel, s a posztkoloniális diskurzus keretein belül próbálták a jelenséget értelmezni, de ezt több tekintetben is cáfolja a rítus legújabb értelmezése.¹⁴ Azt is figyelembe kell vennünk továbbá, hogy az élve eltemetést közlő források már abból az időszakból származnak, amikor a hellenizált, szofisztikáltabb életet élő római elitnek kellemetlen volt a rituális gyilkosságra úgy tekintenie, mint a római vallás egyik lehetséges korai elemére, s emiatt sem teljesen véletlenül hangsúlyozza Livius a rítus rómaiaktól való idegenségét.¹⁵

interim ex fatalibus libris sacrificia aliquot extraordinaria facta, inter quae Gallus et Galla, Graecus et Graeca in foro boario sub terram vivi demissi sunt in locum saxo consaepum, iam ante hostiis humanis, minime Romano sacro, imbutum.

eközben a végzet könyvei [Sibylla-könyvek] szerint néhány igen szokatlan áldozatot mutattak be, melyek között volt, hogy egy gall férfit és nőt, valamint egy görög férfit és nőt a Forum Boariumon élve a föld alá bocsátottak egy kővel burkolt üregbe, amely már korábban emberáldozatoktól volt bemocskolva, legkevésbé sem római rítusnak megfelelően.

Livius XXII. 57, 6

Livius ennél határozottabban nem is fogalmazhatna: az emberáldozat, a rituális gyilkosság szerinte semmilyen körülmények között sem tekinthető tipikusan rómainak (*minime Romano sacro*), bár erről a vallástörténészek és régészek véleménye adott esetben eltérő lehet; mindenesetre – Liviust és az antikvitást egy pillanatra magunk mögött hagyva – kétségtávol elgondolkodtató irodalom- és kultúrtörténeti érdekesség, hogy a 16. század végi Angliában Shakespeare hogyan látta a rómaiak és az emberáldozat viszonyát. Első tragédiájának, a *Titus Andronicus*nak első felvonásában a hazatért győztes hadvezér, Titus fiai – elesett testvéreik szellemét megbékítendő – Tamora gót királynő fiát választják ki engesztelő áldozatul, az „ösi” római szokásra hivatkozva, melyet már felmenőik is így tartottak meg. Az áldozat bemutatását követően Lucius így jelenti apjának az eseményeket:

*See, lord and father, how we have performed
Our Roman rites. Alarbus' limbs are lopped,
And entrails feed the sacrificing fire (...)*

*Atyánk-urunk, a római szokást
Megtartottuk: Alarbus összevágtuk
S husával tápláltuk a szent tüzet (...)*

Első felvonás, első szín 142–144 (Vajda Endre fordítása)

Shakespeare számára „történelmi tény” a rómaiak ősi szokása, az emberáldozat megléte. A tragédiában feldolgozott rítussal két célja lehetett a dramaturgiain túl: (1) a rómaiak barbárságát, kegyetlenségét, míg a barbárok emberségét emeli ki; (2) a rómaiak kulturális és vallási idegenségét teszi transzparenssé az Erzsébet-kori színpadon. A tanulmány végére talán Shakespeare-nek adhatunk majd igazat Liviuszal szemben. E röpke kitérő után visszatérve a latin szövegtörzshöz, Ovidius költő elődei közül többen is feldolgozták különböző műfajokban, eltérő hangsúlyokkal egy ártatlan szűzlány feláldozását; e műveket érdemes kicsit közelebbről szemügyre venni, hogy az ovidiusi művek tágabb irodalmi kontextusa is előttünk lebegjen elemzésünk során.

A rituális gyilkosságok irodalmi kontextusa

Horatius II. 3-as szatírájában a szószátyár sztoikus, Damasippus – miután már majd kétszáz soron keresztül taglalta az örütség különböző lehetőségeit, annak megnyilatkozási formáit – Agamemnon, a görög hadak vezérét vonja felelősségre lánya, Iphigenia halála miatt. Miért fekszik temetetlenül a parti fővenyen Ajax, a Tróját ostromló akháj seregek második legkiválóbb harcosa, s miért tekintik őt örültnek, mikor a király maga is gyilkos, hiszen megölte saját lányát, s így örültebb az örütségbe kergetett Aiagnál is. De ha Ajax örült juhait leöléséért, mennyivel inkább örült az az apa, aki saját lányát öli le önös céljaiért.

*tu cum pro vitula statuis dulcem Aulide natam
ante aras spargisque mola caput, inprobe, salsa,
rectum animi servas?*

*te, miután üsző helyett édes lányod állítottad az oltár elé
Aulisban, s fejét szózott áldozati darával hinted, te hitvány,
örzöd vajon a helyes mértéket lelkedben?*

Horatius: *Sermones* II. 3, 199–201

Majd miután tovább foglalkozik az állatok lemészárlásának kérdésével, kifejtve, hogy az is elvesztette józan esztét, aki bárányait túlságosan szereti, szinte emberként babusgatja (II. 3, 214–218), visszatér Agamemnonhoz, és ismét rákérdez örütségére: *quid, si quis gnatam pro muta devovet agna / integer est animi?* („hogyan? ha valaki lányát a néma bárány helyett áldozatul felajánlja, épesszű az?”, II. 3, 219–220). Aki a törekény hírnév oltárán képes feláldozni gyermekét, az nem csak bűnös, de egy örjögő örült is egyben (II. 3, 221–222).

Horatius e szatírájában az isteneknek szánt emberáldozat kérdése, annak hiábavalósága, az örülettel rokonítható aspektusa jelenik meg; ám nem hagyható figyelmen kívül az elhangzás körülménye, hogy ki is mondja ki az elmarasztaló ítéletet Agamemnon felett. A II. 3-as szatíra jelentős részét Damasippus, a pénzügyi csőd után sztoikus bölcsé vált filozófus beszéde teszi ki, aki megfeddi Horatiust költői lustasága

miatt, és hosszasan fejtegeti – mestereinek, Stertiniusnak előadását idézve –, hogy mindenki örült, így senki sem mondhatja se rá, se a költőre, hogy az. E sztoikus érvelés keretein belül hangzik el az idézett fiktív dialógus is Agamemnon és az őt kérdező Damasippus/Stertinius között.¹⁶ A költemény összetettségének – vagyis a horatiusi szatírákra jellemző finom humor és poétikai tudatosság – tárgyalása a továbbiakban nem feladata e tanulmánynak; a szatíra poétikai célján és belső működés-módján túl viszont figyelmünkre tarthat számot már az a tény is, hogy a rituális gyilkosságok – görög tragédiákból átörökölt – e szignifikáns epizódja helyet kap Damasippus érvelésében, és határozottan az örültség kategóriájába kerül a római/sztoikus szűrőn keresztül. A II. 3-as szatíra sajátos logikájának humoros csattanóját az értelmezők közül Sharland abban látja, hogy nemcsak a konkrét tettek bizonyítják, hogy valaki már elvesztette józan esztét; ahhoz, hogy valaki örültté váljon, éppen elég, ha megszákítás nélkül, a hallgatóságot figyelmen kívül hagyva monologizál hosszú percekig át.¹⁷

Egy rövid gondolat erejéig érdemes elidőznünk Damasippus szóhasználatánál is: szerinte ugyanis Agamemnon *mola salsát* szórt Iphigenia fejére. Az *interpretatio Romana* tipikus eseteként is értelmezhetjük ezt a megoldást, mivel a görög mondai időkre vetít vissza a beszélő egy római rituális gyakorlatot, ugyanis a *mola salsát*, vagyis a sózott, tönkölyből készült áldozati darát a Vesta-szüzek készítették, és – többek között – a Lupercalián, a Vestalián és más nagy állami ünnepeken használták fel az áldozat bemutatása során.¹⁸ Viszont az „egyszerű” tévedésen vagy reflektálatlan azonosításon túl e terhelt vallásos kifejezéssel Horatius egy könnyed mozdulattal a Vesta-szüzeket is beemeli az emberáldozat, a szűz feláldozásának diszkurzív terébe: a rómaiak számára egy Vestalis feláldozása – büntetésül, miután tisztaságát elvesztette – jelenthette azt a megélt vagy virtuális tapasztalatot, amelyet Agamemnon lányának feláldozása jelentett a görögöknek, vagyis a rettenetet, s így egy finom lucretiusi kritikát is elültethet hallgatói fülében – legyen az Damasippus sztoikus hangja vagy a rejtőzködő szatirikus, Horatius.

Amikor Cicero arról értekezik a *De officiis*-ben, hogy minden körülmények között meg kell-e tartani a fogadalmat, kifejti, hogy – példának okáért – Iphigenia esetében inkább ne tartotta volna meg Dianának tett fogadalmát Agamemnon, aki gyalázatosabb tettet követett el ígérete betartásával (*Promissum potius non faciendum quam tam taetrum facinus admittendum*



2. kép. Giovanni Battista Pittoni: *Polyxena feláldozása*. 1730 körül, olaj, vászon (Ermitázs, Szentpétervár, ltsz. ГЭ-8464)

fuit, „Az ígéretet inkább nem kellett volna betartania, mintsem hogy ily förtelmes gáztettet kövessen el”, III. 95). A költők feldolgozásához képest Cicero egy másik mítoszvariánst idéz fel: nála Agamemnon ostoba és elhamarkodott felajánlásáról van szó, és nem az istennő kiengeszteléséről. Érvelése zárásaként idézi fel Agamemnon történetét, miután Sol és Phaethon, valamint Theseus és Hippolytus kapcsán az elhamarkodott kérések és ígéretek kérdéskörét elkezdte körbejárni:

Quid, <quod> Agamemnon cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius?

Mit szóljak ahhoz, hogy Agamemnon, miután Dianának felajánlotta a legszebb élőlényt, amely abban az évben királyságában születik, feláldozta Iphigeniát, akinél bizony senki és semmi nem volt szebb az abban évben születettek közül?

Cicero: *De officiis* III. 95

Iphigenia tragikus halálát – Horatius szatírája mellett – Lucretius is feldolgozza tankölteményében: a királylány feláldozását Lucretius az epikureus filozófiának megfelelően a vallásos téboly, a babona túlkapásaként értelmezi. Bár – annak ellenére, hogy elsődlegesen Agamemnon tettét kárhoztatja – Iphigenia viselkedését sem tünteti fel teljesen pozitív színben, sőt a királylány túlzott ragaszkodása az élethez és félelme a haláltól megragadóan viszi színre azt az attitűdöt, amelytől Lucretius tankölteményével meg szeretné szabadítani olvasóit: vagyis a haláltól való rettegést, s ebből következően a túlvilágtól s istenektől való félelmet.¹⁹ Mielőtt rátérne Iphigenia feláldozására, egy rövid, gnómius kijelentésben sommázza a történet „tanulságát”, amely egyetemes érvényre tesz szert a beszélő szándékából kifolyólag: *quod contra saepius illa / religio peperit scelerosa atque impia facta* („mivel, ezzel szemben, igen gyakran maga a vallás szül bűnös és istentelen tetteket”, I. 82–83).

Lucretius költeményének modern értelmezői hangsúlyozzák, hogy Iphigenia történetének feldolgozása kevésbé az attikai tragédiák, mint inkább Empedoklés mintaadó, *Katharmoi* című művére vezethető vissza, melyből az utóbbi évtizedekben értékes papirusztöredékek kerültek elő.²⁰ Bár Lucretius nem a lélekvádorlás kapcsán beszél az emberáldozat, a gyilkosság bűnéről, hanem az általános vallási fanatizmus elrettentő példaként, az empedoklési minta tagadhatatlan.²¹

Amikor Agamemnon lánya rájön, mit forralnak ellene rokonai, barátai, honfitársai és maga a király, a szeretett apa, miután jártányi ereje sem marad, a félelemtől földre rogy:²²

*et maestum simul ante aras adstare parentem
sensit et hunc propter ferrum celare ministros
aspectuque suo lacrimas effundere civis,
muta metu terram genibus summissa petebat.*

*és amint meglátta, hogy gyászos apja az oltár előtt áll,
hogy a segédek mellette rejtegetik késük,
s hogy őt látva a polgárok könnyeket ontanak,
a félelemtől elnémulva térdre rogyott.*

Lucretius: *De rerum natura* I. 89–92

Az epikus nyelv és retorikai eszközkészlet tudatos kidolgozásával Lucretius mind Catallusnak, mind Vergiliusnak követésre méltó példát tudott nyújtani, melyet Ovidius is – közvetve vagy közvetlenül – felhasznált költeményeiben.

Catullus és Lucretius esetében a rituális gyilkosság sokkal naturalisztikusabb, kegyetlenebb, mint Ovidiusnál.²³ Mindkét szűzlány Achilleshez kötődik, megölésüket, feláldozásukat egy kifordított házassági ceremóniaként is értelmezhetjük, melyben a szűz rituális, családi és társadalmi „halála” szó szerint megvalósul, s így ők a házasságban nem születhetnek már újjá asszonyként.²⁴ Ezt Lucretius igen explicit módon ki is mondja:

*nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras
deductast, non ut sollemni more sacrorum
perfecto posset claro comitari Hymenaeo*

*a férfiak megragadták, és az oltárhoz vonszolták a remegő lányt,
nem azért, hogy a rituális szokást betöltve
a híres Hymenaeushoz csatlakozhasson*

De rerum natura I. 95–97.

A két költő elődnél Polyxena és Iphigenia vérével elborítja az oltárt, a sírt, amelynél feláldozzák őket, míg a *Metamorphoses*ben ez a tény nincs kiemelve, Ovidius játszik a hangsúlyok eltolásával: nála a szemérem elfedése, az utolsó performatív gesztus a halál beállta előtt kap kiemelt szerepet. Catullus 64. *carmen*ében a Párkák dalából derül ki Polyxena halála, melyet az istennők Achilles sorsával kapcsolatban közölnek Thetis és Peleus esküvőjén:

*denique testis erit morti quoque reddita praeda,
cum teres excelso coacervatum aggere bustum
excipiet niveos percussae virginis artus.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
nam simul ac fessis dederit fors copiam Achivis
urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla,
alta Polyxenia madefient caede sepulcra;
quae, velut ancipiti succumbens victima ferro,
proiciet truncum summisso poplite corpus.*

*Végül még tanú lesz, mit holtan is elnyer, a zsákmány,
majd ha kerek sírdombja magas földjébe fogadja
hószínű szép testét a lemészárolt hajadonnak.
Fussatok és fonalunk fonjátok, fussatok, orsók.
Mert kimerült görögöknek amint ad erőt a szerencse,
hogy neptuni övét oldhassák Dardaniának,
omlik már magasult halmára Polyxena vére,
s mint bárány, a leány kétélű fejsze alatt hull,
térde elernyed, a csonkult törzs lehanyatlak a földre.*

Catullus: *Carm.* 64, 362–370 (Devecseri Gábor fordítása)

Catullust és Lucretiust – a gyakori azonos vagy nagyon hasonló szóhasználaton túl – a stiláris, tematikai egyezés is összeköti,²⁵ a filológusok szerint Polyxena halálának feldolgozásakor Lucretius Iphigeniája lebeghetett Catullus szemei előtt, bár ez a legtöbb esetben csak nehezen dönthető el, ha egyáltalán érdemes ezt a kérdést feltenni, hogy melyik szerző inspirálódott a másik műveiből, ki hatott inkább kire.²⁶ Továbbá Iphigenia – ahogy Lucretius feldolgozta alakját – az ovidiusi áldozat ellentétjének is tekinthető, mivel a *Metamorphoses*ben Polyxena már a kezdetektől büszkén és állhatatosan vállalja a halált, nem inog meg, bár már a görög táborban is többeket – az áldozatot végrehajtó pappal egyetemben – meghatott a fiatal szűz korai, tragikus halála.

Lucretius nemcsak Catallusra, hanem Vergiliusra is nagy hatást gyakorolt: a *Georgica* és az *Aeneis* soraiban nemegyszer visszaköszönnék a *De rerum natura* reminiscenciái. Hardie az *Aeneis* három epizódjában mutatja ki Iphigenia feláldozása lucretiusi feldolgozásának hatását – még ha olykor közvetett hatásnak is tűnik, az elemzés egy jóval közvetlenebb viszonyt tár fel a költemények között. Sinon énelbeszélése közben,

Lucretius felfogását visszhangozva fejti ki véleményét és „tapasztalatait” az emberáldozattal kapcsolatban (*Aen.* II. 116–119).²⁷ A lucretiusi motívumokat Vergilius felosztja e három különböző történetben: Sinon után Laokoón halálának elbeszélésében, aki az áldozati bika helyét veszi át a rituáléban (*Aen.* II. 199–231),²⁸ valamint a Iulus feje körül megjelenő lángok által reprezentált *omen*-narratívában (*Aen.* II. 679–691).²⁹

Rituális gyilkosságok Ovidiusnál

Az irodalmi előképek számbavételét követően, valamint a rituális gyilkosságok társadalmi, vallási beágyazottságának szemrevételezése után a rituális gyilkosságok ovidiusi feldolgozására térek rá.

Iphigenia és Polyxena feláldozását Ovidius a *Metamorphoses* XIII. könyvében beszéli el: az előbbiről Ulyxes tesz említést, amikor Ajaxszal verseng Achilles fegyvereiért, míg a trójai királynő halálát hosszabban az ovidiusi narrátor ismerteti részletekbe menően egy narratív betétként, amely a feláldozott lány anyjának, Hecubának az átváltozás-történetét előlegezi meg. Agamemnon lányát röviden a XII. ének nyitó soraiban is megemlíti, amikor a görög sereg aulis-i tétlen várakozásának okát tárja fel. A flottát vesztéglésre kárhoztató szeleket többen úgy magyarázzák, hogy azokat Neptunus küldte rájuk, hogy így védje Trója falait, melyeket ő épített; viszont Calchas nem hallgatja el a – csak a jósoknak – feltáruuló igazságot:

*at non Thestorides: nec enim nescitve tacetve
sanguine virgineo placandam virginis iram
esse deae. postquam pietatem publica causa³⁰
rexque patrem vicit, castumque datura cruorem
fletibus ante aram stetit Iphigenia ministris...*

*de nem úgy Thestor fia: s bizony tudja jól,
és nem hallgatja el, hogy a szűz istennő
haragját szűzi vérrel kell kibékíteni. Majd
miután a jámborságon
győz a közérdek, az apán a király, s ott állt
Iphigenia az oltár előtt síró
áldozati szolgák közt, hogy majd ontsák szűzi
tisztá vérét...*

Met. XII. 27–31

Ahogy Horatius esetében (*Serm.* II. 3, 200), úgy a *Metamorphoses* idézett sorai kapcsán sem lehet figyelmen kívül hagyni az áldozatnak kiszemelt Iphigenia Vestával és a Vesta-szüzekkel meglévő hasonlóságát, a szöveg által is kiemelt kapcsolatát. A római rituális tapasztalatot és e szféra szókincsét mozgósítja mindkét esetben a költői nyelv, amely e gesztussal romanizálja és egyben tovább problematizálja az emberáldozat kérdését a görög és római – ha egyáltalán elválasztható – kulturális és iro-



3. kép. Pietro da Cortona: *Polyxena feláldozása*. 1620 körül, olaj, vászon
(Musei Capitolini, Róma)

dalmi hagyományban. A királynő szűzi tisztaságát a vér állapothatározójával adja vissza Ovidius: a *cruor castus* szintagma a szüzesség elvesztésének fiziológiai aspektusát és Iphigenia esetében ennek kifordítását teszi szemléletessé. A szüzek elválaszthatatlanok Vestától, aki a *Fastibus* több helyen is e jelzővel ellátva jelenik meg; a harmadik énekben két alkalommal is:

*quisquis ades castaeque colis penetralia Vestae,
gratare, Iliacis turaque pone focis*

*bárki vagy itt, és a szűz Vesta templomában áldozol,
örvendj, és tégy tömjént Ilia tűzhelyeire*

Fast. III. 417–418

*Praeteriturus eram gladios in principe fixos,
cum sic a castis Vesta locuta focis*

*A princepsbe döfött kardokat mellőzni akartam,
amikor így szólt Vesta a tiszta tűzhelyből*

Fast. III. 697–698

Vesta mint a római állam és a Város védőistennője, a mindent megalapozó házi tűzhely perszifikációja (*nec tu aliud Vestam quam vivam intellege flammam*, „és ne tudj mást, mint hogy Vesta maga az élő láng”, *Fast.* VI. 291) kiemelt hellyel bírt az istenek rangsorában. Nevét – kiváltképp Augustus alatt – csak bajosan lehetett politikától mentesen megemlíteni; Ovidius nem is próbálja megkerülni ezt a kényes témát.³¹ Vesta első említése mint *casta* március 6-án történik, Augustus *pontifex maximus*sá való kinevezése kapcsán,³² majd a hó közepén, 15-én Caesar halálát és apoteózisát beszéli el Vesta egyes szám első személyű narrátorként.³³ Szavaival még szorosabbra fűzi az eddig röviden felvázolt ovidiusi poétikai rendszer egymásra felelgető motívumait. Láthattuk, hogy hasonlóan jellemzi Iphigeniát, mint Vestát és a házitűzhelyt, viszont a lexikai

egyezésen túl tematikai, motivikai hasonlóság is megfigyelhető: a *Metamorphoses* soraiból megtudjuk, hogy Diana az utolsó pillanatban kiragadta Iphigeniát az áldozati szertartásból, hogy egy szarvassal helyettesítse; a *Fasti* harmadik énekében Vesta elbeszéléséből megtudjuk, hogy az istennő Caesart is elragadta orgyilkosai köréből, s helyette egy árnyalakot hagyott hátra, akin kitölthették indulataikat az összeesküvők:

„ipsa virum rapui simulacraque nuda reliqui:
quae cecidit ferro, Caesaris umbra fuit.”

„én magam ragadtam el a férfit és üres hasonmást
hagytam hátra:
amit a fegyver földre terített, Caesar árnya volt.”

Fast. III. 701–702

Emberáldozat és politikum elválaszthatatlan egymástól: Iphigeniát a közérdek miatt kellett feláldozni, Caesar viszont a közt szolgálva vesztette életét, s halálát e szolgálat jegyében fia bosszulja meg (*Fast.* III. 705–708) – az ovidiusi lebegtetett iróniával elbeszélve mindezt. Az már egy újabb kérdés, hogy mennyiben adhatunk hitelt Vesta elbeszélésének: az elragadás mint szembeötlő hasonlóság kétségtelen, viszont Iphigenia esetében az elbeszélő a *fertur* ige használatával elbizonytalanít (*supposita fertur mutasse Mycenida cerva*, „úgy tartják, hogy Iphigeniát elvitte, helyettesítve őt egy szarvassal”, *Met.* XII. 34). Vajon tényleg közelépett az istennő, vagy csak a hagyomány egyik ága, a névtelen elődök tartották így?³⁴ A szöveg ezt a kétértelműséget aknázza ki, s az olvasó belátására, ítéletére bízva a továbbiakat. Ezt az ambiguitást a *Fasti*ban is kihasználja Ovidius, amikor az istennőt beszélgeti, akit természetesen mint felkent *vates* minden további probléma nélkül meghallgathat, ő az, aki közvetít a két szféra között.³⁵ Viszont az istennő kinyilatkoztatásának igazságtartalma már jóval összetettebb problémaként artikulálódik: nemcsak az antikvárius hagyomány adja azt az alapvető poétikai lehetőséget Ovidiusnak, hogy ne döntsön az eltérő hagyományok, variánsok között,³⁶ hanem az istennők alkalmi vetélkedései is. A Múzsák az ötödik énekben vetélkednek, és ott bomlik meg az összhang köztük,³⁷ majd a hatodik énekben Iuno, Hebe és Concordia is sikra száll avégett, hogy megnyerjék a költőt maguknak azért, hogy költeményében úgy jellemezze a hónapot, hogy az az adott istennőről kapta elnevezését. E több esetben is kétségbe vont autoritást szem előtt tartva³⁸ nem is olyan magától értetődő, hogy Vesta minden szava „szentírás”. Ezt a termékeny feszültséget mozgósítja Ovidius, hogy a kiemelten lojális, adott esetben megalkuvónak is leírható sorai mindig az ellenkezőjét is jelenthessék, fanyar mosolyra, visszafogott kacajra ingerelve élesebb fülű hallgatóit.

A *Fasti* hatodik énekében Ovidius feltárja, hogy miért kell szüzeknek szolgálniuk Vestát; az érvelés hasonló logikát követ, mint Diana megbékítésének megindoklása. A szüz istennőnek szüz lányt kell áldozni, s egy másik szüz istennőnek csak szüzlányok szolgálhatnak.

cur sit virginibus, quaeris, dea culta ministris?
inveniam causas hac quoque parte suas.
ex Ope Iunonem memorant Cereremque creatas
semine Saturni; tertia Vesta fuit.

utraque nupserunt, ambae peperisse feruntur;
de tribus impatiens restitit una viri.
quid mirum, virgo si virgine laeta ministra
admittit castas ad sua sacra manus?

Kérded, miért szüz szolgálók gondozzák az istennő
kultuszát:

fel fogom tární e tekintetben is az okait.
Úgy hírlík, Opstól született Iuno és Ceres saturnusi magból;
a harmadik lány Vesta volt.
Azt mondják, az első kettő megházasodott, s mindketten
gyermeket szültek;
a harmadik pedig, mivel egy férfit sem bírt elviselni,
egyedül maradt.
Mi csodálni való van azon, ha a szüz a szüzi szolgának örül,
és szentségét tiszta kezekre bízva?

Fast. VI. 283–290

Ovidius nemcsak tematikai-motivikai, hanem poétikai síkon is a szüzek összetartozását hangsúlyozza: a 289. sor khiasztikus szerkesztése (*m – v – v – m*) ezt az elválaszthatatlanságot teszi még szemléletesebbé. Mindebből világosan kirajzolódik, hogy ha Ovidius egy szüz rituális meggyilkolásáról beszél, hangsúlyozva a lány – testi és erkölcsi – tisztaságát, a Vesta-szüzek alakja megkerülhetetlenül beemelődik e diszkurzív poétikai térbe, kiváltképp, mivel a Vesta-szüzek metonimikusan a *manus castae* („tisztá kezek”) szintagmával vannak megidézve a 290. sorban.

Iphigenia alakja röviden a *Metamorphoses* XIII. könyvében is feltűnik, hogy Polyxena jóval hosszabban elbeszélte történetének mintegy előképeként a rituális gyilkosság kegyetlenségére hangolja hallgatóit. A két királylány esetét úgy is értelmezhetjük, mint variációkat egy témára, melyet már Ovidiust megelőzően, a görög tragikusok is így dolgoztak ki,³⁹ vagyis a férfiak durva és kegyetlen világának kiszolgáltatott és megrettent görög királylányt a halállal büszkén szembenéző Polyxena ellenpontozza. A hasonlóságok dacára a különbségek is meglehetősen markánsak: Iphigenia végül nem hal meg, Diana elragadja és egy szarvassal helyettesítik.

A két szüz történetének feldolgozása során Ovidius *carmen perpetuum*ába a színpadról ismerős elemeket is belecsempésztett, hasonlóan, mint Medea vagy Procne alakjának és történetének kidolgozása során.⁴⁰ Iphigenia haláláról Ulyxes elbeszéléséből értesülünk: a görög hős, mikor Aiaxszal verseng Achilles fegyvereiért, ékesszólásának, meggyőzőművészetének minden mesterfogását latba vetve azt a „fegyvertényt” sem rejti véka alá, hogy ő győzte meg Agamemnonnt és vezette meg mind a királylányt, mind anyját.⁴¹

[...] *duraeque iubent Agamemnona sortes
inmeritam saevae natam mactare Dianae.*

[...] és a kegyetlen végzet megparancsolja, hogy
Agamemnon ártatlan lányát a vad Dianának ölje le.

Met. XIII. 184–185

A XIII. könyvben Polyxena története jóval nagyobb terjedelmet, s ebből kifolyólag nagyobb hangsúlyt kap. A teljes epizód részletes elemzése helyett egy jelenetet és egy bizonyos aspek-

tust emelnék ki, amellyel a *Fasti* narratívából Lucretia történetével létesül egy hasonlóan szoros intertextuális kapcsolat, mint Vesta és Iphigenia között, akik nem hagyhatók figyelmen kívül Lucretia és Polyxena esetében sem. Ha nem is azonos mértékben, de mind a három (ön)gyilkosságnál felidéződik a másik kettő, valamint Vesta és a Vesta-szüzek alakja, így hozva játékba a görög irodalomtörténeti és a szigorúan vett római rituális hagyományt szimultán módon. Az értelmezők szerint – ahogy fentebb láthattuk – a férfiak által elnyomott Iphigeniához képest Polyxena jóval autonómabb karakterként jelenik meg,⁴² s annak ellenére, hogy sorsát nem tudja elkerülni, bátran néz azzal farkasszemet, a szolgaság helyett inkább vállalja a halált.

A XIII. könyvben Ajax és Ulyxes vetélkedését követően, miután Tróját már elfoglalták és lerombolták, a görög királyok megkísérelték a hazatérést: a trákok földjére érve Achilles szelleme követeli engesztelő áldozatul a rabnóként elhurcolt Polyxenát (*Met.* XIII. 439–448). Miután Polyxena befejezte megindító beszédét, annak ellenére, hogy mindenki megrendült és megindult szavaitól, Achilles szellemét meg kell békíteniük,⁴³ s megölik a lányt, s ekkor olvashatjuk azt, hogyan viselkedik, mire van gondja még utolsó pillanataiban is:

*tunc quoque cura fuit partes velare tegendas,
cum caderet, castique decus servare pudoris.*

*akkor is gondja volt arra, hogy eltakarni való tagjait befedje,
míg lehanyatlott, s hogy tiszta szemérmének tisztességét
megőrizze.*

Met. XIII. 479–480

A kommentárok kiemelik, hogy ezt a gesztust, vagyis hogy Polyxena még halála előtt is arra ügyel, hogy elfedje szemérmét, Ovidius Euripidéstől kölcsönözte (*Hekabé* 569–570);⁴⁴ elemzésünk szempontjából a görög minta, az irodalmi hagyomány nem kevésbé fontos, viszont érdemes megfigyelni – hasonlóan a korábbi példákhoz –, hogyan romanizálja és alakítja „ovidiusivá” Polyxena történetét, s illeszti be textuális hálózataiba; oda, ahová mint egy szépen kimunkált mozaikkövecskébe éppen beillik. Euripidés Polyxenéjének transzformációjában Ovidius – Gross szerint – odáig megy, hogy a nemes trójai királylányból egy zavarodott, magával is gyakran ellentmondásba kerülő – a retorikai gyakorlatokból Hypereidés nyomán ismert – csábító kurtizánként jelenik meg.⁴⁵ Az ovidiusi játékoság ebbe az irányba is elmozdíthatja az értelmezést, de a paródia a legkritikább esetben áll magában, s lesz öncélú esz-



4. kép. Sebastiano Ricci: *Polyxena feláldozása*. 1726–1730 körül, olaj, vászon (Royal Collection Trust, The Queen's Gallery, Edinburgh, ltsz. RCIN 404763)

köze az irodalmi hagyomány szubverziójának. Gross érvelését kiegészítendő, a párhuzamos szöveghelyeket látva, a paródia és szubverzió mellett a mindenkor megerősítés is jelen van – ahogy Bahtyin jellemzi a nevetést: a karnevál időszakában a nevetés felforgató, tekintélyt aláásó kulturális s egyben közösségi jelenség, de egyben rögzítő és stabilizáló hatalommal is bír. Csak azon tud a karneváli forgatag önfeledten nevetni, amit az év más napjain fél, tisztel és becsül, valamint olyan kötött szabályokkal bír, melyeket könnyen tudnak parodizálni; s éppen e nevetéssel ismerik el hatalmát a paródia tárgyának.⁴⁶ Ovidius ki- és felforgatja a görög mintát, s így valóban nevetéssé is teheti a lány túlzottan patetikusan ható gesztusait, viszont ezzel egy időben a római rituális kontextusban (Vesta, Vesta-szüzek, Lucretia) a *castitas* fogalmával egy konzervatívnak tekinthető gondolatkörbe illeszti Polyxena alakját, amelyet még tovább fog fokozni Lucretia történetében.⁴⁷

Az említett *castitas* fogalmának kiemelésével (*pudor castus*) Ovidius megteremti a kapcsolatot a *Metamorphoses*ből Iphigeniával, s a *Fasti*ből Vestával; az elesés és elfedés aktusával pedig a *Fasti* II. énekének Lucretiájával mutat szoros kapcsolatot Polyxena rituális halála. Lucretia történetét a Livius-tól jól ismert narratíva alapján – természetesen a hangsúlyokat poétikai céljainak megfelelően áthelyezve – dolgozza fel.⁴⁸



5. kép. Ifjabb Lucas Cranach: *Lucretia*. 1540 körül, olaj, táblán (magányüjteményben)

A motivikai párhuzamok feltárásán túl az Ovidius-filológiában már a 20. század közepén megjelenik a pszichologizáló olvasat az értelmezések között: a költő mély empátiáját emelik ki, valamint karakterábrázolásának megejtő természetességét.⁴⁹ Lucretia sok tekintetben hasonló Polyxenához; miután eltöklelte magát, hogy véget vet életének és öngyilkosságával le is mosta magáról az ifjabb Tarquiniustól rajta esett szégyenbélyet, így jellemzi Ovidius: *fertur in exsequias animi matrona virilis* („gyászmenetbe viszik a férfi lelkületű asszonyt”, *Fast.* II. 848). Hasonlóan hősies és férfias, mint a trójai királylány (*fortis et infelix et plus quam femina virgo*, „bátor és szerencsétlen, valamint nőnél több a szűz”, *Met.* XIII. 451).⁵⁰ Valóban hasonlóságról beszélhetnénk, elfogadva Lee észrevételét, viszont ha a fokalizátorokat is figyelembe vesszük, valamint az események kontextusát, máris bonyolultabb a kép: Brutus lázító beszédét követően él Ovidius e jelzővel, így adva vissza a szelíd és halálosan megbántott matróna szerepének politikai töltöttségét⁵¹ – mely szándék nem mutatható ki tette és szavai mögött. Így helyezi át a hangsúlyokat Ovidius Liviushoz képest is.⁵² Monográfiájának releváns fejezetében Paul Murgatroyd Ovidius narratívájából az ironia trópusát emeli ki, amely a liviusi narratívához képest mutat igen jelentős eltérést; a *Fast*-ban Lucretia jóval személyesebben és finomabban van megfestve, mint Livius történeti művében.⁵³

A *Metamorphoses*ből megismert Polyxenával az a mindenre kiterjedő gondossága hozza közel Lucretiát, hogy életének utolsó gesztusaként még ő is eltakarja szemérmét:

tum quoque iam moriens ne non procumbat honeste respicit: haec etiam cura cadentis erat.

*akkor is – már szinte lelkét kilehelve – gondja volt rá,
hogy tisztes módon
feküdjék: erre még lehanyatlása közben is gondja volt.*

Fast. II. 833–834

Azt a legtöbb modern értelmező megfigyelte, hogy Ovidius a görög és római irodalmi hagyománnyal, valamint saját korábbi műveivel játékosan és igen szellemesen tud szövegek közti párbeszédet folytatni, a szövegimmanens jelentéseket így árnyalni, vagy éppen az ellenkező irányba eltolni – amivel az ironikus olvasatoknak kedvez. E kapcsolatot a trójai királylány és a római matróna között – a szövegek szintjén – a kommentárok is rögzítették, viszont se a kommentárok, se az értelmezők nem próbáltak összetettebb jelentést kiolvasni e kapcsolatból. Newlands – több tekintetben is leginkább a feminista irodalomkritikához közel álló – elemzésében az elhallgattatást emeli ki, a férfiuralmat és a szűzek és asszonyok kiszolgáltatottságát. Lucretia megerőszakolását a szabin nőkön esett kollektív erőszakkal rokonítja, s kifejti, hogy a nőkkel való erőszakos bánásmód a város alapítása mellett a köztársaság alapító mondjában is meghatározó:⁵⁴ Lucretia halálát kihasználják politikai céljaikért.⁵⁵ A római – férfiak által uralt – társadalomban nemcsak a gazdasági, politikai és katonai hatalom volt a férfiak kezében, hanem a beszéd joga is, ők irányították és határozták meg a beszédet, a tényleges szóbeli megnyilvánuláson felül a diszkurzív teret is ők kontrollálták; arra, hogy genderfüggő a beszéd és a hallgatás is,⁵⁶ kiváló példa Brutus beszédaktusa Lucretia halálát követően, aki máris értelmez és kihasznál. Egy római matróna nem beszélhet, nincs rá se lehetősége, se hatalma: Lucretia is csak vonakodva tárja fel, mi történt közte és a királyfi között, s Livius feldolgozásától eltérően egy szóval sem kéri vagy követeli a bosszút, melyet férjének és apjának kellene végrehajtania. Lucretia – Ovidiusnál – nemcsak szemérmének elfedésével, hanem hallgatásával is megőrzi méltóságát, nem kezd el „fölsőlegesen fecsegni”, mivel az antik társadalmi praxisban és beszédmódban a női beszéd destruktív erővel bírhatott.⁵⁷

Newlands értelmezésében Lucretia halála és az azt megelőző erőszak a köztársaság megalapításával, valamint a női hallgatás transzparensse tételével áll összefüggésben. Ha viszont a korábbiakban bemutatott rituális gyilkosságokat is figyelembe vesszük – különösen Polyxena esetét –, az intertextuális játék Lucretia öngyilkosságát e rituális gyilkosságok irányába tolja el: vagyis e viszonylag radikális olvasat szerint – amelyet Ovidius kínál fel – Lucretia öngyilkossága kevésbé önszántából, mint inkább a közösség nyomásából adódhatott, s így akár rituális (ön)gyilkosságnak is felfoghatjuk, amely a Vesta-szűzek büntetésével is szoros kapcsolatot mutatna, s szintén a tisztaság, a megbecstelenítés problémakörét emeli be az összefüggések közé. Hiába hangsúlyozza Collatinus, hogy nem hibás az asszony, Lucretia mégsem élhet tovább erényes nőként a közösségben; egyetlen szabadulási útvonal adódik e diktómiára épülő (erényes–erénytelen) rendszerben, és az a halál. Egyetérthetünk Newlands konklúziójával, miszerint Ovidius azzal, hogy az elégikus Lucretiából egy férfias matrónát csinál, olvasói szeme elé tárja a folyamatot, mely során az asszony szemé-

lyes tragédiája újraíródik, és az állam érdekében hozott *nemes önfeláldozás* (*noble self-sacrifice*) válik belőle.⁵⁸ Csupán annyiban módosítanánk e lényeglátó megállapítást – az eddigi elemzés fényében –, hogy Lucretia egy *nemes rituális ön(?) gyilkosságot* hajtott végre: a kérdőjelet az indokolja, hogy e férfiak uralta világban nem volt más lehetősége az asszonynak, így halála már nem is mutat olyan sok eltérést a szűz királylányok feláldozásához képest.

