

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúráról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

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

SZERKESZTŐSÉG

Beszkid Judit
Böröczki Tamás
Dobos Barna
Eszteri 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@gondolatkido.hu
gondolatkido.hu
Tördelő Lipót Éva

ISSN 1589-2700

A lapszám megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap,
a Magyar Tudományos Akadémia és
az NKFI FK 128492 számú projekt
támogatta.



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL

Tartalom

A LÍRA HATÁRAI

Agócs Péter	Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidész „költői levelei”	3
Pártay Kata	Paris, Helené és a <i>hymenaios</i> Műfaji áthallások az <i>Iphigeneia Aulisban</i> kardalaiban	23
Simon Attila	Líra, hang és ringatás Platón: <i>Törvények</i> 790d5–791b1	33
Beszkid Judit	Orpheus liliomhangja	45
Somfai Péter	A catullusi „fivérgyászoló” költemények visszhangjai Vergilius <i>Aeneis</i> ében	56
Korompay Eszter	<i>Pulsare lyram</i> Metapoétika és hangulat Horatius ódáiban és Seneca kardalaiban	64
Dobos Barna	Terminus himnusza (Ov. <i>Fast.</i> II. 639–684) és a <i>Carmen saeculare</i>	72
Czerovszki Mariann	A feleség, a Múza és a császár Erótikus szerepkörök a <i>Tristia</i> narratívájában	83
Kozák Dániel	Kirándulások a líra határvidékén Statius: <i>Silvae</i> IV. 5 és IV. 7	90
Tamás Ábel	A keretezés művészete Plinius: <i>Levelek</i> IV. 27	101

Könyvek

Kocziszky Éva: <i>Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne</i> (Gábor Sámuel)	111
---	-----

A JELEN TEMATIKUS SZÁMOT SZERKESZTETTE

Beszkid Judit, Böröczki Tamás, Dobos Barna és Tamás Ábel

A címlapon: Melpomenét ábrázoló freskó részlete Pompeiiből,
Kr. u. 1. század közepe. Musée du Louvre, Párizs
(Carole Raddato felvétele, Wikimedia Commons)

A címlap belső oldalán: Pothos márványszobrának részlete,
Kr. u. 2. század. Museo Archeologico Nazionale di Napoli
(Anderkó Krisztián felvétele)

A hátsó borító belső oldalán: Persephoné Melpomenéként
restaurált márványszobra. Kr. u. 2. század vége.
Museo Archeologico Nazionale di Napoli
(Anderkó Krisztián felvétele)

A hátsó borítón: Auloson játszó nő a Brygos-festő
vörösalakos lékythosán. Kr. e. 480 körül.
The Metropolitan Museum of Art, New York, 24.97.28

A líra határai

Az *antik líra határterületei* (NKFI FK 128492) című kutatási projekt – melynek keretében a jelen szám készült – az ELTE BTK Latin Tanszékének és Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének közös, más egyetemek kutatóit (UCL, SZTE) is bevonó, négyéves vállalkozása (2019–2022). Fő célja, hogy egyfelől feltérképezze azokat az antik műfajokat és szövegcsoportokat, amelyek bár kívül maradnak a szűken értett „líra” körén, ám mégis szorosan kapcsolódnak hozzá; másfelől értelmezések sorozatával mutasson rá a lírához való kapcsolódásuk mikéntjére. A kutatás három fő aspektusa: „előadás”, „hang” és „filológia”. Az „előadás” kérdése arra vonatkozik, hogy az eredeti performatív kontextus átalakulásával hogyan válnak a költői szövegek előadásra tett utalásai műfaji jelölökké. A „hang” kérdése alatt egyfelől a lírai (illetve nem lírai) hang problematikáját, másfelől *voice*, *sound* és *noise* sokrétű viszonyát értjük. A „filológia” dimenziója az alexandriai filológusok által kialakított műfaji rendszerre és az irodalmi szövegek ezt illető reflexióira vonatkozik. A kutatás tétje, hogy milyen módon tudjuk hasznosítani egyfelől a kortárs líraelméletek kérdésfeltevéseit, másfelől az antik lírával kapcsolatos kutatási eredményeket egy, a líra határán elhelyezkedő korpusz vizsgálatán. A fent megjelölt szempontok az antik líra peremműfajainak, illetve a lírával érintkező szövegcsoportoknak olyan típusú vizsgálatát teszik lehetővé, amely tekintettel van a szövegek keletkezésére is befolyásoló műfajtörténeti tényezőkre, a különféle műfajok keveredésére, a szóbeliség és írásbeliség kutatásának összefüggésében az egykori előadási körülményekre, illetve ezek későbbi filológiai és költői rekonstrukcióira, végül a kortárs líraelméletek által előnyben részesített megközelítésekre.

Összeállításunk az első két évben végzett munkáról ad képet. Alapját az a 2020. szeptember 11-én, az ELTE BTK-n tartott, *A líra határai* című zártkörű workshop jelenti, amelyen a résztvevők egymás – előzetesen elolvasott – tanulmányának kéziratát vitatták meg a kutatás közös kérdésfeltevéseire fókuszálva. A produktív vita, illetve az ezt követő kölcsönös lektorálási folyamat során lehetőség nyílt a megközelítések összeecsiszolóására és az érintkezési pontok kikristályosodására; a tanulmányok jegyzetei között fellelhető kereszthivatkozások ennek a szoros együttműködésnek a nyomaként is olvashatók. Az egyes írások a fentiekben megfogalmazott szempontrendszer jegyében vizsgálják lírai és nem lírai találkozásának különféle következményeit, a lírai és nem lírai hang mediális összetevőit és hatáseffektusait, illetve azokat a metaforákat, amelyek segítségével az antik költők ezeket a határhelyzeteket megragadják. Mindezt egy további szemponttal érdemes kiegészíteni: a költői szövegek „keretezésének” kérdésével, amely a projekt második felében még jelentősebb szerepet fog játszani, de jelenléte már az itt olvasható írásokban is megfigyelhető. A keretezés kérdése feltehető performatív értelemben – miként keretezik egymást a szöveg és a befogadás szituációja? –, de abban a textuális értelemben is, amikor egy költői szöveg egy prózai vagy drámai keretbe ágyazódik: ilyenkor keret és keretezett kölcsönhatásaira érdemes figyelni.

Az összeállítást nyitó tanulmányra azért hívjuk fel külön a figyelmet, mert egy olyan sajátos corpuszt vizsgál, amelyben a fenti tényezők együttesen figyelhetők meg. Pindaros és Bacchylidész itt elemzett „versküldeményei” mintha épp azáltal lennének különlegesek, hogy saját keretükként is funkcionálnak – keret és keretezett itt egybeesik –, egyúttal pedig a befogadás szituációjával (előadás/olvasás) is kölcsönös keretezési viszonyt alakítanak ki, s ennek összefüggésében beszélnek a performativitás, a hang és a műfajiság kérdéseiről, amelyek az összeállítás egészében kiemelt jelentőséggel bírnak.

A szerkesztők

Agócs Péter (1972) a londoni UCL Klasszika-Filológia Tanszékének oktatója. Fő kutatási területe a görög líra.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában* (2016/3).

Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidés „költői levelei”

Agócs Péter

A dolgozatot a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményeként ismert, Szilágyi János György, Nagy Árpád Miklós, Endreffy Kata és munkatársaik szívós és okos munkájával épített, Magyarországon és nemzetközileg is kiemagasló kulturális, emberi és tudományos közösség szeretett emlékének ajánlom (élt 1949-től 2020 decemberéig). Hagyományait és szellemiségét folytatni és ápolni fogjuk!

A Pindaros-kutatásban régóta ismert jelenség, hogy Pindaros és Bacchylidés néhány epinikionja és töredéke az óda „levélként”, a megrendelőnek való elküldését úgy mutatja be, mint a dal színrevitelének elsődleges kontextusát. Ezek az epinikionok: Pindaros 6. olympiai, 7. olympiai, 2. pythói, 3. pythói, 3. nemeai, 2. isthmosi ódája és Bacchylidés 5. epinikionja.¹ Az említett ódák mindegyike – akár tudjuk őket biztosan datálni, akár nem – feltehetően a Kr. e. 470-es évek eleje és a 460-as évek vége között született. Míg a dal elküldésének képzetét egyes ódáiban maga a *πέμπω* ige fejezi ki, más esetekben pusztán a kontextus.² Tanulmányomban azonban mindkét típust mint „elküldött dalt” tárgyalom. Noha a *πέμπω* ige másutt is előfordul az ógörög lírában, Alkmantól Timotheosig egyetlen másik archaikus és klasszikus kori költő sem használja az énektartalom közvetített közlésére, vagyis annak kifejezésére, hogy a költői megnyilatkozást a beszélő üzenetként küldi el a távollévő címzettjének. A dal elküldésének képe tehát szinte teljesen kívül esik a görög dalköltők hagyományos metapoétikus eszköztárára. A motívum használati körét így erősen behatárolja a keletkezési idő, a kontextus, szerző, műfaj és a versben megszólított személyek vagy címzettek köre,³ és egészében, mint költői képzet és retorikai kifejezési eszköz, igen távol esik az énekköltészet szélesebb hagyományától. Annak ellenére, hogy John Herington (1985) és Alberto Tedeschi (1985) tanulmányaikban sorra vették az idevonható elég gyér forrásanyagot, Wilamowitz-Moellendorff szívós ragaszkodása ahhoz, hogy Pindaros leghíresebb epinikionjai közül több valójában nem is igazi epinikion, hanem inkább a „költői levél” műfajába tartozik, meggátolta a jelenség irodalomtörténeti fontosságának és egyediségének felismerését.⁴ Wilamowitz szerint ezeket az ódákat soha nem adták elő, sőt egyenesen előadhatatlanok voltak, mivel olyan személyes igények és érzületek kifejezésére szolgáltak a költő számára, mint egy létező baráti-patrónusi kapcsolat megerősítése, új haszonnal kecsegtető üzleti, azaz megbízói kapcsolatok megteremtése, az irodalmi életben fontos ellenségek elleni polémia, vigasztalások (*consolationes*), vagy akár egy kifizetetlen számla miatti rimánkodás.⁵ A Wilamowitz-féle értelmezés évtizedeken keresztül irányadó volt három óda (a 2. pythói, a 3. pythói és a 2. isthmosi) kritikai megítélésében, amíg David Young (1983) meg nem cáfolta azzal az egyszerű és vitathatatlan megfigyeléssel, hogy a költői levél mint műfaj, annak horatiusi értelmében, értelmezhetetlen a késő archaikus, kora klasszikus kori görög énekkultúrában.⁶ Ezzel, legalábbis az angolszász tudományban, harminc évre lekerült a napirendről az „elküldött dalok” kérdése. Ám ha Wilamowitz tévedett is, kreatívan tévedett. Elmélete a pindarosi „költői levelekről” olyan ellentmondásokra mutatott rá ezekben a szövegekben, amelyek már az alexandriai filológusokat is foglalkoztatták, akik mind a 2. pythói, mind a 2. isthmosi ódát mint „elküldött” (*apostolikon*) dalt határozták meg.⁷ Young kritikája nem adott magyarázatot a dalküldés Pindarosnál és Bacchylidésnél egyértelműen létező motívumának jelentésére és funkciójára, és utána más sem próbálkozott ilyen jellegű magyarázattal. Ennek oka talán éppen az, hogy a verseket író, majd elküldő költő képe nekünk, olvasóknak és értelmezőknek, oly természetes. A fiktív költői levél mint értelmezési stratégia már igen korán megjelenik a görög lírai szövegek antik



1. kép. Az énekmondó szöveget diktál. Orpheus letépett feje Lémnoson énekel, balra írótablás ifjú (Musaio?) leírja az ének szövegét, jobbra babérágas Apollón áll. A másik oldalon Múzsák. Attikai vörösalakos, talp nélküli kylix formájú csésze, Kr. e. 410 körül. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Ant. Loan 103.25, Corpus Christi College). Ruvo 1346 festője, Beazley *ARI*² 1401 (forrás: aras.org)

értelmezésében. A levélküldés a görögök életének legkésőbb a Kr. e. 6. század elejétől kezdve része volt.⁸ Hérodotos írja egy helyütt (V. 95), hogy Alkaios egy dalt küldött Lesbosra barátjának, hogy azzal jelentse a mytilénéiek vereségét Sigeionnál.⁹ De éppen ez a természetesség akadályozza a motívum vagy téma megértését. Biztosak lehetünk abban, hogy a dalok elküldése, ami ezekben a győzelmi ódáknak itt-ott elsősorban az elhangzó költői szöveg számára értelmezési-előadói keretként, kontextusként jelenik meg, összhangban állt az epinikion műfaji poétikájával és a korban szokásosnak tekintett és elfogadott költői gyakorlattal. De vajon a dalok elküldése valóban tükrözi a megrendelés, előállítás és előadás tényleges gyakorlatait? Vagy csak egyszerű szövirág, retorika? Egy lehetséges megoldás – megjegyezve, hogy a *πέμπειν* igének van 'elkísér', 'átad' jelentése is –, ha úgy olvassuk az elküldésről szóló részeket, mint a költő győzelmi ünnepélyen való személyes jelenlétének bizonyítékait. Elkísérte az éneket, tehát ott volt.¹⁰ Tedeschi (1985) a Pindarosnál és Bacchylidésnél szereplő „elküldési motívum” (*sending theme*) máig egyetlen szisztematikus elemzésében a költők életrajzára támaszkodva szintén történeti forrásként kezeli a motívumot, mely szerinte azt bizonyítja, hogy – a szóban forgó motívumot használó győzelmi ódák esetében – a költőnek mindenképpen távol kellett lennie az óda első előadásától. Vagy pártfogói hálózata és kötelezettségei voltak túlságosan kiterjedtek, vagy a megrendelés nem volt elég fontos ahhoz, hogy személyesen jelen legyen az ünnepségen.¹¹ Ez az értelmezés nemcsak azért problematikus, mert a szöveg bizonyos jellegzetességeit egyszerűen a szerző életrajzából kívánja levezetni, hanem mert nem képes azzal a hatással elszámolni, amelyet a dal elküldésének motívuma mint költői vagy retorikai eszköz a szövegben belül véghez visz.