Ami alakját – a hasonlóságokon túl – Polyxenához képest mégis sokkal rómaibbá teszi, az hallgatása: a trójai királylányt hosszan beszélteti Ovidius, míg Lucretia éppen némaságával őrizi meg azt a keveset „szabadságából” és erényéből, amit a férfiak elvettek tőle. A játékoságon és szellemességen felül – Murgatroyd meglátását kiegészítendő – Ovidius költeményeiben a római kulturális és vallási kérdések tekintetében komolyabb mélységekig jut el, s költeménye a komolyságot sem nélkülözi.

A British Múzeumban őrzött feketealakos vázakép brutalitása (1. kép) a *Fasti* soraiban sem lesz szelídebb, még ha az aprólékosan kicsiszolt sorok művészi elrendezése egy pillanatra ezt el is feledtetni olvasóival. Shakespeare idézett sorai

juthatnak ismét az eszünkbe, mikor Lucretia halálát olvassuk Ovidius feldolgozásában. Annak ellenére, hogy Livius mindent megtesz azért, hogy az emberáldozat ritusa a lehető legkevésbé tűnjön rómainak, a költői feldolgozásokban e ritus mégis igazán rómaivá minősül, kiváltképp, amikor a Vestalisokat megidézik egy-egy sokatmondó kifejezéssel. A Város alapítása is egy Vestalis „bűnéhez” kötődik, Lucretia, illetve Verginia halála pedig a római nép történelmi fordulópontjaihoz. Ezt a mondai hálózatot köti Ovidius Polyxena alakján keresztül a trójai mondakörhöz; mintha a női áldozatok gyakorlata a trójai „őshazából” került volna át Rómába, s ezt intertextuálisan is kiemeli, amikor Lucretia Polyxenához hasonlóan jár el, még abban az esetben is, ha a királylány halálát az ellenséges görögök, Achilles engesztelhetetlensége idézte is elő.

Február hónapot, amelyet rituális téren nagyrészt a halottakat engesztelő áldozatok bemutatása, valamint a márciusi évkezdett előtti tisztító szertartások elvégzése töltött ki, Lucretia halálával zárni, s így a mondai múltban és a költő jelenében egyaránt jelenlévő férfiuralmat finom kritikával illetni, valódi ovidiusi bravúr.

Jegyzetek

A tanulmányban, amennyiben a fordítót külön nem jelölöm, saját fordításaimat közlöm.

- 1 Lucretiához lásd Robinson 2011, 501 *ad Fast.* II. 833. Polyxena halálához lásd Hopkinson 2000, 174–175 *ad Met.* XIII. 479–480.
- 2 Green 2004, 15–22.
- 3 Curles 2013, 185. A XII. könyvben is röviden megemlíti Iphigeniát (*Met.* XII. 24–38).
- 4 Enn. *Ann.* 214; Cic. *Rep.* III. 15; Plin. *Nat.* XXXVI. 39; Sil. *Pun.* III. 763–829. Vö. Schultz 2010, 521.
- 5 A terminológiai kérdéshez részletesebben lásd görög kontextusban Hughes 1991, 1–13. A rómaiak és az emberáldozat kérdéséhez Schutz 2010, 516–541; Schutz 2016, 58–76.
- 6 „[...] in most cases it is easy enough to tell the difference between ritual and everyday, pragmatic, non-ritual activity. Thus a ritual killing (whether of an animal or a human victim) is a killing performed in a particular situation or on a particular occasion (a religious ceremony, a funeral, before battle, etc.) in a prescribed, stereotyped manner, with a communicative function of some kind.” Hughes 1991, 3.
- 7 A rituális gyilkosság bajelhárító aspektusa, egy ember feláldozása a közösség üdvéért már az athéni tragédiákban is kiemelt szereppel bír (Euripidész *Phoinikai nők* című műve, vagy töredékes tragédiája, az *Erechtheus*), míg más esetekben – ezzel éppen ellenkezőleg – az áldozat szükségszerűségére kérdez rá a költő, a gyilkosság morálisan elítélendő részét sem elfedve (Aischylos *Agamemnónja*, Euripidész *Hekabéja*). A kérdéshez lásd Scodel 1996, 111.
- 8 A kérdéshez lásd Conte 1996, *passim*.
- 9 Scodel 1996, 112.
- 10 A Panathénai processziójában a fiatal lányoknak kosárvívőként kiemelt szerepük volt, részt vettek a polis fő ünnepségén, míg a hétköznapiak során otthon kellett maradniuk, nyilvánosan csak ritkán mutakozhattak; viszont az idős nők nem vettek részt Athén legnagyobb ünnepén az ünnepi menetben. A szűzek így akarva-akaratlanul magukra vonták a férfitekintetek (*male gaze*) jelentős hányadát, kiszolgáltatva magukat e közösségi performatív eseményen. Vö. Scodel 1996, 112; az athéni nők – férfiakról való – társadalmi elkülönüléséhez lásd Cohen 1989, 3–15, különösen 11–12.

- 11 Lucretia mellett Livius Verginia halála kapcsán is a lány tisztaságát emeli ki. A plebeius szűzlány halála szintén a Város egyik jelentős politikai fordulópontjához, társadalmi krízishelyzetéhez kötődik. Lucretia és Verginia alakjához Liviusnál lásd Kowalewski 2002, 107–138; 142–176; valamint e számban Jancsovics Fanni tanulmányát.
- 12 Scheid 2007, 269; Schutz 2010, 531–532.
- 13 Plin. *Nat. Hist.* XXVIII. 12.
- 14 Várhelyi 2007, 278–279. Lásd még Bémont 1960, 133–146; Eckstein 1982, 69–95; Ndiaye 2000, 119–128.
- 15 Várhelyi 2007, 284.
- 16 A szatíra elbeszélői szintjeinek elemzéséhez lásd Sharland 2009, 113–131. Damasippus Stertinius előadásának felmondásával szinte Horatius helyett írja meg a szatírákat, s közben színre viszi a kalimachosi poétika mellett síkraszálló szatírai „Horatiusszal” szemben, hogy hogyan is kell és lehet gyorsan sokat írni egy témáról. Vö. Sharland 2009, 118.
- 17 Sharland 2009, 130. A II. 3-as szatírához és a sztoikus hatás kérdéséhez lásd Bond 1987, 1–21; Sharland 1998, 82–108. Damasippus alakjához lásd Muecke 2007, 114.
- 18 Scheid 2007, 264.
- 19 Köszönet Kozák Dánielnek, aki szövegolvasó szemináriumán felhívta figyelmünket a szöveghely belső feszültségére: arra, hogy a lucretiusi kritika Iphigeniára is vonatkoztatható.
- 20 A kérdéshez lásd Furley, 1970, 62; Sedley 2004, 30; Trépanier 2007, 264.
- 21 Empedoklés egy apáról beszél (fr. B 137 DK), aki állatáldozatot mutat be, de nem tudja, hogy a feláldozott állat korábban saját fia volt. Sedley 2004, 30; Garani 2007, 82, 245; O’Rourke 2014.
- 22 Skinner (1976, 56) kiemeli, hogy a görög–római tradícióban – a fennmaradt szövegek közül – Lucretius az egyetlen, akinél Iphigeneia vonakodik, nem önként megy a halálba.
- 23 Vö. Skinner 1976, 55.
- 24 A házassági szertartás és a temetés viszonyához Catullus költeményében lásd Bramble 1970, 31, 2. jegyzet.
- 25 Skinner 1976, 57–58.
- 26 Catullus és Lucretius – gyakran szétszálazhatatlan – költői viszonyához, poétikai interakciójához lásd Tamás 2017.

- 27 Hardie 1984, 406–407.
- 28 Hardie 1984, 407–409.
- 29 Hardie 1984, 409–411.
- 30 A sorban a hármas alliteráció a himnikusságot is imitálhatja, a történetben egy isten és a neki szánt áldozat áll a középpontban, s ez indokolhatja ezt a hangnemet.
- 31 Egy rituális gyilkosság irodalmi feldolgozása igen gyakran aktuálpolitikai áthallásoktól sem mentes. Vergílius *Aeneis*ének Augustus-ellenes olvasatát többen Aeneas vérengzésében látják: a hős maga végzi ki a foglyokat (X. 517–520; XI. 81–82). A kérdéshez lásd Farron 1985, 21–33.
- 32 A Iulius–Claudius dinasztia ünnepeihez, évfordulóihoz a *Fast*-ban lásd Pasco-Pranger 2002, 251–274; Pasco-Pranger 2006, 174–216; Vesta szerepéhez Augustus politikájában, hatalmi reprezentációjában lásd Littlewood 2006, liii.
- 33 Ceasar haláláról meglepően keveset beszél a narrátor, helyette hosszú sorokon át Anna Perennáról: ünnepéről és lehetséges eredetéről. A kérdéshez lásd Newlands 1996, 320–338.
- 34 Curley 2013, 187.
- 35 Az ovidiusi narrátort *vates operosus dierum*ként szólítja meg Ianus az első énekben (*Fast*. I. 101), amivel a költő első olvasatra megkérdőjelezhetetlen státuszát hangsúlyozza ki. A *vates*-szerep kérdéséhez a *Fast*-ban lásd Pasco-Pranger 2000, 275–291. Ovidius az isteneket, de a halandókat is mint egy újságíró, egy riporter interjúvolja meg, hogy a források többletudására szert tegessen. E poétikai eljáráshoz lásd Green 2001, 603–612.
- 36 Az antikvárius hagyomány poétikai szerepéhez lásd Miller 1992, 11–31; Pasco-Pranger 2000, 275–291.
- 37 Ovidius az irodalmi hagyománytól merőben eltérő, formabontó módon viszonyul a Múzsák autoritásához; mind a propertiusi, mind a kallimachosi modellt felhasználja, de egyben visszajára fordítja azokat. Lásd Barchiesi 1991, 7–17. Harris szerint a Múzsák között feszülő diszharmonia Ovidius költői autoritását erősíti meg, mivel neki lenne hatalma – egyrészt – arra, hogy döntsön a lehetséges műzsai variációk között, másrészt ezt az ítéletet fel is függesztheti: az istennők nem tudják kényszeríteni semmivel, a *vates* így föléjük kerül, s nem számít, ha tarka hazugságokat szólnak, vagy a tiszta igazságot. Harris 1989, 171–173; a kérdéshez lásd még Boyd 2000, 64–98.
- 38 Barchiesi 1997, 181–213.
- 39 Curley 2013, 187.
- 40 Medea alakjához lásd Krupp 2017, 67–83.
- 41 Ulyxes retorikai jártasságához vagy éppen hiányosságaihoz, valamint Iphigenia feláldozásában játszott szerepéhez lásd Gross 2000, 58.
- 42 Karakteréhez lásd García 2018, 237 *ad Met.* XIII. 451.
- 43 Polyxena maró gúnnal emeli ki, hogy mit gondol az emberáldozatról általánosságban (*haud per tale sacrum numen placabit ulla*, „ily áldozattal egy lelket sem fogtok megbékíteni”, *Met.* XIII. 461): szerinte ilyen áldozat egy holtat sem békít meg. Mint-ha a lucretiusi kritika variánsa köszönne vissza a királylány szavaiban – finom metaleptikus intertextuális játék: mintha Polyxena olvasta volna a *De rerum naturá*ból Iphigenia meggyilkolását és Lucretius elmarasztaló ítéletét, ezért használhatja a *scilicet* kifejezést (*Met.* XIII. 460), így is utalva a szövegközöttség jelenségére. Hopkinson szerint lapos az érvelés, nem is illik a logikai rendbe: Hopkinson 2000, 171–172 *ad Met.* XIII. 461.
- 44 Hopkinson 2000, 174–175 *ad Met.* XIII. 479–480; García 2018, 250 *ad Met.* XIII. 479.
- 45 Gross 2000, 61. „By his deft comparisons to Euripides’ Polyxena, Ovid transforms the noble Euripidean heroine into a preposterous vamp who presides over a grisly comedy.”
- 46 Bahtyin 1982, 5–77; Bahtyin 1998, 89–99.
- 47 A *Fasti* történetei közül Claudia Quinta esetének elbeszélése során kap kulcsszerepet a fogalom: a rossz hírbe hozott matróna erényessége, amely kellő erélyességgel párosul – az alázat mellett –, a távoli istennő (Cybele) által lesz igazolva mindenki előtt (*Fast.* IV. 305–325).
- 48 Murgatroyd 2005, 191–200.
- 49 Lee 1953, 117–118.
- 50 Lee 1953, 117.
- 51 Newlands (1995, 155) behatóan elemzi Lucretia szótlanágát, melyet a férfiai világa (S. Tarquinius és Brutus is) a maga céljaira gátlástalanul kihasznál. Már az a tény is önmagában beszédes, hogy csak férfi tulajdonsággal lehet ellátni, hozzájuk lehet csak hasonlítani egy atipikusan viselkedő asszonyt, aki viszont éppen atipikus tette miatt tesz szert *exemplum* státuszra, melyet már tipikusként kellene követnie minden matrónának. „When young girls die, or when, as we have seen, wives die, there are no words available to denote the glory of a woman that do not belong to the language of male renown.” Loraux 1987, 48.
- 52 Lucretia Livius elbeszélésben már élteben egy jövőendő *exemplum*nak megfelelően beszél: *Sextus est Tarquinius qui hostis pro hospite, priore nocte, vi armatus, mihi sibi, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium* („Sextus Tarquinius az, aki vendég helyett ellenségként, múlt éjjel fegyveres erővel innen számomra vést hozó gyönyört rabolt, de magának is vést hozott ezzel, ha képesek lesztek férfiként viselkedni”, I. 58, 8). Valamint a 10. capitulumban így folytatja: *vos, inquit, videritis quid illi debeat: ego me, etsi peccato absolve, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet* („ti, így szólt [Lucretia], gondoskodjatok arról, ami neki jogosan kijár: én magamat, még ha felmentem is a bűn alól, a halálbüntetés alól semmiképp; ne lehessen a jövőben olyan szemérmetlen asszony, aki Lucretia példájára hivatkozik”, I. 58, 10). Lucretia Livius művében sokkal harciasabb, és öntudatosan szólítja fel apját és férjét a jogos bosszúra, valamint normatív, előíró jelleggel határozza meg az ideális római matróna milyenségét, valamint a „bűnös” asszony sorsát. A kérdéshez lásd Murgatroyd 2005, 199.
- 53 Murgatroyd 2005, 193.
- 54 Newlands 1995, 148.
- 55 Newlands 1995, 154.
- 56 Newlands 1995, 151.
- 57 Newlands 1995, 167.
- 58 „By transforming Lucretia, the elegiac woman, into a manly matron, Ovid illustrates the process by which Lucretia’s personal tragedy comes to be redescribed as noble self-sacrifice for the state.” Newlands 1995, 174.

Bibliográfia

- Bahtyin, M. M. 1982. *Francois Rabelais művészete, a középkori és a reneszánsz népi kultúrája*. (Ford. Könczöl Csaba.) Budapest.
- Bahtyin, M. M. 1998. „A karneváli világszemlélet” (ford. Könczöl Csaba): B. Gelencsér K. (szerk.): *Művelődéstörténet I. Tanulmányok és kronológia a magyar nép művelődésének, életmódjának és mentalitásának történetéből*. Budapest, 89–99.
- Barchiesi, A. 1991. „Discordant Muses”: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 37, 1–21.
- Barchiesi, A. 1997. *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Bémont, C. 1960. „Les enterrés vivants du Forum Boarium. Essai d'interprétation”: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 72, 133–146.
- Bond, R. P. 1987. „The Characterisation of the Interlocutors in Horace *Satires* 2.3”: *Prudentia* 19, 1–21.
- Bond, R. P. 1998. „Horace on Damasippus on Stertinius on...”: *Scholalia* 7, 82–108.
- Boyd, B. W. 2000. „*Celabitur Auctor*. The Crisis of Authority and Narrative Patterning in Ovid *Fasti* 5”: *Phoenix* 54/1–2, 64–98.
- Bramble, J. C. 1970. „Structure and Ambiguity in Catullus LXIV”: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 16, 22–41.
- Cohen, D. 1989. „Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens”: *Greece and Rome* 36/1, 3–15.
- Conte, G. B. 1996. *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius's Satyricon*. Berkeley.
- Curley, D. 2013. *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*. Cambridge.
- Eckstein, A. M. 1982. „Human Sacrifice and Fear of Military Disaster in Republican Rome”: *AJAH* 7, 69–95.
- Farron, S. 1985. „Aeneas' Human Sacrifice”: *Acta Classica* 28, 21–33.
- Furley, D. 1970. „Variations on Themes from Empedocles in Lucretius's Proem”: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 17, 55–64.
- Garani, M. 2007. *Empedocles Redivivus. Poetry and Analogy in Lucretius*. Oxford.
- García, L. R. 2018. *Book XIII of Ovid's Metamorphoses. A Textual Commentary*. Berlin–Boston.
- Green, S. J. 2001. „Docens Poeta. Development of the Interviewer's Skills in Ovid's *Fasti*”: *Latomus* 60/3, 603–612.
- Green, S. J. 2004. *Ovid, Fasti I*. Leiden–Boston.
- Gross, N. P. 2000. „Allusion and Rhetorical Wit in Ovid, *Metamorphoses* 13”: *Scholalia: Studies in Classical Antiquity* 9, 54–65.
- Hardie, P. 1984. „The Sacrifice of Iphigeneia. An Example of 'Distribution' of a Lucretian Theme in Virgil”: *The Classical Quarterly* 34/2, 406–412.
- Harries, B. 1989. „Causation and the Authority of the Poet in Ovid's *Fasti*”: *The Classical Quarterly* 39/1, 164–185.
- Hopkinson, N. 2000. *Ovid Metamorphoses Book XIII*. Cambridge.
- Hughes, D. D. 1991. *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London – New York.
- Kowalewski, B. 2002. *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*. Beiträge zur Altertumskunde. Leipzig.
- Krupp J. 2017. „Kontroll és definíció. Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*-ében”: *Studia Litteraria* 56/1–4, 67–83.
- Lee, A. G. 1953. „Ovid's Lucretia”: *Greece & Rome* 22, 107–118.
- Littlewood, R. J. 2006. *A Commentary on Ovid: Fasti Book VI*. Oxford.
- Loraux, N. 1987. *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge.
- Miller, J. F. 1992. „The *Fasti* and Hellenistic Didactic: Ovid's Variant Aetiologies”: *Arethusa* 25/1, 11–31.
- Muecke, F. 2007. „The *Satires*”: S. Harrison (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 105–121.
- Murgatroyd, P. 2005. *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*. Leiden–Boston.
- Newlands, C. E. 1995. *Playing with Time. Ovid and the Fasti*. Ithaca–London.
- Newlands, C. E. 1996. „Transgressive Acts. Ovid's Treatment of the Ides of March”: *Classical Philology* 91/4, 320–338.
- Ndiaye, S. 2000. „*Minime Romano sacro*, à propos des sacrifices humains à Rome à l'époque républicaine”: *Dialogues d'histoire ancienne* 26/1, 119–128.
- O'Rourke, D. 2014. „Lovers in Arms. Empedoclean Love and Strife in Lucretius and the Elegists”: *Dictynna*, online.
- Pasco-Pranger, M. 2000. „*Vates operosus*. Vatic Poetics and Antiquarianism in Ovid's *Fasti*”: *The Classical World* 93/3, 275–291.
- Pasco-Pranger, M. 2002. „Added Days: Calendrical Poetics and the Julio-Claudian Holidays”: G. Herbert-Brown (szerk.): *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*. Oxford, 251–274.
- Pasco-Pranger, M. 2006. *Founding the Year: Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*. Leiden–Boston.
- Robinson, M. 2011. *A Commentary on Ovid's Fasti, Book 2*. Oxford.
- Scheid, J. 2007. „Sacrifices for Gods and Ancestors”: J. Rüpke (szerk.): *A Companion to Roman Religion*. Oxford, 263–272.
- Schutz, C. E. 2010. „The Romans and Ritual Murder”: *Journal of the American Academy of Religion* 78/2, 516–541.
- Schutz, C. E. 2016. „Roman Sacrifice, Inside and Out”: *The Journal of Roman Studies* 106, 58–76.
- Scodel, R. 1996. „Δόμων ἄγαλμα. Virgin Sacrifice and Aesthetic Object”: *Transactions of the American Philological Association (1974–2014)* 126, 111–128.
- Sedley, D. 2004. *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*. Cambridge.
- Sharland, S. 2009. „Soporific Satire: Horace, Damasippus and Professor Snore (Stertinius) in *Satire* 2.3”: *Acta Classica* 52, 113–131.
- Skinner, M. B. 1976. „Iphigeneia and Polyxena. A Lucretian Allusion in Catullus”: *Pacific Coast Philology* 11, 52–61.
- Tamás Á. 2017. „Tévelygő tekintetek. Lucretiusi poétika Catullus 64. *carmen*-ében”: *Ókor* 16/1, 27–40.
- Trépanier, S. 2007. „The Didactic Plot of Lucretius, *De Rerum Natura*, and its Empedoclean Model”: *Bulletin of Institute of Classical Studies* 94, 243–282.
- Várhelyi Zs. 2007. „The Specters of Roman Imperialism. The Live Burials of Gauls and Greeks at Rome”: *Classical Antiquity* 26/2, 277–304.

A druidák feladatkörei az írott források tükrében

Kapi Péter

Bár a druidák és a kelták vallása iránt nagy az érdeklődés, ezt a témát mindmáig számtalan bizonytalanság övezi. A druidákról a teljes igazság talán sosem derül ki, mivel az őket említő írott forrásaink rendkívül homályosak és ellentmondásosak.¹ Ennek ellenére számos felvetés született a druidákkal kapcsolatban, melyeket a modern kutatók néhány görög és római szerző állításaira alapoztak. Tanulmányomban nem kísérel meg az összes druidákkal kapcsolatos probléma bemutatását, hanem csak azokra a nézetekre koncentrálok, amelyek a druidák áldozati szertartásokkal kapcsolatos tevékenységére vonatkoznak. A szűkebb témához kapcsolódó modern tudományos vélemények áttekintése mellett elemzem Diodórosz Sikeliótés, Strabón és Julius Caesar druidákkal kapcsolatos leírásait,² valamint összevetem a források tartalmát a modern nézetekkel.

A druidák feladatköreiből származó modern tudományos vélemények

A források elemzése előtt célszerű áttekinteni a druidákról szóló tudományos véleményeket.³ Az antik leírások alapján a kutatók jogosan feltételezik azt, hogy a druidák jelentős szerepet játszottak Gallia politikai, vallási és intellektuális életében,⁴ és egyetértenek abban is, hogy a druidák töltötték be a bírók és a diplomaták szerepét, valamint adminisztrációval is foglalkoztak. Eddig a pontig a tudományos vélemények megegyeznek, bár néhány ókori vagy modern szerző nem feltétlenül említi meg munkájában az összes eddig felsorolt feladatkört.

A modern elképzelések közötti eltérések akkor jelentkeznek, mikor a druidák papi funkciójáról és az emberáldozati szertartásokban betöltött szerepéről esik szó, mivel – miként ezt Bruce Lincoln már korábban megjegyezte – bizonyos kutatók nem hiszik el, hogy az intellektuális tevékenységek folytatásával is foglalkozó druidák szerepet vállaltak volna a kegyetlen áldozati szertartások elvégzésében. Ezek a kutatók ezt a problémát azzal kívánták áthidalni, hogy egy-egy koncepció mentén haladva elvetették a druidákról szóló források néhány állításának a helyességét.⁵ Lincoln helyesen állapítja meg, hogy így két különböző elképzelés alakult ki a druidákról: az egyik elképzelést támogató kutatók úgy vélik, hogy a forrásainkban a druidák tanításainak dicsérete a nemes vadember romantikus ünneplésének az ókori megfelelője lehetett, tehát a források szerzői az akár emberáldozatokat is bemutató nemes vadember ideájának megfelelően ábrázolták a druidákat.⁶ Ez az elképzelés a druidákkal foglalkozó átfogó művek közül többek között Thomas D. Kendrick és Stuart Piggott munkájában jelenik meg.⁷ A másik elképzelés szerint a druidák szertartásairól szóló írott források egy olyan római propagandakampány részét képezték, amely a druidák római uralom elleni ellenállásában játszott központi szerepét kívánta csökkenteni.⁸

Lincoln szerint mindkét elképzelés – és ebben igaza lehet – tarthatatlan, mert bár a római propaganda valóban felhasználta a druidák és az emberáldozati szertartások közötti kapcsolatot, az ókori munkák olyan korábbi görög forrásokon alapulnak, me-

lyek még mentesek voltak a propagandisztikus motívumoktól.⁹ Éppen ezért megvan a lehetősége annak, hogy ebből a koncepcióból kiindulva olyan információkat lássunk a forrásainkba, melyek azokban egyébként nem szerepelnek.¹⁰ A nemes vadember ideáját illetően pedig az okozza a problémát, hogy ez eltorzítja a valós druidaképet, mert a druidákat a források és a kutatók is saját erkölcsaik és kultúrájuk alapján ítélik meg.¹¹ Emellett azonban további problémát okoz, hogy a források anakronisztikus vagy látszólag ellentmondó információkat tartalmaznak, illetve a szövegek nem minden esetben egyértelműek, ezért ezeket több módon fordíthatjuk és értelmezhetjük. Emiatt a druidákról különböző modern értelmezések és narratívák születtek.¹² Ez a jelenség természetesen a fordításokban is megfigyelhető. Caesar *Feljegyzések a gall háborúról* című munkájában található egy rövid leírás a gall társadalomról, valamint az emberáldozatokról és a gallok vallási szokásairól, melynek több eltérő fordítása született.¹³ A Caesar-hely Szepessy Tibor fordításában a következő:

Gallia összes törzse szinte babonásan vallásos. Aki például súlyosan beteg, vagy csatában és más veszélyes körülmények között életét kockáztatja, az emberáldozatot mutat be, illetve emberáldozat bemutatására tesz fogadalmat (melyet aztán a druidákkal végeztet el): azt hiszik, hogy a halhatatlan isteneket csak úgy lehet kiengesztelni, ha emberéletért emberéletet adnak cserébe. Hasonló jellegű áldozatokat mutatnak be nagyobb közösségek is.¹⁴

Szepessy Tibor fordításában az *administrisque ad ea sacrificia druidibus utuntur* tagmondat „melyet aztán a druidákkal végeztet el” fordítása nem helytálló, a tagmondat pontosabban a következőt jelenti: „ezekhez a szertartásokhoz a druidákat használják segítőnek”. Szepessy Tibor fordítása azt sugallja, hogy az emberáldozatokat maguk a druidák végezték, ám ezt a többletjelentést az eredeti szöveg nem tartalmazza. Ez az értelmezés azonban nem csak Szepessy Tibor fordításában figyelhető meg. William A. McDevitte és W. S. Bohn angol fordításában a tagmondat így szerepel: *employ the Druids as the performers of those sacrifices*.¹⁵ Ebben az esetben tehát pontosan ugyanaz a probléma figyelhető meg, mint Szepessy Tibor fordításában, vagyis ez a fordítás is tévesen azt sugallja, hogy az áldozatokat egyértelműen a druidák mutatták be.¹⁶

Ezeknél sokkal pontosabb – vagy a *minister* szó jelentésétől függően teljesen pontos – Henry J. Edwards angol nyelvű fordítása, melyben az *administrisque ad ea sacrificia druidibus utuntur* tagmondat fordítása a következő: *employing the*



1. kép. Két druida. A 19. századi metszet egy Autunben talált ókori féldombormű alapján készült (forrás: Wikimedia)

Druids as ministers for such sacrifices.¹⁷ Bár a *minister* szó jelentése pap,¹⁸ az is elképzelhető, hogy a *minister* szó (*a priest's attendant or assistant*) itt olyan jelentésben szerepel, mint a magyar ministráns szó, azaz olyan személyt jelöl, aki egy vallási szertartás során segédkezik. Abban az esetben, ha a *minister* 'pap' jelentésben fordul elő, a fordítás pontatlan lehet, ha viszont a szó a magyar ministránshoz hasonló értelemben szerepel, a fordítás pontos.¹⁹ Mindenesetre megállapíthatjuk, hogy vannak olyan magyar és idegen nyelvű fordítások, melyek azt sugallják, hogy az áldozatokat a druidák mutatták be a keltáknál. Ezek a többletjelentést hordozó fordítások és értelmezések azonban nem feltétlenül helyesek, éppen ezért úgy vélem, hogy az általam ismert Caesar-fordítások közül ezen a ponton Curt Woyte német nyelvű fordítása a legpontosabb, mivel az nem hordoz semmiféle többletjelentést: *Das ganze gallische Volk ist sehr fromm. Wenn daher jemand schwerer erkrankt oder Kämpfen und anderen Gefahren ausgesetzt ist, so bringt er unter Mithilfe der Druiden [a druidák segítségével] ein Menschenopfer dar oder gelobt, dies zu tun*.

A fordításokban tapasztalható pontatlanság a szakirodalomban is megjelenik. Néhány szerző szerint az emberáldozati

szertartásokat a druidák végezték, és az áldozatok meggyilkolását is a druidákhoz kapcsolták.²⁰ A továbbiakban ezért a druidák szertartásokban játszott szerepét fogom vizsgálni, végül összegezem, hogy milyen feladatokat is végeztek a druidák.

A druidák feladatkörei

Számos írott forrás utal arra, hogy a druidák szorosan kapcsolódtak a kelták vallási és tudományos életéhez. Ugyanis több ókori szerző is azt állította a druidákról, hogy azok vallási vezetők, jósok és gyógyítók voltak, ezek mellett pedig Plinius munkájában a druidák *magusként* jelennek meg.²¹ Nem bizonyos azonban, hogy ezek közül a feladatok közül a druidák mind-egyiket ténylegesen gyakorolták.²² Az ókori szerzők a druidákat gyakran az emberáldozatokkal kapcsolatban említették meg, az azonban nem derül ki egyértelműen a leírásokból, hogy pontosan mit is csináltak az áldozati szertartásokon. Caesar, Diodóros és Strabón munkája alapján azonban lehet némi sejtésünk arról, hogy mi lehetett a druidák szerepe ezekben a szertartásokban. Caesar szerint ugyanis a druidák többek között vallási ügyekkel foglalkoztak, ők felügyelték (*procurant*) a magánszemélyek és a közösségek áldozatait, valamint vallási kérdéseket magyaráztak (*religiones interpretantur*).²³ Továbbá Diodóros azt állítja, hogy a druidák olyan „teológusok” (*theologoi*) voltak, akiknek jelen kellett lennie a szertartásokon, hogy az istenek és az emberek között közvetítsenek.²⁴ Elképzelhető, hogy Caesar a vallási kérdések magyarázatán ugyanezt érti, legalábbis akkor, ha ezen a ponton Diodórosszal közös forrásból dolgozott.²⁵ Azt, hogy a jóslás nem feltétlenül a druidák feladata volt, Diodóros és Strabón több állítása is alátámasztja. Diodóros szerint ugyanis volt a keltáknál a druidák mellett egy általa jósoknak (*manteis*) nevezett réteg, melynek fő feladata az emberáldozatok bemutatása mellett a jóslás volt, melyet vagy emberáldozatok, vagy pedig madárjóslás (*oiónoskopia*) segítségével végeztek. Ugyanez a réteg, eltérő néven, de megjelenik Strabón munkájában is, és a szerző szerint a feladatuk az áldozatok bemutatása volt, emellett pedig a jósok (*ueteis*) a *physiologia* tudományában is elmerültek.²⁶ Strabón és Diodóros leírása alapján tehát azt feltételezhetjük, hogy az áldozatok bemutatásával és a jóslással nem a druidák foglalkoztak, hanem a szóban forgó szerzők által „jósok”-nak nevezett, a druidáktól jól elkülöníthető feladatkörrel rendelkező csoport tagjai.²⁷ Diodóros munkájából azonban további információkat nyerhetünk arról, hogy miért is volt elengedhetetlen a druidák jelenléte az áldozati szertartások alatt. A szerző a következőket állítja:

2. Azoknál is vannak költők, ezeket bárdoknak nevezik. Ezek a lírákhoz hasonló hangszerekkel énekelve egyeseket magasztalnak, másokat káromolnak. Bizonyos filozófusokat és teologosokat is szerfelett tisztelnek, ezeket druidáknak nevezik. 3. De élnek jósokkal is, ezeket nagyon tisztelik. Ezek madárjóslatokon keresztül és az áldozatok bemutatása révén megmondják a jövőt, és az egész nép az alárendeltjük. Van egy hihetetlen és furcsa szokásuk, leginkább akkor, amikor bizonyos jelentős ügyeket vizsgálnak meg: mert miután vízzel megtisztították, késsel megsebesítenek egy embert a rekeszizma felett, és miután a megszárt férfi összeesett, az eséséből és a tagjai rángásából, sőt a vér folyásából is meglátják a jövőt, és hisznek valamiféle régi és ősi megfigyelés-

ben ezekkel kapcsolatban. 4. Van egy szokásuk: senki sem mutathat be áldozatot filozófus nélkül. Azt mondják, hogy a hálaáldozatokat az isteni természetben jártas emberek segítségével kell bemutatni az isteneknek, mivel azok mintegy egy nyelvet beszélnek az istennel, és azt gondolják, hogy rajtuk keresztül kell kérni a jó dolgokat.²⁸

Diodóros leírásából arra következtethetünk, hogy a druidák a szertartásokon egy vallási szempontból feltehetően fontos közvetítő szerepet játszottak az emberi és az isteni világ között, továbbá feltételezhetjük, hogy a szertartások alatt a druidák imádkoztak az istenekhez, valamint lehetséges, hogy a szertartások vezetése és a felügyelete is az ő feladatuk volt, miként azt Caesar (*Gal.* VI. 13) is említette.²⁹ Megfigyelhető azonban, hogy egyes latin szerzők olyan vallási feladatok elvégzését is a druidáknak tulajdoníthatták, melyek a már említett görög szerzők szerint a kelta jósok (*manteis*, *ueteis*) hatáskörébe tartoztak.³⁰ Ez a jelenség jól megfigyelhető Cicero Divitiacusról szóló leírásában:

A jóslások efféle gyakorlását pedig a barbár népeknél sem mellőzik, mivel vannak druidák Galliában is, akik közül én magam ismerem a haeduus Divitiacust, a vendégedet és discsérődet, aki azt mondta, hogy ismert számára a természet rendje, amit a görögök *physiologia*-nak neveznek, és részben madárjóslatokkal, részben következtetéssel megmondta, hogy mi lesz a jövő.³¹

Az idézett Cicero-hely azért is érdekes lehet számunkra, mivel Divitiacus Caesar *Feljegyzések a gall háborúról* című munkájában is szerepel,³² Caesar azonban sohasem említi róla, hogy druida lett volna, sőt, ellentétben azzal, amit Caesar a druidákról ír (ti. hogy nem mennek háborúba, és mentesítik őket a katonai szolgálat alól), Divitiacus részt vett a katonai műveletekben is.³³ Cicero munkájában a druidákat a filozófiai tevékenység végzése, valamint a jóslás gyakorlása miatt említi, ennél fogva az egyetlen közös pont Cicero és Caesar druidákra vonatkozó állításai között az, hogy a druidák ismerték a természet rendjét.³⁴ Szembetűnő azonban, hogy Cicero szerint Divitiacus olyan dolgokban volt jártas, amelyekkel Strabón és Diodóros szerint nem a druidák, hanem a két szerző által jósoknak nevezett csoport tagjai foglalkoztak, és mint Caesar munkájában láttuk, annak ellenére, hogy szerinte a druidák nem mennek háborúba, Divitiacus aktívan részt vett a hadműveletekben is. Ezért lehetséges, hogy Divitiacus kelta jós (*manteis*, *ueteis*) volt, nem pedig druida, és Cicero valamilyen okból a druidáknak tulajdonította a kelta jósok néhány feladatának elvégzését.³⁵ Ez azonban nem feltétlenül csak Cicero munkájában volt így, és mivel nem tudjuk pontosan megkülönböztetni a druidákat a kelta jósoktól, elképzelhető, hogy olyan feladatok elvégzését is a druidákhoz kötjük, amelyek alapvetően a jósok feladatköréhez tartoztak.³⁶ A másik olyan szerző, aki talán összeköti a druidákat a jóslással, idősebb Plinius. Munkájában (*Nat. hist.* XXX. 13) megemlíti, hogy Tiberius hatalma eltörli a gallok druidáit, valamint az ilyesfajta jósokat és gyógyítókat. Elképzelhető, hogy Plinius ezen a helyen azért említi a druidákat, mert úgy vélte, hogy azok ténylegesen foglalkoztak jóslással, azonban ez azzal is magyarázható, hogy Plinius a druidákat mágusoknak tartotta (XVI. 95), a jóslás pedig szerinte a mágia részét képezi (XXX. 1). Másrészt a római szerzők leegyszerűsítették a gall szellemi elit ábrázolását azzal,

hogyan az ebbe a rétegbe tartozó csoportok közül csak a druidákat említették meg leírásaikban, emiatt a latin nyelvű források olvasása és értelmezése során sokkal óvatosabbnak kell lennünk, és össze kell vetnünk azokat a későbbi írók forrásai miatt pontosabbnak tűnő görög nyelvű leírásokkal.³⁷

Összegzés

Összegzésként elmondható, hogy Strabón és Diodóros sokkal részletesebb leírást nyújt a druidákról, valamint azok feladatköréről, mint a korábban alkotó Caesar és Cicero, aminek az lehet

az oka, hogy mindketten tisztában voltak azzal, hogy a galliai intellektuális elit három csoportra oszlott. Leírásaik alapján arra következtethetünk, hogy Cicero állításával, valamint a modern *communis opinio*-val ellentétben a druidák nem jósoltak, és az áldozatok meggyilkolása sem az ő feladatuk volt az emberáldozati szertartások során; ugyanakkor nem vonható kétségbe, hogy a druidák jelen voltak ezeken a szertartásokon. Feladatuk az isteni és az emberi világ közötti közvetítés lehetett, és elképzelhető, hogy a szertartásokat is ők vezették. Mint láttuk, a római szerzők munkájában nem jelenik meg a galliai szellemi elit három csoportba történő felosztása, így a szerzők leírásaikban könnyen összemoshatták a druidák és a kelta jósok feladatait.