Valójában a dalküldés nem is tükrözheti teljesen a történeti valóságot (ha tükrözné is, hogyan, milyen forrásból értesülnénk erről?), de nem is pusztán költői fikció. Nem az epinikion-szerző saját írásgyakorlatáról vagy a megrendelés és komponálás történeti körülményeiről tanúskodnak ezek az ódák, hanem inkább az írásbeliséghez kötődő domináns kortárs kulturális attitűdökről. Hogy milyen mértékben tükrözi a történeti körülményeket, igazolhatatlan. A motívum elsősorban retorikai eszköz: a pragmatika, a szövegben megszólaló hanghoz való kontextusteremtés vagy (hogy az irodalomtudomány nyelvét használjuk) a „keret” és a „keretezés” (*frame, framing*) problémakörébe tartozik.¹² Megjelenése a dicsőítő kardalköltészetben azokkal a változásokkal esik egybe, amelyek az írásbeliség szélesebben vett kulturális láthatóságában a Kr. e. 5. század elején bekövetkeznek. A Kr. e. 470-es évektől kezdve, nagyjából az itt tárgyalt epinikionok keletkezésével egy időben, az irodalomban (elsősorban persze a tragédiában) és a képzőművé-

zetekben hirtelen egyre több utalást találunk az írás és olvasás gyakorlatára, használatára, problémáira¹³ – főképp Athénban. A görögöket elkezdte izgatni az írás: a szóbeliséghez képest mutatózó sajátosságai és a benne rejlő potenciál, amely révén megtalálta helyét egy olyan emlékezetkultúrában, amely elsősorban monumentumok, rítusok, szóbeli *logosok* és dalok révén határozta meg önmagát. A következőkben azt fogom bemutatni, hogy a dal elküldése a részleges vagy befejezetlen textualitás toposza Pindarosnál és Bacchylidésnél, akik számára az írott szöveg fogalmát elsősorban az élő hanghoz fűződő viszonya határozza meg. A hangos olvasás elterjedtsége ebben a korszakban ismert jelenség Balogh József (1923), Jesper Svenbro (1993), Joseph Day (1989, 2001 és 2010) és sok más kiváló kutató műveinek köszönhetően, akik nemcsak a jelenség szöveges forrásait dolgozták föl, hanem azt is kimutatták, hogy az archaikus (Kr. e. 7–5. századi) görög epigráfikus költészet úgy alkotja meg saját időbeli beszédkereteit, hogy mintegy megelőlegezi azt, amikor az olvasó a felolvasás útján majd hangzóvá teszi az írást. Különösen a legkorábbi, kőre vagy kerámiára vésett epigrammákban általános tendencia, hogy nem a felirat szerzője beszél, hanem maga a fogadalmi aján-dék, amely harmadik személyben és múlt időben szól a szöveg szerzőjéről, ezzel eltávolítva őt a felolvasás idősíkjától. Steiner (1993) megmutatta a hasonlóságokat Pindaros „egocentrikus” győzelmi ódái és a „beszélő tárgyak” (*oggetti parlanti*)¹⁴ ezen korpusza között. A dalok elküldése mint költői eszköz a tér- és időbeli eltávolítás hasonló stratégiáival él. Költőink ezzel az eszközzel hívják fel az olvasó figyelmét (aki az elhangzó szöveg hangos olvasójaként egyben annak előadója is, a szónak minden zenei értelmében) a felolvasásában rejlő paradoxonra, hogy egy dal *egyszerre* létezhet két állapotban: mint a szerzőtől elválasztható szöveg és mint előadott zenei megnyilatko-

zás. Ahogyan a feliratok esetében is, az elküldött dal lejegyzett hangját (és persze bármely szövegszerűen továbbörökített dalt, amely akár a szóbeli emlékezetben, akár írott szöveggént öröklődő kultúrkincsé vált) az olvasó vagy előadó interpretálja, abban az értelemben, ahogyan a zenész interpretálja az általa előadott zenemű kottájában lejegyzett hang- és ritmus-szerkezetet.¹⁵ A következőkben amellet érvelek, hogy a dal elküldése pragmatikájában és a mélyben rejlő tendenciáiban az írásbeliség egy olyan ókori görög felfogását tükrözi, amelynek középpontjában a szöveg hangzósága áll.¹⁶

A jelen tanulmány tehát a korai görög írásbeliség antropológiájához szolgál néhány adalékkal. Megvizsgálom az elküldési jelenet valamennyi megjelenését az epinikion-korpuszban, és bemutatom, hogy ezekben a dalokban azok a retorikai eszközök, amelyeket a költő a fiktív beszédhelyzet megalkotásának érdekében alkalmaz, milyen következményekkel járnak a szöveg egészére nézve. A hétköznapi társalgás megszokott nyelvi jelrendszeréről van szó, elsősorban deiktikus kifejezésekről, amelyek az időre, a helyre, a beszélők viszonyára vonatkoznak, megteremtve az elhangzottak referenciális bázisát meghatározó kontextuális keretet. A dicsőítő kardalköltészet különösen gazdag az ilyen referenciális utalásokban, főképp a dalok elején és végén. Ezek a részek a helyzetleírás és deixisek segítségével a személyes („én”, „te”, „ő”, „az”), térbeli („itt/ott”) és időbeli („most”, „annak idején”, „a jövőben”) kapcsolatok olyan rendszerét hozzák létre, amelyek megalkotják a szöveg keretét vagy leíró kontextusát.¹⁷ Ez a keret pedig a dalt a normál nyelv és a mindennapi közlések szintjétől elváló, emelkedett, *költői* beszédaktusként határozza meg.¹⁸ Amellet fogok érvelni, hogy a dalok elküldésének mint fiktív színhely- és kontextusteremtésnek az a fő funkciója, hogy az óda beszélőjét időben és térben eltávolítsa saját aktuális megszólalásának

előadásától és annak térbeli-időbeli koordinátáitól: az üzenet „elküldve” messzire kerül a beszélőtől, ezzel egy időben pedig az előadás a jelen helyett a jövő idősíkjára vetül.¹⁹ Az előadástól való eltávolodás minden esetben másképpen jelenik meg, de a hatása mindig hasonló. Paradox módon azt teszi lehetővé a beszélő számára, hogy egyfelől autoritatívabb hangot használjon, másfelől viszont közelebbi, intimebb kommunikációs stílust alakítson ki önmaga és a címzett között. Ez a stílus illik a győzelmi ódában megszólaló hanghoz, és különösképp előnyös a dicsőítő költészet számára, amely elsősorban a költő és pártfogójának kapcsolatáról szól. A dal szöveggént való elküldése azonban soha nem helyettesíti az előadást. A helyek, ahol a dalküldés szóba kerül, mindig a szerzemény zenei és performatív aspektusaira utaló nyelvezettel vannak körülbasztva. Mint költői motívum, a dalküldés tehát megragadja azt a paradox jellegű „távollevő jelenlétet”, ami a szöveggé vált és szöveggént hagyományozódott költői hang abszolút jellemzője ebben a kultúrában.

Az itt szereplő elemzések a motívum legegyszerűbb megjelenései felől tartanak a legkomplexebbek felé, így módon a hang és a szöveg fogalmaiban rejlő ellentmondások ódáról ódára haladva egyre inkább előtérbe kerülnek. Az elküldés motívumának hatása leginkább a költői megszólalásban létrehozott feszültségeken keresztül érthető meg. Az első részben két, a syrakusai Hierónnak címzett győzelmi óda elemzése során fogom illusztrálni a motívum alapvető jellemzőit: (1) ahogyan eltorzítja a teret és időt, eltávolítva ezzel a vers beszélőjét a szöveg elhangzásától, ezt az elhangzást pedig a dalbeszéd idősíkjának jelenéből annak jövőjébe helyezi át; (2) ahogy az éneket egyfelől tárgyként, műalkotásként, fogadalmi ajándékként mutatja fel, másfelől a zenei előadás és az élőbeszéd hangzóságát előtérbe állító nyelven írja körül, és (3) ahogy a versbeszélő (a „küldő”) és a vers címzettje

Gyakran használt görög és latin kifejezések magyarázata

agalma értékes tárgyra, különösen olyan fogadalmi ajándékra használt szó, amely örömet okoz, és az ajándékozó ember, illetve a megajándékozott istenség közötti *charis* (lásd alább) kifejezője. Az *agalma* gyakran szobor, itt az ódának mint nagyszerű műtárgynak a metaforája, amely anyagságában közelíti az éneket a szoborhoz.

charis kölcsönös barátságon és jóindulaton alapuló kapcsolat. A szó 'hálát, ajándékot, szívességet, vonzalmat, külső vagy belső (testi vagy lelki) szépséget, bájt, örömet, gyönyört' is jelent.

chorodidaskalos a kar betanítója. A drámaalköltő hivatalos címe az athéni ünnepek megszervezésénél.

enkómion dicsőítő óda. A győzelmi óda mint „kómos-ének” (a *kómost* lásd alább) a hellénisztikus kor előtti gyakori elnevezése.

epinikion, epinikos (ti. hymnos) győzelmi óda. A megnevezést különösen az alexandriai filológia aranykorától, azaz a Kr. e. 3–2. század kezdetétől fogva használják.

epódos az óda harmadik szakasza a *strophé* és *antistrophé* után.

kleos hírnév, az epikus hagyományban és a kardalköltészetben a hősök halhatatlan, az énekek és a múzσαι emlékezet által megteremtett hírneve, így számos összefüggésben a hagyományos

tudás fogalmát is kifejezi. A 'hallani' (*kluein*) igéből derivált főnév.

kómos eredeti jelentésében egy, a *symposion*hoz kapcsolódó részeseges fölvonulás: az ivók kitérnek a házból, és az utcákon randalírozva vonulnak. Alkibiadész érkezése Agathón hazába Platón *Symposion* című dialógusában (212d–223a) a klasszikus athéni *kómos* archetipikus jelenete. Az énekkultúrában bizonyos rítusok, sőt a győzelem ünnepei is *kómos*nak minősültek, és így az ünnepi dalt (*epinikion* vagy *enkómion*, azaz „kómos-ének”, mindezeket lásd fent) is *kómos*nak nevezték, ahogy a dalt előadó kart, vagy olykor az előadás alkalmát is.

laudandus a dicsőített személy, az ének fogadója vagy akár megbízója.

laudator a dicsőítő személy, versbeszélő.

prooimion az óda bevezetése, első szakasza (a *nomos*, azaz a többtételes ének- vagy hangszeres zenemű első tételéből átvett kifejezés). A retorikában egy beszéd indító szakasza.

sphragis 'pecsét', a görög–római költészetben a szerzőséget valamilyen módon szóba hozó záróformula.

symposion lakoma, férfi cimborák közös ivászata: lásd Platón híres dialógusát (és fent a *kómos* magyarázatát).

(a „fogadó”) között fennálló *charist* – vagyis a kölcsönös tiszteletet, szeretetet és figyelmet – képes megerősíteni. A második részben, egy másik Hierónnak szóló óda, a 2. pythói óda (1–8; 66–71) elemzése az „itt” és „ott” között létrejövő feszültségre – a „megérkezés” és „elküldés” motívumaira, a jelenlétre és távollétre – koncentrálni, és arra, hogy az ódában megjelenő különböző helyzetek, amelyekben a beszélő megszólal, hogyan rendeződnek egy ellentmondásos és (első ránézésre) nem teljesen egységes forgatókönyvvé. Csak akkor tudjuk – legalább részben – ennek a bonyolult dálnak a paradoxonait megérteni, ha ezeket és más feszültségeket az előadásra szánt szöveg (*performance-text*) aspektusainak tekintjük. A 3. nemei óda (1–13; 76–84) ugyanezeket a feszültségeket terjeszti ki izgalmas módon. Elemzésem itt inkább az időbeliségre koncentrálni, ahogy a beszélő a „megérkezés” és „elküldés” toposzait az óda késlekedéséről vagy „megkésetttségéről” szóló kvázi-narratívává formálja. A második és harmadik rész is a beszélő és a költemény címzettje közötti kapcsolatot, valamint a dal előadása és szövegszerűsége közötti feszültséget helyezi előtérbe. A következő fejezet a 6. olympiai óda zárószakaszát (87–105) tárgyalja. A sorok megszólítottja Aineas – ő az, akinek át kell adnia a költő-beszélő utasításait a *kómos*nak, és aki mint „a hangosan szóló dal édes keverődénye” és „a Múzsák üzenetküldő pálcája (*skytalé*)” fogja az ódát Stymphalosból Syrakusaiba vinni. Ez a szakasz az írás és emlékezet közötti kapcsolatot, illetve azt a képzetet állítja előtérbe, amely szerint az előadás a lejegyzett dal interpretációja. Míg a 6. olympiai óda a szövegre és előadásra mint a költő és pártfogója közötti közvetített kommunikáció típusaira koncentrálni, addig utolsó példám, a 2. isthmosi óda (43–48) az írásban rögzített szöveg közösségi emlékezetben és a családi *kleos* megőrzésében játszott szerepét emeli ki. A dal ezt a szerepet a ritualizált újraeladások révén tudja betölteni. Ahogy Pindaros emlékezteti is címzettjét, Thrasybulost: azok a dalok, amelyeket egykor az akragasi Emmenidáknak szerzett, most már a családi dicsőség alapját képezik, nem szabad megengedni tehát, hogy új előadások nélkül sínylődjének. Ebben az ódában is egy helyettest (bizonyos Nikasipposzt) szólít meg, aki elviszi majd és „felolvassa” a beszélő üzenetét (az adott ódát) a barátjának. A dalküldés, ahogyan azt látni fogjuk, mindenütt szoros kapcsolatban áll a jövőbe helyezett előadásban megszólaló hanggal, amely természetesen nem a költemény beszélőjének hangja; ezen kívül pedig ráirányítja a figyelmet – az epinikion-költészethez különösen illő módon – a beszélő és a címzett között fennálló kapcsolatra. Az ezzel járó paradox feszültségek (jelenlét és távollét, „megérkezés” és „elküldés”, előadás vs. szöveg, szerző vs. előadó) lényegi elemei az írásbeliség azon képének, amelyet a dalküldési jelenetek festenek meg. A tanulmány befejező részében azt fogom bemutatni, hogy a dalok elküldése és az általa teremtett feszültségek hogyan illeszkednek az írásbeliség tágabb, Kr. e. 5. század eleji diskurzusába.

Bacchylidés 5. epinikionja és a 3. pythói óda: bevezetés a dalküldésbe

A gyűrűs szerkezet, amely Bacchylidés 5. epinikionjának elejét (1–16) és végét (191–200) összekapcsolja, a legegyszerűbb példája annak, ahogyan a dalküldés megjelenik a győzelmi ódáknak, így jó kiindulópontja lehet az elemzésnek.²⁰ Bac-