Jegyzetek

- Kendrick 1994, 73.
- A korai leírások közül kétségtelenül ezeket tekinthetjük a legfontosabb beszámolóknak, azonban ezek mellett más forrásokat is tárgyalunk. Caesar, Diodóros és Strabón valószínűleg Poseidóniosztól szerezték a munkájukban olvasható információkat, lásd Chadwick 1966, 7. Ennek ellenére a leírásaik között kisebb-nagyobb eltéréseket figyelhetünk meg. Ezekkel a későbbiek során részletesen foglalkozom.
- Az itt bemutatott tudományos elméletek kritikai elemzését lásd alább.
- Chadwick 1966, viii; Lincoln 1988, 381.
- Piggott 1981, 99; Lincoln 1988, 381.
- Lincoln 1988, 381. Piggott (1981, 97) munkájában az európaiak és a Tahitin élő, emberáldozatokat is bemutató *arioi* elnevezésű csoport találkozásához hasonlítja a klasszikus világ és a druidák találkozását.
- Piggott 1981; Kendrick 1994.
- Chadwick 1966, 25, 28–30, 36–38, 45–46, 84–85; Lincoln 1988, 381.
- Lincoln 1988, 381. Bár Lincoln nem mondja egyértelműen ki, de a Caesar-kori és a császárkori propagandára utal.
- Chadwick (1966, 28) egyébként ezt a propagandisztikus koncepciót használva helyesen mutat rá arra, hogy nem feltétlenül a druidákat kell vádolnunk az emberáldozatok bemutatásával. A koncepció gyengesége, hogy olyan elemeket is a propaganda részének minősíthet, és ezáltal tévesen elemezhet, amelyek egyébként a római propagandától függetlenek. Erre példa lehet Chadwick Strabónnal kapcsolatos értelmezése (1966, 24–25). Chadwick azt állítja, hogy Strabón és Diodóros a druidákra vonatkozó információkat teljes mértékben egyetlen közös forrásból, mégpedig feltehetően Poseidónios munkájából veszik át. Poseidónios még jóval a druidákra vonatkozó római propaganda megjelenése előtt alkotta művét, ennek ellenére Chadwick szerint az őt másoló Strabón leírása kiélezett támadás a kelták ellen, amely igazolni kívánja Caesar fellépéseit és Augustus romanizációs törekvéseit. Bár igaz, hogy Caesar, Augustus és Strabón kortársak, Poseidónios megemlézése miatt elképzelhető, hogy Strabón állításai Poseidóniosztól származnak.
- Lincoln 1988, 381. Ez a modern munkákban is megfigyelhető például az emberáldozatok és a rituális csonkítások esetében, melyek az ókori kelták szemében valószínűleg nem keltettek visszatetszést, számunkra viszont már kegyetlennek tűnnek. Bár a jelenlegi forrásadottságok alapján nem lehet megalkotni a valós druidaképet, ezek a preconcepciók a forrásainkból kialakítható képet is torzítják.
- Arra is figyelemmel kell lennünk, hogy a druidákról szóló ókori leírások különböző korokban keletkeztek, és emiatt forrásaink a druidákat eltérő helyzetekben mutatják be, és így az is elképzelhető, hogy két eltérő beszámoló a saját korában még hiteles is lehetett. Strabón (IV. 4, 5) és Pomponius Mela (III. 2, 18) munkájában például azt olvashatjuk, hogy az emberáldozatok bemutatását a rómaiak már betiltották, és Mela szerint a gallok ezek helyett már rituális csonkításokat végeztek. Ezzel szemben Diodóros (V. 31, 3) és Caesar (*Gal.* VI. 16) szerint a kelták még embereket áldoznak. Néhány ókori forrásunk – a művek témája miatt – csak a druidák intellektuális tevékenységéről emlékeztet meg, és ezek a források egyáltalán nem kötötték a druidákat az emberáldozati szertartásokhoz, lásd Clem. Al. *Strom.* I. 15, 70.1; I. 15, 71.3; Hippol. *Haer.* I. 25; Diog. Laert. *Vitae Praef.* 1; 6; D. Chr. *Or.* 49, 7–8. Ráadásul a római hatóságok több alkalommal is korlátozták a druidák tevékenységét, ez pedig így nemcsak a feladatköreiken módosított, hanem a forrásaink alapján a megítélésüket is megváltoztatta, lásd Plin. *Nat. hist.* III. 13; Suet. *Claud.* 25, 5; Strabón IV. 4, 5.
- Caes. *Gal.* VI. 13–20.
- Caes. *Gal.* VI. 13. *Natio est omnis Gallorum admodum dedita religionibus, atque ob eam causam, qui sunt adfecti gravioribus morbis quique in proeliis periculisque versantur, aut pro victimis homines immolant aut se immolatuos vovent administrisque ad ea sacrificia druidibus utuntur, quod, pro vita hominis nisi hominis vita reddatur, non posse deorum immortalium numen placari arbitrantur, publice eiusdem generis habent instituta sacrificia.* Szepessy Tibor fordítása. A továbbiakban, ahol fordító nincs feltüntetve, a forrásokat saját fordításomban közlöm.
- The nation of all the Gauls is extremely devoted to superstitious rites; and on that account they who are troubled with unusually severe diseases, and they who are engaged in battles and dangers, either sacrifice men as victims, or vow that they will sacrifice them, and employ the Druids as the performers of those sacrifices.*
- A kérdéssel lentebb részletesen foglalkozom, és látni fogjuk, hogy nem a druidák mutatták be az áldozatokat.
- The whole nation of the Gauls is greatly devoted to ritual observances, and for that reason those who are smitten with the more grievous maladies and are engaged in the perils of battle either sacrifice human victims or vow so to do, employing the Druids as ministers for such sacrifices.*
- Ugyanez figyelhető meg az Ernest Flammarion által kiadott francia nyelvű fordításban is: *Toute la nation gauloise est très adonnée à la superstition: de là vient que ceux qui sont atteints de maladies graves, on qui se trouvent dans les combats et dans quelque danger, immolent ou font vœu d'immoler des hommes: pour les sacrifier on se sert du ministère des Druides.*
- Hasonló a helyzet az előző lábjegyzetben idézett francia fordítás esetében is.
- Vorderstrasse 2010, 23; Eastwood 2012, 188. A druidák szertartáson belüli szerepe a forrásokban is nehezen megfogható.

- 21 Cicero munkája szerint a druidák jóslással és a természet rendjének (*physiologia*) vizsgálatával foglalkoztak (*Div.* I. 41, 90). Diodóros (V. 28, 5–6; V. 31, 2–5) értelmezésben a druidák filozófusok és a *theologosok* voltak. Strabón (IV. 4, 4–5) szerint a druidák a *physiologia* mellett erkölcsfilozófiával is foglalkoztak, valamint háború ügyében közvetítettek a törzsek között és bíraskodtak is. Caesar (*Gal.* VI. 13–18) beszámolója szerint a druidák nem mentek háborúba, és sok mindent mondtak a csillagok mozgásáról, valamint a világ nagyságáról, és ismerték a természet rendjét is. Emellett bíraskodtak, tanították az ifjúságot, és ők végezték a törzsi adminisztrációt. Caesar, Diodóros és Strabón egyaránt határozottan összekapcsolják a druidákat az áldozati szertartásokkal. A druidák és a szertartások összekapcsolása nem jelenik meg sem Alexandriai Kelemen (I. 15, 70.1; I. 15, 71.3), sem Hippolytos (*Haer.* I. 25), sem Diogenés Laertios (*Vitae Praef.* 1; 6), sem Dión Chrysostomos (*Or.* XLIX. 7–8), sem pedig Mela (III. 2, 18–19) munkájában. Mivel pedig a szerzők témája ezt nem is indokolja, a hallgatásuk nem jelenti azt, hogy a druidák és a szertartások nem kapcsolódtak össze. Plinius szerint (*Nat. hist.* XVI. 95, XXX. 13) a druidák mágusok voltak. Tacitus munkájában a druidák azt jóslják a Capitolium leégése után, hogy a hatalmat az Alpokon túli népek veszik át (*Hist.* IV. 54), és átkokat szórnak a Mona szigetét támadó római katonákra (*Ann.* XIV. 30).
- 22 A jóslást két római szerző is a druidákhoz köti, ezért nem feltétlenül téves ez az értelmezés, viszont más szerzők olyan információkat közölnek, melyek ezt cáfolják. A későbbiekben ezzel a kérdéssel részletesebben foglalkozunk.
- 23 *Caes. Gal.* VI. 13. A vallási kérdések magyarázása, miként azt Chadwick (1966, 46) feltételezi, akár a jóslásra is utalhat.
- 24 A szó azokat is jelölheti, aki az istennel beszéltek, *Diod. Sic.* V. 31, 2–5.
- 25 Vö. Chadwick 1966, 46.
- 26 Strabón IV. 4, 4; *Diod. Sic.* V. 31, 2–5. Az *uateis* szó kísértetiesen hasonlít a latin *vates* szóra, ugyanakkor feltételezhető, hogy a Strabón által közölt szó (οὐάτεις) gall eredetű. A οὐάτεις helyett egyes szövegkiadásokban οὐάτης alak szerepel, ez a különbség azonban érdemben nem befolyásolja a Strabón-hely tartalmát. A *vates* szó etimológiájával kapcsolatban lásd de Vaan 2008, 656.
- 27 Strabón IV. 4, 4; *Diod. Sic.* V. 31, 2–4.
- 28 *Diod. Sic.* V. 31, 2–4: Εἰσὶ δὲ παρ’ αὐτοῖς καὶ ποιηταὶ μελῶν, οὓς βάρδους ὀνομάζουσιν. Οὗτοι δὲ μετ’ ὀργάνων ταῖς λύραις ὁμοίων ᾄδοντες οὓς μὲν ὕμνοῦσιν, οὓς δὲ βλασφημοῦσι. Φιλόσοφοι τέ τινές εἰσι καὶ θεολόγοι περιττῶς τιμώμενοι, οὓς δροῦιδας ὀνομάζουσιν. Χρῶνται δὲ καὶ μαντεσίν, ἀποδοχῆς μεγάλης ἀξιοῦντες αὐτοὺς· οὗτοι δὲ διὰ τὴν οἰωνοσκοπίας καὶ διὰ τὴν τῶν ἱερῶν θυσίας τὰ μέλλοντα προλέγουσι, καὶ πᾶν τὸ πλῆθος ἔχουσιν ὑπήκοον. Μάλιστα δ’ ὅταν περὶ τινῶν μεγάλων ἐπισκέπτονται, παραδόξον καὶ ἄπιστον ἔχουσι νόμιμον· ἄνθρωπον γὰρ κατασπείσαντες τύπτουσι μαχαίρᾳ κατὰ τὸν ὑπὲρ τὸ διὰ φραγμα τόπον, καὶ πεσόντος τοῦ πληγέντος ἐκ τῆς πτώσεως καὶ τοῦ σπαραγμοῦ τῶν μελῶν, ἔτι δὲ τῆς τοῦ αἵματος ῥύσεως τὸ μέλλον νοοῦσι, παλαιᾶ τινι καὶ πολυχρονίῳ παρατηρήσει περὶ τούτων πεπιστευκότες. Ἔθος δ’ αὐτοῖς ἐστὶ μηδὲνα θυσίαν ποιεῖν ἄνευ φιλοσόφου· διὰ γὰρ τῶν ἐμπειρῶν τῆς θείας φύσεως ὥσπερ εἰ τινῶν ὁμοφώνων τὰ χαριστήρια τοῖς θεοῖς φασὶ δεῖν προσφέρειν, καὶ διὰ τούτων οἶονται δεῖν τὰγαθὰ αἰτεῖσθαι.
- 29 Cunliffe 1999, 190.
- 30 Cunliffe (2010, 132) helyesen állítja, hogy a bárdok énekesek lehettek, az *uateis* olyan jósök, akik interpretálták a jeleket, a druidák pedig olyan bölcsek és tanítók voltak, akik az isteni és az emberi világ között közvetítettek. Az áldozatok meggyilkolása így a jósök feladata lehetett, nem pedig a druidáké.
- 31 *Cic. Div.* I. 41, 90: *Eaque divinationum ratio ne in barbaris quidem gentibus neglecta est, siquidem et in Gallia Druidae sunt, quibus ipse Divitiacum Aeduum, hospitem tuum laudatoremque, cognovi, qui et naturae rationem quam φυσιολογίαν Graeci appellant, notam esse sibi profitebatur et partim auguriis, partim coniectura, quae essent futura, dicebat.*
- 32 *Caes. Gal.* I. 3; I. 16; I. 18–20; I. 31–32; I. 41; II. 5; II. 10; II. 14–15; VI. 12; VII. 39.
- 33 *Caes. Gal.* II. 10.
- 34 Vö. *Caes. Gal.* VI. 14: *Multa praeterea de sideribus atque eorum motu, de mundi ac terrarum magnitudine, de rerum natura, de deorum immortalium vi ac potestate disputant et iuventuti tradunt.* „Emellett sok mindent mondanak a csillagokról és azok mozgásáról, a világ és földek nagyságáról, a természet rendjéről, a halhatatlan istenek erejéről és hatalmáról, és ezeket átadják az ifjúságnak.”
- 35 A latin szerzőknél Ammianus kivételével a kelta elitrétegből csak a druidák jelennek meg, lásd Caesar: *Gal.* VI. 13–20; Cicero: *Div.* I. 41, 90; Mela III. 2, 18–19; Plinius: *Nat. hist.* XVI. 95, XXX. 13; Tacitus: *Ann.* XIV. 30, *Hist.* IV. 54. Emiatt elképzelhető, hogy a különböző rétegeket a szerzők összemosták.
- 36 Ennek okait lásd az előző jegyzetben.
- 37 Kendrick (1994, 135) helyesen figyeli meg, hogy az Ír-szigeten élő kelták esetében Strabón leírásához hasonlóan három vallási és szellemi elitcsoport meglétéről tudunk, ebből pedig arra következtethetünk, hogy a kelta társadalomban ez az állapot volt a jellemző. Cunliffe (2010, 3) szerint Caesarnál megfigyelhető némi általánosítás. Tacitus (*Hist.* IV. 54) munkájában is azt látjuk, hogy a druidák jósolnak.

Bibliográfia

Műfordítások

- Caesar: *The Gallic War*. Ford. H. J. Edwards. London, 1917.
- C. Julius Caesar: *Caesar's Gallic War*. Ford. W. A. McDevitte – W. S. Bohn. New York, 1869.
- Gaius Julius Cäsar: *Der Gallische Krieg*. Ford. Curt Woyte. Leipzig, 1957.
- Iulius Caesar *Feljegyzései a gall háborúról, a polgárháborúról*. Ford. Szepessy T. Budapest, 1974.
- J. César: *Commentaires sur la guerre des gaules*. Paris, é. n.

Szakirodalom

- Cunliffe, B. 1999. *The Ancient Celts*. Oxford.
- Cunliffe, B. 2010. *Druids. A Very Short Introduction*. Oxford.

- de Vaan, M. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 7.) Leiden–Boston.
- Eastwood, L. 2012. *The Druid's Primer*. Ropley.
- Chadwick, N. K. 1966. *The Druids*. Cardiff.
- Kendrick, T. D. 1994. *The Druids*. London.
- Lincoln, B. 1988. „The Druids and Human Sacrifice”: M. A. Jazayery – W. Winter (szerk.): *Languages and Cultures. Studies in Honor of Edgar C. Polomé*. Berlin, 381–395.
- Piggott, S. 1981. *The Druids*. Harmondsworth.
- Tierney, J. J. 2007. „The Celtic Ethnography of Posidonius”: R. Karl – D. Stifter (szerk.): *The Celtic World. Critical Concepts in Historical Studies. Volume III. Celtic History*. Routledge, 9–112. (Első megjelenés: *Proceedings of the Royal Irish Academy* 5 [60c], 1960, 189–275.)
- Vorderstrasse, T. 2010. „A Port without a Harbour. Reconstructing Medieval al-Mina”: J. Schryver (szerk.): *Studies in the Archaeology of the Medieval Mediterranean*. Leiden, 15–40.

Ferenczi Roland (1989) az ELTE BTK Ókortörténeti Doktori Programjának és az Universität Hamburg Indologie (South Asian Studies) doktori programjának doktorandusza. Érdeklődési területe az ótamil irodalom és az ókori dél-indiai királyságok története, különös tekintettel az indo-római kereskedelmi kapcsolatokra. Legutóbbi írása a *Keletkutatásban* jelent meg *A Malabár-part kalózzai az indo-római kereskedelem idején* címmel (2016. tavasz).

Védett fák és védett férfiak

Totemisztikus fák kultusza az ótamil *szangam*-irodalomban

Ferenczi Roland

„I’m a lumberjack and I’m OK
I sleep all night and I work all day.”
(Monty Python)

Bevezetés¹

Az ótamil *szangam*-irodalom² (Kr. u. 1. – Kr. u. 6. század)³ antológiáit, különsképp a hősi költészet (*puram*) alkotásait olvasva újra meg újra felbukkan egy archaikus rítus, amely során a hős uralkodó seregével az ellenség udvara ellen vonul, majd a győztes csata végső aktusaként elefántját a palota területén álló totemisztikus fához (*kadimaram*, vagy a szakirodalom által tévesen használt *kávalmaram*) kötözi, vagy kivágja a fa törzsét és abból királyi dobót (*muraszu/muraszam*) készít. A történetre talán a neves antropológus, Sir James George Frazer is felkapta volna a fejét, amennyiben értesülhetett volna róla, ám a tamil irodalmi reneszánsz⁴ időszaka és így az ókori tamil szövegek újrafelfedezése és kiadása is még csak akkortájt volt kibontakozófélben, amikor már *Az aranyág* (*The Golden Bough*) utolsó kiadásai⁵ is megjelentek. Frazer munkájában minden bizonnyal előkelő helyen szerepelt volna az ókori dél-indiaiak totemisztikus fáinak kultusza – nem úgy az ótamil irodalommal foglalkozó szekunder irodalom esetében, ahol bár a téma rendre előkerül, ám néhány megjegyzésnél, bekezdésnél, *horribile dictu* alfejezetnél messzebb ez idáig senki sem merészkedett. Jelen tanulmány célja, hogy ezt a hiányt némiképp pótolja, és a rítusra vonatkozó ótamil szöveghelyeket hiánytalanul bemutassa, remélve, hogy a vizsgálat során egy, a további kutatásokat megalapozó tanulmány születik, amely képes megbirkózni a szakirodalom pontatlan vagy téves állításaival és felhívni a figyelmet a téma bizonytalanságaira.

A dél-indiai totemisztikus fák kutatásának rövid története

Ramachandra Dikshitar 1930-ban megjelent monográfiájában csak rövid, néhány soros bekezdést szentelt a témának, amelyben a kérdéses fát „őrző fá”-nak (*guardian tree*) nevezi, amely mint olyan, az uralkodó szuverenitását szimbolizálta, kivágása együtt járt az ellenség zászlajának megszerzésével.⁶ Nilakantha Sastri szintén az „őrző fá” (*guardian tree*) terminust használja legendás, 1955-ben megjelent *A History of South India* című kötetében, ám a kérdésről csupán egy (!) mondatban emlékezik meg.⁷ Xavier S. Thani Nayagam valamelyest bővebben értekezik a kérdésről, könyvében a *kadimaramot* „őrzött fá”-nak nevezi (*guarded tree*). Ebbéli minőségében minden uralkodónak saját, a dinasztijára jellemző védelmezett fája volt, amely uralkodását szimbolizálta.⁸ John R. Marr monográfiájában (1958) nem vizsgálja részletesen a rítust, amikor munkájában mégis kitér a témára, a fát „védelmező fá”-nak (*protective tree*) nevezi.⁹ Későbbi tanulmányában már egy egész oldalt szentel a kérdésnek, és marad a fák védelmező funkciójánál, azokat a templomi *szthlavriksákhokhoz*¹⁰ hasonlítja.¹¹ A rítus interpretálásában néminemű áttörést George L. Hart kötete (1975) jelentett, aki először vizsgálta az ótamil irodalom egyes szokásait az összehasonlító vallástudomány és a kulturális antropológia módszereinek fényében. Ez monográfiájának legfőbb vonzereje és túlzásai miatt egyben legtámadhatóbb felülete is. Tanulmányában „oltalmazó fák”-ról beszél (*tutelary tree*), amelyek „az eget és a földet összekötő kozmikus fák”-ként hasonlóak a szibériai sámánok speciális fáihoz, amelyekből

1.

Fürödni ment egyszer egy fénylő arcú lányka
és megevett egy víz sodorta zöld gyümölcsöt.
E hibájáért cserébe kilencszer kilenc elefántot,
s a lány súlyának megfelelő arany nősobrot kínáltak,
ám Nannan nem fogadta el, s egy nő gyilkosa lett.
Ő a te anyád, ki olyan, mint ő, hát tűnjön a feneketlen pokolba!
A napon, mikor kedvesed mosolygó arccal vendégségbe jött,
Egy percet sem aludt, mint város ostrom előtt.

Paranar verse, Kurundohai 292

2.

Hosszú szíjakkal hibátlanul megfeszítve
csillognak fekete oldalai, melyeket
páva pazar, hosszú tollainak ragyogó, pettyes zafír-füzérével,
s uzsinyai aranyló virágaival pompásan díszítettek:
Ez hát a vérre szomjas, rettentő királyi dob!
Ám mielőtt e dob mosdatásából visszatért volna,
én annak olaj habjaként elterülő puha, virágos ágyára
tudatlanul felmástrom.
Te mégsem hasítottál ketté éles kardoddal haragodban,
és bár ez is elég volna, hogy a jó tamilok
minderről tudomást szerezzenek,
de még így sem voltál elégedett,
közelebb jöttél s erős, muzsavú dobhoz hasonló
karjaid emelve legyeztél s hűsítettél engem.
Azokon kívül, kiknek hírneve ismert itt a széles földön,
senki másnak nincs helye a felsőbb világban!
Te jól tudod ezt, ó, győzedelmes királyom,
ezért hát itt e helyen, ekképp cselekedtél.

Puranánúru 50. Mósi Kiránár dicsőítő verse Cséramán
Tahadúrerinta Peruncséal Irumporai királyhoz

sámándobjaikat készítették.¹² Hart nézeteire a továbbiakban még szükséges lesz kitérni. N. Subrahmanian öt évvel Hart kötete után (1980) jelentette meg nagyszabású tanulmányát *Sangam Polity* címmel, amely bár szinte kizárólag a primer (irodalmi) forrásokon keresztül igyekszik rekonstruálni a *szangam*-irodalom korát, sajnos a korai antológiákat és az évszázadokkal utánuk születő műeposzokat (*perungáppijam*) rendszerint együtt olvassa, nem figyelmeztetve ennek veszélyeire. Subrahmanian az „oltalmazó fa” (*tutelary tree*) és az „őrzött fa” (*guarded tree*) terminusokat használja.¹³ Major István a *Maduraikkándzsi* magyar fordításához írt utószavában (2012) említi a királyi „őrző fát”, melyet mintegy a király hatalmát reprezentáló „életfaként” definiál.¹⁴

A témával kapcsolatos talán legpontosabb megállapításokat az orosz tamilista, Alexander Dubiansky fogalmazta meg (2013), ám nagyobb tanulmányának néhány bekezdését itt sem nevezhetjük kimerítőnek. Dubiansky Thani Nayagamhoz hasonlóan viszsztatér az „őrzött fa” (*guarded tree*) kifejezés használatához, és bírálja Hart nézeteit, aki a fában „ kozmikus szimbolizmust” lát.¹⁵ Végezetül említsük meg a Madras University szerkesztette *Tamil Lexicon* definícióját: eszerint a *kadimaram* olyan, a dinasztiai által „ültetett fa, amelyet az ősi időkben mint a szuverén hatalom és uralom szimbólumaként gondosan őriztek”.¹⁶

Talán ebből a rövid áttekintésből is látszik, hogy a totemisztikus fákkal kapcsolatos szakirodalom álláspontja nem egységes, ha egyáltalán beszélhetünk valódi diskurzusról a témában. Jóllehet a különböző elnevezések és definíciók eltérései csupán nű-



1. kép. Punnai fa. A dél-indiai Ádirangam Ranganáthasvami templom szthala-vriksája. Ádi Tiruvarangam, Tamil Nádu, India (a szerző fotója)

ánszoknak tűnhetnek, mégis a rítus kapcsán eluralkodott szekunder irodalom tekintélye (különösképp Hart nézetei) miatt fontosnak érzem, hogy visszatérjünk a primer forrásokhoz, és lehetőségeinkhez mérten újra megválaszoljuk a kérdést: ténylegesen *axis mundi*, eget és földet összekötő kozmikus fa-e az ókori tamilok őrzött fája, ahogyan azt Hart állítja? Ami az elnevezést illeti, cikkemben következetesen a *totemisztikus fa* és az *őrzött fa* terminusokat használom, melyek közül az első egy szóban egyesíti a fának tulajdonítható lehetséges és igazolható funkciókat, a második pedig a *kadimaram* szó lehetséges fordításai közül a biztonságosabb olvasat. Az ótamil szövegekben megjelenő *kadimaram* szóösszetételben a *kadi* névszó elsősorban 'örizet', 'védelmet', a *maram* 'fát' jelent. Az összetétel így tulajdonképpen „őrzött fának” és „őrző fának” is fordítható (mint azt fentebb a szakirodalom áttekintésekor láttuk). Azonban, mint azt látni fogjuk, e funkciók közül a fa „őrzöttsége” nem kérdéses, ám hogy a fa ténylegesen őrzi-e az uralkodó hatalmát, ennek megválaszolása tanulmányunk feladata lesz.

A szakirodalom gyakorta együtt említi két fogalmat, a tamil *kadimaramot* és a *kávalmaramot*, mint egymás szinonimáit. Valóban, mindkét szó ugyanazt jelenti: „őrző fa” vagy „őrzött fa”. Ugyanakkor a *kávalmaramra* hivatkozó szerzők¹⁷ szinte kivétel nélkül hibát követnek el, amikor tanulmányaikban azt sugallják, hogy a kifejezés az ókori szövegekben ténylegesen megjelenő ótamil terminus volt, és ily módon felcserélhető a *kadimaram* szóval. Az igazság az, hogy a *kávalmaram* kifejezés a *szangam*-irodalomban egyáltalán nem található meg, és úgy tűnik, legkorábbi előfordulása a jó ezer évvel későbbi (Kr. u. 12. század körül), a *Puranánúru* verseihez írt, ismeretlen szerzőtől származó középkori kommentárokból érthető tetten.¹⁸ Így bár szinonimáról beszélhetünk, a *kávalmaram* szót ókori eredetű, bevett terminusként használni félrevezető.

Szimbolikus növények a szangam-irodalomban

Az ókori tamilok költészete bővelkedik a szimbolikus természetű képekben. A különböző virágoknak, növényeknek, fának, ligeteknek, erdőknek nem csupán a tájleírás szempontjából van jelentőségük, de nagy részük szimbolikus, a vers tematikáját is meghatározó jelentéssel bír. A tamil irodalmi hagyományban a szerelmi *aham*- és hősi *puram*-költészet témáinak ábrázolására hét-hét *irodalmi beállítást* (*tinai*) találunk, melyek pontosan meghatározott cselekménnyel, megszokott fő- és mellékszereplőkkel, a történetek helyét, idejét, védőistenségét pontosan leíró szabályrendszerrel rendelkeznek, és amely beállítások közül tizenegy viseli növények nevét.¹⁹ A szerelmi költészetben öt „középső” *tinai* (*aintinai*) vagy „belső táj” (*interior landscape*)²⁰ ismeretes:

1. *kurindzsi* (a tizenkét évente virágzó *Strobilanthes kunthianus*),²¹ a hegyvidékek fálvainak világa;

2. *mullai* (*Jasminum malabaricum*), az erdők, pásztorok világa;

3.

Hegyekhez hasonló hullámok fehér permetét szaggató szél fúj, támad és sötét, vizektől terhes felhők hömpölyögnek. Ő, ki a sötét, széles nagy óceánt elérte, majd az anangu megszállta avunarak védelmezte, Szúr démon fájának gyökerét kivágta, te hozzá, a nagy hírnevű, félelmetes haragú Vezérhez hasonlóan elefántod hátán lovagoltál, vörös szájú pengék vágták le az ellenszegülőket, s az erős mellkasukon nyílt sebek köpte vértől a zafírszínű sötét holtágak vizeinek színe most bíbor festékekhez hasonlóvá változott. Erődöket pusztítottál, ó, urunk, kinek ellenségeskedés fűtötte fölényétől erőfeszítése megnövekedett!

Te parancsba adtad a sokak által körülvelt és védelmezett kerekvirágú kadambu fa őrzött, teljes törzsének kivágását, győzelmet arattál, s a fából dörgő hangú panai dobot készítettél, ó, harcban győztes, roston szúrt pálmaború, szantállal kent mellkasú, harcban gyilkos seregű Cséraládan! Zöld fűzérés szügyű, ódai díszektől ragyogó, erős, magasba emelt agyarú, hibátlan elefántod arannyal díszített nyakán ülsz, gyarapodik a sokak dicsérte gazdagságod és mi boldogan nézzük ezt! Ott, hol a kavir fáktól sűrű hegyek lejtőin jak szendereg és fényesen csobogó vizesésekről, narandam fűről álmodik, az árják lakta híres-neves Himálája és a déli Kumari között oda lett vitézsége azoknak, kik más uralkodók neveit dicsérték, midőn felettük győzelmet arattál.

Paditruppattu 11. „Sebek köpte vér”

A költő, Kumattúr Kannanár verse Imajavaramban Neduncséraládan királyhoz

4.

A szorosan kötözött tadári dob zokogva zúgott és téged dicsértünk mindannyian, kik eljöttünk, amikor a temérdek ragyogó kard csillogó fénye győzedelmesen felvillámlott, és nyílként záporozó eső hullott nyüzsgő katonai táborod körül, hol engedetlen ellenségeid levágott fejeit tűzhelyként, a kivílam ágait tűzifaként s a fortyogva reszkető koponyák végtelen soraihoz a vanni fát kanálként használva azokat meddő démonlány kevergette, majd mikor egy főtt golyót, amitől az állatok is elfordultak, a szakács magasba tartott, így beszéltél: „A lakodalmra érkező minden vendégnek e forró edény szájából ömlő friss vízből jusson bőséggel!” – mondtad, és sikeres áldozatoddal virágba borítottad a hústól büzlő csatamezőt. Ó, hadd legyen miénk holdfényhez hasonlóan ragyogó virágfüzered!

Puranánúru 372. Mángudi Kizsár verse

Nedundzsezsijan királyhoz

3. *nejdal* (*Nymphaea lotus alba*), a tengerparti falvak világa;
4. *marudam* (*Thespesia populnea*), a földművesek világa;
5. *pálai* (*Mimusops elengi*), a száraz időszakban kimerült pusztaságok világa.²²

A hősi költészet öt „középső” beállítása nem földrajzi régiót, sokkal inkább a vers témáját jelöli:

1. *vetcsi* (*Ixora Coccinea*), portyázás, szarvasmarhalopás;
2. *vandzi* (*Bassia malabarica*), készülődés a harcra;
3. *uzsinyai* (*Cardiospermum halicacabum*), támadás és ostrom;
4. *tumbai* (*Leucas aspera*), csata;
5. *váhai* (*Albizia lebeck*), győzelem.²³

Az ótamil irodalomban minden költemény kapcsolódik egy meghatározott *tinai*hoz, s hogy épp melyikhez, azt sokszor a költeményben szereplő növénynevekből, vagy épp az adott földrajzi tájon élő állatok szerepeltetéséből könnyedén kitálálhatjuk, ugyanakkor a meghatározásban segítenek a fentebb említett konvencionális helyszínek, szituációk, szereplők, istenségek stb. Elmondhatjuk, hogy az ótamil költészet igen szorosan kapcsolódott az ókori Dél-India flórájához és faunájához, a különféle növények természetes és szimbolikus megjelenése a versekben általános. Ennek talán legszebb példája az ótamil *Kurindzsippattu* költeménye, amelyben nem kevesebb mint kilencvenkilenc hegyi növény katalógusát énekli meg a szerző a 261 soros költemény részeként (*Kurindzsippattu* 61–98).

Királyok, törzsfők és szimbolikus növényeik

Az ókori tamil királyok (*múvendar*)²⁴ dinasztiai szimbolikus összeköttetésben álltak bizonyos növényekkel, sőt a különböző, csak az adott uralkodóra jellemző növények, virágok vagy fák az uralkodó egyéni jelképeivé is váltak.²⁵ Így amikor a különböző királyokra, törzsfőkre a költemények szerzői csupán a rájuk jellemző szimbolikus növények neveivel hivatkoztak, a művelt hallgatónak ez is elegendő volt, hogy a szereplőket azonosítsa. Az ótamil versekben az uralkodók sokszor viselnek különböző növényekből készített koszorút (*kanni*), így a Csóla király *ár*, *atti* (ébenfa, *Baobab racemosa*) virágaiból, a Pándija király *vémbu* (nímfa, *Melia azadirachta*) virágaiból, a Cséra király *póndai* vagy *panai* (palmyra-pálma, *Borassus flabellifer*) virágaiból font koszorút viselt. A virágok így metonimikusan és a műfaji, poétikai diskurzusban metaforikusan is egy-egy uralkodót, uralkodóházat eleveníthettek meg. Előfordult, hogy a király által viselt koszorú több különféle virágot is tartalmazott, ilyenkor a költemény értelmezésekor természetesen számolnunk kell az egyes virágok szimbolikus jelentésével.²⁶ Így például ha a király egy másik uralkodó szimbolikus virágát együtt viselte sajátjával, úgy az az ellenség behódolását vagy legyőzését jelenthette. Természetesen a hősök és a király hadseregében harcoló katonák is viselhették az adott dinasztíára jellemző virágokat, azok füzereit, sőt az is ismeretes, hogy a hegyvidékes (*kurindzsi*) portyázások során *vetcsi*-füzereket, az erdős területeken (*mullai*) a felderítők rendszerint *vandzi*-füzereket, az ostromra készülő seregek *uzsinyai*-füzereket, a tengerparti (*nejdal*) nyílt téren vívott csata során pedig *tumbai*-füzért viseltek a harcosok. A csata után lepusztult földiken (*pálai*) a győztes vagy vesztes csatáról zengő dalnokok *váhai*-füzereket viseltek.²⁷ Jóllehet az esetek többségében iro-



2. kép. Muruhan/Szkanda, az ifjú isten.
Kromolitográfia, 1920–30 körül, India
(The Metropolitan Museum of Art, ltsz. 2013.16)

dalmi konvenciókról beszélhetünk, a rendszer mégis jól mutatja a növényvilág szimbolikus beágyazottságát az ókori tamilok irodalmában. A virágfüzereken túl a koronás tamil királyoknak különböző, szuverén hatalmukat szimbolizáló jelvényei voltak, ezek közül a legfontosabbak: (1) a királyi dob (*muraszu* vagy *muraszam*), (2) a totemisztikus fa (*kadimaram*), (3) a napernyő (*kudai*) és (4) a pásztorbot vagy jogar (*kól*). Tanulmányom témája és vállalt terjedelme azonban megköveteli, hogy ezek közül főként az első kettőről, a totemisztikus fákról és az ezekkel szoros kapcsolatban álló királyi dobról szóljak.

A totemisztikus fák felderítése, megszenteltetése és elpusztítása

Fák kultuszáról, fákban élő istenekről több tamil versben is olvashatunk, hogy csak néhány példát említsünk: a *Kurundohai* a falu közepén álló *kadambu* (*Neolamarckia cadamba*) fában lakó félelmetes, ősi istenségről mesél (*Kurundohai* 87: 1), a *Kalittohai* antológiában a bikaviadal előtt a folyóparton álló *banjan* és *kadambu* fákhöz imádkozó emberekről olvashatunk (*Kalittohai* 101: 12–14), a *Kurindzsippattu* szövegében a *kadambu* fa körül összekapaszkodó, banánfaként reszkető emberek táncát látjuk (*Kurindzsippattu* 176–179), a *Paditru-pattuban* egy, az *unnam* fával kapcsolatos rítusról értesülünk,



3. kép. Krisna kedvese, Rádhá a kadamba fák között.
Litográfia, 1880–1900 körül, India
(The Metropolitan Museum of Art, ltsz. 2013.9)

amely során előjelekért fohászkodtak a fához a csata előtt (*Paditruppattu* 23, 40, 61), a *Natrinaí* 216. versének 6. sorában az istenek őrizte, tűzhöz hasonló *véngai* fáról olvasunk.

A totemisztikus fák lokalizálásával kapcsolatban a forrásaink nem túl bő szavúak, a szövegek információi pedig meglehetősen homályosak. A hős költészet nagy antológiája, a *Puranánúru* 76. versében a Pándija királyt látjuk, amint a *mandra-vémbu* ágait viseli koszorúként, együtt az *uzsinyai* virágaival (*Puranánúru* 76: 4–5). A *mandram* a korai irodalomban legtöbbször (1) a falu közepén elhelyezkedő közösségi tér, egy terebélyes fa körüli gyülekezőhely lehetett; (2) más helyütt a királyi palota udvara vagy (3) ház udvara volt.²⁸ Ez esetben a szóösszetétel (*mandra-vémbu*) talán sokkal inkább a királyi udvarban álló fát sugallja,²⁹ ám hogy a kérdést eldönthessük, előbb lássuk a többi, hasonló szöveghelyet. A 79. versben ismét a Pándija király jelenik meg, aki „miután megfürdött a tóban, az ősi falu kapuinál, a *mandra-vémpu* zsenge hajtásaival ékesítette fel magát” (*Puranánúru* 79: 1–2). A 181. vers költője elmeséli az esetet, amikor Vallár Kizsár Pannan törzsfő *mandra-vilavu* (*Aegle marmelos*) fájának gyümölcse egy vadászasszony házába hullott, majd a történetet követően azt tanácsolja, amennyiben a versben megszólított személy (valószínűleg egy másik vándor dalnok) szeretne segíteni éhező rokonain, siessen a bőkezű király udvarába, még mielőtt az az ellenségek földjeire indul hadakozni (*Puranánúru* 181: 1–10).

A 371. versben a költő, miután hangszereivel sokáig, éhesen vándorolt és vándorlásai során keresztülhaladt a győztes csatamezőn, végül megérkezett a Pándija király udvarához, amikor is egy fa tövébe telepedett le, ahol fejét a *mandra-vémpu* lehullott virágaival ékesítette fel, hogy méltóképp zenghesse az uralkodó dicsőségét (*Puranánúru* 371: 1–9). Egy másik vers Áj Andiran törzsfő kapcsán a *mandra-palavu* (*Artocarpus heterophyllus*) fát említi (*Puranánúru* 374: 5), ahol a költeményt komponáló vándor dalnok énekelt, miközben az uralkodótól gazdag ajándékokkal visszatérő embereket nézte.³⁰

Azt látjuk, hogy dinasztiákat jelképező fák nőttek (1) az uralkodói rezidenciák udvarában (*mandram*), (2) vagy azoknak a településeknek a közösségi terein (*mandram*), ahol az uralkodó udvara is állt, és ahová a vándor dalnokok ajándékok reményében vándoroltak.³¹ Megállapíthatjuk, hogy az ótamil hős költészet alkotásaiban, ahol a fákat jelölő szóösszetétel első tagja *mandram* volt, azt minden esetben uralkodói házakat szimbolizáló fák nevei követték. Mindebből arra következtetünk, hogy a '*mandra-x*' típusú, fákat jelölő szóösszetételeket 'udvari fák'-ként érdemes fordítani, és ezen fákat az uralkodói palota udvarán kell elképzelnünk. Ezekből a versekből viszont továbbra sem értesülünk az említett udvari fák védettségéről, esetleges védelmező szerepükről, mint azt más szövegekben látni fogjuk. Bár az udvari fákkal kapcsolatos szöveghelyeink közvetlenül nem kapcsolhatók a totemisztikus fák kultuszához,³² mégis helyüket és szimbolikus jelentőségüket tekintve úgy gondolom, a szövegek itt is őrzött fákról beszélnek.