chylidés 5. epinikionja, amely a syrakusai Hierón ugyanazon kocsiversenyen aratott győzelmét ünnepli, mint Pindaros 1. olympiai ódája, teljes mértékben „elküldött dalként” határozza meg önmagát. A dicsőítő énekes „a lófuttató syrakusaiak szerencsés hadvezérének” (εὐμοιρε [Σ]υρακ[ο]σίω]ν ἵπποδινῆτων στρατη[γ]έ, 1–2)²¹ megszólításával kezdi dalát. „Meg fogod ismerni – mondja – az ibolyakoszorús Múzsák édes ajándékát (ἰοστεφάνων Μοισῶν γλυκ[ύ]δωρον ἄγαλμα, 3–4), ha bármely földi halandó [megismerheti], a maga igazságában.”²² A *laudator* így folytatja: „[...] pihenjen meg jogosan ítélő szíved az aggodalmaktól, fordíts ide a figyelmedet: bizony, a vendégbarátod, az arany homlokszalagos Urania híres szolgálója a dús keblű Charisokkal közösen szőtt dalt küld a szent szigetről [ti. Bacchylidés otthonából, Keosról] híres városodba (ἦ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας ὕμνον ἀπὸ ζαθέας | νάσου ξένος ὑμετέραν ἐς κλυτὰν πέμπει πόλιν, | χρυσάμπυκος Οὐρανίας κλεινὸς θεράπων, 9–14). A melléből hangot öntve akarja dicsőíteni Hierónt... (ἐθέλει γάρυν ἐκ στηθέων χέων | αἰνεῖν Ἴερωνα, 14–16).²³ Bacchylidés beszélője tehát mint a hang kiömlését küldi dalát Keosról Syrakusaiba. Korábban azonban úgy írta le a dalt, mint amit megszóttak (9–10) és mint a „Múzsák *agalma*ját” (4). Az *agalma* szó a fogadalmi ajándékokat idézi meg, azok pedig a dedikációs szertartást, amelynek legfontosabb funkciója, hogy képes megerősíteni a felajánló és a fogadó között meglévő *charist* – azaz a kölcsönös barátságra és jóindulatra alapuló kapcsolatot.²⁴ A költő arra kéri Hierónt, hogy ne törődjön az államügyekkel, fordítsa figyelmét a költői megnyilatkozásra, és ítélje meg annak értékét.²⁵ olyan ítélet ez, amelyet, úgy tűnik, csak ő, a nagyvonalú mecénás tud meghozni. A beszélő távolléte kiemeli a kettejük közti *charis*-kapcsolatot. Ráadásul ebben az ódában egyetlen más szereplő sem jelenik meg rajtuk kívül: sem énekesek, sem a közönség. Ugyanezek a motívumok a záró *epódos*ban (191–200) ismét feltűnnek. A beszélő először idéz egy Hésiodosznak (a Múzsák archetipikus szolgálója) tulajdonított *gnómet* arról, hogy a hírnév a teljesítmény nyomában jár, ezzel pedig kifejezi, hogy a Múzsák szolgálójaként kötelessége az istenek által kiválasztott győzteseket dicsőíteni.²⁶ Ezután újra megerősíti hajlandóságát, hogy dalt küldjön (195–197): „Könnyen meg lehet engem győzni, hogy hírnevet hozó nyelvet (εὐκλέα... γλῶσσαν) küldjek Hierónnak.” A költő–patronus kapcsolat ismét előtérbe kerül. Míg a *prooimion* a dal elküldését a hang kiöntéseként jeleníti meg, addig itt a beszélő arról biztosít, hogy hajlandó a királynak egy „nyelvet”²⁷ küldeni. Semmi sem fejezi ki jobban az előadásra szánt szöveg átmenetiségét, mint „a nyelv elküldése”.

Bacchylidés 5. epinikionjában a dal elküldése sajátos hatással bír az óda tér- és időkezelésére. A dalküldés autoritativabb hangot hoz létre, és ráirányítja a figyelmet a dalra mint tárgyra vagy fogadalmi ajándékra, amely a költő és címzettje közötti *charis*-kapcsolatban közvetítő értékkel bír: az énekes a dalt adja, Hierón a pozitív ítéletét adja cserébe. A dal elküldésének képe egy olyan, az epinikionokban amúgy is meglévő tendenciát aknáz ki, amely a lírai megszólalásnak a „fiktív spontaneitás” stílusában ad keretet, ezáltal pedig az énekmondókra jellemző *composition-in-performance* látszatát kelti: mintha előadás közben jönne létre a költői alkotás.²⁸ Ahogyan D’Alessio (2004) bemutatta, ezt a jelenséget nem mindig (különösen Pindarosnál nem) kíséri hangsúlyos „deiktikus szimul-

taneitás”. A deiktikus szimultaneitás esetében a megszólalás ideje (amit D’Alessio *coding time*-nak nevez) és a befogadás ideje *receiving time*²⁹ egybeesik, mint például a hétköznapi párbeszédeknel. Az óda előre tudja vetíteni saját előadását a jövőbe, megzavarva ezzel azt a természetes, mimetikus keretet, amelyben a dalban megszólaló hang jelen ideje egybe esik a befogadás idejével. A természetesség érzetét keltő keretelés ilyen felbomlását váltja ki a dal elküldése Bacchylidész 5. epinikionjában, ahol a vers beleértett beszélője térben is távolra kerül az előadástól, amelyet megszólalása időben is megelőz. D’Alessio ezt az eltávolodást a lírai kommunikáció közvetített természetével magyarázza. Szerintem éppen a dal elküldésének megjelenítése az, ami a közvetítettséget előhívja a szövegben.

Noha a Bacchylidész 5. epinikionját tárgyaló irodalomban³⁰ jobbra figyelmen kívül hagyják, a régebbi Pindaros-kutatásban foglalkoztak a dalok elküldésének toposzával. A 3. pythói óda, a Willamowitz-féle „költői levelek” közül a legismertebb, sok szempontból a korpusz legfurcsább darabja. A szintén Hierónnak címzett óda nem datált, és nem nevezi meg pontosan az alkalmat vagy versenygyőzelmet, amelyre készült, azon kívül, hogy röviden megemlíti a Kr. e. 482-ben és 478-ban a pythói játékokon elért győzelmeket (73–74).³¹ Ez megmagyarázza, hogy a 3. pythói óda miért került a pythói ódák közé, azt azonban nem, hogy tulajdonképpen milyen dal is pontosan. Hierón, úgy tűnik, egy krónikus betegségben haldoklik.³² Pindaros vigasztalja, és vigasztalását ellentétek köré szervezi: „közel” és „távol”, lehetséges és lehetetlen, halál és halhatatlanság, emberi ambíciók és önismeret.³³ Tehetetlensége Hierón megsegítésében akkor válik nyilvánvalóvá, amikor azt kívánja, bárcsak Cheirón életben lenne, hogy meggyógyítsa őt: ἤθελον Χείρωνά κε Φιλλυρίδαν| εἰ χρέων τοῦθ’ ἀμετέρας ἀπὸ γλώσσας κοινὸν εὖξασθαι ἔπος,| ζῶειν τὸν ἀποϊχόμενον (vv. 1–3).³⁴ Ez a kívánság hagyományos és mélyen emberi, de egyúttal abszurd, sőt egy potenciális *hybris* is magában foglal, mivel semmibe veszi Zeus rendjét és az emberekre váró valódi kilátásokat.³⁵ Az óda első fele Korónis és Asklépios mítoszát elmesélve (5–60) a negatív példa révén érvel amellett, hogy a halál univerzális törvény, és ezért el kell fogadni. A második felében Pindaros a dal erejéről beszél, amely bizonyos szerencsés embereknek valamiféle gyenge halhatatlanságot biztosíthat. Pontosan a negatív mítosz és a pozitív moralizálás találkozásánál (61–66) tér vissza Cheirónhoz és a saját tehetetlenségét is megmutató nyitómotívumhoz: „Ne törekedj, szívem, halhatatlan életre!” A következő szakasz az egyetlen olyan rész a szövegben, ahol összesűrűsödnek az epinikionra jellemző motívumok.³⁶ Pindaros az epinikionok „megérkezési motívumát” a feje tetejére állítja.³⁷ Ha Cheirón életben lenne, a költő meggyózná őt, hogy küldjön Hierónnak egy Asklépioshoz hasonló gyógyítót. Ha az énekes maga kelt volna át a tengeren „arany kómost” vezetve, hogy megünnepelje Hierón győzelmeit a pythói játékokon, akkor beteg barátja előtt úgy jelent volna meg, mint a megváltás és dicsőség napnál is ragyogóbb fénye. Ez az elképzelt megérkezés azonban csak a „mi lett volna, ha” világában történik meg. Pindaros ehelyett inkább felajánlja, hogy imádkozik Kybeléhez, akinek szertartásai Thébaiban éppen az ő háza előtt zajlanak (77–79). Ezután kijelenti, hogy a halál egyetlen ellenszere a dal révén nyerhető halhatatlanság. Ezen a ponton (80), amikor belekezd a kvázi-didaktikus záró szakaszba (80–115),

szólítja meg végre Hierónt. Eddig a beszélő saját lelkén kívül nem volt más megszólítottja a dalnak. Ekkor a patrónus beke-re-rül a hésiodosi bölcsesség-homiliába a dal erejéről, amely meg tudja őrizni a *kleost*. Pindaros távolléte tehát az óda nagy témáinak egyike. Ő Thébaiban van, Hierón pedig Syrakusaiban, csak egy dalt adhat vigasztalásul, az óda zárószakasza azonban egy levél közvetlenségével szólal meg. Noha a 3. pythói ódát formálisan nem „küldi el” a költő, világos, hogy nem ő, hanem a dal fog Syrakusaiba utazni.³⁸