A *Puranánúru* 36. versében az erődítményében rejtőzködő Csóla királyról olvasunk, aki rejtekéből hallgatja az ellenség fejszéinek csattogását, amint azok sorra kivágják „a ligetek őrzött fáit” (*kávudorum kadimaram*) (*Puranánúru* 36: 7–9). A 23. vers a katonák pusztításainak felsorolásakor említi a különböző falvakban az őrzött fák fejszék (*navijam*) által kivágott ligeteit (*Puranánúru* 23: 8–9.). Ismerünk a szövegekből *kadimilainak* nevezett valamiféle „védelmező erdőket”, amelyek az erőd külső védelmi rendszerének részét képezték a vizes árkok mellett. Erről tesz említést a *Puranánúru* 21. versének egy hasonlata, ahol egy védelmi erdőről olvasunk, amely olyan sűrű, hogy a napsugarak sem képesek áthatolni rajta (*Puranánúru* 21: 5); ugyanerről számolnak be a *Paditruppattu* 20. versének 17–19. sorai, amelyek „védelmező erdővel, mely árkokkal (körülve), magas falú, szívós bástyájú, nyilakat rejtő, nehezen (bevehető) erőd”-ről mesélnek. Szükséges azonban rámutatni a különbségre *kadimaram* és *kadimilai* között. A korábban említett ligetek semmiképp sem értelmezhetők „védelmező erdőként”, hiszen míg utóbbi az áthatolhatatlansága folytán nehezítette az ellenség hadseregének mozgását az erőd körül, addig az előbbieket mint (szent?) ligetek a falvak környékén voltak találhatók, ahogy azt a *Puranánúru* 23. és 162. verse is alátámasztja.

A hős *puram*-költészet másik nagy antológiája, a Cséra királyokhoz írt *Paditruppattu* bőséges információkkal szolgál az őrzött fákkal kapcsolatban: a 11. versben a Cséra király – miután ellenséges erdőket pusztított – megparancsolja a sokak által körülvevett és védelmezett, kerek virágú *kadambu*³³ fa teljes, őrzött törzsének kivágását (*Paditruppattu* 11: 12–13); a 12. versben a félelmetes haragú király kivágja a *kadambu* fa törzsét (*Paditruppattu* 12: 3), a 15. versben a király elpusztítja az erődítmény fáját

(*Paditruppattu* 15: 3); a 20. versben a király az ellenség földjeire vonul, és félelmetes, haragvó erejével kivágja a *kadambu* fa törzsét (*Paditruppattu* 20: 3–4); a 40. versben a király kivágja a védelmező/védelmezett lábát az aranykoszorús és aranszeke-rű Nannan törzsfő ragyogó virágú *váhai* fájának (*Paditruppattu* 40: 14–15); a IV. *padiham* (tkp. *panegyricus*) szintén Nannan aranylő *váhai* fájának elpusztításáról, annak kivágásáról és Nannan *kadambu* fájáról mesél (*Paditruppattu* IV. patikam: 6–10). A 44. vers a Cséra király sikerei között említi Móhur királyának legyőzését és *vembu* fájának kivágását (*Paditruppattu* 44: 14–15); a 49. versben újfent a fekete ágú, erős *vembu* fa kivágását és a Móhur király vezette szövetség legyőzését látjuk (*Paditruppattu* 49: 8–16), az V. *padiham* pedig szintén a Pazsaijan (Pándija király parancsnoka, azonos Móhur urával) védelmezte fekete ágú *vempu* vastag törzsének kivágását említi, ami után a Cséra király az ellenséges királyok feleségeinek fekete hajából font kötelet az elefántos szekerekhez erősítette (*Paditruppattu* V. patikam: 13–17). Végül a 88. vers szerzője szintén említi mind az *anangu*³⁴ megszállta *kadambu* fa kivágását, mind a *váhai* fájú Nannan legyőzését (*Paditruppattu* 88: 6, 10).

Az őrzött fát megsemmisítő ritust érinti a szerelmi költészet nagy antológiája, az *Ahanánúru* 45. verse, ahol a törzsfő, Anni kivágja egy másik törzsfő, Tidijan ősi *punnai* (*Calophyllum inophyllum*) fájának teljes törzsét (*Ahanánúru* 45: 9–10; ugyanerről számol be a 126. és 145. vers, illetve a *Natrinai* 180. verse). A 127. versben újra a Csérák akcióját látjuk a *kadambu* fa ellen (*Ahanánúru* 127: 4), a 199. vers pedig ismét a Csérák győzelmét említi a *váhai* fájú Nannan felett (*Ahanánúru* 199: 19–20). Nannan másik őrzött fája, a mangófa különösen fontos szerephez jutott az ótamil irodalomban, miután a *Kurundohai* 292. versé-

ben egy fiatal leány fürdőzés közben belekóstol a totemisztikus fa vízben sodródó gyümölcsébe, és bár családja a leány bűnét megváltandó megpróbálja ajándékokkal kiengesztelni Nannant, a törzsfő végül nem enged, és megöleti a lányt (92: 1–5). Ennek következményeként a *kószar* törzs megtámadja Nannan országát, és kivágja illatos mangófáját (*Kurundohai* 73). Érdekes fejlemény a tabu a mangófa gyümölcse kapcsán, hiszen korábban már láthattuk, hogy például semmi baj nem érte azt a költőt, aki a *Puranánúru* 371. versében a *mandra-vémbu* lehullott virágai-val ékesítette fel magát. Elképzelhető, hogy Nannan a mangófa gyümölcsének valamiféle mágikus erőt tulajdonított, amely talán összefügghetett családjának hatalmával.

A források ismeretében elmondható, hogy a fák őrzésével kapcsolatos rítusokat (ha egyáltalán voltak) nem ismerjük, erről egyik ókori szövegünk sem tesz konkrét említést. Azt korábban láttuk, hogy a fák (1) jelképezték a dinasztiát, (2) ligetekben / fálvak középpontjában / királyi udvarban, erődítmények területén álltak, (3) a fákhoz tabuk kapcsolódhattak, (4) kivágásuk egyenértékű volt az ellenségre mért végső győzelemmel. Két dologról azonban nem szoltunk még: a fák megszegyenyítéséről és királyi dobként történő *de facto* újrahasznosításukról.

A *Puranánúru* 57. versében a költő tanácsot ad a királynak: eszerint a király helyesen teszi, ha hagyja, hogy katonái fosztogassanak a csata után, és hogy a városokat tűz eméssze, de azt tanácsolja: „ővakodj attól, hogy kivágd az őrzött fákat, különben nem lesznek alkalmasak, hogy oszlopként magas s jó elefántjaid (hozzájuk kötözd)” (*Puranánúru* 57: 10–11). E tanács valószínűleg a gyenge, függő viszonyba taszított uralkodók őrzött fáira vonatkozik, akiknek bár látszólagos hatalmát a fákkal együtt megőrizte a király, azonban elefántjának kikötésével felszámolta azok függetlenségét. A versben elhangzó tanács mintha azt jelentené: „ne öld meg a gyenge királyokat, de követeld meg hűségüket!” A 109. vers Pári törzsfő hősieségéről ír, aki akkor sem adja meg magát, ha egyszerre ostromolják a koronás királyok, minden fához kikötik elefántjaikat, s a földeken poroszkálnak harci szekereik (*Puranánúru* 109: 11–13). A 162. vers költője Velimán törzsfő kegyeltje volt, aki ragyogó költeményeiért cserébe gyakorta kapott mesés ajándékokat, amelyek megélhetését biztosították. Mikor azonban Velimán meghalt, a trónörökös, Ilavelimán már nem bizonyult ilyen nagylelkűnek, és szembement a kor hősi kultúrájának szokásával: megtagadta az ajándékozást. A csalódott költő továbbállt, és egy másik faluban egy másik uralkodó, Kumanan dicsőségét zengte, aki egy értékes elefánttal ajándékozta meg ezért. Peruncsittiranár ekkor elefántjával még egyszer visszatért Ilavelimán udvarába, és a törzsfő szűkmarkúságának mentőjeként a következő verset énekelte:

*Te nem vagy a rászorulóknak jötevője!
De az esdeklők védelmezői sem szűntek meg létezni.
Rászorulóknak is vannak még, nézz csak ide!
Esdeklők számára adakozók is vannak még, nézz csak ide!
Városod őrzött fájának sok gyötrelmet okoztam, hisz
ajándékunk jeléül*

*magas, s jó elefántunkat kikötöttük hozzá.
Ó, sebes lovú uraság! Én most távozom.*

Puranánúru 162



4. kép. Elefánt és királyi lovasai. Csóla kori szobor, rézötvözet, Kr. u. 11. század, India
(The Metropolitan Museum of Art, ltsz. 1987.142.283)

Azon túl, hogy a költeményben a költő megleckézteti a fősvény uralkodót, megint csak látjuk az elefántok őrzött fákhöz történő kikötését mint az uralkodó megszegyenítésének szimbólumát. A 336. versben a kötelességeit nem teljesítő királyt látjuk, akinek elefántjai többé már nem voltak az őrzött fákhöz kötözve (*Puranánúru* 336: 3–4). A 345. versben a csata egyik végső aktusaként „az elefántok kikötésével megzavarták a (védelmező) ligetek nyugalmát” (*Puranánúru* 345: 1). Egy másik példa szimbolikusan szintén a legyőzött dinasztiára (erős törzsű fa) és annak megrendült helyzetére (reszkető gyökerek) utalhat:

Mi fog hát történni? (...)

*Mert bár ragyogó, vastag törzsük van, ám ha a koronás
királyok*

*kötelességüket ismerő elefántjaikat kikötik,
a gyökerei is belerázkódnak a fáknak falvainkban.*

Puranánúru 347: 9–12

E témához kapcsolódó utolsó példánk a *Paditruppattu* 33. verse, amelyben a király „a mozsárhoz hasonló erős lábú elefántbikákat az őrzött fákhöz kötötte ki” (*Paditruppattu* 33: 2–3).

E szöveghelyeket olvasva az az érzésünk, hogy a fákhöz kötött elefántok több dolgot is egyszerre szimbolizáltak, hiszen az uralkodó ezzel az aktussal (1) megszegyenítette a fát birtokló uralkodót, és/vagy (2) hűségéért cserébe megkímélte a legyőzött uralkodó látszólagos hatalmát.

A harcokat lezáró végső esemény tehát sok esetben az őrzött fák kivágása volt, amely fa törzséből a győztes esetenként királyi dob (*muraszu* vagy *panai*)³⁵ készített. Ezzel kapcsolatban adalékokkal elsősorban a *Paditruppattu* szolgál. A 11. versben a győztes csatájú Cséra király dörgő hangú *panai* dobot készít az őrzött fából (*Paditruppattu* 11: 14), a 17. versben szintén a „győzedelmes, s széles *panai* dobot” látjuk, amelyet a *kadambu* fát kivágva, annak törzséből készít a király (*Paditruppattu* 17: 5), a 44. versben pedig a király *muraszam* dobot készít Mőhur királyának *vembu* fájából, majd a kivágott törzshöz köti elefántját (*Paditruppattu* 44: 15–16). Ehhez társíthatjuk az *Ahanánúru* 347. versét, ahol a Cséra uralkodó a *kadambu* fát kivágva abból *muraszu* dobot készít (*Ahanánúru* 347: 4–5). A *muraszu/muraszam* dob a tamil királyok szuverenitásának szent jelvénye volt,³⁶ amelynek esetenként áldozatokat mutattak be (*Puranánúru* 362: 3, 362: 5), számára külön fekhelyet biztosítottak a palotában (*Puranánúru* 50). Elkészítésének, úgy tűnik, különböző feltételei voltak: egyrészt láttuk a szöveghelyeket, miszerint őrzött fákat kellett kivágni hozzá, más helyütt viszont arról olvasunk, hogy a *muraszu* dobra bikaviadalban győztes bika szőrös, véres bőrét kellett felfeszíteni (*Puranánúru* 288: 2–4, 63: 7). Bárhogy is legyen, szöveghelyeink tanúsága szerint a szokás talán a Cséra királyokhoz volt köthető, hiszen más, Csóla és Pándija királyokról vagy egyéb törzsfőkről szóló szövegekben az őrzött fából készített dobra nincs példa.

Érdemes még megemlíteni a Muruhan istenséggel kapcsolatos korai (Kr. u. 6. század körüli) szövegeket, amelyekben Szúr démon legyőzésekor a mangófává változott démon megsemmisítését, kivágását látjuk. Muruhan istenség ekkorra már erőteljesen összefonódik Siva fiának, Szkandának az alakjával, így a részletesebb vizsgálatot ehelyütt mellőznünk kell. Annyi azonban bizonyos, hogy a kései *szangam*-szövegek, a *Tirumu-*

*ruhátruppada*i és a *Paripádal* szerzői az esemény leírásakor a totemisztikus fák kivágásakor használt formulákat használták, és ha így van, valószínűleg a korai királykultusz és az uralkodói *panegyricus*ok hatását látjuk egy istenség cselekedeteit bemutató korai vallásos költeményben, tehát az evilági királyok karaktere köszön vissza az istenség tetteiben (*Tirumuruhátruppada*i 46, 60; *Paripádal* 9:70, 19:101, 21:8).

Összegzés

Az ókori dél-indiai uralkodók udvarában, fővárosában, falvainak ligeteiben az adott dinasztiára jellemző totemisztikus fákat találunk, amely fákat csaták idején katonák őriztek és minden bizonnyal életük árán is védelmeztek. Az ótamil irodalom bővelkedik olyan szöveghelyekben, ahol jövőmondó fákat, fáknak lakó istenségeket, szentként tisztelt fákat, fák körül zajló rituális táncokat stb. látunk. A totemisztikus fák őrzöttsége valószínűleg arra utal, hogy a fáknak különböző képességeket tulajdonítottak: talán mintegy „életfaként” védelmezte a királyt és családját, talán mint „ kozmikus fa” mágikus összeköttetést biztosított számára. Az igazság az, hogy míg a fák védettségére bőségesek a bizonyítékaink, addig minden egyéb, a fa funkciójára, különböző képességeire vagy az esetleg benne lakó istenségekre vonatkozó magyarázat spekulációnak bizonyult. Láttuk a tamil királyokat, amint harci elefántjaikat az őrzött fákhöz kötötték, mellyel kapcsolatban azt a következtetést vontuk le, hogy ez a függő státuszba került királyságok szimbóluma lehetett, amikor az ellenség győzelme után a győztesnek hűséggel tartozó uradalmak alakulhattak.³⁷ Subrahmaniannak részben igaza lehet, amikor a fa tulajdonosának megszegyenítéseként értelmezi a jelenetet.³⁸ Amikor azonban a fa kivágását láttuk, már teljes győzelemről és az ellenség hatalmának elpusztításáról beszélhetünk. Ebben a kettős magatartásban (megőrzés és pusztítás) talán már megfogható a fának a királyi hatalommal összefüggő szerepe. A fák kivágását néha a törzsükből faragott királyi dob készítése, majd rituális megszólaltatásának aktusa követte. Elképzelhető, hogy ez a szokás kizárólag a Cséra királyokra volt jellemző, hiszen erről csak a velük kapcsolatos szöveghelyek emlékeznek meg. Az így készített királyi dob (és általában a királyi dob) szent tiszteletnek örvendett, külön fekvőhelyet alakítottak ki számára és különböző áldozatokat mutattak be neki. Az őrzött fa tehát ebben az esetben őrzött királyi dobba változott, amely immár minden bizonnyal a győzedelmes, hős király hatalmának szimbóluma s talán szuverenitásának őrizője volt.

Ám visszatérve a totemisztikus fára: azon túl, hogy az az uralkodói ház hatalmát szimbolizálta, s mint ilyet gondolni és védelmezni kellett, egyéb rítusokról nem értesülünk, így Hart azon nézete, miszerint „az eget és földet összekötő kozmikus fával” van dolgunk,³⁹ nem igazolható és kétségbe vonható. Már csak azért is, mert az ótamil királyok korában a nagyon is világi király- és hős-kultusz sokkal fontosabbnak bizonyult a túlvilág és az istenek kultuszánál.⁴⁰ Biztosan tehát annyi állapítható meg, hogy a védett fák védett férfiakhoz, királyokhoz és törzsfők személyéhez kapcsolódtak, kivágásuk szimbolikus jelentőségét a szövegekből világosan látjuk, a fák mágikus aspektusát, védelmező szerepét azonban nehéz alátámasztani. Lehetséges, hogy a fában ténylegesen lüktetett az az erő,

amelyet az ótamilok a királyok életerejével rokoníthattak, az uralkodók hatalmának eredete azonban nehezen mutatható ki az ótamil költészetből. Mindazonáltal úgy gondolom, ha Frazer ismerhette volna az ókori dél-indiaiak totemisztikus fákhoz

kapcsolódó archaikus rítusait, azokat örömmel használta volna fel művében, s ha mást nem is, a királyi hatalom lenyűgöző szimbolizmusát minden bizonnyal csodálta volna az ókori tamilok verseiben.

Jegyzetek

- 1 Köszönettel tartozom Eva Wildennek, Jean-Luc Chéviillard-nak, Alexander Dubianskynak és Dezső Csabának, akik hasznos tanácsaikkal segítettek e tanulmány létrejöttét. A cikkben szereplő versek és szövegrészeket saját fordításaim, az indiai szavak átírásánál a fonetikus átírás szabályait követtem
- 2 A *szangam*-kor (*szangakálam*) Dél-Indiában azt a történelmi időszakot jelöli, amelyről főként a kor irodalmi antológiáiból értesülhetünk. A dél-indiai ókorra vonatkozólag direkt-indirekt történeti adatokkal szolgáló, eleinte szóban (és a keresztény időszámítás első évszázadaiban részben írásban) hagyományozott tamil irodalmi alkotásokból a Kr. u. 4–5. századokban állították össze az első antológiákat, melyeket a 8. század során néhány későbbi alkotással kiegészítve két nagyobb gyűjteménybe (*Ettutthai* és *Pattuppattu*) rendeztek, majd évszázadokon át folyamatosan másolták őket. Az ótamil költészet művei elsősorban uralkodói megrendelésre születtek az uralkodók által szponzorált költők tollából. A *szangam*-irodalom műveit általában két csoportba sorolhatjuk: (1) az *aham* a „belső világ” lírai költészete, (2) a *puram* „a külső világ” ábrázolása; hősi költészet. Lásd Major–Tótfalusi 1978, 14–17, 44. A *szangam*-irodalomról és legendájáról bővebben: Major–Tótfalusi 1978, 44–45; Zvelebil 1974, 7–51. A szövegek keltezéséhez lásd Zvelebil 1973, 42–43.
- 3 A *szangam*-irodalom kronológiájánál Eva Wilden nézeteit követtem (Wilden 2014, 8).
- 4 A tamil irodalmi reneszánsz a 19. század közepén – 20. század elején bontakozott ki; az abban szerepet vállaló *bráhma*nák, kutatók, egyetemi tanárok a tamil irodalmi múlt megismerését tűzték ki célul. Talán a legtöbbet U. V. Száminádaijar kutató munkájának köszönhetünk, aki rengeteg ótamil irodalmi művet fedezett fel, kéziratokat összegyűjtve azokból kiváló, máig jól használható szövegkiadásokat készített. Bővebben: Wilden 2014, 27–35.
- 5 Az *aranyág* első kiadása 1890-ben jelent meg, a harmadik, tizenkét kötetes kiadás szerkesztése 1915-re fejeződött be, amelyet később egy kiegészítő kötet követett 1936-ban. Ackermann 1987, 95–110.
- 6 Dikshitar 1930, 245.
- 7 Sastri 1955, 129.
- 8 Thani Nayagam 1964, 34–35.
- 9 Marr 1985, 315.
- 10 A *szthalavrika* a (főként dél-indiai) hindu szent helyek, templomok szent fája, egyszersmind szabadtéri szentély, amely a templom történetéhez, mitológiájához és istenségéhez szorosan kapcsolódik.
- 11 Marr 2012, 267–268.
- 12 Hart 1975, 16–17.
- 13 Subrahmanian 1980, 92, 140.
- 14 Gáthy–Holmström–Major–Tótfalusi 2004, 259.
- 15 Dubiansky 2013, 318–320.
- 16 Tamil Lexicon: 669. https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/app/tamil-lex_query.py?page=669 (letöltve: 2020. május 10.).
- 17 Például: Dikshitar 1930, 245; Hart 1975, 16; Subrahmanian 1980, 92; Dubiansky 2013, 218.
- 18 Lásd a *Puranánúru* 36. és 57. verséhez fűzött középkori kommentárokat. Cāminātaiyar 1984, 49.
- 19 Major–Tótfalusi 1978, 12.
- 20 Wilden 2006, 332.
- 21 Itt és a későbbiekben a növények azonosításánál Marr 2012-es tanulmányát követtem. Marr 2012, 250–274.
- 22 Két további, a szerelmi költészetre jellemző „külső” *tinai* létezik: a *kaikkilai*, a viszonzatlan szerelem és a *peruntinai*, az egymáshoz nem illők szerelme.
- 23 A hősi költészet beállításai között is két további „külső” *tinai* létezik: *kāncsi* (sztrichninfá), a vesztes csata leírása és *pádán*, amelyben a költő ajándékokért folyamodik az uralkodóhoz, miközben himnuszokat zeng róla.
- 24 Az ótamil társadalmak élén királyokat (*véndar*; *mannar*) látunk, amely uralkodók többnyire a három történelmi tamil dinasztia, a Cséra, Csóla és Pándija családok (*múvéndar*; ’három király’) lezármazottai közül kerültek ki. A királyokon túl, egyes régiókat a kisebb hatalmú törzsfők (*vélir*) tartották a kezükben, a falvakban pedig a gazdag családok legidősebb tagjai (*kizsár*) intézték a közösség ügyeit.
- 25 Dubiansky 2013, 316.
- 26 Dubiansky 2013, 317.
- 27 Iyengar 2001, 68.
- 28 *Tamil Lexicon* 3127. https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/app/tamil-lex_query.py?page=3127 (letöltve: 2020. május 10.).
- 29 Dubiansky 2013, 319.
- 30 Vö. *Puranánúru* 128; *Natrina* 213.
- 31 Bővebben lásd Ferenczi 2018, 87–100.
- 32 Bár talán az udvari fák kivágását látjuk a *Paditruppattu* 15. versében. *Paditruppattu* 15: 3.
- 33 A *kadambu* fát tisztelő ellenség valószínűleg a Cséra királyok tengereken kalózkodó ellenségei voltak. Lásd bővebben Ferenczi 2016, 39–61.
- 34 Az *anangu* egy rejtett erő, amely képes megszállni különböző dolgokat; rendellenes viselkedést, félelmet, örületet okozhat. Bővebben lásd Rajam 1986.
- 35 *Tamīlilakkiya Pērakarāti*, 4. kötet, 1537.
- 36 Dubiansky 2013, 314.
- 37 Máskor az uralkodó fiai, barátai, katonái között osztotta szét a meghódított területeket, többek között erre utal a *Paditruppattu* 52. verse is.
- 38 Subrahmanian 1980, 92.
- 39 Hart 1975, 17.
- 40 Bővebben a hősi költészet koráról és eszményeiről lásd Kailasapathy 1968.

Bibliográfia

Primer források kiadásai

Ahanānūru (Rājakōpālāryan–Rākavaiyaṅkar 1933)
Kalittōhai (Rajeswari 2015)
Kurundōhai (Wilden 2010)
Natrinai (Wilden 2008)
Paditruppattu (Cāminātaiyar 1904)
Paripādal (Cāminātaiyar 1918a)
Puranānūru (Cāminātaiyar 1984)
Tirumuruḥātruppada (Cāminātaiyar 1918b)

Szakirodalom

- Ackerman, R. 1987. *J. G. Frazer. His Life and Work*. Cambridge.
- Cāminātaiyar, U. V. (szerk.) 1918a. *Paripāṭal*. Ceṇṇai.
- Cāminātaiyar, U. V. (szerk.) 1918b. *Patuppāṭṭu*. Ceṇṇai.
- Cāminātaiyar, U. V. (szerk.) 1984. *Puranānūru mūlamum uraiyum*. Chennai.
- Cāminātaiyar, U. V. (szerk.) 1904. *Patirruppattu mūlamum paḷaiya uraiyum*. Ceṇṇai.
- Dikshitar, V. R. R. 1930. *Studies in Tamil Literature and History*. London.
- Dubiansky, A. 2013. Royal Attributes as Reflected in 'Caṅkam' Poetry. *Cracow Indological Studies* 15, 307–324.
- Ferenczi R. 2016. „A Malabár-part kalózai az indo-római kereskedelem idején”: *Keletkutatás* 36/1, 39–61.
- Ferenczi R. 2018. „A Cēra király bőkezű ajándékai a Patirruppattuban, avagy miről ismerszik meg egy igazi hős?": Ittész M. (szerk.): *Hamārī Adhyāpikā, Tanulmányok Indiáról Négyesi Mária tiszteletére*. Budapest, 87–100.
- Gáthy V. – Holmström, L. – Major I. – Tótfalusi I. (szerk.) 2004. *Silappadhāram és Maduraikāndzsi. Két tamil műeposz prózafordításban*. Budapest.
- Hart, G. L. III. 1975. *The Poems of Ancient Tamils. Their Milieu and Their Sanskrit Counterparts*. Berkeley.
- Iyengar, S. 2001. *History of the Tamils. From the Earliest Times to 600 A.D.* New Delhi.
- Kailasapathy, K. 1968. *Tamil Heroic Poetry*. Oxford.
- Major I. – Tótfalusi I. 1978. *A tamil irodalom kistükre*. Budapest.
- Marr, J. R. 1985 [1958]. *The Eight Anthologies. A Study in Early Tamil Literature*. Madras.
- Marr, J. R. 2012. „The Flora of Tamil Sangam Poetry”: R. Narasimha – D. Ahuja (szerk.): *Dialogues across Disciplines from the NIAS Archives I*. Bangalore, 250–274.
- Rājakōpālāryan–Rākavaiyaṅkar, U. V. (szerk.) 1933. *Akaṇānūru*. Ma-yilapūr.
- Rajam, V. S. 1986. „Aṇaṅku. A Notion Semantically Reduced to Signify Female Sacred Power”: *Journal of the American Oriental Society* 106/2, 257–272.
- Rajeswari, T. (szerk.) 2015. *Kalittokai. Critical Edition*. 2 kötet. Ceṇṇai.
- Sastri, K. A. N. 1955. *A History of South India. From Prehistoric Times to the Fall of Vijayanagar*. New Delhi.
- Subrahmanian, N. 1980. *Sangam Polity. The Administration and Social Life of the Sangam Tamils*. Madurai.
- Tamil Lexicon*. 7 kötet. Madras, 1924–1936. <https://dsal.uchicago.edu/dictionaries/tamil-lex/>
- Thani Nayagam, X. S. 1964. *Landscape and Poetry. A Study of Nature in Classical Tamil Poetry*. Bombay.
- Varalārru muṟait tamil ilakkiyap pērakarāti*. 5 kötet. Ceṇṇai, 2001.
- Wilden, E. 2006. *Literary Techniques in Old Tamil Caṅkam Poetry. The Kuṟuntokai*. Wiesbaden.
- Wilden, E. 2014. *Manuscript, Print and Memory. Relics of the Caṅkam in Tamilnadu*. Berlin–München–Boston.
- Wilden, E. (szerk.) 2008. *Narriṇai. Critical edition, translation, notes and word index*. 3 kötet. Ceṇṇai.
- Wilden, E. (szerk.) 2010. *Kuṟuntokai. Critical edition, translation, notes and word index*. 3 kötet. Ceṇṇai.
- Zvelebil, K. V. 1973. *Smile of Murugan. On Tamil Literature of South India*. Leiden.
- Zvelebil, K. V. 1974. *Tamil Literature*. Wiesbaden.

Menny és Pokol közt

Kansza megölése a Krisna-történetekben

Száler Péter

Bevezetés

Krisna (Kṛṣṇa) és Kansza (Kaṁsa) küzdelme az ind mondavilág egyik legismertebb konfliktusa. Az isteni hős és a Mathurát (Mathurā) győtrő király viszályáról hazánkban már a 19–20. század fordulóján beszámoltak a jezsuita hittérítők,¹ ám igazán ismertté – sok más ind mítoszhoz hasonlóan – valamivel később, Baktay Ervin munkássága nyomán vált.²

Noha a Kansza megölését elbeszélő monda ily módon nem teljesen ismeretlen a magyar olvasóközönség előtt, az említett ismeretterjesztő szövegek a természetüknél fogva a narratíva főbb vonalainak a bemutatására szorítkoztak, és részletesebb elemzést nem kínáltak a történettel kapcsolatban.

Jelen írással ezt a hiányt szeretném pótolni. Arra törekszem, hogy bemutassam a Kansza-történet helyét a Krisna-mondakörben, illetve felhívjam a figyelmet azokra a vallási gondolatokra, amelyek egyrészt a mítosz háttérében állhattak, másrészt a hagyományozását befolyásolhatták.

A vizsgálódásom alapja a *Harivansa* (*Harivaṁśa*), ami ugyan nem a legelterjedtebb, de a *Mahābhārata* mellett minden bizonnyal a legrégebbi forrása a Krisna-történeteknek. Mivel a *Harivansát* az ind hagyomány *khilaként* (*khila*), azaz a *Mahābhāratához* (*Mahābhārata*) írt függelékként kezelte,³ a korai kutatók sokáig másodlagos, kiegészítő műként tekintettek rá.⁴ Ezzel az elgondolással szemben az utóbbi idők filológiai kutatásai arra mutattak rá, hogy a ma ismert mű keletkezése minden bizonnyal a Kr. u. 3–4 század környékén záródhatott le,⁵ vagyis a szöveg párhuzamosan formálódott a nagytestvérének tartott *Mahābhāratával*. Ezt figyelembe véve bizom benne, hogy az alábbi írás segítségével nem csupán a Kansza-történet mitológiai és vallástörténeti sajátosságait tudom bemutatni, hanem a választott példám segítségével sikerül rávilágítanom a *Harivansán* végzett tudományos vizsgálódások jelentőségére is.

Kansza megölése a *Harivansában*

Krisna mint Dváaraká (Dvārakā) hercege ugyan meghatározó szerepet játszott a monumentális óind eposz, a *Mahābhārata* cselekményében, a múltjára sok más epikus hőssel szemben csak elvétve találunk utalásokat. Nem meglepő tehát, hogy az ind hagyomány úgy vélte, a *Harivansa* fő célja épp ennek a hiánynak a pótlása lehetett. Ehhez az állásponthoz ráadásul több kutató is csatlakozott⁶ annak ellenére, hogy mások épp arra hívták fel a figyelmet: a *Mahābhārata*-beli és a *Harivansa*-beli Krisna-figurák jellemükben és karakterükben olyan erőteljesen különböznek egymástól, hogy feltételezhetően két külön archetípustól származtak.⁷ Habár teljes bizonyossággal nem zárható ki Krisna két mű közti jellemfejlődése, ma már jóval elfogadottabb az az álláspont, amely szerint a *Harivansa* magja, azaz a Mathurához köthető gyermek és ifjú Krisna történetei valójában egy önálló hagyomány részei lehettek, amely fokozatosan igényt tartott a *Mahābhāratából* ismert Dváaraká-beli Krisnára.⁸ Eszerint tehát a *Harivansa* sajátos hídszerepet töltött be a *Mahābhārata* és a Mathurá-beli lokális

hagyomány között, amit a leglátványosabban a *Krisna-avatára* (*avatāra*) kettős eredettörténetében lehet megfigyelni.

A *vaisnava* (*vaiṣṇava*), azaz a Visnu (Viṣṇu) tiszteletét középpontba állító vallásosság szerint a legfőbb mindenható, Visnu olyannyira a szíven viseli a világ sorsát, hogy időről időre testet ölt és a Földre születik, hogy leszámoljon a halandókat fenyegető veszélyekkel.⁹ Az istenségnek ezek a megtestesülései, azaz *avatárai* rendszerint egy-egy démoni lény elpusztításához kapcsolódtak: Hiranjakasipunak (Hiranyakaśipu) például sem ember, sem állat nem árthatott, ezért Visnu egy félig ember, félig oroszlán alakú (*naraszinha*, *narasiṃha*) lény képében bánt el vele.¹⁰ Bali ugyancsak hiába igázta le az egész világot, a saját elbizakodottságán nem bírt úrrá lenni, így Visnu egy ravasz törpe formájában döntötte meg az uralmát.¹¹ Jól lehet Ráma Dásaráthit (Rāma Dāśarathī) az ideális uralkodó megtestesítőjeként ünneplik,¹² az elsődleges küldetése elődjeihez hasonlóan szintén egy démon, Rávana (Rāvaṇa) elpusztítása volt.¹³

Az említett példákkal szemben a *Harivansa* Krisna Földre születésével kapcsolatban két célról is említést tesz. A szöveg egyrészt igazodik a *Mahābhārata* teológiai keretéhez, és Visnu alászállását az eposzbéli nagy háború elkerülhetetlenségével kapcsolja össze.¹⁴ Erre a pusztításra azért volt szükség, mert a világban élő harcosok (*ksatriják*, *ksatriya*) olyannyira elszakadtak, hogy az már elviselhetetlenné vált a Föld istennő számára. Az elsődleges cél megfogalmazását követően a *Harivansa* azonban sajátos módon egy újabb feladatot, a Mathurát sanyargató király, Kansza megölését is megnevezi Visnu Földre születésével kapcsolatban.¹⁵ A *Harivansa* tehát szemmel láthatóan egymás mellé helyezte a kozmikus rendet érintő epikus konfliktust és a Mathurát sújtó lokális krízist, ami jól szemlélteti a mű összekötő szerepét a Dvāraká-beli és a Mathurá-beli Krisna-mondakörök között.

Kansza középpontba helyezése a későbbi Krisna-történetek tükrében mindenképp sajátos, hiszen az istenség földi pályafutásán végigtekintve a mathurái királlyal folytatott küzdelme jóval inkább tekinthető a férfivá válás próbakövének, mint a hős legdicsőbb cselekedetének. Habár a mathurái történetek népszerűsége miatt Kansza fontossága a Krisna-mitológiában állandósult, az korántsem egyértelmű, hogy a hagyomány általánosan a vele vívott harcot tekintette-e a Földre született istenség legnagyobb hőstettének. A 7. századi költő, Mágha (Māgha)¹⁶ például Kansza helyett Sisupála (Śiśupāla) *Mahābhārata*-ban elbeszélte megölésének tulajdonított kulcsszerepet,¹⁷ és ezt a történetet választotta a Krisnáról írt műeposza, a *Sisupālavadha* (*Śiśupālavadha*) témájául. A Krisna-mondakör recepciójára másfelől komoly hatással lehetett az ind szubkontinens földrajzi tagoltsága is. Az elszigetelt Asszám első, bráhmanikus kultúrát követő uralkodói az ind mítoszokban a térséggel asszociált démonra, Narakára (Naraka) vezették visszsa a családjukat,¹⁸ aminek az eredményeképp itt Krisnának a vele vívott háborúja vált központi jelentőségűvé.¹⁹ A Krisnáról szóló történetek mindemellett a *dzsaina* (*jaina*) vallás mitológiájában is elterjedtek, ahol a magadhai királyt, Dzsarászandhát (Jarāsaṃdha) tekintették a hős első számú ellenségének.²⁰

Azonban a *Harivansa*-ban nem csupán Kansza alakja került központi helyre, hanem a Krisnával folytatott küzdelme számos további sajátosságot is tartalmaz. Kanszának az egész földi életét lényegében a rettenetes irányította, hiszen egykor

egy jóslatot hallott arról, hogy az uralmának a jövőben születő unokaöccse,²¹ Dévakí (Devakī) fia fog véget vetni.²² Kansza a jövődőlést követően minden eszközzel arra törekedett, hogy elkerülje a sorsát. Először egymás után gyilkolta meg Dévakí újszülött fiait, akik közül előbb Szankarszanának (Saṃkarṣaṇa vagy más néven Balaráma/Balarāma), majd Krisnának sikerült megmenekülnie.²³ Miután a gonosz király tudomására jutott, hogy a rettegett ellenségei életben maradtak, egy újabb csapdát eszelt ki a számukra. Az isteni testvérpárt egy birkózóversenyre invitálta, ahol valójában démoni ellenfelekkel kellett megküzdeniük. A nehézségek ellenére a hősöknek sikerült felülkerekedniük a birkózóknak álcázott gonosztevőkön. Sőt, ezt követően Krisna az álnok nagybátyjával is végzett.²⁴ A *Harivansa* szerint a Földre szállt Visnu egy hirtelen mozdulattal a díszpáholyban termett, és addig fojtogatta Kansza nyakát, míg nem az végleg kilehelte a lelkét. Ezután a hajánál ragadta meg, és annál fogva vonszolta végig a küzdőtérre.²⁵ Krisna tébolyának végül csak Kansza feleségeinek a sírása vetett véget, ami felébresztette a hős lelkiismeretét.²⁶

Azt gondolom, hogy az ismertetett történetben három olyan motívumra lehet felfigyelni, amelyek a többi Krisna-legendához képest rendhagyók. A következőkben ezt a három elemet: a pusztta kézzel vívott harcot, a párbaj hiányát és a bűnbánat motívumát fogom részletesebben megvizsgálni.

Krisna, a birkózó

A Kansza által rendezett birkózóverseny hátterében vélhetően a mathurái régió egyik sajátossága érhető tetten. A *Mahābhārata* szerint a város térségét olyan emberek lakták, akik különösen nagy jártassággal rendelkeztek a pusztakezes harcban.²⁷ Ennek fényében nem meglepő, hogy a Mathurá melletti pásztorközösségben nevelkedő Krisna egyik legalapvetőbb tulajdonsága páratlan birkózótudása volt, amelyhez az esetben természetfeletti testi erő is párosult.

A gyermekségtörténetek számos olyan esetről számolnak be, amikor az ifjú Krisna pusztán a karja erejére támaszkodva kerekedett felül a pásztorokat fenyegető különféle (főként zoomorf) démonokon.²⁸ Robert P. Goldman ebben a harcmódban a fent említett két Krisna-elmélet egyik lehetséges bizonyítékát látta, hiszen a *Mahābhārata*-ból ismert Dvāraká-beli Krisna rendszerint a diszkosza segítségével számolt le az ellenfeleivel.²⁹ Fontos adalék lehet az is, hogy ezek az új ellenfelek javarészt antropomorf tulajdonságokkal bíró földi királyok voltak,³⁰ akiknek a megölése jól beleillett a Föld tehermentesítésének üdvöztető tervébe. Ebből a szemszögből nézve Kansza pusztta kézzel való megfojtása szokatlan, másfelől pedig különösen kegyetlen módja lehetett a kivégzésnek:

*asaṃgrāme hataḥ Kaṃsaḥ sa bāṇair aparikṣataḥ |
kaṇṭhagrāhān nirastāsur vīramārgān nirākṛtaḥ || 31*

Mivel Kansza nem harc közben esett el, a testét a nyilak nem szakították fel és a lelkét fojtás következtében lehelte ki, ezért a hősök útja is bezárult előtte.

Harivansa 76, 40

Habár a *Harivansa* megfogalmazása még visszafogott, az enciklopédikus *Garuda-purána* (*Garuḍa-purāṇa*) már világosan a kedvezőtlen, pokolba jutást eredményező halálesetek közé sorolja a fojtás révén bekövetkezett fulladást.³² A *Harivansa* másrészt rámutat arra is, hogy Kansa dicstelen bukását illetően a harc hiánya ugyanakkora felelősséggel bírhatott, mint a gyilkosságnak a módja.

Kansa, a méltatlan áldozat

Az ind felfogás szerint a *ksatriják* alapvető társadalmi és egyben vallási kötelessége, azaz *dharmája* (*dharma*) a harc volt. Egy harcos számára tehát nincs üdvözítőbb esemény a háborúnál, amelyet követően a győztesek földi, míg az elesettek mennyei örömeket remélhettek:

hato vā prāpsyasi svargaṃ jītvā vā bhokṣyase mahīm|

Ha elesel, a mennybe jutsz; ha győzől, birtokod lesz a föld.

Bhagavadgītā 2, 37; *Mahābhārata* VI. 24, 37

(Vekkerdi József fordítása)

A *Bhagavadgītā* (*Bhagavadgītā*) egy másik verse egyenesen a mennyország váratlanul kitért kapujának nevezi a Kuruksét-rán (*Kurukṣetra*) vívott véres háborút:

*yadṛcchayā copapannam svargadvāram apāvṛtam|
sukhinah kṣatriyāḥ pārtha labhante yuddham īdṛśam||*

Ezt a harcot a szerencsés harcosok úgy fogadják, Prithá fia, mint a menny váratlanul eléjük táruló kapuját.

Bhagavadgītā 2, 32; *Mahābhārata* VI. 24, 32

(Vekkerdi József fordítása)

Jellemző párhuzam továbbá a háborúzás tevékenységének és a *bráhmaṇák* (*brāhmaṇa*) áldozatainak a párba állítása:

dharmyād dhi yuddhac chreyo 'nyat kṣatriyasya na vidyate||

Egy harcos számára nincs üdvösebb a jogosan vívott háborúnál!³³

Bhagavadgītā 2, 31.cd; *Mahābhārata* VI. 24, 31.cd

Amennyire üdvös a *bráhmaṇák* számára a rituálék végzése, olyannyira szükségszerű a *ksatriják*nak a csaták megvívása. Ennek megfelelően a *Mahābhārata* egészen végigvonuló ve-



1. kép. Krisna a kezében fegyverrel végez Kanszával. Banteay Srei, Angkor, Kambodzsa (Dezső Csaba felvétele)

zermotívum a *ranajadnya* (*raṇayajña*), azaz a háború-áldozat gondolata.³⁴ Az epikus hősök rendszerint egy nagy vallási szertartás elvégzéseként referálnak a rájuk váró küzdelmekre. Ezeket az idézeteket szemügyre véve Johannes Bronkhorst úgy vélte, hogy lényegében két eltérő koncepcionális megközelítés különíthető el.³⁵ Az eposz negatív főhőse, Durjódhana (Duryodhana) magára mint áldozóra, míg az ellenfeleire mint leölendő áldozati állatokra gondol,³⁶ miközben más helyeken az eposz ettől eltérő módon arról beszél, hogy a *ranajadnya* egy olyan különleges áldozati forma, amely során a résztvevők valójában a saját életüket áldozzák fel.³⁷ Ez utóbbi elgondolás némiképp azt sugallja, hogy a *ranajadnya* bizonyos kontextusban az áldozatbemutatás legtökéletesebb módja lehetett, hiszen a legtöbb kultúra, beleértve a Védikust is, az áldozati ajándékot az ideális áldozat, azaz az áldozó személyének helyettesítőjeként fogta fel.³⁸

Mindezek fényében Kansza valódi büntetése nem pusztán a halál ténye, hanem az üdvösségre vezető nagy áldozatból való kizárása volt. Bár az élete során véghez vitt tettei a hősök közé emelhetnék volna,³⁹ Krisna közbeavatkozása láthatóan szándékosan zárta ki a túlvilági örömeiből.

Krisna lelkiismerete

Kansza szándékos megfosztása a neki járó hősi haláltól feltehetően összefüggésbe hozható az eset után Krisnán úrrá levő lelkiismeretfurdalással:

*sa <Ugrasenaḥ> dadarśa grhe Kṛṣṇaṃ Yādavair
abhisamvṛtam|
paścānutāpād dhyāyantaṃ Kaṃsasya nidhanāvilam||
Kaṃsanārīpralopāṃś ca śrutvā sukaruṇān bahūn|
vigarhamāṇam ātmānaṃ tasmin Yādavasamsadi||
aho mayātibālyena nararoṣānuvartinā|
vaidhavyaṃ strīsaḥasrāṇāṃ Kaṃsasyāśya kṛte kṛtam||*

*[Ugraszéna ekkor] megpillantotta az otthonában Krisnát:
A Jádavák vették körül, [miközben] Kansza megölésétől
megzavarodva a lelkiismeretétől gyötrődött. Alighogy meg-
hallotta Kansza asszonyainak az erős és nagyon keserves
sírását, magát [kezde] okolni a Jádavák gyűlekezete előtt:
„Jaj, a bennem túlcserélődő fiatalság folytán a férfiak ha-
ragját utánoztam, [és] több ezer asszonyt tettem özvegyé
Kansza miatt.”*

Harivansa 78, 2–4

Ez az elem ugyancsak teljesen idegen Krisna többi, diszkosszal végrehajtott hőstettétől. A cselekedetén tépelődő hős képe jóval közelebb áll a harc előtt tétozó Ardzsunához (Arjuna),⁴⁰ mint a *Mahábháratából* ismert igazságosztó alakjához. A Krisnában felébredő megbánás talán a Kanszával szemben tanúsított különös kegyetlenségre, illetve a holttestének a meggyalázására vezethető vissza. Krisna erkölcselen magatartásának az emléke egyébként felsejlik a Bhászának (Bhāsa) tulajdonított *Dūtavākja* (*Dūtavākya*) című színdarabban is. A drámában a Kauravák (Kaurava) feje, Durjódhana először számon kéri Krisnán, hogy miért nem tanúsított könyörületet a saját rokona iránt. Miután pedig Krisna a *Harivansa* elbeszéléséhez hason-

lóan azzal érvel,⁴¹ hogy Kansza a saját vétkeinek köszönhetette a bukását, Durjódhana úgy zárja le a vitát, hogy ez szerinte mit sem változtat azon, hogy Krisna becsapta a nagybátyját:

DURYODHANA

*syālaṃ tava guror bhūpaṃ Kaṃsaṃ prati na te dayā|
katham asmākam evaṃ syāt teṣu nityāpakāriṣu||*

VĀSUDEVA

*alaṃ tan maddoṣato jñātum|
kṛtvā putravīyogārtāṃ bahuśo janānīm mama|
vṛddhaṃ svapitaraṃ baddhvā hato 'yaṃ mṛtyunā svayam||*

DURYODHANA:

sarvathā vañcitas tvayā Kaṃsaḥ|

DURJÓDHANA

*[Még] az apád vejének, Kanszának sem kegyelmeztél meg!
Hogyan [könyörülne akkor] rajtunk, [akik] folyamatosan
ellened voltunk!?*

VĀSZUDÉVA

*Elég volt abból, hogy emiatt engem hibáztassanak!
Ő [előbb] az anyámat kínozt meg azzal, hogy a fiaitól újra
és újra elválasztotta, [majd] az idős apját vetette börtönbe.
[Tehát nem én, hanem] maga a Halál végzett vele.*

DURJÓDHANA

Akárhogy is volt, te csaptad be Kanszát!

Dūtavākja p. 38

A Kansza megöléséhez kapcsolódó sajátos elemek tehát összességében arra engednek következtetni, hogy Krisna a különösen kegyetlen bánásmód révén szándékosan vette el Mathurá királyától a harcosokat illető üdvös halál lehetőségét.

Kansza útja az üdvösség felé

Jóllehet a *Harivansa* Kansza kíméletlen meggyilkolásáról tudósít, más források láthatóan jóval elnézőbbek voltak Mathurá gonosz királyával szemben. Igaz, hogy Krisna tettei olykor a *Mahábháratában* is könyörtelennek tűnnek, de az egész eposzt uraló *ranajadnya*-paradigma fényében az istenség le-sújtó fegyvere valójában az égi örömeiket nyitja meg a földi ellenfelei előtt. Ebbe a narratívába Kansza megfojtása nyilvánvalóan nem fért bele, ezért a *Mahábháratá* javarészt hallgatott az esetről.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a nagy eposz teljes mértékben ignorálta volna Kansza személyét. Épp ellenkezőleg, a *Mahábháratá* utolsó könyve, a *Szvargárohānaparvan* (*Svargāroha-ṇaparvan*) például az előzőek fényében nem kis meglepetésre arról tájékoztat, hogy Kansza a halála után a hősöket érő egyik legnagyobb megtiszteltetésben részesült, és Indra égi tanácsába került.⁴² Csupán a *Harivansa* elbeszélését figyelembe véve ez az állítás mindenképpen elfogadhatatlannak tűnik, azonban egyes dél-indiai *Mahábháratá*-kéziratok – az eposz egészétől eltérő módon – részletezik Krisna Kanszával folytatott küzdelmét.⁴³

Véleményem szerint ez a változata a történetnek magyarázatul szolgál Kansza megdicsőülésére, hiszen Krisna kis túlzással orvátmadásnak minősíthető merénylete helyett egy a Bhāratákéhoz (Bhārata) hasonló háborús konfliktusról számol be:

*nirjitya yudhi Bhojendraṃ hatvā Kaṃsaṃ mahābalaḥ|
abhyāsiñcat tato rājya Ugrasenaṃ viśāṃ pate|*

Miután a nagy erejű [Krisna] a harcban legyőzte és megölte Kanszát, a legkiválóbb Bhódzsát, [a helyére] Ugraszénát kente fel királlyá.⁴⁴

Mahābhārata II. 20, 34*6.65–66

Úgy tűnik tehát, hogy a Kansza-történetnek létezett egy olyan párhuzamos verziója is, ami szerint Kansza hősi halált halt a Krisna elleni csatában, és ennek eredményeként végül Indra mennyországa kerülhetett.

A bevezetőben említett jezsuita szerzetesektől származó fel dolgozások egyébként érdekes módon a történetnek épp erről a későbbiekben kevésbé népszerű változatról adtak számot: „Elérvén a férfikort, leventéket gyűjtött, megtámadta, legyőzte Kansza királyt” (Tóth-Soma 2000, 103).

Baktay adaptációjában ezzel szemben már helyet kap a későbbi *vaisnava* mitológiában elterjedt birkózóverseny, ám a megfojtás helyett Krisna a vele szemben a birkózókkal együtt harcba küldött elefánt letört agyarával oltotta ki Kansza életét: „Megragadta Kansza haját, lerántotta a trónulésről, s felkapva a véres elefántagyart, halálra sújtotta vele” (Baktay 1977, 267).

Ebben a változatban a hős kezében eszközzé vált agyar talán a fegyver és a harc hiányából származó problematika kiküszöbölését szolgálhatta. Az elefántagyar használata tudomásom szerint nem fordul elő az archaikus szövegekben, a Baktay által feltételezhetően jól ismert rádzsput miniatúrákon azonban gyakori kompozíció volt.

A történet alternatív elbeszélései mellett a *vaisnava* teológia alakulása is meghatározóan befolyásolta a Kansza-történet recepcióját. A *ksatrija dharma* teljesítése, vagyis a hősi halál eszményített helyét fokozatosan a *bhakti* (*bhakti*), azaz az istenség iránti teljes odaadás vette át. Ez a koncepcióváltás azonban csak úgy valósulhatott meg, hogy közben Krisna hőstetteinek az üdvöztető aspektusa sem szenvedett csorbát. Azt gondolom, hogy ennek a paradoxonnak a feloldására születhetett meg a *szanrambha-mārga* (*saṃrambhamārga*) gondolata, amely szerint bizonyos esetekben az istenség iránt tanúsított kellő gyűlölet is elvezethet a végső megigazuláshoz.⁴⁵ Noel Sheth szerint az üdvözülésnek ez a formája ismeretlen volt mind a *Harivansában*, mind a szanszkrit eposzokban, és először csak a *Visnu-purānában* (*Viṣṇu-purāṇa*) jelent meg Sisupála megölésével kapcsolatban.⁴⁶ Sisupála halálát egyébként már a *Mahābhārata* is úgy írta le, hogy a megölt király testéből fény áradt ki, ami Krisna testébe szállt.⁴⁷ Így bizonyára nem véletlen, hogy a *purānában* (*purāṇa*) épp ennek a történetnek a kapcsán fogalmazódott meg a gyűlölet révén való üdvözülés gondolata.

*śisupālatve 'pi bhagavato bhūbhārāvatāraṇāyāvātīrṇāṃśa-
sya puṇḍarīkanayanākhyaśyopari dveṣānubandham atita-
rāñ cakāra| bhagavatā ca nidhanam upanītas tatraiva pa-
ramātmabhūte manasas tadekāgratayā tatraiva sāyujyam
avāpa|*

Amikor pedig Sisupála testébe [költözött],⁴⁸ minden képzeletet felülmúló gyűlöletet tanúsított a Magasztosnak a Pundarīkanayanának,⁴⁹ azaz lótuszszeműnek nevezett megtestesülése iránt, [aki] azért szállt alá, hogy a Föld terhét elvegye. Mivel Sisupála az elméjével [egyfolytában] a legfőbb istenségre koncentrált, a vele való eggyé válást érte el, amikor a Magasztos megölte.

Visnu-purāna IV. 14, 13

Habár Kanszával kapcsolatban a *Visnu-purāna* nem fogalmaz meg hasonló elképzelést, összességében mégis jól látható, hogy ez a későbbi hagyomány Krisna lelkiismeretfurdalását leszámítva⁵⁰ igyekezett kiküszöbölni a *Harivansa* elbeszélésében található kritikus elemeket. A fojtás motívuma teljesen hiányzik a *purānából*, helyette Krisna először a földre löki a pódiumon ülő Kanszát, majd magát rávetve végez vele:

*utplutyāruhya taṃ mañcam Kaṃsaṃ jagrāha vegataḥ||
keśeṣv ākr̥ṣya viśalatkirīṭam avanītale|
Kaṃsaṃ sa pātayām āsa tasyopari papāta ca||
niḥśeṣajagadādhāraguruṇā patatopari|
Kṛṣṇena tyājitaḥ prāṇān Ugrasenaṭmajo nṛpaḥ||*

[Krisna] hirtelen felugrott, és máris a nézőtéren termett. Kanszát a hajánál fogva ragadta meg, és miközben a fejdísz leesett, a földre rántotta. [Ezután] rávetette magát. [Ettől] a királyt, Ugraszéna fiát [ott helyben] elhagyta az életeréje, mivel az egész világ megtartásától súlyos Krisna nehezedett rá.

Visnu-purāna V. 20, 73.c–75

A *Visnu-purānában* felsejlő *szanrambha-mārga* a *Bhāgavata-purānában* (*Bhāgavata-purāṇa*) vált általánossá.⁵¹ Ennek eredményeként a gyűlölet révén való üdvözülés nem csupán Sisupála privilégiuma volt, hanem Krisna számos más ellenfele, köztük Kansza is, részesült benne:

*pragr̥hya keśeṣu calatkirīṭam nipātya raṅgopari
tuṅgamañcāt|
tasyopariṣṭāt svayam abjanābhaḥ papāta viśvāśraya
ātmatantraḥ||
taṃ samparetaṃ vicakarṣa bhūmau harir yathebham
jagato vipaśyataḥ|
hā heti śabdaḥ sumahāṃs tadābhūd udīritaḥ sarvajana-
narendra||
sa nityadodvignadhiyā tam īśvaram pibann adan vā
vicaran svapan śvasan|
dadarśa cakrāyudham agrato yatas tad eva rūpaṃ
duravāpaṃ āpa||*

[Először] a hajánál fogva ragadta meg [Kanszát, de úgy, hogy] a fejdísz is megingott, majd a magas páholyából a küzdőtérre taszította. [Ezután] maga a lótusz-köldökű és [egyedül] önmagától függő [istenség], a mindenség támasza vetette rá magát, és úgy húzta végig a holt[teszt] a földön, mint egy oroszlán a [prédájává vált] elefántot, miközben az egész világ nézte. „Jaj, jaj!” – az emberek hangos kiáltozása hallatszott. Mivel [Kansza] akár ivott, akár evett, akár ébren volt, akár aludt, [minden egyes] lélegzetvétele-

kor a diszkoszt tartó [istent] látta maga előtt, ezért épp azt a [mások számára] nehezen elérhető formát érte el.

Bhágavata-purána X. 44, 37–39⁵²

Kansza üdvözülésének a gondolata még konkrétabban jelenik meg Vīrarāghavának (Vīrarāghava) a vershez fűzött magyarázatában:

*yatas sadā udvignayā bhūtayā dhiyā tam īśvaram kṛṣṇam
eva pānabhojanādyavasthāsu agrataḥ cakrāyudham dadarśa
śa tatas sa kaṁso durāsadam api tad eva rūpaṁ prāptavān
tatsārūpyalakṣaṇaṁ muktīm avāpety arthaḥ|*

Mivel Kansza zaklatott és rettegő elméjével evés, ivás és minden más élethelyzetben egyfolytában az Ūristent, Krisnát [a kezében] diszkosszal látta maga előtt, ezért ő is ugyanezt a nehezen elérhető alakot szerezte meg, vagyis a vele azonos formát, a megszabadulást érte el.

Vīrarāghava komm. *Bhāg X. 44, 39 p. 271*

A *Bhágavata-puránától* kezdve tehát a *vaiṣṇava* értelmezők körében általánossá vált az a nézet, hogy Kansza látszólagos gonoszságai ellenére valójában valós érdemeket szerzett. Habár a *śanrambha-mārga* létjogosultságát egyes *vaiṣṇava* iskolák a későbbiekben vitatták, illetve csak bizonyos megkötelések mellett fogadták el,⁵³ Kansza üdvözülésének a gondolata gyökeret vert. A 17. századi Nīlakantha (Nīlakaṇṭha)⁵⁴ ennek megfelelően már magában a *Harivansában* is Kansza üdvözülésének a nyomait vélte felfedezni:

*svargaḥ kīrtiś ca vīramārgaḥ tadubhayabhraṣṭa ity arthaḥ|
athāpy asya sadgatiḥ astīty āha tasyeti|*

Menny és hírnév, ebből áll a hősök útja. [A vers] azt jelenti, hogy [Kansza] mindkettőtől meg lett fosztva. Azonban ő mégis üdvözülhetett, ezért mondja a [következő verset] (...)

Nīlakantha komm. ad *HV 76, 40, p. 229*

*tasya dehe prakāśante sahasā Keśavārpitāḥ|
māṁsacchedaghanāḥ sarve nakhāgrā jīvitaacchidaḥ||*

Krisna beléje mélyesztette a hústépésre képes, gyilkos körömhegyeit, [amelyek] hirtelen felragyogtak a testében.

Harivansa 76, 41

Habár a magyarázat kissé elliptikus, véleményem szerint Nīlakantha a *śanrambha-mārga* helyett inkább a *ksatrija dharmá*-hoz tért vissza, és azt akarta sugallni, hogy Krisnának a Kansza húsába mélyesztett körmei a nyilakhoz hasonló, üdvözítő fegyverekké váltak.

Befejezés

A vizsgált szövegek összességében arról tanúskodnak, hogy az ind tradíció Kansza megölését nem pusztán gyilkossággént, hanem valamiféle sajátos szakrális cselekedetként értelmezte. A két Krisna-elméletet szem előtt tartva valószínűsíthető, hogy



2. kép. Krisna a kezében elefántagarral végez Kanszával.
19. századi rádzput miniatura, Victoria and Albert Museum,
London (ltsz. AL.556) (forrás: <http://collections.vam.ac.uk>)

Kansza legyőzése vezetett egykor a hipotetikus, mathurái Krisna végső megdicsőüléséhez. A hős fokozatos bráhmaizációja, illetve a Dváraká-beli Krisnával való fúziója során azonban a történet bizonyos elemei egyre inkább aggályosabbakká váltak.

Mivel a *Harivansa* egyértelműen Kanszát nevezi meg Krisna első számú ellenfeleként, ezért ez a hagyomány a mathurái királlyal szemben elkövetett kegyetlenséget a hőssé válás lehetőségétől való megfosztásként, és egyben feltételezhetően a *ranajadnyából* való kizárásként értette. Krisna eszerint szándékosan úgy járt el Kanszával szemben, hogy megfoszthassa őt a harcosokat megillető túlvilági örömöktől.

Más, Krisna egyetemes üdvözítő tevékenységét a közép-pontba helyező közösségek számára azonban ez az álláspont elfogadhatatlan volt. Egyrészt már a *Harivansa*-beli történettel párhuzamosan léteztek olyan variánsai a mítosznak, amelyek szerint Kansza mégis hősi halált halt a Krisnával szemben folytatott küzdelemben. Másrészt idővel az áldozatközpontú gondolkodás háttérbe szorult, és ezzel együtt a Kansza halálát övező méltatlan körülmények jelentősége is csökkent. Ettől

kezdve az üdvösség nem a társadalom által előírt helyes magatartástól, hanem a legfőbb transzcendens és az egyéni lélek közti személyes kapcsolattól függött. Ebben a paradigmában

pedig elterjedt az a gondolat, hogy az odaadásnak akár a Kansza által tanúsított extrém módozata is elvezethetett az üdvözüléséhez.

Jegyzetek

- 1 Tóth-Soma 2000, 103, 120.
- 2 Baktay 1977, 257–268.
- 3 Brockington 1998, 317.
- 4 Brockington 1998, 313.
- 5 Brockington 1998, 326.
- 6 Biarreau 1978, 204–220; Pande 2014, 566–568.
- 7 Goldman 1986, 479–482; Tadapatikar 1929, 324.
- 8 Brockington 1998, 327.
- 9 *Bhagavadgítá* 4, 7; *Mahábhárata* VI. 26, 8.
- 10 *Harivansa* 31, 32–68.a (magyar feldolgozásért lásd Baktay 1977, 47–49).
- 11 *Harivansa* 31, 68.b–92 (magyar feldolgozásért lásd Baktay 1977, 50–51).
- 12 Thapar 2013, 239.
- 13 *Harivansa* 31, 110–142. A *Harivansa* rövid összefoglalója mellett Ráma életét a másik nagy óind eposz, a *Rámájana* (*Rāmāyaṇa*) mutatja be. Ez a mű magyarul Batkay Ervin átdolgozásában (Baktay 1977, 59–254), illetve Vekerdi József (nem teljes) fordításában (1997b) olvasható.
- 14 *Harivansa* 41, 1–43, 77; *Mahábhárata* I. 58, 1–51.
- 15 *Harivansa* 44, 1–83.
- 16 Trynkowska 2014, 357.
- 17 *Mahábhárata* II. 33, 22–42, 31 (magyar feldolgozásért lásd Baktay 1977, 307–311).
- 18 Dezső 2015, 108–109.
- 19 *Harivansa* 91, 1–92, 70 – A Föld istennő fia, Naraka a *Harivansa* szerint rettegett démon volt, aki azzal hívta ki az istenek haragját, hogy ellopta Aditi (Aditi) istennő fülbevalóját. Ezután Krisna Garuda (Garuḍa) hátán elrepült Naraka lakhelyére, Prágdzsjótisába (Prāgyotiṣa), és leszámolt a démonnal.
- Mivel Naraka különösen nagy jelentőséggel bír Asszamban, ezért a történet számos további elemmel bővült a térség mítoszait tartalmazó *Káliká-puránában* (*Kālikā-purāṇa*). Eszerint Naraka apja valójában Visnu volt, aki a vadkanként (*varāha*, *varāha*) való alá szállása során termékenyítette meg a Földet. A gyermekük, Naraka ezt követően a *Rámájana*-ból ismert Dzsana (Janaka) udvarában nevelkedett az ugyancsak Földtől született Szitá (Sītā) testvéreként. Élete első felében Naraka rendkívül erényes uralkodó volt, azonban később a *Harivansa*-ból ismert Bána (Bāṇa) (106, 7–112, 129) Siva-hitre térítette át, és különféle demoni praktikákkal fertőzte meg az elméjét. Naraka romlása pedig odáig fajult, hogy végül maga a Föld istennő kérte, hogy pusztítsa el a saját fiát (*Káliká-purāṇa* 36, 1–40, 143).
- 20 De Clerq 2009, 399.
- 21 Habár Kanszát széles körben Krisna gonosz nagybátyjaként emlegetik a szövegek, valójában a közvélekedés szerint Dévakí és Kansza unokatestvérek voltak (Mani 1975, 210). A *Harivansa*-ban emellett van néhány olyan vers (46, 15.ab, 48, 38.a) is, ami Krisna anyját, Dévakít Ugraszénának (Ugrasena), azaz Kansza apja testvérének nevezi, vagyis unokatestvéri viszonyt feltételez köztük.
- 22 *Harivansa* 46, 15.
- 23 *Harivansa* 47, 1–48, 51.
- 24 *Harivansa* 65, 1–76, 46.
- 25 *Harivansa* 76, 26–41.
- 26 *Harivansa* 77, 1–78, 4.
- 27 *Mahábhárata* XII. 102, 5.ac.
- 28 Kálíja (Kāliya), a kígyódémon (*Harivansa* 55, 40–56, 46; magyar feldolgozásért lásd Baktay 1977, 262–263), Dhénuka (Dhenuka), a szárdémón (*Harivansa* 57, 1–26), Arista (Ariṣṭa), a bikadémón (*Harivansa* 64, 1–24), Késin (Keśin), a lódémón (*Harivansa* 67, 3–68).
- 29 Goldman 1986, 480.
- 30 Bána (Bāṇa, *Harivansa* 106, 7–112, 129), Naraka (Naraka, *Harivansa* 91, 1–92, 70), Sálva (Śālva, *Mahábhárata* III. 15, 2–23, 41), Sisupála (Śiśupāla, *Mahábhárata* II. 33, 22–42, 31).
- 31 Amennyiben azt külön nem jelzem, a tanulmányban a saját fordításaimat közlöm.
- 32 *Garuda-purāṇa* 2, 40, 5–6.
- 33 Vekerdi fordítását ennél a versnél kevésbé találtam szerencsésnek: „harcosnak semmi sem fontosabb, mint a kötelességből vállalt harc”.
- 34 Feller 2004, 253–261.
- 35 Bronkhorst 2011, 7.
- 36 *Mahábhárata* V. 57, 12–14.
- 37 *Mahábhárata* XVIII. 1, 14.ab.
- 38 Bronkhorst 2011, 4.
- 39 Habár Kansza többnyire mint végletekig megátalkodott antihős jelenik meg az ind mitológiában, a *Harivansa* több hősies cselekedetét is (Indrával vívott háború, a tenger megrázása, a felhők nyilakkal való átszakítása, az összes király leigázása) megemlíti vele kapcsolatban (*Harivansa* 77, 26–31).
- 40 Ardzsuna a Pándaváknak (Pāṇḍava), azaz a *Mahábhárata* pozitív főhőseinek az egyike, valójában Indra (Indra) fia, akit a földi élete során rendkívül szoros barátság fűzött Krisnához. Ardzsuna a döntő ütközet előtt elbizonytalanodott a rokonaival vívott harc jogosságával kapcsolatban, ezért az öt kocsihajtóként szolgáló Krisna az isteni valóját feltárva győzte meg a rá váró feladat szükségszerűségéről. A kettejük beszélgetését örökíti meg a *Bhagavadgítá* néven ismert szöveg.
- 41 *Harivansa* 78, 7–14.
- 42 *Mahábhárata* XVIII. 5, 12–15.
- 43 *Mahábhárata* II. 20, 34.d*57–66.
- 44 A fordításból a versben szereplő, hallgatósághoz intézett kiszólást (*viśāṃ pate*, „ó, király!”) a könnyebb érthetőség kedvéért kihagytam.
- 45 Sheth 1999, 167.
- 46 Sheth 1999, 167–168.
- 47 *Mahábhárata* II. 42, 22.
- 48 A *Visnu-purāṇa* (IV. 14, 10–13), illetve a *Sisupálavadha* (1, 42–69) szerint is Sisupála valójában azonos volt a korábban Hiranjakasipu, valamint Rávana testében Földre született démonokkal.
- 49 Krisna egyik neve.
- 50 *Visnu-purāṇa* V. 21, 8.
- 51 Sheth 1999, 168–171.
- 52 A fordításból a versben szereplő, hallgatósághoz intézett kiszólást (*narndra*, ó király!) a könnyebb érthetőség kedvéért kihagytam.
- 53 Sheth 1999, 174–178.
- 54 Austin 2009, 608.

Bibliográfia

Források

- Baktay E. 1977. *Indiai regék és mondák*. Budapest.
- Bhagavad-Gítá. A Magasztos Szózat*. 1997. Fordította Vekerdi J. Budapest.
- Bhāgavata-purāna*. Singh, N. S. (szerk.) 1987. *The Bhāgavatamahā-purāṇam*. Delhi.
- Dūtavākya*. Sāstrī, T. G. (szerk.) 1912. *The Madhyamavyāyoga, Dūtavākya, Dūtahaṭotkacha, Karṇabhāra and Ūrubhanga of Bhāsa*. Trivandrum.
- Garuda-purāna*. Venkatesvara Steam Press. (http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/3_purana/garup1_u.htm [letöltve: 2020. 04. 24.]).
- Harivaṃsa*. Vaidya, P. L. (szerk.) 1969. *The Harivaṃsa. Being the Khila or Supplement to the Mahābhārata*. Poona.
- Kālikā-purāna*. Shastri, B. (szerk.) 1991–1992. *The Kālikāpurāṇa. Part I–III*. Delhi.
- Mahābhārata*. Sukthankar, V. S. et al. (szerk.) 1927–1966. *The Mahābhārata*. Poona.
- Nīlakantha komm. ad *HV*: Kinjawadekar, R. (szerk.) 1936. *Mahābhārata Harivaṃsaḥ Viṣṇuparva 2*. Poona.
- Rāmājana*. 1997. Fordította Vekerdi J. Budapest.
- Sisupālavadha*. Mandal, A. C. (szerk.) 1920. *Śiṣupālavadha*. Kolkata.
- Vīrarāghava komm. ad *Bhāg*. Narasimacharya, N. C. V. (szerk.) 2000. *Srimad Bhagavatamahapurāṇam*. Skandha X/2. Tirupati, L. V. Subba Rao (T. T. D. Religious Publications Series No. 589).
- Viṣṇu-purāna*. Pathak, M. M. (szerk.) 1997–1999. *The Critical Edition of the Viṣṇupurāṇam*. Vadodara. (http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/3_purana/vipce_pu.htm [letöltve: 2020. 04. 26.]).
- Tóth-Soma L. 2000. *Szemelvények a Hinduizmus Kutatásának Történetéből. A katolikus hitelesítés indiai tudósításai Magyarországon a XIX. század végén és a XX. század elején*. (Acta Studiorum Religionis – Szegedini, Vallástudományi Tanulmányok Sorozat 2.) Szeged.

Szakirodalom

- Austin, C. R. 2009. „Janamejaya’s Last Question”: *Journal of Indian Philosophy* 37, 597–625.
- Biardeau, M. 1978. „III. Études de mythologie hindoue. V. Bhakti et avatāra (suite)”: *Bulletin de l’Ecole française d’Extrême-Orient* 65, 87–238.
- Brockington, J. L. 1998. *The Sanskrit Epics*. Leiden–Boston.
- Bronkhorst, J. 2011. *Sacrifice in the Mahābhārata and beyond, or: Did the Author(s) of the Mahābhārata Understand Vedic Sacrifice Better Than We Do?* (konferenciaelőadás, Sixth Dubrovnik Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas) (https://www.academia.edu/19890470/Sacrifice_in_the_Mah%C4%81bh%C4%81rata_and_beyond_or_Did_the_author_s_of_the_Mah%C4%81bh%C4%81rata_understand_Vedic_sacrifice_better_than_we_do [letöltve: 2020. 04. 26.]).
- De Clerq, E. 2009. „The Jaina Harivaṃsa and Mahābhārata Tradition. A Preliminary Study”: M. Ježić – P. Koskikallio (szerk.): *Parallels and Comparisons. Proceedings of the Fourth Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas*. Zagreb, 399–421.
- Dezső Cs. 2015. „Királyi panegyricusok a kora középkori Dél- és Délkelet-Ázsiából: Kālidāsa Raghuvamśájának hatása a szanszkrit feliratok verseire”: Kakas B. – Szilágyi Zs. (szerk.): *Kéklő hegyek alatt lóuszok tava. Tanulmányok Bethlenfalvy Géza tiszteletére*. Budapest, 105–119.
- Feller, D. 2004. *The Sanskrit Epics’ Representations of Vedic Myths*. Delhi.
- Goldman, R. P. 1986. „A City of the Heart Epic Mathurā and the Indian Imagination”: *Journal of the American Oriental Society* 106, 471–483.
- Mani, V. 1975. *Purāṇic Encyclopaedia*. Delhi–Patna–Varanasi.
- Pande, S. 2014. „Kṛṣṇa Kathā in the Vaiṣṇava Purāṇas”: V. N. Mishra – N. S. S. Raman (szerk.): *Purāṇas, History and Itihāsas*. New Delhi, 563–580.
- Sheth, N. S. J. 1999. „Salvation Through Hatred”: *Annals of Bhandarkar Oriental Research Institute* 80, 167–181.
- Tadapatrikar, S. N. 1929. „The Kṛṣṇa Problem”: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 10, 269–344.
- Thapar, R. 2013. *The Past Before Us*. Cambridge, MA – London.
- Trynkowska, A. 2014. „The Making of a Hero. Kṛṣṇa in Mahābhārata 2.30–42 and in Māgha’s Śiṣupālavadha”: *Indologica Taurinensia* 40, 357–369.

Kárpáti Bernadett (1993) az ELTE BTK Ókortudományi Doktori Programjának hallgatója. Érdeklődési területei: a római irodalom újraértelmezési és tanítási lehetőségei, antikvitásreceptió.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Ellen-Aeneis? Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda A pillanat című regényében* (2017/4).

Egymás tükrében Glauké „kettős halála” Pasolini *Medea* című filmjében

Kárpáti Bernadett

„Hogy a borzalomtól megszabadulj,
temesd bele magad.”

Jean Genet¹

I.