A 2. pythói óda: „megérkezés” és „elküldés”

Az eltávolítás, amelyet a dal elküldése hoz létre, kihat Bacchylidész 5. epinikionjának és a 3. pythói ódának az egészére, ám ez a két óda legalább következetes: az elküldés a megnyilatkozás egyetlen kontextusa. Radikálisan alkalmaznak egy, a dicsőítő költészetben amúgy is meglévő tendenciát, amely megzavarja a lírai deixisek normálisnak vagy természetesnek nevezhető rendszerét. Más Pindaros-ódákban azonban az elküldés motívuma megdöbbentő deiktikus önellentmondásokat hoz létre az epinikion-keretben. A 2. pythói óda (1–8) talán a legmeglepőbb példa:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδαροχαρ-
μῶν δαιμόνιαι τροφοί,
ὑμῖν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,
εὐάρματος Ἰέρων ἐν ᾧ κρατέων
τηλαυγέσιν ἀνέδησεν Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
ποταμίας ἔδος Ἀρτέμιδος, ἧς οὐκ ἄτερ
κεῖνας ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ ποικιλα-
νίους ἐδάμασσε πῶλους.

Ó, Syrakusai nagy városa, a háborúban mélyen gyökerező
Arés földje, vasban gyönyörködő férfiak és lovak isteni ne-
velője, hozzád érkezem a gazdag Thébaiból ezt a dalt hozva,
hírt a földrengető négylovas kocsról, amelyen a jókocsijú
Hierón, amikor győzött, messzire látszó koszorúval övezte
Ortygiát, a folyami Artemis székhelyét, akinek a segítségé-
vel szelíd kézzel irányította a híres, díszes-gyeplőjű lovakat.

A beszélő bejelenti, hogy Syrakusaiba érkezik, és hogy hoz magával egy dalt (τόδε μέλος, 3–4), amely egyúttal hír is (ἀγγελία, 4) Hierón négylovas fogattal aratott győzelméről.³⁹ Hasonlítsuk össze az óda kezdetét, amely hangsúlyosan használja a megérkezési motívumot, a harmadik triász zárlatával, amikor az óda az utolsó tételéhez ér, és a beszélő megtöri az addig folytatott dicsőítés lendületét (56–67): búcsút mond Hierónnak, mielőtt végleg témát vált, és elküldi neki a dalt:

... χαῖ-
ρε· τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολᾶν 67
μέλος ὑπὲρ πολιάς ἁλὸς πέμπεται·
τὸ Καστόρειον δ’ ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων 70
ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου
φόρμιγγος ἀντόμενος.

Minden jót! Elküldöm ezt a dalt az ősz tengeren át, ahogyan föniciai árut szokás; az aiol húrokon játszott Kastoreionra pedig örömmel tekints, a hétszeresen zengő phorminx aján-dékára, amikor vele találkozni még.

Világos az abban rejlő ellentmondás, hogy a dal az óda elején érkezik meg Syrakusaiba, de csak a szöveg későbbi pontján küldik el. A τῶδε μέλος (3–4; 67–8) mindkét esetben csak ma-gára az éppen megszólaló dalra vonatkozhat.⁴⁰ A 3–4. sorban az óda megérkezik Syrakusaiba. A 67–71. sorokban viszont a beszélő bárhol lehet, csak éppen Syrakusaiban nem. Az „elkül-désnek” (*coding time*) viszont logikailag meg kellene előznie a „megérkezést” (*receiving time*). A *prooimion* tehát időben in-konzisztens a 67–71. sorokkal.⁴¹

Az óda kortárs értelmezői (azok, akik egyáltalán észre-veszik a problémát) két csoportra oszlanak: egyesek szerint a *prooimion*ban az óda megérkezése fikció, míg az elküldés mozzanata alátámasztja Pindaros valós távollétét. Mások ép-pen ennek az ellenkezőjét gondolják, vagyis hogy a *prooimion* Pindaros syrakusai jelenlétét erősíti meg, és az „elkül-dés” a fikció.⁴² Egyik megoldásnak sincs történeti alapja. A scholio-nok arról tanúskodnak, hogy a hellénisztikus filológia másféle megoldással próbálkozott. Az ellentmondást a λύσις ἐκ τοῦ προσώπου („megoldás a személyből / a beszélő karakterből”) a Homéros-scholionokból ismert kritikai módszerével oldották fel, amikor egy adott szakaszt más beszélőnek tulajdonítanak, annak érdekében, hogy feloldjanak valamilyen vélt problé-mát.⁴³ Megjegyzik (Σ P. 2, 6b, ii: 33 Dr), hogy a 2. pythói óda 1–8. sorának beszélője nem lehet a költő, aki nem volt jelen az előadásnál (οὐκ αὐτὸς ὁ Πίνδαρος ἦκων εἰς τὰς Συρακούσας ταῦτά φησιν, οὐ γὰρ ἀφικται πρὸς τὸν Ἰέρωνα, ἀλλ’ ἡ ᾠδὴ ἀποστολική), hanem vagy „az a személy, aki az ódát elvitte” (ἐκ τοῦ διακομίσαντος [...] ἐστὶν ὁ λόγος), vagy pedig a kar,

„minthogy [Pindaros] szokott ódákat küldeni a karral” (ἢ ἐκ τοῦ χοροῦ· διὰ γὰρ χοροῦ ἔπεμπε τοὺς ὕμνους).⁴⁴ A πέμπεται (68) ige valóban jelentheti a *melos* ’elvitelét’ (vö. φέρων, 3) vagy ’elkísérését’.⁴⁵ Ez akár elfogadható megoldás lehetne a 2. pythói óda esetében,⁴⁶ de nem magyarázza, hogy mi történik a dolgozat következő szakaszában tárgyalt 3. nemeaiban, sem pedig azt, hogy a 2. pythói miért a feltételezett győzelmi ünnep idősíkján kezdődik, és miért onnan halad vissza egy olyan idő-pont felé, amely az óda megkomponálásához áll közelebb, ha nem is azonos vele.

Az óda cselekménye tehát egészen furcsa: az előadástól (ami eleve a líra alaphelyzete) indulva bomlik ki visszafelé a megkomponálásig és elküldésig.⁴⁷ Az óda elején a τῶδε μέλος egy olyan beszédaktust jelöl, amely a 67–71. sorokban hirte-len „levélként” tűnik fel, épp azelőtt, hogy a beszélő a „jöjj és láss!” (ἄθρησον) paradox felszólítást intézi a győzteshez. A „nézés” feltételezi a *laudandus* fizikai jelenlétét és reakci-óját az előadásra, míg a tengeren való elküldés az 5. nemeai óda 2–5. sorait idézi fel, ahol a beszélő felszólítja „édes dalát”, hogy „menjen tovább Aiginából minden nagy kereskedőuszá-lyon és kis hajón”. Ebben az ódában a dal mint médium maga az üzenet, amely a győzelem hírért mindenfelé elterjeszti. A 2. pythói óda 67–71. soraiban azonban az ódát nem a győztes vá-rosából, hanem a győztes városába küldik, a megszólítottnak címezve. Ez az óda szintén „föniciai áru”. A κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν (67) kifejezés értelmezése, ahogy látni fogjuk, az egész szakaszra kihat. A scholionok a „föniciai árut” a 2. py-thói óda önmagára vonatkozó referenciájaként értelmezik: az epinikiont Hierón rendelte meg fizetségért cserébe. A föniciai áru, a scholionok szerint, a Kastoreionnal áll szemben, amely ingyen küldött dal. Ez az értelmezés maig népszerű.⁴⁸ Ám van-nak más magyarázatai is a kifejezésnek. Kiemeli a távolságot, amelyet az ódának le kell küzdenie,⁴⁹ és a dal mint finom gyar-matáru keleti pazarságát, egzotikussá-gát és művészi kidolgozottságát: a fő-níciai kézművesek tehetsége híres volt már Homérostól kezdve.⁵⁰

Az óda elején a τῶδε μέλος egy olyan beszédaktust jelöl, amely a 67–71. sorokban hirte-len „levélként” tűnik fel, épp azelőtt, hogy a beszélő a „jöjj és láss!” (ἄθρησον) paradox felszólítást intézi a győzteshez.