Szándékaimból semmit el nem mondsz neki, / ha jót akarsz úrnódnak, és nőnek született² – e szavakkal küldi el Euripidész drámájában Médeia a Dajkát Iasónért, amikor végzetes tervének megvalósítására, bosszújára elszánja magát. Ennek parafrázisa elhangzik Pier Paolo Pasolini 1969-es, *Medea* című filmjében is: „Szeretsz engem, és te is nő vagy”.³ Mindez a Dajka együttműködését a szolgáltat-készségen és hűségen túl hangsúlyosan a nőiség közös tapasztalatára, a női empátiára alapozza, még akkor is, ha előbbi esetben a hatalmi viszonyok is artikulálódnak, utóbbiban pedig inkább az affekciók kerülnek előtérbe. A sorok egyszersmind Médeia sérelmét és helyzetét is szélesebb kontextusba helyezik: Euripidész drámája esetében jelzik, hogy ez nemcsak a barbár másik távoli, idegen problémája, melyhez semmilyen módon nem lehet közünk, hanem a görög (női) nézőnek is szembe kell néznie vele,⁴ aki akár azonosulhat, együttérzést is tanúsíthat – akárcsak a többi szereplő vagy maga a tragédiászíró,⁵ s persze a mindenkori befogadó. Noha a tragédiában Médeia is többször nyíltan kifejezi, hogy vágyik a halálra, mert csak az jelentene számára kiutat, végül nem önkezeléssel vet véget életének, ahogyan a tragédiák női szereplői általában.⁶ Ehelyett – inkább a hősökre, a gyermekgyilkosság párhuzama miatt különösen Héraklésre emlékeztető – aktív, kezdeményező, radikálisan cselekvő attitűdöt vesz föl, s tettét az athéni színház kontextusában ez (is) teszi különösen provokatívvá.⁷

Pasolini filmjét illetően is már többen rámutattak, hogy a rendező – korábbi alkotásaihoz képest különösen feltűnően – számos ponton a nő, leginkább persze maga Médeia nézőpontját érvényesíti, és a női főszereplő nem pusztán a tekintet tárgyaként jelenik meg.⁸ Különösen jól megfigyelhető ez a Hellasba hajózás jelenetében, ahol az argonautákat végig Médeia arcának közelképével váltakozva látjuk, jelezve, hogy az ő perspektívája érvényesül,⁹ vagy akkor, amikor Médeia végignézi Iasón testén együtt-létük után.¹⁰ A fekvő férfitesten végigvezetett tekintetét két lassú svenkben látjuk: az első az arccal kezdődik és az alhasnál végződik, a második pedig a combbal kezdődik és a lábaknál ér véget. A kettő között Médeia arcát látjuk premier plánban, amely továbbviszi tekintetét arra a testrészeire is, amelyet a néző nem lát – szemmozgása összeköti a két svenket. A kamerának e balról jobbra történő, horizontális mozgása felidézi a közvetlenül előtte mutatott vízi tájkép bemutatását, illetve analóg a kolchisi tájon végigvezetett svenkekkel is.¹¹ Médeia tekintete párhuzamos azzal is, ahogyan a film elején bemutatott termékenységi rítus áldozatára, az aranygyapjúra vagy a kolchisi tájra nézett, illetve ahogyan a film végén a szintén mintegy áldozatként megölt gyermekeire tekint.¹² A férfitesten való végigtekintés így a szakrálissal való (újbóli) kapcsolatfelvételt jelzi, s a szerelmi aktus is mint rítus performálódik.¹³ Hiszen gondoljunk bele: Médeia mítosza a hazáját és családját nemcsak elhagyó, de eláruló nő története, aki – miután varázstudományával segített Iasónnak megszerezni az aranygyapjút – mint idegen, barbár asszony érkezik a „civilizált” görögökhöz. Kolchisban a király, Aiétés lánya s Hekaté istennő papnője volt¹⁴ – szerepét és identitását ezek az összefüggések konstruálták, így a jelenet plasztikusan ábrázolja, hogy mindezek (hazája, pozíciója és a szakralitással való kapcsolatának) elvesztése után Médeia Iasónt jelölte ki új spirituális középpontjaként.¹⁵

Az említett jelenetekben megfigyelhető szubjektív, azaz nézőpontra utaló kamerabeállításokkal a kamera női nézőpontot vesz föl, s a néző mintegy rákényszerül, hogy Médeia szemén keresztül tekintsen a filmbéli képekre,¹⁶ s ez máris többletjelentéssel bír, ha végiggondoljuk, mit testesített meg Pasolini számára a kolchisi papnő. Médeia, ellentmondásossága révén, az átmenetiség szubverzív figurája: egyszerre barbár és görög; anya és gyermekgyilkos; olyan tudás hordozója, amely a racionalitás, a *logos* elvei szerint nehezen megmagyarázható, máskor viszont épp a ráció jegyében érvel retorikusan Iasón ellen.¹⁷ A költő-rendező a mítosz azon vonásait emeli ki, melyekkel egy világalapját veszített identitás története válik elmondhatóvá – ez az identitás pedig hangsúlyosan a mindenkori másiké: a kulturális, politikai, marginalizált másiké. Ez az összefüggés természetesen a görög–barbár oppozícióban is jelen van: a barbár papnő alakja már Euripidész tragédiájában is a hegemon hellén kultúra és a fennálló hatalmi diskurzus, a társadalmi konstrukciók érvényére kérdez rá. Minthogy a barbár alakja elválaszthatatlan a görög közösség önértelmezésétől,¹⁸ a Médeia által képviselt, problematikus értékeket hordozó barbárral szemben a görögök feltűnhetnek pozitív színben, vagy maguk is kérdéses értékek hordozóiként. Ritoók Zsigmond szerint Euripidész megformálásában az Iasón képviselte görög és a Médeia képviselte barbár világ ellentmondása feloldhatatlannak tűnik, hiszen előbbi Médeiaiból éppen a barbár féktelenséget hívja elő. Viszont a görögök értékvilága is kérdésessé válik – két részleges érték feszül tehát egymásnak, jelezve, hogy egyik oldalon sincsenek egyértelműen pozitív értékek.¹⁹

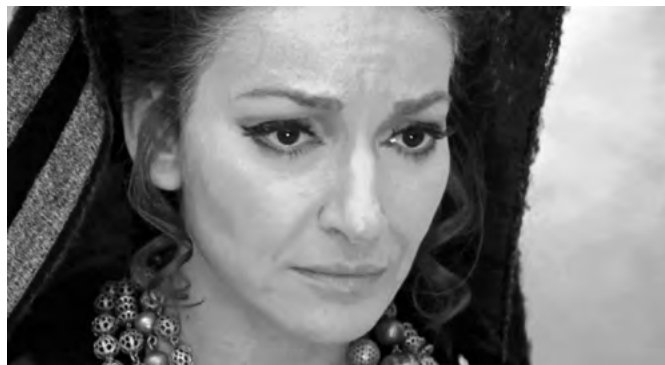
Az erősen baloldali Pasolini számára a Médeia alakjában inherensen jelenlévő idegenség új, hangsúlyosan 20. századi perspektívából megérthető – s első pillantásra némileg didaktikusnak ható – vonásokkal egészül ki: Médeia és Iasón ellentéte az ősi, ciklikus idejű, szakrális, mindegyre eltűnő archaikus és a teleologikus, lineáris időszemléletű, progresszív, technokrata, profán nyugati világ ellentétéként jelenik meg.²⁰ Ugyanakkor ez az „archaikus világ” a filmben erősen esztétizált: néhány más elemmel is vegyülve jellemzően Afrika és a Közel-Kelet, vagyis a harmadik világ mozaikdarabjaiból áll össze, így metaforikusan azonosul is azzal.²¹ A kosztümök andalúziai és mexikói motívumok keveredését mutatják, a zenék és hangszerek a japán, az arab, a bolgár és a tibeti hangzásvilágot idézik, a film kolchisi jeleneteit Kappadokiában és Szíriában forgatták.²² Ezzel szemben a görög (vagyis a nyugati) világot képviselő Korinthus belső terei Olaszországba, a pisai Piazza dei Miracoli-ba, míg a palotán kívüli részek Szíriába, Aleppó óvárosába helyeződtek.²³ Mindezek a jellegzetes és felismerhető – s Pasolini filmművészetének más darabjaiban is jelen lévő²⁴ – valóságreferenciák kétségtelenül legalább kettős időbe helyezik a narratívát, s egyszersmind radikálisan aktualizálják is a mitikus történetet, ugyanakkor keveredésük a túlon túl egyértelmű analógiákat, egyszerű megfeleltetéseket sem engedik, hiszen egy sajátos, imaginárius világot alkotnak meg.²⁵ A térben-időben távoli kultúrák beemelése a film képi világába tüntető gesztus az értékvesztés, a kulturális kiüresedés, az elidegenedés ellen, amennyiben fel akarja hívni a figyelmet arra a jelenségre, amelyet Pasolini saját életében, a maga bőrén tapasztalt, s így kétségkívül némileg elfogultan is szemlélte: általánosságban az autentikus kultúrák, esetében a vidéki olasz paraszti kultúra eltűnésére.²⁶ A *Medea* mint film ennek a veszteségtapasztalatnak

a térben és időben kiterjesztett mitikus-allegorikus megfogalmazásaként is érthető, s egy letűnt-letűnő világok töredékéből összeállított sajátos univerzum megalkotásával kísérli meg az ősiség, a szakralitás, a ritualitás felmutatását. Ugyanakkor ezt nem rekonstruktív, a vélt-valós történeti hitelességre törekvő ábrázolásmóddal és eszközökkel teszi; az említett valóságéffektusok – a terek, a zenék, a jelmezek és a díszletek – révén a mítosz posztkoloniális konnotációkat is kap, így ebben a beállításban Médeiat a film értelmezési hagyománya sokszor a mindenkori *posztkoloniális másiknak* is tekinti.²⁷ Ez alapján tehát a narratív hangsúlyok és a kameratechnika, a láttatás-megoldásai révén a Médeia nézőpontjával való azonosulás nemcsak a mitikus múlt távolába helyezett barbár nővel, hanem egyszerre a posztkoloniális másikkal, a mindenkori és jelenvaló kulturális-politikai idegenséggel való azonosulást is jelenti.

A legnagyobb kérdés Pasolini filmjében is, mint Euripidész óta voltaképpen az összes Médeia-adaptációban,²⁸ a következő: mi, nézők mennyiben tudunk következmények nélkül azonosulni egy gyermekgyilkos anyával? Hogyan értékelhetjük, értelmezhetjük Médeia gyilkosságait? Profán értelemben vett *gyilkosságok* ezek egyáltalán, vagy olyan rituális aktusok, amelyek egy másféle – hangsúlyosan nem racionális, hanem mitikus-szakrális – rendbe illeszthetőek? S kinek a nézőpontjából érvényes vagy akár igazolható egyik vagy másik válaszkísérlet, magyarázat? Ezeket a rendkívül felforgató kérdéseket a testvér- s még inkább persze a gyermekgyilkosság összefüggésében szokás föltenni, ahogyan ezt Pasolini filmjének számos értelmezője is megtette.²⁹ Írásomban ezeket magam is áttekintem, ám azért, hogy egy másik, a film egészét tekintve is döntő jelentőségű eseménysorra futtassam ki vizsgálódásom. Amit ugyanis most a figyelem fókuszába szeretnék állítani, az Glauké, Iasón korinthusi menyasszonyának szerepe és „kettős halála”, amelynek jellemzően kevesebb figyelmet szentelnek, vagy csak röviden emlegetik – ez alól üdítő kivétel például Csantavéri Júlia már idézett tanulmánya, amelyben a szerző, bár figyelme középpontjában főképp Iasón és Médeia áll, röviden értelmezi Kreón és Glauké szerepét is.³⁰ Holott a jelenetsor nemcsak a mitikus történet dramaturgiai alakulása, illetve a film euripidészi hypotextushoz való viszonyulása, hanem a jellegzetes Pasolini-féle vizuális-narratív megoldások szempontjából sem érdektelen. Az írásom elején idézett euripidészi sorok filmbéli parafrázisa a tragédiához hasonlóan ugyancsak föl hívja a figyelmet a női – egyszerre nők részéről és nők iránt tanúsított – empátiára, sőt, az emocionális felerősítés következtében a nők közötti szimpátiára. Meglátásom szerint az alább elemzendő duplikált – női és nézői – empátia, a másikkal való azonosulás és annak tragikus kimenetele szintén kiemelt fontosságú.

II.

A mintegy kétórás filmben három olyan jelenetsort látunk, amelyben emberélet véték el: az első a kolchisi termékenységi rítus keretében bemutatott emberáldozat, a második Ap-syrtos halála,³¹ a harmadik pedig a gyermekgyilkosság.³² Az első Pasolini invenciója, míg a másik kettő jól ismert a mítoszból.³³ Pasolini az euripidészi előzményszöveget kettősen kezeli,



1–4. kép. Médeia Kolchisban, az aranygyapjú elé járulás előtti tisztítószerartáson

a két véglet között ingázik: olykor pontosan átemel szövegrészleteket, s tulajdonképpen szorosan követi is a mitikus történetet, más pontokon azonban szabadon él a bővítés vagy épp az ellipszis alakzataival.³⁴ A néző tudására épít, aktivizálja azt, hiszen sok helyütt csak a mítosz, illetve az euripidészi szöveg ismeretében követhető és értelmezhető egy-egy enigmatikus képsor. Mintha az Euripidész nyomán kanonizálódott mitikus matéria egyfajta láthatatlan jelenlétté válna,³⁵ s csak egy-egy pontosan átemelt sor felismerésekor, kihallásakor bukik felszínre. Az egyik legfeltűnőbb módosítás, hogy az euripidészi történet idejét jelentősen kiterjeszti: míg a dráma kezdőpontján Korinthosban vagyunk, amikor Médeia és Iasón között már válságos a helyzet, vagyis közvetlenül a végső konfliktus előtt, s az előzményeket a prológosban a Dajka szavai idézik föl,³⁶ addig a filmbéli szűzsé Iasón gyermekkorától kezdődik, akit Cheirón tanít és nevel föl egy lagúnában. Pasolini tehát a Dajka által emlékeztetbe idézett eseményeket is a film diegézisének részévé teszi: a képsorok végigkövetik Iasón felnövekedését, az argonauták hajóútját, az aranygyapjú megszerzését és a Kolchisból való ominózus és véres távozást is – mindezek a film első felét töltik ki. Vagyis a filmben nem a nyelv sűrít, idéz fel vagy utal az eseményekre, hanem ezeket a képiség mutatja meg, láttatja a vizuális médium eszközeivel. Maga az esemény, a cselekvés válik tehát beszédessé, és átveszi a kimondott szó helyét.³⁷ A narráció kitágításának ugyanakkor az is döntő jelentőségű üzenete, hogy már a film első felében világossá válik: itt nem Médeia az abszolút főszereplő, hanem ezáltal Iasón is – hátterével, múltjával, spirituális fejlődésével – nagyobb jelentőségre tesz szert.³⁸

Az Iasón felnőtté válásáról – s egyszersmind a szimbolikus rendbe való belépéséről – szóló részt követően³⁹ az idillikus lagúnából egy hirtelen vágással Kolchisba érkezünk, ahol

a táj szembetűnően más: míg amott a fő tájelen a víz, a láp és a növények, addig itt egy száraz, sziklás, érezhetően perzselő nap sütötte vidék tárul a szemünk elé. A Nap és a föld – utóbbi a mitikus gondolkodásban általában is a nőiség jelölője – egyértelműen Médeia világához kapcsolódnak, s ide tartozik még a tűz és a vér is.⁴⁰ Látványos a különbség a film első részében bemutatott két szekvenciában az idő jellegét, az időkezelést tekintve is: Iasón – a sűrítés eszközével ábrázolva⁴¹ – gyermekből felnőtté válik a jelenetsor alatt, Cheirón pedig jövődöbéli küldetéséről okítja ki, a lagúnabéli eseményeket tehát progresszív, jövőorientált időfelfogás jellemzi és strukturálja. Ezzel szemben a Médeia által bemutatott áldozat lassú, kitartott mozdulatokból álló, szinte valós idejű (*real-time*) eseménysor, ezért jelenvalónak hat, mintha egy örök, gnosztikus jelen időben zajlana. Célja a föld termékenységének, évi termésének biztosítása (az áldozat vérének kollektíve a növényekre hintik, leveleikbe dörzsölik, fák törzsére kenik), vagyis a ciklikus időfelfogás jegyében történik – ezt az a motívum is megerősíti, hogy a szertartás végén Médeia egy kerékhez hasonló, kör alakú rituális tárgyat forgat meg.⁴² De talán nem is ez a legfőbb különbség, hanem hogy míg a lagúna világát a Szó, a *logos* uralta, addig Kolchisban sokáig senki sem szólal meg⁴³ – e már-már szent csöndet (s nem hallgatást!)⁴⁴ végül Médeia szavai törik meg: „Adj életet a magnak, és szüless újjá a maggal”. Rituális funkcióján és tartalmán túl mindez azért is jelentőségteljes, mert ez az első filmbéli megszólalása, s kiemelt helyzetét még inkább fokozza a tény, hogy Médeia a film során döntően hallgat, míg a tragédiában retorikusan érvel, szócsatákat vív – a képiséggel, látással-látvánnyal való viszonya a film egészében meghatározó. Ez a párhuzam, a látás és a látomások kiemelt szerepe ismét a női főszereplő és a költő-rendező közötti hasonlóságot erősíti,

egyfajta metaforikus találkozási pont a nő és a költő között,⁴⁵ melyre még írásom későbbi pontján visszatérek.

Médeia a film elején rögtön mint méltóságjeljes vallási vezető, papnő jelenik meg – ezt diszöltözete és súlyos ékszei, fejdísz mintegy ikonográfiailag is jelzik –, ám a kendőzetlenül, realiztikusan bemutatott rituális gyilkosság egyértelművé teszi, hogy a kolchisi ösközösségben más normák uralkodnak: a nézőt erre a brutális képsorok láttán kiváltott döbbenet ébreszti rá meglehetősen hűsbavágóan és radikálisan. Joggal fölmerülő kérdés, hogy milyen szerepe van ennek az invenciónak, miért vezette be Pasolini e viszonylag hosszú, mintegy tizenöt perces jelenetsort. Erre leginkább az a válasz adható, hogy azért, hogy már a film első felében világosan, egyértelmű vizuális elemekkel ütköztessen két világot, episztémét⁴⁶ – tézis és antitézis feszül egymásnak, amelyek a következő ellentétpárokkal írhatók le: férfi vs. nő, szó vs. gesztus/látvány/kép, linearitás vs. ciklikusság, individualitás vs. kollektivitás. Ez a film makroszinten is meghatározó, az egész művet átfogó, globális kettőssége. Végig megfigyelhető e kettős narratív struktúra, de nemcsak a kettősség, hanem a kettőzések is jellemzőek: a film egészében sok-sok kisebb duplázás szerepel⁴⁷ – Glauké halálának bemutatása is ezek közé tartozik, amely meglátásom szerint egyszersmind az előbb felvázolt merev dichotómiát is árnyalja, finoman játéka hozza.

A másik két gyilkosság szoros kapcsolatban áll a kolchisi emberáldozattal – a filmben számos vizuális hasonlóság húzza alá ezek összetartozását. Apsyrtos brutális halála abban idézi meg a termékenységi rítust, hogy mindkét esetben szép, fiatal férfi veszti az életét, akinek halála után testrészeit szétszórják – ám az első esetben ez egy meghatározott szakrális keretben, mint a kolchisi közösség kollektív rituális tette történik, a második esetben viszont már nagyon is profán és opportunistá indokok motiválják: Médeia célja üldözőik lelassítása. A gyermekek megölése is párhuzamba állítható a film elején bemutatott áldozattal:⁴⁸ bár a konkrét eseményt ebben az esetben nem látjuk, az anya mindkét fiát lefürdeti, s a hosszan kitartott, elnyújtott, szertartásos mozdulatok mint rituális előkészületek előzik meg a fatális tettet.⁴⁹ Ezt Médeia viselete is alátámasztja: a Korinthusban lezajlott szimbolikus átöltöztetéskor ráadott színes, világos ruházatát lecserélve ismét sötét öltözetben van, mint Kolchisban – vagyis mintha nem is anyaként, hanem papnőként celebrálná áldozati szertartását. Amikor idősebb gyermekét is megfürdette, altatás közben az arcát profilból látjuk – a kamera a filmben való legelső megjelenésekor, a szentélyben Iasónnal való első találkozásakor és egyesülésükkor is mindig takarásban, csak fél arcát mutatta fényben vagy profilból láttatta.⁵⁰ Miután lefektette ágyaikba gyermekeit, a fél arcára vizuálisan rímelő félholdra tekint ki az ablakon. A következő képkockákon az immáron ugyancsak elszenderült nevelőt és a parázsló tüzet látjuk – az álom és a tűz képe proleptikus szerepű, amennyiben az örök álomnak tekinthető halál és a film zárásaképp támasztott tűzvész előjelei. Majd egy vágást követően a felkelő napot látjuk, amint sugarai a tengervíztől verődnek vissza, a gyermekek pedig alsóbb szögből filmezve láthatók, olyan beállításban, mintha már nem is ágyon, hanem ravatalon feküdnének. Haláluk tényét csak a fiatalabb fiú szája szélén futó vércsik és egy korábbi képkockán felvillanó tör jelzi metonimikusan.⁵¹

A különbségekkel együtt is tehát e három esemény struktúráisan hasonló – Médeia mindhárom esetben ágens (akár tény-

leges, akár szimbolikus végrehajtóként), a gyilkos eszköz valamilyen vágó- vagy szűrőeszköz: a termékenységi rítus során egy tomahawkra/fokosra emlékeztető tárgy, Apsyrtos megölésekor egy stilizált, sarló és szablya közötti görbe penge, melynek alakja a holdéra hasonlít, a gyermekgyilkosságkor pedig egy „hétköznapi” tör. A zene szerepe az egész film során fontos, egyrészt a már említett kulturális patchwork miatt, másrészt pedig komoly narratív kohéziós szerepe van: nemcsak a vizuális elemek reminiscenciái, hanem ugyanannak a zenei témának (a japán kántálásnak és a csengők-dudák hangjának) a megjelenése is összekapcsolja e jelenetsorokat, az auditív tapasztalatban is érzékeltetve együvé tartozásukat.⁵²

III.

Az imént ismertetett, strukturálisan összetartozó rituális gyilkosságoktól eltér Glauké halála, hiszen esetében az is kérdéses, hogy egyáltalán mi történik *valójában*, s hogy gyilkosságról vagy öngyilkosságról beszélhetünk-e, mivel az eseményt kétszer látjuk egymás után, némi változással. Először az Euripidés- és Seneca-tragédia vonatkozó részét kontamináló eseményt látjuk le: Glauké köntöse meggyullad, és apjával, Kreónnal együtt tűzhalált halnak. Másodszor azonban mindenféle mitikus-mágikus elemet mellőz a történet: Glauké, miután felöltötte Médeia ajándékba küldött diszöltözetét, önként vet véget életének – leugrik a várfokról, majd utána apja is. Azonban épp a zene ebben az esetben is erős összekötő kapocs: az első jelenetsorban az „előkészületek” alatt – vagyis míg Iasón a palotába megy gyermekeivel, átadják az ajándékot, Glaukét szolgálói felöltöztetik – ismét az egyszólamú japán kántálást halljuk. A ruha lángra lobbanását és Glauké haláltusáját ugyanazok a vészjósló taktusok kísérik, mint a kolchisi termékenységi rítust, vagy azokat a képkockákat, amelyeken Apsyrtos földi maradványait visszaviszik Kolchisba, s ezt anyja és a többi „bennszülött” asszony velőtrázó sikollyal fogadja. A második jelenetsor alatt pedig újra írni témák csendülnek föl. Ez a megoldás a Glauké-szekvenciákat is a többi rituális gyilkossághoz köti, azonban sajátos megjelenítése, a filmben betöltött különös szerepe meglátásom szerint a mű egészének értelmezését is árnyalhatja.

Amint említettem, Pasolini filmjének jelentős szemléleti váltása, hogy bár a film első megközelítésben némileg didaktikusnak tűnően építi fel Iasón és Médeia, s még inkább az általuk képviselt világnézetek ellentétét, a görög hős ezzel együtt is meghatározó szereplő: szerepe, mondhatni, ugyanolyan fontos, mint Médeiaé, mivel csak egymás tükrében mutathatók föl és érthetők meg igazán. A rendező számára kapcsolatuk több szimbolikus szinten működik: először is mint a már említett archaikus-vallásos és a modern-szekuláris nézőpont konfrontációja. Azonban ezen túl alakjuknak és viszonyuknak pszichológiai aspektusa is van, amely leginkább egyértelműen Iasón korinthusi legénybúcsúja előtti látomásában domborodik ki – ekkor hirtelen megjelenik előtte egykori nevelője, a Kentaur, ám kettős alakban, kentaurként és emberként egyaránt.⁵³ E két alakban a mitikus és a racionális helyeződik ismét egymás mellé, amit az elhangzó párbeszéd is világossá tesz – Cheirón elmondja, hogy mindkét alakban ott él még Iasónban: „Dehogy, kettőt ismertél [ti. Kentaurt]: egy szentet

[*sacro*], amikor gyermek voltál, és egy megszenteltelenítettet [*sconsacrato*], amikor felnőttkorba értél. De a szent megmarad megszenteltelenített alakja mellett is. Itt állunk hát egymás mellett!” Azonban a „szent” Kentaur nem tud már beszélni Iasónhoz, mert „a miénktől eltérő logika vezérli”. Vagyis ugyanúgy elveszítette a közvetítés lehetőségét, kontaktusképességét, ahogyan az aranygyapjú elveszítette jelentését Iasón számára. A racionális Kentaur azonban, mintegy tolmácsként, mindkettejük nevében beszél, s a következőkkel szembesíti Iasont: „minden számításodtól és elgondolásodtól függetlenül – valójában szereted Médeiat. [...] És számod is, megérted... lelki összeomlását [*catastrofe spirituale*].” Iasón azonban nem érti, mire jó tudnia mindezt, vagy egyáltalán miért mondja el neki egykori nevelője, s a kapott válasz csupán ennyi: „Semmire. Ez a valóság”⁵⁴ – erre viszontválaszként, a jelenet végén kezével eltakarja a szemét.⁵⁵ Ez a gesztus emlékezetünkbe idézheti az *Oidipus királyt*, amelyben a címszereplő is minduntalan így reagál a hallottakra – s épp, ahogy ott, úgy itt is a valóságtól, az igazság megismerésétől való elzárkózás mozdulata ez. De Médeia is hasonló mozdulattal felel a következő jelenetsorban a korinthusi királyi udvarban látottakra: Iasón a film nyitóképe alatt felcsendülő, tradicionális iráni zenéhez hasonló dallamokra, ünneplő ifjakkal övezve, tapsolva körtáncot jár – mint fentebb is jeleztem, legénybúcsúja lehet ez. Médeia könnyes szemait szuperközeli képsíkban látjuk, majd kendőjével eltakarja az arcát és a szemét, és távozik – ezután következik bosszúja.⁵⁶

A Kentaur e kettős megjelenését Pasolini – ahogyan a szakrális és a profán ellentétpárját – nem egymást kizáró jelenletnek, hanem juxtapozíciónak, egymás mellé állításnak nevezi,⁵⁷ melynek szimbolikus értelme, hogy a poétikus-mitikus Kentaur, még ha lelkének mélyében, a gyermekkor emlékeibe zárva, s immáron némaságra ítélve is, még mindig Iasónban él. Ez korrelál azzal, amit Eliade állít Jung nyomán – eszerint a modern társadalomban minden egyén „újrátájsza” a primitív és mitikusból a civilizált és racionális világnézetbe való fejlődést, amikor gyermekből felnőtté válik, ugyanakkor minden modern ember magában hordja – még ha rejtve és mélyen elnyomva is – e mitikus világnézetet.⁵⁸ Eliade leírásában a mitikus-szimbolikus gondolkodás az ember legalapvetőbb sajátja, korábbi, mint a nyelv és a következtető gondolkodás, s – mint mondja – nemcsak a gyermekeket, a költőket és az elmebetegeket jellemzi, hanem mindenkiében megvan. A tudattalan költőibb, filozófiaibb, mitikusabb – a modern ember tudattalanjában is ott élnek a mitológiák, a szimbólumok soha nem tűnnek el a pszichéből, s a „legrealistább” ember is képekkel él,⁵⁹ „mert a Képek hatalma és küldetése éppen abban áll, hogy megmutassa mindazt, ami a fogalmi gondolkodásnak ellenáll”,⁶⁰ s feltárja a valóság legmélyebb rétegeit, amelyek a megismerés más eszközeivel aligha megközelíthetőek.⁶¹ A Kentaur által támasztott és ki is mondott érzelmek és indulatok, valamint Médeia elutasításával így Iasón valójában önmagának, saját pszichéjének egy szubsztanciális részét is elutasítja.⁶²

Hasonló juxtapozíciónak tekinthető a Glauké halálát tematizáló két jelenetsor is, amely éppen e Kentaurral való találkozás után veszi kezdetét. De mi mindennek az egymás mellé helyezéséről van itt szó, s miről árulkodnak mindezek? E kérdésre elsődleges válaszként az adható, hogy álom és valóság dichotómiája jelenik meg: ezt az interpretációt a jelenetsort bevezető esemény alapozza meg. Miután ugyanis a tragédiá-

hoz hasonlóan Médeia egy szolgáló biztatására rászánja magát, hogy éljen varázserejével és bosszút álljon,⁶³ szobájába vonulva erőltlenül összerogy – éppen úgy, mint amikor Iasont először megpillantotta.⁶⁴ A fentebb említett, vizuálisan Médeiahoz kötődő motívumok közül a Nap e ponton tér vissza újra: ahogy a nő ezt követően kinéz az ablakon, az égbolton a vörösés-narancsos színben izzó égítést látja.⁶⁵ Médeia kozmikus Nappal való kapcsolata sem mentes a mitikus vonatkozásoktól: nemcsak Hekaté istennőhöz kötődik rituálisan, hanem a mitológia szerint isteni származású is, hiszen nagyapja Hélios.⁶⁶ E helyütt a nyitójelenet fontosságát is hangsúlyoznunk kell: a film legelső képkockái ugyanis szintén a Napot mutatják szemből, nagytotálban, amint sugarai a sivatagos tájon terülnek szét – a néző rögtön a film első pillanatában arra kényszerül, hogy belenézzen. Ugyanakkor a mintegy három percig kitartott kép azt is tudunkra adja, hogy Pasolini az egész történetet e perspektívában kívánja elhelyezni.⁶⁷ Ehhez kísértetiesen hasonló látványkép tárul tehát Médeia szeméi elé földre roskadásakor – megpillantja azt az őselemet, kozmikus létezőt, amelyhez nemcsak szimbolikus, de származását tekintve is tartozik, s amely fenséges, egyszerre lenyűgöző és fenyegető képével mindjárt a film legelején letaglózta a nézőt is. A nyitóképben látható napsugarak vörösés színének jelentésébe mintegy utólag beleíródnak a későbbi fatális események, hiszen itt, Glauké és Kreón halála előtt, majd aztán – mint fentebb említettem – a gyermekek megölésekor is megjelenik, így a vér vörös színét is megidézheti.⁶⁸ Médeia földre rogyásából a filmnéző arra következtethet, hogy az azt követő jelenetsor az ő belső, álombéli látomásaként értendő. Ezt a forgatókönyvvázlat is megerősíti, amely a címekben következetesen Médeia álmairól nevezi a vonatkozó jeleneteket.⁶⁹ Az égítést képét mutatva egy férfihang szólal meg, vagyis a megszemélyesített Nap, Hélios megszólítja Médeiat („Nem ismersz meg?”), melyre az, fölcusdva, igenlő választ ad. Az innen induló jelenetsor alatt Médeia kimerevített, Napra meredő képe olykor – hol élesebben, hol homályosabban – rámontírozódik a látottakra, jelezve, hogy a képsoroknak ő maga is szemlélője, akárcsak mi, nézők. Mindezek után Médeia méltóságteljes monológban ismerteti tervét, mellette szolgálai vonulnak oda-vissza a korinthusi teremben, mintegy a Kar szerepét betöltve.⁷⁰

A filmben Glaukét először akkor pillantjuk meg, amikor Iasón és a gyermekek Médeia ajándékát viszik el neki – előbb Kreónt látjuk termében, majd a vendégek jöttére Glauké is apja mellé lép, kissé féloldalasan, fejét is oldalra fordítva, amely, bár nem túlzottan egyértelmű, de finom vizuális párhuzam Médeia már említett, gyakori féloldalas beállításával. Mint ismeretes, mind Euripidész, mind Seneca drámájában Médeia tervének része, hogy az ifjú menyasszonyt varázslattal, mérgekkel átítatott *peplos*szal és aranyfűzérrel pusztítja el, melyek Hélios ajándékai voltak.⁷¹ Azonban magát a halálesetet nem közvetlenül látja a néző a színpadon (legyen az tényleges vagy az olvasás során a képzeletben konstruált színpad), hanem a Hírnök elmondásából ismerjük meg Glauké/Creusa és Kreón/Creo szörnyű halálát.⁷² Pasolini megjelenítésében sajátos és megrendítő megoldás, hogy az ajándékba küldött ruha nem más, mint Médeia papi díszruhája, amelyet a kolchisi jelenetek ritusainál viselt – azt ölti magára a fiatal királylány.⁷³ Miután Iasontól és a gyermekektől átvette az ajándékot,⁷⁴ szobájába vonulva szolgálai felöltöztetik, igen hasonlóan ahhoz, ahogy



5–8. kép. Iasón, illetve Médeia egymásra rimelő gesztusa: a szem eltakarása

Médeiát a film első felében, Kolchisban. Az itt látható lassú, szertartásos öltöztetési jelenet ugyanakkor visszautal a kolchisi ifjú rituális előkészítésére is – igaz, ott nem öltöztetik, hanem festékekkel kenik be a testét –, amelyet, mint mondtam, az azonos zene is egyértelműsít. De Médeia korinthusi átöltöztetési jelenete is eszünkbe juthat mint inverz: ott a sötét papnői díszöltözet kerül le róla, súlyos, organikus anyagokból készült ékszerreit is a földre vetik, itt pedig ezeket adják Glaukéra. Mikor a királylány teljes díszben áll, egy tükörben szemléli magát: többször váltakozik tükörképe és premier plánban mutatott, riadtan tetsző arca. A tükör Euripidésnél is megjelenik, de jelentős különbség, hogy ott Glauké „élettelen képére édesen kacag” (1162), s az öltözetben boldogan jár-ke-l a palota termeiben (1163–1166). Ezután a Hírnök az események szörnyű részének elbeszélésére tér rá (1167–1221) – a filmben is ezt követően Glauké hirtelen fejéhez kap és fájdalmasan felordít, s mivel a réztükör felülete nem tökéletes élességben veri vissza képét, s a látvány némiképp homályos, úgy tűnik, mintha egy pillanatra Médeia tükröződne benne. Ez az – érzésem szerint szándékosan lebegtetett – vizuális fogás finoman, mégis bravúrosan jeleníti meg a két nő azonosulását, egymás tükrében való megjelenését. Ezt a következő jelenetek csak még inkább megerősítik: a két tragédiából is ismerjük, hogy a ruha lángra kap,⁷⁵ s a filmben Glauké a teremből kirohva végül a várfokon hal meg utána rohanó apjával együtt elevenen elégve. Mesteri, ismét a két nőalakot egymásba tükröző párhuzam, hogy korábban Médeiát egy szinte tökéletesen megegyező helyzetben láttuk: a kolchisi rítus után, amikor az argonauták már közelednek, Médeia – mintha ezt megérezné – hirtelen fölriad álmából, megparancsolja szolgálóinak, hogy öltöztessék föl, mert a templomba akar menni (ez a főntebb említett, kolchisi öltöztetési jelenet), s miután papi díszait ráadták, láncra

verik a kezeit. A szent helyhez érve Médeia arcát – a földre terített, lángra gyújtott száraz növényeket szemléli – ugyanúgy premier plánban mutatja a kamera, mint Glaukéét, s a tekintetükben tükröződő aggodalom is hasonló. Mikor a tűzcsóvak erőre kapnak, Médeia ugyancsak az arcához kap, fekete palástjával eltakarja azt, felordít, majd a lángok közé rohan. Mindez érthető az emberáldozat miatti vezeklésnek vagy a szent helyre való belépés előtti tisztítószertartásnak egyaránt. Míg Médeia a rítus keretében szimbolikusan megtisztul a tüztől, s végül sérülés nélkül átjut, mielőtt a sziklákon fölkapaszkodva a szent tárgy, az aranygyapjú színe elé járulna, addig Glauké keserves üvöltése után felemészti a tűz. Mivel Médeia e tűzszertartása után következnek az Iasónnal való találkozások, az aranygyapjú ellopásának, végül Apsyrtos megölésének jelenetei, nem túlzás azt mondanunk, hogy a jelenetsor abban is párhuzamos Glauké tűzhalálával, hogy ugyanúgy további tragikus eseményeket jelez előre. A film zárata újra felidézi e képet, mikor Médeia gyermekgyilkossága után egész korinthusi rezidenciájukat lángba borítja – ez ismét mítoszracionalizáló gesztus, hiszen Pasolini a sárkányfogatot, mely Euripidés és Seneca változatában is meghatározó elem, egészében kihagyja. Az utolsó képkockákon a lángok közül Iasónhoz kiabáló Médeia kifejezetten előnytelenül filmezett arcának közelképét látjuk – a filmet záró mondata: „Minden elvégeztetett”, pontosabban: *Niente è più possibile, ormai*, vagyis: „Semmi sem lehetséges immár”. Mivel tehát mitikus elmenekülését nem látjuk, a jelenet nyitva hagyja, hogy önmagával is végez-e (valamiféle újabb, immár végleges tisztítószertartásként)⁷⁶ – ha ezt az értelmezést elfogadjuk, ez újabb párhuzam a két női figura között.

A hasonlóságok nemcsak a film vizuális megoldásaiban jól kivehetőek, hanem a forgatókönyvvázlatban leírt, Pasolini által sugalmazott párhuzamokban is. Bár Euripidés is hangsú-



9–12. kép. Médeia és Glauké átöltöztetése

lyozza, hogy Glauké személyében egy fiatal leányról van szó (pl. „apátok ifju hitvesét”, 970), Pasolini e mozzanatnak külön figyelmet szentel. Így jellemzi a karaktert egy palotabéli belső jelenet leírásakor:

Egy leány, *nagyon fiatal, még szinte kislány* (neki is – mint az előbb Médeiának), szeme csupa könny. Szolgálók veszik körül; sóhajtozva, tehetetlenül nézik, nincs merszük félbeszakítani ezt a *fájdalmas meditációt*, amelyben a lány elmerült, stb. Ez a meditáció leginkább valamiféle *tetszhalott állapothoz* hasonlít... S a leány arcáról valami *ősi fájdalom* olvasható le, amely a gyermekkorban gyökerezik, annak bűneiben, félelmeiben, stb... *Glauké megmaradt kislánynak*: ez a lelki baj nem engedte felnőni, nem tudott megkeményedni úgy, ahogyan a világ megkövetelte volna, emiatt láthatóan *örökké lelkiismeret-furdalással küzd*.

Pasolini 2010 – *Látomások a Médeiához*, 371
(kiemelések tőlem – K. B.)

Az itt idézett jelenet a filmben csak Médeia álma, Glauké „első halála” után következik. A vázlatban nem szerepel, de a vászon fontos részlet, hogy mindeközben a királylány a tükörben nézegeti magát, mintegy saját identitása után kutatva – ugyanabban a tükörben, amelyben magát a papi diszöltöztetben is vizsgálta Médeia látomásában. E „tetszhalott állapotot”, apátiát és szorongást látva látogat el Kreón Médeiához, hogy száműzze. Az itt leírtak és a filmbéli jelenetek alapján Glauké egy olyan létállapotot testesít meg, amely gyermek lévén még kapcsolatot tart a mitikus-spirituális világgal, ám a hegemon kultúra élén áll (ott *kell* állnia), amelyben határhelyzeti pozíciót tölt be, mivel atyja fennhatósága alatt álló fiatal leánycént valóban mégsem független, cselekvőképes individuum. Mint ha Médeia jelenléte a benne mint gyermekben még meglévő

primitív és a ritualitásra fogékony részt kavarná föl (melyről főntebb Iasón kapcsán már beszéltem), s a találkozás e rejtett minőséggel megrendítő és végzetes tapasztalat lesz számára. Már többször utaltam arra, hogy milyen gyakran mutatja a kamera a Médeiát megformáló Maria Callas igéző, sötét szemeit, melyekről a forgatókönyvvázlat is megemlékezik. A már említett kikötési jelenetről – mikor is Médeia a szárazföld felé menekül – a következőket olvashatjuk: „Médeia tekintete megtorpanásra készíti [Iasónt]. Micsoda tekintet! Vad erő és félelem egyszerre van jelen benne.”⁷⁷ Iasón ekkor vezeti be először a sátrába, s az asszony szertehullott identitása a szexualitás szakrális élményében áll össze újra, középpontban a férfival, ahogy azt korábban megállapítottuk. De nézzük, miképpen vizionálta ezt a költő-rendező: „Médeia fenséges, szinte természetfölötti kisugárzása egyszerre odaszorít: szófogadó, engedelmes, csakugyan, *akár egy kislány*. Hagyja, hogy Iasón a sátrak felé von-szorolja.”⁷⁸ Vagyis Médeia a szerelmi szenvedély hatására viselkedik önfeladói kislánycént, átadja magát Iasónnak – testi-lelki értelemben egyaránt –, hasonlóan Glaukéhoz, aki azonban – ha persze komolyan vesszük és a filmre érvényes interpretációnak tekintjük Pasolini leírását – az infantilizmus szorongó, melanholikus típusát testesíti meg. De ha el is vonatkoztatunk a rendező által kijelölt értelmezéstől, akkor is azt mondhatjuk, hogy noha a Glaukét megformáló Margareth Clémenti korát tekintve nem gyermek, tekintetével, mimikájával mégis kiválóan alakítja azt a bizonytalan, szorongó, érzékeny hösnőt, melyet Pasolini megálmodott.

A *Medea* egyik legmerészebb és egyben leginkább zavarba ejtő módosítása az, hogy csak a tragédiaeseményeket szcenizáló első Glauké-szekvencia, Médeia víziója után jön el Kreón, hogy száműzze városállamából az idegen asszonyt – ezzel felborul tehát az időbeli s vele együtt az ok-okozati viszony is. Médeia ugyanis nem Kreón döntésének és parancsának is-

meretében kezd bosszújába, hanem először végignézi Glauké és Kreón saját maga által okozott tűzhalálát, ezután jön el hozzá Kreón, hogy száműzze, s csak ezt követően veszi kezdetét a második, halálukat jóval prózaibban megjelenítő eseménysor.⁷⁹ Kreón a tragédiában a következő indokokra hivatkozva száműzi a barbár nőt: félti tőle leányát; Médeia bölcs, varázstudománya van; valamint sértett, tombol a rajta esett sérelem miatt. Lássuk, mit mond ezzel szemben a filmben:

Félek tőled – nyíltan megmondom –, leányom sorsáért aggódom. [...] És halld az igazat: nem irántad való gyűlöletem rettent, nem is barbár lényed keltette gyanú: hogy idegen faj jegyeit viseled magadon... Hanem attól félek, leányomra hozhatsz bajt: *bűnösnek érzi magát veled szemben, megérti fájdalmad, s ezért maga is fájdalmat érez, s ez elrabolja lelki békéjét.* Esküvője nem boldogság, hanem gyász forrása számára. Hogy ártatlanul ne gyötörd őt jelenléteddel, ezért üzlek el könyörtelenül országomból.

Pasolini 2010 – A „*Médeia*” végleges dialógusai, 417
(kiemelések tőlem – K. B.)

Vagyis Kreón itt nem elsősorban a varázslónő idegen, fenyegető praktikáitól félti leányát, nem az ad aggodalmára okot, hogy Médeiatól ártó szándékot feltételez, hanem leánya mentális állapota, túlzott affekciói, szorongása és a barbár nővel való együttérzése.⁸⁰ Kreón mindezt egy magaslatról, Médeiaira lenézve mondja el, ezzel is jelezve hatalmi helyzetét – beszédük után, lakrészébe visszatérve az asszony ismét összeesik. Felébredésével indul el a második Glauké-szekvencia: Médeia ugyanúgy hívhatja Iasont, mint az előbb, akivel – miután békülő párbeszédük lezajlott – még utoljára szerelemben egyesülnek. Ennek végén az írásom elején hivatkozott, Iasón testén való végigtekintés fordítottja történik: Médeia most lábától felőste felé haladva tekint végig az immáron ruhákba burkolt, alvó férfin. Iasón hivatása is más színben tűnik így fel: míg az első esetben Médeia számító módon viselkedik, hiszen terve végrehajtásának érdekében ajánl békét és beszél nyájasan, itt már reménytelen, elrendelt sorsának ismeretében tesz így. Ezután ugyanúgy a palotába küldi őket az ajándékával – s a Glauké első halálakor be-bevillanó képfoszlányok (virágkötő emberek, dinnyét majszoló kisfiúk stb.) most nyernek értelmet: az esküvői készülődés momentumait láttuk – így mintha a néző is álomból felébredve fejtené meg azokat, vagy mintha egy *déjà vu* érzés kiváltó okára jönne rá. A második szekvenciát figyelve azonnal feltűnő, hogy sokkal gyorsabban zajlanak az események, például az ajándék átvétele után a királylány sietve szalad be a szobájába, mely kettősen érthető: mint jóleső, gyermeki lelkesedés – mely a későbbi események fényében baljós, a „vihar előtti csendnek” felel meg –, vagy mint nyugtalan, sietős izgatottság. Ezután a termében gondterhelten ülő Kreónt látjuk, a következő pillanatban pedig visszakapcsolódunk Glaukéhoz, akire már föl is adták a díszöltözetet, s magát nézi a tükörben, könnyes szemmel. Ekkor azonban, „második halálakor” nem a tűz emészti fel, hanem a palotából kirohanva leveti magát a várfalról. Még mielőtt leugrik, atyjára néz, arcukat felváltva mutatja a kamera egészen közlőrl, s végül mindketten – előbb a lány, majd apja – a mélybe vetik magukat. Ilyen értelemben tehát Glaukét nem Médeia öli meg, ő csupán, mint kimagasló pszichológiai érzékeléssel rendelkező, érző nő, megérzi

annak szenvedését. Glauké tragikus halálát bizonyos értelemben a fent említett, hegemon kultúra élén elfoglalt hatalmi pozíciója ellenére érzett empátiája és azonosulása okozza.

Annak ellenére, hogy főntebb álom és valóság dichotómiájáról beszéltem, mely akarva-akaratlanul is hierarchikus viszonyt sugall (ti. hogy egyik vagy másik változat az „igazabb”, „mélyebb” stb.),⁸¹ szükséges némileg finomítani ezen az állításon: mivel a két jelenetsor egymás mellé állítása egyenrangú, mellérendelő összefüggést feltételez, nem zárható ki az az értelmezés sem, hogy ugyanannak az eseménysornak egy képi-szimbolikus és egy prózai-rationális megélését és megjelenítését látjuk, melyek együtt, éppen egymás mellett képesek megszólaltatni a történetet. Egyik sem igazabb a másiknál, csupán más kifejezőeszközökkel, más epiztemológiai eszköztárat mozgósítva szólnak meg – éppen, ahogyan Médeia és Iasón, valamint az általuk képviselt, ellentétbe állított világkép és beszédmód.⁸² A Glauké „első halálát” tematizáló jelenetsorban tehát az Euripidés- és Seneca-tragédia kontaminált eseményei jelennek meg, így a második szekvencia mellé állítva a tragédiákat mint a legfontosabb hypotextusokat képviseli. Az antik tragédiákban és a filmben megalkotott történetvariáns párhuzamba állításával így a két jelenetsor a művek közötti adaptációs viszonyt is metonimikusan jelöli és színre viszi. Pasolini nem törekszik arra, hogy az antik tragédiák mitikus narratívájának helyébe lépjen, sőt felismerhetően megörzi az euripidési szöveg egyediségét, amelyet nem akar kisajátítani, inkább összjátékot és párbeszédet kezdeményez.⁸³

A két Glauké-szekvencia együttesen a filmben a *myse en abyme*, vagyis a kicsinyítő tükör szerepét is betölti, mivel ahogyan a film is két világot ütköztet, úgy bennük is először egy mitikus, majd egy racionalizált történetet látunk. Ezen túlmenően a film első és második fele, melyeket nagyjából a Hellasba való kikötés választ szét, általánosan nézve két filmezési stílust jelenít meg. Az első szintén mitikusnak-poétikusnak nevezhető, amennyiben sok, tájon végigvezetett svenk, kézikamera-használat és párbeszédhiányok jellemzik. A második, főképp ha a kétségkívül furcsa Glauké-jelenetsorokon kívüli részeket nézzük, ehhez képest klasszikusabb, több konvencionális filmes eszközzel él, mint a dialógusok, s általában is dinamikusabb, folyamatosabb és narratívusabb.⁸⁴ Hasonló figyelhető meg kicsiben a Glauké-szekvenciákban is: az első egy poétikus-mitikus, a második – még ha gyorsabb mozgások és történések, illetve sűrítések jellemzik is – egy racionalizált vizuális narratíva. Mint jeleztem, a Kentauros Pasolini filmbeli képviselőjének tekinthető, aki egyrészt az Iasón és Médeia, másrészt a szakrális és a deszakralizált közötti közvetítő szerepet is betölti. A kettős Glauké-történetben a kétféle változat egymás mellé állításával mintha Pasolini maga is ilyesfajta, a Kentauros-hoz hasonló tolmácsként lépne föl, mikor is az első, mitikus-szimbolikus változatot a második történetben racionalizált változatra „fordítja”, mintegy hidat verve e két eltérő beszédmód közé. Így filmadaptáció lévén nemcsak intermediális, vagyis drámából mozgóképre történő fordításról beszélhetünk, hanem a szimbolikus-képi kifejezőmód – amelyet fentebb Eliade nyomán a nyelvi gondolkodást megelőző, primer közlésformának neveztem – racionalizált változatra „fordításáról” is.

Pasolini mítoszinterpretációjának sajátossága tehát nemcsak Iasón, hanem a másik női karakter, Glauké hangsúlyosabb szerepében is áll: ő sem pusztán a korinthusi hatalom és



13–16. kép. Glauké Médeia papi díszébe öltözve a tükörben nézi magát, majd tűzhalált hal. Az utolsó képre, melyen a palota előtt rohanó, lángoló Glauké látható, az eseményeket szemlélő Médeia képe is rámontírozódik.

presztízs „velejárója” vagy – hogy egy filmes párhuzammal is éljünk – a vágy tárgya, mint Lars von Trier azonos című adaptációjában. A fentebb már hivatkozott nézetet kiegészítve így azt mondhatjuk, nemcsak az Iasón–Médeia–Kentaur háromszög kulcsszerepű, az Iasón–Médeia–Glauké is legalább annyira, s e hármas egymáshoz való viszonyulásában nemcsak a szenvedély, az egymásra utaltság, a vágy és a csalódás, hanem az együttérzés, az empátia és az azonosulás minőségei is meghatározók.⁸⁵ Ilyen értelemben Pasolini, amint az a forgatókönyvvázlat idézett soraiból is világosan látható, a mítosz egy racionalizált-pszichologizált olvasatát is adja. Mint említettem, Iasón a Kentaurral való beszélgetés végén elzárkózik attól, hogy a lelkében sejtelemként, tudattalan tartalomként meglévő, Médeia iránti együttérzéssel tudatosan foglalkozzon

– bár megvan rá a hajlam, elfojtja. Glauké éppen a másik végletet képviseli: túlzott empátiát és azonosulást tanúsít, amely már inkább nevezhető a másikban való feloldódásnak, amint azt a Médeia díszruhájába való átöltözés szimbolikus aktsa és annak filmbéli párhuzamai jelzik. A királylány karakterének Pasolini-féle áthangolása ezzel együtt is finomít az írásom első felében részletesen bemutatott iasóni és médeiai világ és látásmód ellentétén. Mintha a két szekvencia – és voltaképpen az egész film – befogadásában Pasolini a nézőnek kínálná föl a köztes (ideális?) pozíciót: a másikkal, jelen esetben a barbár nővel való produktív azonosulás lehetőségét, s mintha az a szintézis, amely a film világában nem lehetséges (vö. a film zárómondatával), a nézőben kiváltott hatásban és viszonyulásban mégiscsak az volna.

Jegyzetek

- 1 Patti Smith *Nőnem* (1967) című versének mottója. A vers Tandori Dezső fordításában, *Műholdas rózsakert* című kötetében olvasható. – A mitikus történet szereplőinek nevét a tudományos átírás szerinti alakban használom (Médeia, Iasón, Glauké stb.), annak ellenére, hogy a filmben olaszosan írt-éjtett névvel szerepelnek (Medea, Giasone, Glaucé). A film címére a személynévtől való könnyebb megkülönböztetés végett eredeti alakjában (*Medea*) hivatkozom.
- 2 Az euripidés szöveghelyeket Kerényi Grácia fordításában közlöm – e részletet némileg módosítottam.
- 3 A film magyar szövegét Pasolini 2010 alapján idézem; e helyütt a fordítást pontosítottam.
- 4 Természetesen a Médeiahoz való viszonyulást bonyolítja, hogy voltaképpen egyszerre barbár és görög – izgalmassága bizonyára éppen ebben az ellentmondásosságában áll –, helyzete, viselkedése és tettei így a görög nő pozíciójára is rákérdeznek (vö. Stevanović 2013, 213–214). Lada Stevanović szerint Euripidész invenciója – a „Médeia mint gyermekgyilkos” motívum bevezetése – is azt a célt szolgálja, hogy az athéni közönséget szembesítse a hatalom és a másik problematikájával (Stevanović 2013, 215). Ritoók Zsigmond ugyancsak a karakter ellentmondásosságát emeli ki: tipológiájában Médeia a barbár alakjának azon típusába tartozik, amelyben a pozitív és negatív értékek egyazon személyben vannak jelen, egymással állandó feszültségben állva (Ritoók 2009, 252–253).
- 5 A Dajka és az ő szavain keresztül Euripidész Médeia felé tanúsított együttérzéséhez lásd Pucci 1980, 21–58. Médeia a drámában megfigyelhető hétköznapi női aspektusát hangsúlyozva D. Tóth Judit rámutat, hogy híres, az első *epeisodion* elején elmondott nyitóbeszédében a kolchisi nő saját idegenségét hangsúlyozza,

- önmagát mint idegent (*xenos*, 222) aposztrofálja. Ezt a szerző a karhoz, azaz a korinthusi nőkhöz szóló *captatio benevolentiae*-ként értelmezi. Szinte mindjárt ezután az általános asszonyi sorsról szóló sorok következnek, amelyek a jóindulat elnyerését a női sorsközösség megteremtésével is erősíteni kívánják: „Az összes ésszel bíró élőlény közül / legrosszabb sorsuak mi, asszonyok, vagyunk” stb. (230–231; D. Tóth 2017, 14–15). E mondatok performatív módon Médeia kifejezetten női identitását alkotják meg (vö. Tschiedel 2004, 102).
- 6 Ehhez lásd Loraux 1987.
 - 7 Vö. Stevanović 2013, 216.
 - 8 Sőt, Colleen Marie Ryan szerint Médeia az első olyan női főszereplő, aki Pasolini saját egzisztenciális konfliktusát jeleníti meg: egy olyan zárt, marginalizált világot képvisel, amely fokozatosan elveszti autenticitását és feloldódik a modern fogyasztói életben (Ryan 1999, 194; erről lásd még lentebb). A nőhöz mint a férfitekintet (*male gaze*) tárgyahoz alapvető irodalom: Mulvey 2002.
 - 9 Részletes értelmezését lásd Ryan 1999, 197–198.
 - 10 A filmbéli három együttlétből ez a második; részletesebb értelmezését lásd Ryan 1999, 198–199; Ryan-Scheutz, 2007, 70; Syrimis 2012, 514–515; Németh 2018, 217–218.
 - 11 Syrimis 2012, 514.
 - 12 Ryan 1999, 202.
 - 13 Ryan 1999, 195, 199. Eliade, akinek munkássága Pasolini egyik legfontosabb ihletője volt, szintén kifejti, hogy míg a modern tudat számára a különféle fiziológiai szükségletek (evés, szexualitás stb.) a szerves élet részét képezik – még akkor is, ha tabuk övezik, pl. illendő evés –, addig a primitív ember számára az ilyen aktusok szakramentumok is, vagyis szent események (Eliade 1987, 10).
 - 14 Médeia és Hekaté istennő kapcsolatát Apollónios Rhodios *Argonautika* című hellenisztikus eposza is tematizálja több szöveghegyen: Médeia Hekaté templomában beszélt először Iasónnal (*Arg.* III. 1025), vette ki mellpántjából a kenőcsöt és nyújtotta át neki, hogy megeddze magát a bikák tüze ellen (*Arg.* III. 1013). Lásd Kerényi 1977, 357.
 - 15 Ryan 1999, 194; Ryan-Scheutz 2007, 70; Shapiro 2013, 110; Németh 2018, 217–218. Ezt az interpretációt Pasolini a *Látomások a Médeiához* című forgatókönyvvázlatában is egyértelműen kifejti: „Médeia megbűvöltén, belefeledkezve nézi [Iasónt]. Igazi, teljes szerelmi aktus, stb. Ebben a pillanatban Iasón férfissága diadalmaskodik. Most már Médeia sem tehetetlen, eltévedt állat: a szerelemben egyszerre (humanizálódva) megtalálja az elveszített vallási tartalom pótlékát; a szexuális élményben ismét megleti a szakralitást, amely őt a valósághoz fűzi. Így a világ, a jövő, a jó, a dolgok jelentése hirtelen összeáll előtte.” Pasolini 2010, 368–369.
 - 16 Syrimis 2012, 518.
 - 17 Aracionális megfontolás és elhatározás, valamint az érzelmi megindultság viszonya Médeia monológiájában tematizálódik is: „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elmémnél [*buleuma*] hatalmasabb a szenvedély [*thymos*], / az emberek legtöbb bajának fő oka” (Eurip. *Méd.* 1078–1080). E módfelett vitatott rész értelmezéséhez lásd Rehm 1994, 147–148. Azonban az 1080. sor ilyesmit is jelenthet: „de az indulat terveim vezére”, s ebben az értelemben a *bulemata* a gyermekgyilkosságra mint elhatározásra utalhat; ehhez lásd Stanton 1987. Médeia Ovidius *Metamorphoses*-ében szereplő monológja értelmezésében is fontos szerepet kapnak a hasonló antitézisek: Bömer a *ratio* és *furor* párosát a *mens* – *cupido*, *culpa/crimen* – *pietas/pudor* és a *verum* – *amor* ellentétpárjaival kapcsolja össze (Bömer 1976, 199; idézi Krupp 2017, 70).
 - 18 A kérdést szélesebb kontextusban lásd Hall 1989.
 - 19 Ritoók 2009, 252–253.
 - 20 E szembeállítás Pasolini többször is szorgalmazza: Iasónt egy interjúban „érzelmektől mentes technokratának” nevezi (Dufлот 1970, 111; hivatkozik rá Shapiro 2013, 102). Utal arra is, hogy a szembenállás feloldhatatlan: „Nem vagyok hegelianus: nyilvánvalóan van egy tézis, a szakrális, és egy antitézis, a profán, de nincsen szintézis, csak juxtapozíció” (Willemsen 1977, 68; idézi Kvistad 2010, 229).
 - 21 Kolchis és az ottani társadalom reprezentációja ugyanakkor értelmezhető ironikusan is, mint a „primitív és archaikus világ” nyugati képzelet által megalkotott sematikus, sztereotip képe (vö. Kvistad 2010, 227–228).
 - 22 MacKinnon 1986, 147–148. Pasolini Afrikához különösen vonzódott, számos versét inspirálta – e vonzalomból született az *Apunti per un'Orestide Africana* (*Afrikai Oresteia*, 1970) című film is, amely az *Oresteia* modern, afrikai víziója (Greene 1990, 127–128). Pasolini harmadik világhoz való viszonyát részletesen elemzi Puskás 2015, 170–174.
 - 23 Schwartz 1992, 555; Shapiro 2013, 112, 80. jegyzet.
 - 24 Vö. például az *Edipo re* (*Oidipus király*, 1967) című filmmel, amely a *Medeához* sok-sok szálon kötődik, már csak azért is, mert az említett *Afrikai Oresteiával* együtt e három film alkotja Pasolini görög tragédiáktól ihletett triászát (vö. Shapiro 2013, 95). Ryan szerint, noha a *Medea* első ránézésre a legkevésbé sem tűnik ön-életrajzi ihletésűnek, valójában az *Oidipus királlyal* együtt Pasolini leginkább autobiografikus filmjének tekinthető. Az USA-ba emigrált, görög eredetű családból származó operaénekesnő, Maria Callas alakította Médeia történetében a rendező a korábbi műveiben is többször körüljárt problematikát mutatja be: saját személyes mítoszát, egy zárt, marginalizált univerzum (a vidéki olasz paraszti társadalom, még pontosabban Friuli tartomány, Pasolini szülőhelye földművelői közösségének) fokozatos beolvadását a modern fogyasztói világba. A mítoszon keresztül így Pasolini hangot adott panaszának egy olyan világ eltűnése miatt, amelyben a „más” szakrális volt, mi több: kulturális értéket hordozott (Ryan 1999, 194).
 - 25 Maga Pasolini is kiemeli, hogy – a dokumentarista hatást keltő filmmezési stílus és ábrázolásmód ellenére – a filmben megjelenő bárbar kultúra hangsúlyosan konstruált: történelmen kívül áll. „Filmjeimben a barbárság mindig szimbolikus: az emberiség ideális pillanatát reprezentálja” (Pasolini 1974, 24; hivatkozik rá Greene 1990, 129). E „keleties” szcena ugyanakkor az antik világot, az antikvitást is mint másikat, mint idegent mutatja fel, amelynek tükrében saját magunkat, illetve az antikvitáshoz való viszonyulásunkat is szemlélni tudjuk (e gondolatért köszönet Tamás Ábelnek).
 - 26 Vö. Csantavéri 2017, 182: „Pasolini számára az ókori görögség társadalmi folyamatai, különösen abban a formájukban, ahogyan a nagy tragédiászerek műveiben megjelennek, az átmenet drámáját mutatják be: egy barbár, szenvedélyek és bosszúálló, vérszomjas istenek uralta, de ugyanakkor a természettel eredendő harmóniában élő archaikus közösségi létből a törvények által szabályozott városállami civilizáció felé. Ami Pasolinit leginkább érdekelt, az ennek az átmenetnek a feszültsége és tragédiája. Az az ellentét, amely az ősi, a létezés transzcendens alapjaihoz rituálisan kapcsolódó ember, illetve a modern társadalom érdekevért, a világot pragmatikusan szabályozó, hétköznapi rendje között húzódik.”
 - 27 A 20. századi Médeia-recepció politizáló tendenciáit mutatja be Ivar Kvistad: az Euripidész-tragédiában eleve feszegetett nemi kérdéseket számos feminista adaptáció erősítette fel (így Franca Rame, Diana Wakoski, Tony Harrison, Christa Wolf vagy Cherríe Moraga feldolgozása; ehhez lásd még Van Zyl Smit 2002), ugyanakkor egy másik irányvonal Médeiára nemcsak gender-, hanem kulturális értelemben vett másokra is tekint, és a történet újramondásával a (poszt)koloniális világról is kíván beszélni. Ilyen például Wesley Enoch *Black Medea* című színpadi darabja (2005), amely az euripidészi szüzsen keresztül az ausztráliai bennszülöttek jelen helyzetéről is szól (Kvistad 2010, 224; a „fekete Médeiákról” lásd még Van Zyl Smit 2014). Kvistad egyébként Médeia és Iasón sze-

- relmét sem pusztán személyes szenvedélynek tekinti, hanem mint a kolonizáló kulturális és szimbolikus csáberejének metaforikus megnyilvánulását (228–229), valamint – másokkal összhangban (pl. Bondanella 1983; Greene 1990; Stevanović 2013) – a gyermekgyilkosságot is a koloniális hatalom elleni lázadásnak és bosszúnak, ilyen értelemben tehát indokolt válasznak véli (Kvistad 2010, 230–233). Shapiro ezekkel a megközelítésekkel vitatkozik, mert bár alapvetésükkel egyetért, túlságosan kizárólagosnak tekinti bennük a politikai szempontot: szerinte Médeia ábrázolása jóval árnyaltabb és problematikusabb (Shapiro 2013, 96) – erre még később visszatérek. Azt mindenesetre fontos leszögezni, hogy film politikai, dichotómiákra építő olvasatát maga Pasolini is támogatja, erősíti nyilatkozataival, saját – meglehetősen határozott – interpretációjával (lásd pl. Duffot 1970, 111–112).
- 28 Csak a számunkra leginkább releváns tanulmányok közül idézve: a 20. századi színházi és filmes feldolgozások számbavételét s rövid elemzését lásd Foley 1999–2000; további antik mitológiai történetből inspirálódott filmek – így a *Medea* mellett például az említett *Edipo Re*, valamint Michael Cacoyannis *Iphigeneia* (1977) című filmjének – értelmezését lásd MacKinnon 1995.
- 29 Lásd pl. Shapiro 2013, 96.
- 30 Csantavéri 2017. Röviden foglalkozik vele még: Stevanović 2013, 216–217.
- 31 Ennek a modern feldolgozásokban betöltött kulcsfontosságú szerepe mellett érvel Shah 2014. Értelmezését lásd még Viano 1993, 236–249; Catania 2000, 171–172.
- 32 Médeiát és Iasont ugyancsak háromszor látjuk szexuális együttlétben – e párhuzamot összekapcsolja a gyilkosságokat és a szexuális aktusokat mint rituális cselekvéseket.
- 33 A szakirodalom szerint a gyermekgyilkosság mozzanatát, mint főntebb már említettem, valószínűleg Euripidész vezette be – a korábbi változatok között szerepelt például, hogy Médeia nem szándékosan vette el gyermekei életét, illetve hogy a korinthusiak ölték meg őket (a kérdésről részletesen lásd McDermott 1989, 10–14; vö. D. Tóth 2017, 12–13). Fontos megjegyezni egy jelentős változtatást Pasolini részéről is: Iasón nem áll bosszút Peliason, hiszen mire visszatér, addigra az iólkosi trón és az aranygyapjú már értéktelenek, jelentés nélküliek számára (Csantavéri 2017, 187–188). Ugyanakkor megejtő jelenet, hogy amikor Médeia öcsével együtt ellopja az aranygyapjút, Iasón végigsimítja a mágiikus tárgyat, szeme is hosszabban nyugszik rajta, majd fölneéz a kocsin álló nőre, s mintha mondani is akarna valamit: úgy tűnik, tekintetében és arcának rezdülésében egyszerre tükröződik csábítás és fájdalom, mintha már itt megsejtené a fent jelzett kiüresedést és történetük későbbi tragikus alakulását. S erre nem is kell sokat „várni” – néhány perc múlva következik be Apsyrtos megölése.
- 34 Maurizio Viano szerint a *Medea* csak lazán kötődik Euripidész és Seneca tragédiáihoz (Viano 1993, 240). Azonban Saviour Catania a térhasználat és a színpadi én (*skene-self*) megképződésének bemutatásakor amellezt érvel, hogy nagyon is tudatosan megidézi a görög tragédiákat (Catania 2000). Noha Pasolini explicite Euripidészt nevezi meg elsődleges forrásaként, a film senecai áthallásai is vitathatatlanok (pl. Apsyrtos megölésének jelenetében), melyeket sorra venni és behatóan vizsgálni ez alkalommal nincs módom, de érintőlegesen még szót ejtek róla Glaukés halálának elemzésekor. A kérdéshez lásd pl. Gervais 1973, 109; idézi Catania 2000, 171.
- 35 Greene 1990, 158.
- 36 Mindezeket Médeia maga is, a dráma későbbi pontján, Iasónnal vívott szópárbaja alatt tovább árnyalja, kiegészíti. Vö. Csantavéri 2017, 185.
- 37 Csantavéri 2017, 185.
- 38 Csantavéri 2017, 185. Shapiro tanulmánya – a fentebb említett, oppozíciókra építő értelmezésekkel ellentétben – sem látja a dichotómiát merevnek, illetve egyik vagy másik szempontot kizárólagosnak: leszögezi, a film Médeia és Iasón ellentéte helyett inkább Médeia, Iasón és a Kentaur, Cheirón háromszögében értelmezhető. Utóbbi figurát másokkal együtt (pl. Greene 1990, 159–160; Csantavéri 2017, 186) Pasolini filmbéli megfelelőjének, amolyan rezonőrnek látja, amire minden alapja megvan, hiszen a rendező több interjúban maga is a Kentaurt nevezte meg kulcsszereplőként, akiben a két ellentétes világ harmonikus együttélésének, szintézisének ígérete is testet ölt. Vö. Shapiro 2013, 116.
- 39 Erről s a Kentaur elsőre enigmatikusan hangzó tanításáról, „filozófiai leckéiről” lásd Greene 1990, 159–160; Shapiro 2013, 97–107; Stevanović 2013, 221–223; Csantavéri 2017, 185–186; Németh 2018, 219–221.
- 40 A föld talán leghangsúlyosabb szerepét a hajózás utáni kikötés jelenetében kapja. Ekkor hangzik el Médeia egyik legfontosabb s leginkább megindító monológja – amint földet érnek, hosszú felvételen látjuk, ahogy kétségbeesetten a szárazföld belseje felé rohan: „Ez a hely elsüllyed, mert nincs alapja! Jaj! [...] Ó, jaj! Szólj hozzám, Föld, hadd halljam hangod! Elfelejtettem a hangod!” (Pasolini 2010, 410.) Bolyongó, körkörös mozgása kontrasztban áll Iasón és az argonauták lineáris, egyik pontból a másikba tartó utazásával. Vö. Ryan 1999, 198.
- 41 A felnövekedést *match-cut* technikával jeleníti meg a film: a gyermek Iasón képe után vágás következik, s némileg távolabb a Kentaurt látjuk, feltételezhetően előbbi nézőpontjából. A következők hangzanak el: „S ha véletlenül nincs ott [ti. az Isten, akiről az előbbiekben beszélt, aki, bárhová is pillantson az őt körülvevő természetben, ott rejtőzik – K. B.], otthagya szent jelenlétének nyomát a csöndben vagy a fű illatában vagy a hűs édesvízben... Ó, igen, minden szent, de a szentség egyben átok is. Az Istenek, akik szeretnek, ugyanakkor gyűlölnék is.” Majd a következő vágás után a viskóban a felnőtt, immáron ruhákba öltözött Iasont látjuk, amint a földön ül, vele szemben pedig – az ugyancsak megváltozott, mert egészében emberi külsejű – Kentaur áll, s folytatja tanításait. E részben mutatkozik meg leginkább explicite, hogy Pasolini erőteljesen Frazer és Eliade vallástörténeti munkáiból inspirálódott, azokra épít – ezt számos tanulmány szerző kimutatta és vizsgálta. Frazerhez lásd MacKinnon 1986, 147; Schwartz 1992, 558; Fusillo 2012, 20; Kvistad 2010, 227. Eliadéhoz lásd Bondanella 1983, 277; Greene 1990, 127, 167; Schwartz 1992, 595; Ryan 1999, 203, 23. jegyzet; Kvistad 2010, 236, 39. jegyzet; Shapiro 2013, 97; 99–102; 107. Ugyanakkor a „szent jelenlét” kapcsán nem túlzás a Rudolf Otto-i „numinózus” jelenségére sem asszociálni.
- 42 E gesztust Stevanović is kiemeli (2013, 223).
- 43 Csantavéri 2018, 189.
- 44 „Nem néma azonban ez a világ, csakhogy a mondandóját nem a szavak, hanem a látvány valósága, az ősi sziklák titokzatos körvonalai, a növények formája, az állatok jelenléte, az arcok rezdülése, a pillantások, a természet hangjai közvetítik. Végül pedig maga a cselekvés, az ünnepélyes emelkedettséggel végrehajtott véres rítus.” Csantavéri 2017, 189.
- 45 Fusini 1991, 394.
- 46 A kifejezést Foucault nyomán használom, aki szerint az epiztémé egy történeti *a priori* kategória, a világról való tudást meghatározó szabályrendszer. „Egy adott korszakban ez az *a priori* jelöli ki a tapasztalásban egy lehetséges tudás mezejét, határozza meg a benne megjelenő tárgyak létmódját, fegyverezi föl a hétköznapi tekintetet elméleti hatalommal, határozza meg azokat a feltételeket, amelyek mellett igaznak elismert diskurzus tartható a dolgokról.” (Foucault 2000, 185.)
- 47 Ilyenek: az emberáldozat kettős aktusa, a kettős ajándékozási jelenet, Glaukés kétszer megtörténő halála, Médeia két részből álló gyermekgyilkossága, illetve a Kentaur kétféle megjelenése (először ténylegesen kentaur, vagyis félig ember, félig ló, majd teljesen emberi alakúvá válik), melyek Ryan értelmezésében mind-mind a Pasolini által tapasztalt és kritizált – s főntebb már említett – hasa-

- dást, szétválasztást jelzik: a kulturális autenticitás eltűnését a neo-kapitalista Olaszországban. A szerző ugyanakkor föl hívja a figyelmet, hogy ezek a tematikus duplázások ellentmondásos olvasatot hívnak életre: ennek betetőzése a film befejezése és Médeia utolsó megszólalása („Minden elvégeztetett”), melynek egyaránt adható „pesszimista” és „optimista” értelmezés (Ryan 1999, 193).
- 48 Vö. Greene 1990, 166.
- 49 Ezt Pasolini egyértelművé teszi a forgatókönyvvázlatban is: „A gyermekek szobájában Médeia, mintha mozdulatai függetlenedtek volna tőle, mint akin úrrá lesz valami irracionális gyöngédség, amelyben ugyanakkor van valami *baljósan sötét, mint egy táncban vagy varázslásban*, lefekvéshez készíti fiait” (Pasolini 2010, 399 – kiemelés tőlem, K. B.). Illetve: „A fiát lefektetni készülő anya mozdulatainak könnyű nesze szinte vallásos titkot sugall: *a hétköznapi vallásosság titkát*, amikor valamilyen Isten, még ha rettenetes is, megáldja az eltelt napot. Az anya most *lassú, szertartásos mozdulatokkal* ráadja nagyobbik fiára a fehér gyolcs hálóruhát [...]” (Pasolini 2010, 400 – kiemelés tőlem, K. B.). Az eseményt Naomi Greene „ritka lírikus pillanatnak” nevezi. Greene 1990, 162.
- 50 Ryan 1999, 197; Csantavéri 2017, 190. A forgatókönyvvázlat egy kiszólása is kiemeli a szexuális együttléttel való analógiát: „Most Médeia fölemeli kisebbik gyermekét, és leül vele egy alacsony, hosszú támlájú nyugszékbe: a gyermek teste végignyúlik az övé, éppen úgy, mint egy férfitest a szerelmi ölelésben” (Pasolini 2010, 399). Majd a nagyobbik gyermeket ugyanígy, „miképpen a kisebbik fiúval tette, ölébe veszi, leül vele a masszív, hosszú háttámlájú nyugszékbe, végigfekteti magán, s a gyermek teste úgy nyúlik el az övé, ártatlanul, szeretetteljesen, mint egy férfié a szerelmi ölelésben” (Pasolini 2010, 400).
- 51 Vö. Kerrigan 1996, 110; Catania 2000, 173. Nem sokkal ezután Médeia felgyújtja a házat – vagyis azt Catania szerint így nagyapja, Hélios tüzes oltárává változtatja (Catania 2000, 173). A forgatókönyvvázlat szerint a jelenetsort Pasolini jóval explicitebb változatban is elképzelte: „A fiú visszahajtja fejét anyja vállára, és végre behunyja szemét. Elalszik. Médeia a késért nyúl, melynek pengéje a szék mellett villan, és a gyermek hátába döf. A fiú teste fektében megrándul, szeme kifordul, majd feje visszahull az anyja vállára, úgy, mint az előbb. Médeia ekkor fölemeli gyermeke testét, letörli róla a vért, és odafekteti öccse mellé, a fiúcska szája sarkából vércsík indul el” (Pasolini 2010, 400).
- 52 A zene Pasolini rendezésében alapvető fontosságú kifejezőeszköz: ahelyett, hogy konvencionális módon használná (ezt ő „horizontálisnak” nevezi), vagyis úgy, hogy a zene mintegy megtámogatja, illusztrálja a képeket, inkább ellentétező (ahogy ő mondja, „vertikális”) eljárásaként alkalmazza, hogy a képek jelentését alakítsa, játékba hozza. Lásd Greene 1990, 43.
- 53 Shapiro 2013, 111–112.
- 54 Itt érdemes föl idézni, amit Eliade a premodern társadalmak, az archaikus ember valóságfelfogásáról ír: eszerint a valóság égi archetipusok utánzásának függvénye. Az emberi cselekedetek (legyenek rítusok vagy jelentőségteljes profán cselekedetek) őseredeti cselekvések újratereztései vagy mitikus példák megismétlései, azaz szándékos ismétlések, amelyeket *in illo tempore* nyilatkoztattak ki és szenteltek meg az istenek, a hősök vagy az ősök. Egyes dolgok a világ közepének jelképrendszere folytán válnak valóságossá (pl. templomok) – a középpont szimbolikája a *Medeában* is fontos (ehhez lásd pl. Németh 2018, 216–218). Eliade 1998, 15–19.
- 55 A jelenetsor szövegét lásd Pasolini 2010, 411–412.
- 56 A filmben még egy ponton megjelenik e gesztus: Apsyrtos maradványainak összeszedésekor, mialatt dhrupad zene szól, a menet vezetője – feltételezhetően apjuk, Aiétés – zárja el tekintetét a látványtól hasonlóképp, érdekes módon nem az első, sokkoló pillanatkor, ahogyan azt várhatnánk, hanem a jelenet vége felé, mint a fent említett esetekben.
- 57 Duflet 1970, 112.
- 58 Eliade 1997, 14, 19; Jung 1993, 45–48.
- 59 Eliade 1997, 19.
- 60 Eliade 1997, 24.
- 61 Lásd Eliade 1997, 14.
- 62 Shapiro 2013, 114.
- 63 A párbeszéd zárásául mondott szavai azt sugallják, hogy ekkor Médeia mintegy újra magára ismer, magára talál: „Ugyanaz maradtam, aki voltam. Idegen tudományokkal teli edény.” (Pasolini 2010, 413.)
- 64 Vö. Csantavéri 2017, 190.
- 65 A forgatókönyvvázlat tanúsága szerint Pasolini e jelenetsorban a földnek is hangsúlyosabb szerepet szánt volna, s nyíltan megidéződött volna a kolchisi emberáldozat is: Médeia először korinthisi háza szobájában ás, majd első látomásában visszatér Kolchisba, ahol – folytatva e „kétségbeesett, konok” ásást – egy véres emberáldozatba csöppen. Hiába ás minden erejével, a gödör nem mélyül, s mikor az áldozatot végrehajtó két férfi végzett, Médeia összeszedi a maradványokat, majd folytatja az ásást: „egyre csak ássa a drága, ősi, engedelmes földet, s közben nézi a napot, nézi a holdat”. Ezután ismét korinthisi házában van, ahol megint ásni kezd, de „ásója tehetetlenül koppan a kemény kőpadlón”. Megjelennek gyermekei, akik kíváncsian, s mint lasón szokott, kissé kajánul néznek rá, érdeklődnek, hogy mit csinál. A Napisten csak ezután jelenik meg; amit innen olvashatunk, az valósult meg végül – bár változásokkal, redukált változatban – a filmben. Pasolini „látomásaiban” e részben az euripidési szöveg sokkal hangsúlyosabb szerephez jutott volna, sőt, Médeia ógörög nyelven, feliratozva mondta volna el az „Ó, Zeus, Zeus lánya, Diké, s Hélios tüze” kezdetű monológját (764–810). A következő jelenetben, a korábbi meddő ásással ellentétben, már a termékeny föld jelenik meg, ezzel is jelezve, hogy Médeia elhatározása és önmagához – mondhatjuk: gyökereihez – való visszatérése immár végleges: „Egy ember magot hint a földre, és a mag kisvártatva kicsírázik, fiatal növénynek fejlődik: mondjuk, zsenge búzaszáll” (a vonatkozó részt lásd Pasolini 2010, 378–385).
- 66 Csantavéri 2017, 185. Kerényi szerint Apsyrtos feldarabolása és tagjainak a tengerbe vetése is áldozati rítus, amely Hélios újjászületését szolgálja, aki az Ókeanos sötétjéből támad új életre minden reggel (Kerényi 2003, 26–30). Csantavéri Júlia értelmezésében – mivel a filmben a tagok nem a tengerbe, hanem sivatagos, terméketlen földre esnek – a rítus torz formában valósul meg, mely azt jelzi: Médeia elveszítette kapcsolatát az istenséggel. Csantavéri 2017, 190.
- 67 Vö. Csantavéri 2017, 184–185.
- 68 Murri is „vérvörös napról” (*il sole rosso sangue*) beszél (Murri 1994, 123; idézi Catania 2000, 173), mely ennek értelmében több pusztá szokott szófordulatnál.
- 69 Pasolini 2010, 378–393.
- 70 E ponton a magyar fordítás „hütlén”, amennyiben túlságosan „hü” a párhuzamos euripidési részhez, ugyanis a monológ így kezdődik: „Ó, Zeus, Zeus lánya, Diké, s Hélios tüze!” (Pasolini 2010, 413). Az eredeti, olasz nyelvű szöveg azonban jóval általánosabb: Médeia egy néven nem nevezett istenséget, az istennek kedves Igazságot és a Nap fényét szólítja meg. Ez jobban illeszkedik Pasolini azon szándékához, hogy a szűken vett görög kontextusból kilépjen, s kiszélesítse a történet hatóerejét, valamint az álombéli beszédek homályos-sejtelmes mibenlétét is érzékletesebben viszszaadja.
- 71 Euripidésnél finom szövésű *peplos* és arany koszorú (λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον, *Méd.* 786; Hélios ajándéka: 955–956). Senecánál hasonlóképp egy palást (*palla*), egy arany nyaklánc (*auro textili monile fulgens*) és egy arany hajfűzér, melyet drágakövek díszítenek (*quodque gemmarum nitor / distinguit aurum, quo solent cingi comae*) – mindezek itt is a megszemélye-

- sített nap, Sol ajándékai (Sen. *Med.* 570–576). Utóbbi leírásában hangsúlyosabb Médeia boszorkányos volta, varázssereje.
- 72 Igaz, Euripidész hírnöke hosszabban és részletgazdagabban, mintegy száz soron át beszéli el a történetet (1136–1230), Senecánál mindez bő tíz sor csupán (879–890).
- 73 „Amikor Glauké magára ölti Médeia sötét, főpapnői öltönyét, s ezzel mintegy belebújik az asszony valamikori világába, minden eddiginél erősebben szembesül a szakrális kínzó és Médeia távozásával véglegesülni látszó hiányával. A helyébe lépő üresség egyben saját jelenlétét is kérdésessé teszi.” Csantavéri 2017, 192.
- 74 A gyermekek a Kolchisban feláldozott ifjúhoz hasonlóan koszorút viselnek a fejükön, így e finom utalás alapján mondhatjuk, Médeia nemcsak a korinthusi királylány és apja, hanem – még ha jóval enigmatikusabban is – a kisfiúk halálát is megsejti.
- 75 Euripidésnél felkavaró a leírás részletessége és pontossága: mielőtt a ruha lángra kap, Glaukénak a mérgektől habzik a szája, bőre elfehéredik, keservesen jajgat; a *peplos* húsába is mar, s haláltusájában a felismerhetetlenségig roncsolódik a teste, olyannyira, hogy csak apja ismeri fel (1173–1203). Seneca, mint főtebb említettem, mindezeknek nem adja részletes leírását – nála csak tűz szerepel, azt viszont csodás események övezik, mivel még vízzel sem tudják eloltani, sőt az is csak szítja a lángokat –, sokkal nagyobb figyelmet fordít Médeia sötét, mágikus előkészületeire (670–844).
- 76 Vö. Catania 2000, 174.
- 77 Pasolini 2010, 368.
- 78 Pasolini 2010, 368 – kiemelés tőlem, K. B.
- 79 Vö. Csantavéri 2017, 191.
- 80 Kreón rossz előérzetét és tetteit tehát belső, lélektani okok motiválják (Fusillo 2012, 116; hivatkozik rá Csantavéri 2017, 191).
- 81 Erre utal Csantavéri Júlia megfogalmazása is: „Az álom és a valóság a Pasolini-életmű bipoláris ellentétpárokra épülő szemantikai rendszerének fontos eleme. Az álom erősebb, tisztább, ősi az ébrenlét valóságánál.” Csantavéri 2017, 191.
- 82 Ez Kristeva maszkulin és feminin időről alkotott elképzelésével is leírható, mely szerint a maszkulin idő lineáris és fejlődésorientált, míg a nők ideje ciklikus és repetitív, ugyanakkor monumentális, és nem illik bele a történeti időkeretbe (Kristeva 1997). Médeia a jelenvalóra, az abszolútra és az örökkévalóra lát rá, szemben Iasónnal, aki a jövőbe tekint és a változást idealizálja (Ryan 1999, 195) – ezt legplasztikusabban a második szerelmi jelenet mutatja meg, melynek végén Médeia szemei Iasónon pihennek, míg az kitekint a sátorból a nyílt tenger, a távoli horizont irányába. Vö. Ryan 1999, 199.
- 83 Dudley Andrew leírásában ez az adaptáció típusai közül a „keresztelés” kategóriájának felel meg, melyre példaképp épp Pasolini adaptációit említi (köztük a *Medeát* is). Andrew 1984, 99–100.
- 84 Syrimis 2012, 517.
- 85 Amint jeleztem, ezek az Euripidész-tragédiában is megfigyelhetők, ám más előjellel. A szájalom, empátia, együttérzés antik vonatkozásaihoz lásd Konstan 2001, 49–74.