A Kastoreion kérdése tovább bo-nyolítja a problémát. A szakasz ellen-tétet állít fel az elküldött *melos* (τῶδε μέν... μέλος, 68) és az „aiol húrok Kastoreiona [...], a hétszer szóló phor-minx ajándéka” (τὸ Καστόρειον δέ, 69) között, amelyet Hierónnak a kikö-töben kell üdvözölnie. Az ókori kom-mentátorok, a μέν – δέ szembeállítás alapján, arra jutottak, hogy míg a 2. pythói óda fizetség ellenében szüle-tett (μισθός: ezért az utalás a „föniciai árura”), addig a Kastoreion ajándék (χάρις, 70).⁵¹ A Pindaros-irodalomban gyakran szerepel, hogy az utóbbi, egy aiol metrumú *hyporchēma* (ezért az „aiol húrok”), amely a „Kastór-dal”, „-himnusz” vagy „-dallam” köré épül, annak a győzelmi ünnepségnek ké-pezte részét, amelyre a 2. pythói óda is született.⁵² Tekintetbe véve Hierón szokását, hogy olykor több enkómiont



2. kép. A szóbeli ének közege: a lírai költő mitikus paradigmája előadás közben. Orpheus a thrákok közt énekel. Attikai vörösalakos oszlopkatrét, Kr. e. 440 körül. Berlin, Antikenmuseen (inv. 3172), Gelából.
Orpheus-festő, Beazley *ARI*² 1103,1 és 1683 (forrás: aras.org)

is megrendelt ugyanarra az alkalomra,⁵³ ez az értelmezés nem lehetetlen, még ha a scholionok tévesen következtetnek is a fizetésre való utalásra a 2. pythói ódából. Pindaros *hyporchémái*⁵⁴ között szerepel egy győzelmi óda Hierónnak (fr. 105a, 105b és 106, valószínűleg egy pythói győzelemre). A scholionok a „Kastoreion” kifejezést a fegyveres tánccal (ἐνοπλος ὄρχησις) összefüggésben magyarázzák, amelyet „egyesek szerint a Dioskurosok találtak fel”.⁵⁵

Ezt az interpretációt nem lehet biztosan cáfolni: a 2. pythói óda 67–71. sorainak értelmezése két eltérő lehetőséggel szembesít minket, amelyek közül csak valószínűségi alapon lehet dönteni. Van azonban két másik Pindaros-hely, amely azt sugallja, hogy a győzelmi ódát – a *kómos* által előadott dicsőítő éneket – a költő olykor nevezhette Kastoreionnak. Az 1. isthmosi óda 14–16. sorában Pindaros arról beszél, hogy szeretné a címzettjét egy „Kastoreionba vagy Iolaos-dalba foglalni” (ἐθέλω | ἢ Καστορείῳ ἢ Ἰολάοις ἐναρμόζειν νῦν ὕμνῳ). Az 1. olympiai óda 100–103. sorában Hierón „aiol ének szerinti lovas dallammal” (ἰππῖῳ νόμῳ | Αἰοληίδι μολπῇ) való megkoszorúzásáról beszél. Ebből következően valószínűsíthető, hogy létezett valamiféle, talán spártai eredetű népi dallam, amelyet az aiolnak nevezett módban és metrumban (vö. ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς, P. 2, 69) énekeltek a lovas versenyek győztesének ünneplésekor, és amelyet Kastórnak dedikáltak, Zeus ἰππόδαμος fiának.⁵⁶ „Archilochos dala”, melyet Pindaros a 9. olympiai óda elején említ, és amelyet valószínűleg rögtönzött győzelmi ünnepségeken adtak elő Olympiában, erre a Kastoreion-értelmezésre való világos párhuzamként szolgál, hiszen az is egy népdal jellegű hagyományos zenedarab, amely mintegy műfaji előzményeként szolgál a pindarosi dalműnek.⁵⁷ Emellett igen valószínűtlen, hogy az „aiol húrokon” kifejezés, mely a Kastoreion zenéjét írja le, bármi mást jelenthetne, mint zenei módnak és metrumnak az adott dalban létrehozott szintézisét.⁵⁸ A *melos* és a Kastoreion nyelvtani szembeállítás pedig szintén nem jelent szükség-szerűen problémát. A szakasz legjobb értelmezése (Most 1985) a μέν és δέ itteni használatát a homérosi himnuszokban szokásos záró-átvezető formulához hasonlítja. Eszerint a nézet szerint Pindaros itt újra felidézi a *charison* alapuló kölcsönös megállapodást, amely őt mint költőt a patrónusával összeköti, és a himnuszok befejezésére jellemző, ellentétek-re épülő beszédmódot alkalmaz.⁵⁹ A μέν – δέ kapcsolat (P. 2, 68–69) a szerepek kölcsönös megosztását fejezi ki, nem pedig különböző dalokat vagy ugyanannak a dalnak két eltérő részét állítja szembe egymással. A beszélő visszatérése a 69–71. sorokban az előadási vagy beszédkontextusra utaló kifejezőmódra arra hivatott, hogy korlátozza az éneknek mint szövegnek az autonómiáját. Az óda nemcsak egy tárgy, amelyet el lehet küldeni vagy cserélni, nemcsak egy egyszerű „üzenet” (ἀγγελία, 4), hanem a *kómos*-énekek hagyományában gyökerező Kastoreion is. Hierón találkozni fog a dallal és „rá fog tekinteni” (θέλω | ἄθρησον... ἀντόμενος, 69–71). Az ige egyaránt vonatkozhat az előadás megtekintésére és az olvasásra is, mindenesetre Hierón meg fogja tapasztalni, ha nem is a költő jelenlétét, legalább a dalét. Az azonban nem világos, hogy ki fogja a dalt előadni, ahogyan az sem, hogy ki viszi el a rendeltetési helyére. A 2. pythói óda tehát egy szóbeli kiindulópont felől (az ének elején elképzelt, előadás közbeni komponálás) halad a szövegszerűség, majd a leendő,

szöveggönyv szerinti előadás felé. Az óda paradoxonai – az „itt” és „ott”, a jelenlét és távollét, az előadás és elküldött szöveg közötti feszültség – a szöveg és az abban lejegyzett hang összetett viszonyát vizslik színre.