Bibliográfia

- Andrew, D. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford.
- Bondanella, P. 1983. *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York.
- Bömer, F. 1976. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Buch VI–VII*. Heidelberg.
- Catania, S. 2000. „Cinematizing the Euripidean and Sophoclean Spatial Dialectics. On the 'Skene-Self' in Pasolini's *Medea* and *Edipo Re*”: *Literature/Film Quarterly* 28/3, 170–179.
- Csantavéri J. 2017. „»Minden elvégeztetett«. Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében”: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria* 56/1–4, 181–194.
- D. Tóth J. 2017. „Médeia, a korinthusi feleség”: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria* 56/1–4, 9–22.
- Duflot, J. 1970. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. Párizs.
- Eliade, M. 1987. *A szent és a profán*. Ford. Berényi G. Budapest.
- Eliade, M. 1997. *Képek és jelképek*. Ford. Kamocsay I. Budapest.
- Eliade, M. 1998. *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor P. Budapest.
- Foley, H. P. 1999–2000. „Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides”: *Illinois Classical Studies* 24/25, 1–13.
- Foucault, M. 2000. *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török G. Budapest.
- Fusillo, M. 2012. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma.
- Fusini, N. 1991. „Il grande occhio di Medea”: L. Betti – M. Gulinucci (szerk.): *La regola di un'illusione*. Roma, 392–397.
- Gervais, M. 1973. *Pier Pasolo Pasolini*. Paris.
- Greene, N. 1990. *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton.
- Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford.
- Jung, K. G. 1993. *Föld és lélek. Az archaikus ember*. Ford. Linczényi A. Budapest.
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi G. Budapest.
- Kerényi K. 2003. *A Nap leányai. Gondolatok a görög istenekről*. Ford. Tóth Z. Budapest.
- Kerrigan, J. 1996. „Medea Studies. Euripides to Pasolini”: uő: *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*. Oxford, 88–110.
- Konstan, D. 2001. *Pity Transformed*. London – New York.
- Kristeva, J. 1997. „A nők ideje” (ford. Farkas A.): Kis A. A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.): *Testes könyv. II*. Szeged, 327–355.
- Krupp J. 2017. „Kontroll és definíció. Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*ében”: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria* 56/1–4, 67–83.
- Kvistad, I. 2010. „Cultural Imperialism and Infanticide in Pasolini's *Medea*”: H. Bartel – A. Simon (szerk.): *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*. New York, 224–237.
- Lorau, N. 1987. *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge.
- MacKinnon, K. 1986. *Greek Tragedy into Film*. Cranbury.
- MacKinnon, K. 1995. „Greek Tragedy in Modern Times. Cacoyannis, Pasolini – and Enoch Powell”: *International Journal of the Classical Tradition* 2/1, 107–119.
- McDermott, E. 1989. *Euripides' Medea. The Incarnation of Disorder*. London.
- Mulvey, L. 2002. „Vizuális öröm és narratív film” (ford. Muráth R.): Bókay A. et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig*. Budapest, 560–568.
- Murri, S. 1994. *Pier Paolo Pasolini*. Milano.
- Németh A. 2018. „Euripidész – Médeia. Pier Paolo Pasolini – Médeia”: Farkas F. – Juhász D. – Szűcs B. (szerk.): *Adsumus XVI*. Budapest, 209–222.
- Pasolini, P. P. 1974. „Interview with Michel Maingois”: *Zoom* 26/10.
- Pasolini, P. P. 2010. *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*. Ford. Lukácsi Margit. Pozsony, 337–403.
- Pucci, P. 1980. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca–London.
- Puskás I. 2015. *Távoli világok. Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*. Debrecen.

- Rehm, R. 1994. *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- Ritoók Zs. 2009. „A barbár alakja az antik irodalomban”: uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 247–256.
- Ryan, C. M. 1999. „Salvaging the Sacred. Female Subjectivity in Pasolini’s *Medea*”: *Italica* 76/2, 193–204.
- Ryan-Scheutz, C. 2007. *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto.
- Schwartz, B. D. 1992. *Pasolini Requiem*. New York.
- Shah, M. 2014. „Der erste Mord. Der Tod des Apsyrtos als Schlüssel-moment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahn, Pasolini, Wolf, Loher”: *KulturPoetik* 14/1, 43–69.
- Shapiro, S. O. 2013. „Pasolini’s *Medea*. A Twentieth-Century Tragedy”: K. P. Nikoloutsos (szerk.): *Ancient Greek Women in Film*. Oxford, 95–116.
- Stanton, G. R. 1987. „The End of Medea’s Monologue. Euripides, *Medea* 1078–1080”: *Rheinisches Museum für Philologie* 130/2, 97–106.
- Stevanović, L. 2013. „Between Mythical and Rational Worlds. *Medea* by Pier Paolo Pasolini”: A. B. Renger – J. Solomon (szerk.): *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden–Boston, 213–227.
- Syrimis, M. 2012. „Pasolini’s Erotic Gaze from *Medea* to *Salò*”: *Italica* 89/4, 510–531.
- Tschiedel, H. J. 2004. „Medea. Egy varázslónő átváltozásai” (ford. Nagyillés J.): *Fosszília* 4/4, 100–119.
- Van Zyl Smit, B. 2002. „Medea the Feminist”: *Classical Association of South Africa* 45, 101–122.
- Van Zyl Smit, B. 2014. „Black Medeas”: D. Stuttgart (szerk.): *Looking at Medea. Essays and a Translation of Euripides’ Tragedy*. London – New York, 157–166.
- Viano, M. 1993. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley – Los Angeles.
- Willemsen, P. (szerk.) 1977. *Pier Paolo Pasolini*. London.

Roland Barthes (1915–1980) francia filozófus, kritikus, irodalomteoretikus. Diplomáját klasszika-filológusként szerezte.

Pataki Elvira klasszika-filológus, a PPKE BTK docense. Fő kutatási területe a hellénisztikus görög irodalom és az antikvítás recepciója.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Állati erkölcsök: Ailianos és a teve
(2014/3).

A Kritón margójára

Roland Barthes

A szerző előszavával, Pataki Elvira
fordításában és jegyzeteivel

Első szöveg

A kritikus (ha létezik még egyáltalán) nemde az, aki kapcsolatot létesít távoli szövegek között? Íme, egy szöveg, tölem nagyon messziről: ez a legelső, 1933 nyaráról.¹ 1933-ban a Lycée Louis-Le-Grand I. A osztályának voltam diákja.² Egész évben, hétről hétre a *Kritont* elemeztük;³ a szünidőben pedig, nagyszüleim házában, rábukkantam Jules Lemaitre könyvére, amelyben Anatole France e kortársa eljátszott a gondolattal, hogy *pastiche*⁴ formájában igazítja ki a nagy klasszikusok befejezését.⁵ (*X. Y. margójára*, ez volt a címe.) Aztán, amint az elkerülhetetlen volt, néhány osztálytársammal elhatároztuk, hogy lapot alapítunk, s ez adta az alkalmat, hogy e lapba – amely persze sosem látott napvilágot⁶ – *pastiche*-t írjak Jules Lemaitre-ből, aki *pastiche*-t írt Platón-

ból.⁷ Így volt módom színre léptetni egy rövid szövegen belül a fejemben kavargó összes beszédmodot: egy kevés Gide, némi Flaubert, de legfőképp a Nagy Biflázás, az Osztály Moraja: a „Görög fordítás” stílusa (amelyet még Platónnál is inkább imitáltam), meg a „Francia fogalmazás”-é⁸ (ez a felelős egy bizonyos fokú közönségességért, amit nem tudtam kezelni). Három kultúra rétegződik itt egymásba. Először is a tizenhét éves⁹ gimnazistáé, a humán tagozat diákjáé. 1933: esetleg a Szürrealizmus? Bataille, Artaud? Semmiképp. Gide, csakis Gide¹⁰ egy csomó zagyvaság közepette, amely keveri Balzacot, Dumas-t, mindenféle életrajzot és 1925 kisebb regényíróit. Aztán persze az iskolai kultúra: az A osztályok (latin–görög specializáció) elitosztályok voltak,¹¹ amelyek különleges nyelv-

1 A klasszika-filológusként diplomázó Roland Barthes (1915–1980) első fennmaradt, vállalt és a későbbi életmű számos nagy témáját megelőlegező szövege, az 1933 nyarán írott *En marge du Criton* csupán 1974-ben, a *L'Arc* neki szentelt tematikus számában jelent meg nyomtatásban. A művet az ez alkalommal írt szerzői előszóval (*Premier texte*) együtt közöljük. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Barthes 1995, III. 17–20. © Editions du Seuil, 1995.

2 Barthes 1930-tól a patinás párizsi intézmény diákja. Az I. évfolyam (*Première*) a máig visszafelé számoló francia rendszerben a középiskola (*lycée*) utolsó előtti osztálya. Az iskolaévekről, az ifjú Barthes irodalmi, zenei próbálkozásairól lásd Samoyault 2015.

3 A *Première* görög olvasmányai 1931-től: az *Ilias* egy éneke, Xenophón: *Emlékeim Sókratestról*, egy-egy Sophoklész-dráma és Démostenész-beszéd, Aristophanész-szemelvények, valamint egy tetszőleges Platón-dialógus részletes, átfogó elemzése (*étude d'ensemble*). Az 1941-es tanterv a *Sókrateész védőbeszédét* és a *Kritont* teszi kötelezővé. Vö. Chervel 1986, 208–209.

4 A sajátos intertextualitás jellemezte *pastiche* a *belle époque* és a 20. század első fele francia irodalmának igen népszerű műfaja. A hol parodisztikus, hol tisztelgő hangvételű újrairást és a stílusgyakorlatot ötvöző, többnyire másodvonalbeli szerzők művelte, az eredetiség hiánya miatt kánonon kívülnek tekintett műfaj eredete az ókorban (esetleg magánál Platónnál? vö. Aron 2009) keresendő. A műfaj több szempontból is meghatározó Barthes számára. Az elnevezés gasztronómiai konnotációja (vegyes alapanyagok rétegzése) a táplálkozás szemiotikájával, esztétikájával foglalkozó későbbi kutatások felé mutat. Lényegesebb, hogy a *pastiche* (a *Premier texte* nyitómondatát is meghatározó) barthes-i befogadásmélet egyik alapfogalma is. Az 1966-ban írott *Kritika és igazság* szerint a műfaj nem más, mint a befogadó által létrehozható egyetlen lehetséges kommentár (vö. Barthes 1972, 240): „Olvasni annyi, mint vágni a műre (*désirer l'œuvre*), azt akar-ni, hogy a mű legyen, elvetni azt, hogy a művet minden olyan beszéden kívül, amely nem a mű maga, megkettőzzük. Az egyetlen kommentár, melyet egy tiszta olvasás hozhat létre, és amely az is maradna, a stílusutánczat (*pastiche*, P. E.). Áttérni az olvasásról a kritikára annyi, mint vágyat cse-

rélni: nem a műre, hanem saját nyelvünkre vágni.” (Kelemen J. ford.) – Barthes neologizmusokban bővelkedő nyelvezete a későbbiekben maga is *pastiche* alapjául szolgál, lásd Burnier–Rimbaud 1978.

5 J. Lemaitre (1853–1914) neves irodalomtörténész, kritikus, az Akadémia tagja, emellett sikeres próza- és színműíró. 1906-ban publikált *pastiche*-sorozata (*En marge des vieux livres*) mérsékeltén frivol hangnemben, a hősök magánéletére koncentrálna írja újra az *Ilias*, az *Odysseia*, az *Aeneis*, az *Avesta*, az Evangéliumok és a *Legenda aurea* történeteit. Bővebben Courville 1960. Barthes Lemaitre nevét (szándékos pontatlansággal?) mindvégig hibásan írja.

6 A tervezett *La Règle organique* (*A természetes szabály*) szerkesztőtársa az életre szóló jóbarát, Ph. Rebeyrol lett volna.

7 Barthes téved (vagy a szöveg egészére jellemző antifilológusi attitűddel tudatosan félrevezeti olvasóját): Lemaitre sorozatában egyáltalán nem szerepel Platón-szöveg. Az *En marge du Criton* viszont erős hasonlóságot mutat a mára teljesen elfeledett L. Gouget (1877–1915) *En marge du Phédon* című, 1926-ban megjelent *pastiche*-ával, amely a platóni *Kritón* ikerdialógusát, a *Phaidont* írja újra. Vö. Pataki 2019, 46–49.

8 *A version grecque* az eredeti mű szöveghű, grammatikai, stilisztikai magyarázatokat figyelembe vevő írásbeli fordítása; a *redaction française* a bármiféle tantárgyi témára vonatkozó tanári előadás (*exposé magistral*) személyes meglátásokkal bővíthető írásbeli újrafogalmazása. A feladattípusokról lásd Chervel 2011, 596–597.

9 Az évvesszes, sokat betegeskedő Barthes (akinek tüdőbetegségét is ez évben diagnosztizálják) egy évvel idősebb társainál.

10 Mindenekelőtt az 1927-ben megjelent *Les Nourritures terrestres* (Földi táplálékok) hatásáról van szó, lásd Pfenninger 1998.

11 A humanista nevelés évszázados tradícióját követő A osztályok a középiskola 6. évfolyamától tanultak latinul, ehhez társult két évvel később az ógörög. Utóbbi helyett a párhuzamos osztályok (B: latin + élő idegen nyelv, C: latin + természettudomány) órarendjében modern nyelv és rajz szerepelt. Az 1931-es reform a görög rovására emelte meg a matematika óraszámát az A osztályokban is, vö. Maury–Lascoux 2016, 208.

vet alakítottak ki maguknak, a fordítás-franciát, amely egyszerre volt pontos és esetlen. A görög kultúráról magáról nem mondtak semmit, nem ébresztettek iránta semmiféle vágyat bennünk: ki kellett kerülni az iskolából,¹² hogy a külvilágban felfedezhessük (egy kicsit Nietzsche, egy kicsit szobrokon, meg Nauplionban vagy Aiginán készült fotókon keresztül),¹³ hogy Görögország a nemiség is lehet. Végül, az általános műveltség:¹⁴ ennek megkérdőjelezéséről szó sem volt, hiszen az szemérmetlenül különvált a politikától (a *pastiche*, mint tudjuk, tökéletesen belesimul az általános műveltségbe: nincs is semmi tiszteletteljesebb az ilyesfajta újraírásnál). Ennek ellenére nem voltunk apolitikusak, éppen ellenkezőleg: a minket foglalkoztató nagy ügy a fasizmus volt, s a következő évben, 1934-ben irodalmi lapocská helyett az „Antifasiszta Köztársasági Védegylet” nevű csoportot alapítottuk meg,¹⁵ hogy így védekezzünk a filozófia fakultáción többségben lévő „Ifjú hazafiak” pökhendiségével szemben.¹⁶ Már csak a füge van vissza. Volt belőle a család kertjében, Bayonne-ban: aprók, lilásak, sosem elég érettek vagy állandóan túlértek: hol a teje, hol a rothadsága miatt volt gusztustalan számomra, sosem szerettem ezt a gyümölcsöt (amit aztán Marokkóban egészen másmilyennek ismertem meg, illetve később a *Restaurant Voltaire*-ben, ahol egész levesestálnyi tejszínben szolgálják fel).¹⁷ Hogy mi fogott meg benne, amikor a kísértés gyümölcsének, az erkölcstelenség, a filozófia gyümölcsének választottam? Egész egyszerűen és minden kétséget kizáróan az irodalom: a füge irodalmi gyümölcs, biblikus és árkádiai. Már amennyiben a füge mögött nem a Szexualitás bújlik meg.¹⁸ *Fica?*¹⁹



1. kép. Az ifjú Barthes.
Ismeretlen szerző felvétele, 1930 körül

12 Barthes görögységképének további formálásában a Sorbonne-on folytatott klasszika-filológiai tanulmányokon (1936–1942) túl az antik drámákat bemutató egyetemi színpad (Groupe de Théâtre antique) és az 1938-as, naplóban is megörökített görögországi út játszik alapvető szerepet.

13 A. Bon *En Grèce* című fotóalbumáról (Paris, 1932) és G. de Pourtalès *Nietzsche en Italie* című kötetéről (Paris, 1929) van szó. Az antikvitás, az erotika és a fotóművészet iránti együttes érdeklődés meghatározó az életműben, ennek jegyében publikálja Barthes a későbbiekben pl. W. von Gloeden a századforduló taorminai parasztfüút antik kontextusban ábrázoló albumát (lásd Barthes 1978).

14 A *culture générale* eszményéről a középfokú oktatásban lásd Chervel 2011, 64–65.

15 A Hitler hatalomra jutását követő időszakban a Barthes által élénk figyelemmel kísért események (így a szélsőjobb puccskísérletének értelmezett 1934. februári véres tüntetés) a jobboldal és az antifasiszta mozgalmak szembenállásának erősödését eredményezik. A Défense Republicaine Anti-Fasciste létrejöttéről, Barthes baloldali elköteleződéséről lásd Costa 1998, 63–64.

16 A *classe de philosophie* a lycée utolsó évének választható, célját tekintve máig sokat vitatott tantárgycsoportja. Míg az 1863-as tanterv „a materializmus legfőbb ellenszerét” látta benne, az 1925-ös reform az önálló gondolkodás, az intellektus és az erkölcs fejlesztését, „a demokratikus társadalom felvilágosult és önálló ítéletalkotásra képes állampolgárának formálását” jelöli meg a kurzus feladataként, vö. Schrift 2009, 205.

17 Az étkezés mint interkulturális jelenség barthes-i fogalmáról, a táplálkozást érintő adatok (*détail alimentaire*) fontosságáról az életrajz műfajának megújítását célzó *biographème*-kísérletekben lásd Bauer 1998, 42–45.

18 A füge és az érzékiség kapcsolatáról az antikvitásban lásd Buchheit 1960; Richlin 1992, 41–42; Tietz 2013, 282–284.

19 A nőnemű *figus* a vulgáris latinban semlegessé válik (*ficum*), ennek többes számából származik az újlatin *figue*, *fica*. A bevezetőt záró, a Sókratész-történet görög kontextusától és annak francia nyelvétől egyaránt élesen elkülönülő, talányos *fica* a fügemutatás csúfondáros, obszcén gesztusára (vö. *faire la figue*, *fare la fica*) is utalhat (amely jelen esetben akár a bevezetőt filológiai érdeklődéssel tanulmányozó olvasó felé is irányulhat, bővebben Pataki 2019, 59–60).

A Kritón margójára

Amikor Kritón távozott a börtönből, Sókratésnek mégiscsak összeszorult egy kicsit a szíve.

„Szegény fiú – mondta Eumaiosnak,²⁰ aki épp ekkor érkezett –, a semmiért jött ide, de tényleg lehetetlen lett volna igent mondanom. Mit gondolnának a barátaim? Meg aztán, képesek lettek volna egyáltalán összeszedni a pénzt, amennyi kell? Olyan nehéz idők járnak!”

– „Ugyan már – mondta Eumaios –, semmiség, ha akarnád...”

Ebben a pillanatban Leukithés, a börtönőr²¹ lépett be, kezében egy tál korinthusi fügevél. Érettségtől duzzadó oldalukon még ott remegett néhány dermedt harmatcsepp, aranyszínű, helyenként meghasadt héjuk látni engedte a fehér húságyon sorjázó vörös magokat. Az agyagtálkából meleg cukorillat szállt fel – Sókratés kinyújtotta a kezét, de aztán meggondolta magát: „Mi értelme lenne? Még csak megemészteni sem lenne időm.” A szíve megint összeszorult. Eumaios titokban mind megette a füget.

A kilencedik óra tájában a kyllénéi Apollodóros, Glaukón, Aristodémos, Teiresias, Kratylós, Alkibiadés és Phaidros²² kért engedélyt, hogy láthassák. Sókratés beleegyezett. Leukithés behozott néhány zsámolyt, de inkább mind a padlóra ültek, hogy érezzék a kő frissességét. Sókratés az ágyán maradt. Glaukón²³ beszélt elsőnek.

„Kedves Sókratés, igazán nem áll szándékunkban megint a tanácsainkkal meg a könyörgéseinkkel alkalmatlankodni. Mindenesetre fontold meg, hogy igazságos-e, a természettel összhangban álló-e, hogy mi, a barátaid tétlenül nézzük, hogy meghalsz; anélkül, hogy a kisujjunkt is mozdítanánk, hogy megmentsünk. Ami minket il-

let, úgy látjuk, kötelességünk kijuttatni téged a börtönből, akár beleegyezésed nélkül is, mert úgy gondoljuk, jobb lenne, hogy a többség élvezhesse még²⁴ tanításodat, mintsem hogy az örökre elveszzen a tiszteletben tartandó, de embertelen törvények miatt. Szellemed azonban oly nagy hatással van ránk, hogy nem merünk, még megmenekülésed érdekében sem, erőszakot alkalmazni testeden. Így tehát kérünk, saját akaratodból engedelmeskedj nekünk és kövess minket.”

Amint Glaukón befejezte, Apollodóros (a kyllénéi)²⁵ vette át a szót, igen leleményesen:

„Mondd csak, ó, Sókratés, mit felelnél az isteneknek, ha megjelenének előtted, és így szólnának hozzád:²⁶ »Hát nem tudod, Sókratés, hogy semmi sem történik lenn a földön a beleegyezésünk nélkül, s hogy a halandók egyetlen haja szála sem görbül, ha mi nem úgy akartuk?²⁷ Mondd, ugye tudod?« – »Persze, tudom« – mondanád erre te. »Akkor tehát – mondanák az istenek –, amikor Kritón felajánlotta, hogy megszökj, nemde mi voltunk azok, akik őt erre ösztönöztük?« – »Kétségtelenül.« – »Mondd hát akkor, Sókratés, melyik embert gondolod bűnösebbnek, azt, aki az itteni, lenti törvényeket szegi meg, vagy azt, aki az istenek íratlan törvényeit hágja át?« – »Kétségtelenül azt, aki az istenek íratlan törvényeit« – felelnéd erre. »Akkor tehát« – folytatnák az istenek – »nemde te vagy ez a bűnös, aki inkább kívánsz a halandóknak engedelmeskedni, mintsem nekünk, isteneknek, akik nyilvánvaló jelét adtuk akaratunknak? Fontold meg mindezt, Sókratés, aztán engedelmeskedj nekünk és menekülj!« Így beszélne hozzád az istenek: és te, Sókratés, mit felelnél nekik?”



2. kép. Dionysosként pózoló taorminai fiú.
A Barthes által nagyra becsült (gyűjtött, kiadott)
W. von Gloeden felvétele, 1900 körül

*

20 A barthes-i *Criton* intertextualitásának legfőbb szervezője a tradíciót neologizmusokkal bővítő, erősen motivált névadás. A Sókratés tanítványaként feltüntetett Eumaios alakja az *Odysseian* túl Lemaître egyik *pastiche*-éből eredeztethető (*La confession d'Eumée – Eumaios vallomása*), amelyben az urához lojális, úrnőjébe szerelmes kondás féltékenységeiben megöli a Pénelopé körül legyeskedő főnőczi kereskedőt, vö. Lemaître 1906, 38–44.

21 A platóni *Kritón* (43a) és *Phaidón* (59d) névtelen börtönőrt váltó szereplő neve egyszerre idézheti a hajótörött Odysseust megmentő tengeristennőt, Leukotheát és Lemaître sirénelbeszélésének (*La sirène*) áldozatába bele-szerető, érte vízi identitásáról lemondó, erősen anderseni kis hableányát, Leukosiát (vö. Lemaître 1906, 3–22).

22 A börtönjelenet hagyományos tanítványlistáját Barthes más dialógusokból érkező (vö. Aristodémos *A lakomából*; Phaidros és Kratylós a róluk elnevezett szövegekből), illetve a platóni *corpuson* kívüli alakokkal bővíti. Utóbbi tipikus példája a fény bebocsátásának gesztusa révén a mitológia vak jóásával kontrasztot alkotó Teiresias.

23 A nevével Glaukos tengeristent is idéző szereplő a hagyományban Platón testvére, több dialógus *interlocutora*.

24 A tudás élvezésének (*jouissance*) gondolata az utolsó órák sókratészi tanításának Platónnál olvasható, „fájdalommal vegyes gyönyör”-kénti minősítését idézi, vö. *Phaid.* 59b (*krasis apo te tés hédonés [...] homou kai apo tés lypés*).

25 A platóni tradíció szerint *A lakoma* kerettörténetéből ismert phaleróni Apollodóros valóban tanúja mestere halálának, (*Phaid.* 59d, 117b); s bizonyára ugyancsak ő az, aki az ailianosi *Varia Historia* egy Sókratés-apokrifjében (1, 16) az illendő halál fontosságára hivatkozva elegáns új *chitón* felöltésére buzdítja a kivégzésére váró Sókratést – persze hiába. Nyilván nem véletlen, hogy Barthes leleményesen (*avec art*) beszélő Apollodóros a Hermés szülőföldjéről származik.

26 A döntéshelyzetben argumentációs eszközként alkalmazott megszemélyesítés a platóni *Kritón*ban Sókratés beszédében hangzik el, aki tanítványa szökési tervét (45b–46a) a megszemélyesített Törvények nevében (50b–54d) utasítja el.

27 Anakronisztikus bibliai utalás, vö. Lk 21, 18.

Sókratést szemlátomást felkavarta Apollodóros szónoklata, de mindenesetre nem szólt egy szót sem. Ekkor a szép Alkibiadés lépett mellé s kezdett beszélni. Méltatta előtte a szabadság örömeit, a szökését meg az utazását Epidaurosba, ahová a Kritón által bérelt hajónak²⁸ kellene vinnie, ha Sókratés is egyetért. Onnan majd szép kényelmesen elérnének Tirynsbe, Argolis e kevésbé ismert városába, ahol nyugalomra és tudásra lelnének. Ő maga, Alkibiadés, ismer az Anachnaos-hegy lejtőin egy szerény kis házat, fügefával az ajtó előtt, márványpaddal s egy terasszal, ahonnan a távolban felsejlenek Nauplion és Asiné házai, s azokon túl a tenger. Mind ott élnének, boldogan és bölcsen, beérve néhány marok olajbogyóval, pár szem fügével és kecsketejjel. Sókratés továbbra is tanítaná őket. Esténként, naplementekor a lélekről beszélne nekik, a tengerrel a háttérben, amely sós frissességét küldené feléjük a síkság olajfaligetein át, érzelmes üdvözlét gyanánt. Néha egy-egy magányos vándor állna meg náluk, mielőtt folytatná útját Mykéné vagy Korinthos felé. Sókratés az igazra és a szépre tanítaná – őket mindannyiukat pedig örömmel töltené el annak tudata, hogy nem ők voltak egyedüli kiválasztottjai a mester gondoskodásának. Ekképp várná Sókratés a halált, amely egy ily nyugalmas és tiszta létezés közepette érkezve hozzá, bizonyára maga is valami nagy-nagy nyugalommal és tisztasággal telítődne: enélkül Sókratés nem remélhetné a halhatatlanságot, amelyről épp aznap reggel beszélt Phaidónnak. Alkibiadés elhallgatott, és néhány pillanatig teljes csend volt, mert mindannyian meghatódtak. Sókratésnak nehéz volt a szíve. Kritón ebben a percben lépett be: Aristodémos elmesélte neki, miféle erőfeszítéseket tettek a társak, hogy meggyőzzék Sókratést. Kritón, gyakorlatias lelkületű lévén, nem vesztette el hidegvérét:

„Sókratés nincs messzire attól, hogy engedjen Alkibiadés szavainak – gondolta –, alig valami hiányzik, hogy a szökés mellett döntsön, épp csak jól kell megválasztani ezt a valamit.”

Ezzel észrevétlenül odaintette magához Leukithést, a börtönőrt és pár szót a fülébe súgott.²⁹ Az kiment. Sókratés nem mert megszólalni. Hogyan is titkolhatná el tanítványai előtt, hogy szavaik sokkal mélyebben érintették, mint amennyire látszik? Alkibiadés beszéde hatott rá leginkább, fájdalmas kísértésként. Ami azt illeti, valóban sokat gondolkodott a Kritónnal és Phaidónnal folytatott beszélgetések után. Kettejük érvei átformálták, s most kínosnak találta feláldozni magát olyan hiábavaló és kevésbé becses dolgokért, mint a törvények. Attól is félt, hogy kellemetlen helyzetbe hozza a barátait; végezetül pedig az jutott eszébe, mennyire szerencsétlen is lenne, ha tanítása ilyen váratlanul szakadna félbe, anélkül, hogy bármilyen formában is intézkedhetné a folytatásról. Mindazonáltal, túl ezeken az észérveken, valami tompa bizsergést érzett magában, amely (neki egyedül legalábbis úgy tűnt) mindenképp meg kell, hogy ingassa: valamiféle vágy volt, aminek semmi köze a szellemhez, annál inkább a testhez. Sókratés nem tudta pontosabban meghatározni: valami



3. kép. Pszeudo-antik zenélő pásztorfiúk.
W. von Gloeden felvétele, 1900 körül

teljességgel megfoghatatlan, de nagyon erős érzés ingerelte, és szorongva tanakodott, vajon megadja-e magát a testnek, miután ellenállt a szellem legkifinomultabb támadásainak. Ebben a pillanatban lépett be Leukithés egy tál fügével. Mind felfigyeltek, mert abból, amit Eumaios mesélt nekik, megértették, hogy a fügek jelentik a Sókratés erénye elleni utolsó rohamot. Ha Sókratés megeszik egy füget, ez azt jelentené, enged kérésüknek. Sókratés is tisztában volt ezzel.

„Nem szeretnénk befolyásolni, Sókratés” – mondta Kritón. Eközben Teiresias szép csendben kinyitotta az ablakot. A napsugár végigsimogatta a fügeket, és sötét repedéseket tárt fel az aranyló domborulatokon, ahonnan az érzéseket megrészesítő, édes langymeleg áradt.³⁰ Sókratés lehunyta a szemét, hogy lássa maga előtt a kis házat Tirynsben a fügefával, a paddal és a terasszal, s úgy tűnt neki, már érzi is a gyümölcs zamatát, amely összevegyült a tengeri szél sósabb ízével, a szabadság eleven jelképével. Ekkor egyszerűen kinyújtotta a kezét, vett egy füget, és megette.

*

28 A Sókratést az athéni börtönből a szabadságba vivő barthes-i hajó a Délos-ról halált hozó platóni (*Krit.* 43d, *Phaid.* 58b) tudatos ellenpárja.

29 Platónnál Kritón az, aki Sókratés kérésére a bürökpharhat hozó szolgát hívja (*Phaid.* 117b).

30 A füge mint a platóni *pharmakon* megtestesítője: Pourcq 2005, 16–17. A fügemotívum Gide-nél (1927, 83–89, 175) olvasható előzményeiről, a gránátalma és a füge szemiotikai/mitológiai viszonyáról lásd Pataki, 2019, 55–59.



4. kép. Sókratész a kútnál. W. von Gloeden felvétele, 1902

Ugyanaznap este Sókratész és a tanítványok mind ott heverésztek az őket Epidaurosba vivő hajó fedélzetén. Ott volt Sókratész dajkája is, Eurymedusa,³¹ aki hallani sem akart róla, hogy elhagyja. Senki nem aludt, de nem is beszéltek. Mindannyian csendben élvezték a szabadság, a különlet édes érzését. Sókratésznek semmiféle lelkiismeret-furdalása nem volt, s a mester nyugodtsága láttán mind felszabadultnak érezték magukat. Nem hallatszott más, mint a víz loccsanása, a deszkák és a kötelek nyikorgása. Aztán egy bizonyos pillanatban Kratylos halkán felnevetett.

„Mire gondolsz?” – kérdezte tőle Kritón.

Erre Kratylos:

„A Törvények megszemélyesítése jutott eszembe.”³²

Hűvös támadt.

Valamivel később Phaidros így szólt:

„És mi lesz a Történelemmel?”

„A Történelem... – mondta Sókratész. – Ugyan, Plátón majd elintézi!”

Ezzel Eurymedusa felé fordult, aki korinthusi fűgét és egy korsó krétai bort hozott.

Bibliográfia

- Aron, P. 2009. „Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre”: *Modèles Linguistiques* 60, 11–27.
- Barthes, R. 1972. *Roland Barthes, Válogatott írások*. Budapest.
- Barthes, R. (szerk.) 1978. *Wilhelm von Gloeden*. Napoli.
- Barthes, R. 1995. *Œuvres complètes*. Szerk. E. Marty. Paris.
- Bauer, G. 1988. „Eating Out: With Barthes”: D. Bevan (szerk.): *Literary Gastronomy*. Amsterdam, 39–51.
- Burnier, M. – Rambaud, A. 1987. *Le Roland-Barthes sans peine*. Paris.
- Buchheit, V. 1960. „Feigensymbolik im antiken Epigramm”: *Rheinisches Museum* 103, 200–229.
- Coste, Cl. 1998. *Roland Barthes Moraliste: Amis, amour, compassion, connivence, conversation, étreinte, fusionnel, groupe, mère, neutre, ravissement, rencontre, rhétorique, rite, séminaire, sympathie, vivre ensemble*. Paris.
- Chervel, A. 1986. *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*. Paris.
- Chervel, A. 2011. *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*. Paris.
- Courville, X. de 1960. „Le pastiche et la parodie chez Jules Lemaître”: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 12, 31–41.
- Lemaître, J. 1906. *En marge des vieux livres*. Paris.
- Maury-Lascoux, N. 2016. „Latin et grec dans l'enseignement secondaire : une approche historique”: *Anabases* 23, 201–216.
- Pataki E. 2019. „Szélgjegyzetek Roland Barthes platonizáló pályakezdeséhez: *En marge du Criton*”: Ádám A. – Radvánszky A. (szerk.): *A szöveg kijáratai. Tanulmányok Roland Barthes-ról*. Budapest, 31–60.
- Pourcq, M. de 2005. „Dat lichaam dat ook Grieks spreekt: Roland Barthes en de vijgen van Socrates”: K. Pint (szerk.): *Denkend in andere hoofden: over Roland Barthes*. Gent, 5–25.
- Pfenninger, A. 1998. „'En marge de Criton', le premier essai de Roland Barthes”: *Cincinnati Romance Review* 14, 105–110.
- Richlin, A. 1992. *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*. Oxford.
- Samoyault, T. 2015. *Roland Barthes. Die Biographie*. Berlin.
- Schrift, A. D. 2009. *Twentieth-Century French Philosophy. Key Themes and Thinkers*. Malden–Oxford.
- Tietz, W. 2013. *Dilectus ciborum. Essen im Diskurs der römischen Antike*. Göttingen.

31 Az átfogó/mindenre kiterjedő uralkodás (vö. *eury* + *medusa*) képzele révén alvilági konnotációval is bír, a sókratészi életrajzi hagyományban nem szereplő nőalak Nausikaa dajkájaival azonos nevet visel (*Od.* VII. 8). (Utóbbi Lemaître egyik elbeszélésében [*Le mariage de Télémaque*, 1906, 23–37] segíti Odysseus fiát Alkinoos lányának megszöktetésében.) A névben perze ott rejlik a Barthes szerint (*passim*) a doxát kővé változtató Medúza

képzele is. A börtönjelenet fűgeevő Eumaiosa és a tengeri záróképből bort és fűgét kínáló Eurymedusa homérosi/materiális keret képez, amelynek révén az elbeszélés Sókratésze új, érzéki tapasztalatokat kereső Odysseusz száláéul át. Bővebben Pataki 2019, 49–55.

32 Vö. *Krit.* 50b–54d.