A 3. nemeai óda: az előadás és a szöveg időbelisége

A megérkezés és elküldés közötti időbeli ellentmondás a 3. nemeai ódában is megjelenik, ám olyan módon, ami a 2. pythói ódában nem tapasztalt mértékben bonyolítja az óda időbeliségét.⁶⁰ Ebben az aiginai Aristokleidésnek szóló ódában a dal elküldése szintén későn kerül szóba, egy himnikus *prooimion* (1–13) után, amelyben a beszélő, a Múza (a megszólított), és egy csoport férfi, akik az „édesen éneklő *kómost* építő ifjaként” (μελιγαρύων τέκτονες | κώμων νεανῖαι, 4–5) jelennek meg, együtt adják elő a megérkezés-motívum egy furcsa változatát. A beszélő hívja a Múzsát, hogy jöjjön Aiginába: a *kómos* „az Asópos vizénél” vár a dalára (vagy „hangjára”, ὄπα, 5). Aiginában azonban nincsen folyó. Két Asóposnak nevezett folyót azonosítottak lehetséges helyszíneként a görög szárazföldön: az egyiket Nemea közelében, a másikat Boiótiában. Csakhogy Pindaros azt mondja a Múzsájának, hogy *azért* jöjjön Aiginába, *mert* az ifjak várják „az Asópos vizénél”, ez a megfogalmazás pedig a szívetet jelöli ki helyszíneként.⁶¹ Van némi nyomás: a győzelem a beszélő szerint semmi másra nem szomjazik inkább, mint a dalra, ő maga pedig azért imádkozik, hogy a Múza bőven biztosítsa azt saját elméjéből (τὰς ἀφθονίαν ὅπαζε μήτις ἀμῆς ἄπο, 9).⁶² Ezután felszólítja a Múzsát, hogy „kezdjen [...] méltó himnuszba” Zeus (Nemea védőistene) számára, amelyet ő, a szerző fog „a hangjuk [ti. a *kómos*é] és a lyra között megosztani” (ἄρχε δ’ οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ, | δόκιμον ὕμνον· ἐγὼ δε κείνων τέ νιν ὅροις | λύρα τε κοίνασομαι, 10–12). A *kómos* résztvevői tehát arra várnak, hogy előadják az ódát, amelyet a Múza még nem kezdett el, és amelyet a beszélőnek még meg kell komponálnia.⁶³

A 3. nemeai óda *prooimion*-ja tehát késlelteti saját előadását.⁶⁴ Aigina és Aristokleidas dicsérete után (14–21) a lírai hang egy kettős mítosra tér át, először Héraklés (21–28), majd (mint szinte az összes többi aiginai óda is) az Aiakidák (29–63)⁶⁵ történetét meséli el. Miután nyomon követte Telamón, Péleus és Achilleus történetét, hirtelen megtorpan. „Innentől fogva szilárd az Aiakidák messzire látszó fénye: Zeus, tiéd a vér, tiéd a verseny, amelyet ez az ének eltalált az ifjak hangjával országos örömet zengve” (τὸν ὕμνος ἔβαλεν | ὅπινόν ἐπιχώριον χάριμα κελαδέων, 64–66).⁶⁶ Ahogy visszatér a mítosztól az előadás alkalmához, az óda hirtelen már kész is van: a *kómos* késleltetett előadása befejeződött, még azelőtt, hogy elkezdődött volna.

Egy kicsit később, Aristokleidas másodszeri, rövid dicsőítése után hirtelen előkerül az elküldés-motívum (76–84):

[...] χαῖρε φίλος· ἐγὼ τὸδε τοι
πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῷ
σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ’ ἔρσ’ ἀμφέπει,
πὸ μ’ αἰοιδίμον Αἰολίστιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν,

76

ὀψέ περ. ἔστι δ' αἰετὸς ὥκῃς ἐν ποτανοῖς,
ὃς ἔλαβεν αἶψα, τηλόθε μεταμαιόμενος,
δαφονὸν ἄγρην ποσὶν·
κραγέται δὲ κολοιοὶ ταπεινὰ νέμονται.
τὴν γε μὲν, εὐθρόνου Κλεοῦς ἐθελοί-
σας, ἀεθλοφόρου λήματος ἔνεκεν
Νεμέας Ἐπιδαυρόθεν τ' ἄπο καὶ Μεγάρων δέδορκεν φάος.

80

Egészségedre, barátom! Én pedig elküldöm neked a méznek és fehér tejnek ezt a keverékét, belekevert harmat veszi körül: ének-ital az aulosok aiol fuvalatával, ha megkésve is. A repülő lények között gyors a sas, amelyik, messziről keresve, gyorsan felkapja lábaival a véres zsákmányt. Lejjebb pedig cserregő csókák köröznak. Rád viszont, a széptrónú Kleió jóvoltából, győzelmet hozó elszántságod miatt, Nemea, Epidauros és Megara győzelmi fénye tekintett.

A költői beszédaktus, amely az Aiginában várakozó *kómos*-szal kezdődött, és amely éppen csak most fejeződött be, úgy ér véget, hogy nincs semmilyen előadó a látóhatáron, a költemény elkésett, a beszélő pedig nincs jelen. Legalább az aulosok felidéznek valamilyen zeneiséget. Ahogyan a 2. pythói óda 67–71. soraiban, az elküldést a χαῖρε, 'minden jót' kifejezés vezeti be. Noha a 3. nemeai óda „ének-lő italának” *symposion*-ra való utalása közelebb hozza a költőt a dal címzettjéhez, mint a 2. pythói óda tengeri utazása, a hasonlóságok figyelemre méltóak. Az időbeli elcsúszás, az elküldés és megérkezés sorrendjének felcserélése teljesen megegyezik. De a 3. nemeai ódában az elküldés egy hosszabb cselekmény vagy kvázi-narratíva⁶⁷ csúcspontja, amely a költő késése köré épült. A legközelebbi párhuzam a 10. olympiai óda *prooimion*-ja, amelyben a beszélő arra szólítja fel megszólítottjait,⁶⁸ hogy „az olympiai győztes [Hagesidamos] nevét olvassátok fel nekem, Arcestratos fiáét, ahol fel van írva az elmémben, mert tartozom neki egy édes dallal, de megfeledeztem róla” (1–4). A 10. olympiai óda 1–4. és a 3. nemeai 76–84. sorai is bemutatják, hogyan működik együtt szó és tett, mindkettő mint valuta a *charis*ok társadalmilag elfogadott cserekereskedelmében. A 3. nemeai ódában a késés képzete – amelyet a *prooimion*-ban a várakozó *kómos* vetített előre, és amely a befejezésben újra megjelenik az elküldés bejelentésével és az azt követő sashasonlattal, amely a gyorsaság és a másokat felülmúló ügyesség nyelvezetével mintegy jóvá teszi a beszélő saját „késését”⁶⁹ – a δέδορκεν... φάος („rád tekintett a fény”, 84) kifejezésben csúcsosodik ki. Ez a kifejezés azt pontosítja, mit ért el a költő és a győztes együtt.⁷⁰ Amint befejeződik, a dal véghezvitt megnyilatkozássá válik, és rekontextualizálja a *prooimion*-ban bevezetett motívumokat.⁷¹ Az előadás továbbra is meghatározatlan időre el van halasztva.

A χαῖρε (P. 2, 67–68; N. 3, 76) használata megerősíti a lezárás érzetét, míg a figyelmet a költő és pártfogója közti *charis*-kapcsolatra irányítja.⁷² Mindkét dalban a lírai *sphragis* gazdag és paradox alkalmazását látjuk egy, a himnuszokból kölcsönzött beszédmódban.⁷³ Paradox, amennyiben a lírai beszélő éppen akkor válik leginkább jelenlévővé a címzett számára, amikor nyilvánvalóvá teszi távollétét. A kölcsönösség, amelyet a közvetített kommunikáció ezen toposza megmutat, a társadalmilag előírt hangnem finom nüanszaira is fényt vet. A 2. pythói óda 67–71. sorai arra kéri Hierónt, hogy ré-

szesítse kegyben a költő elküldött megnyilatkozását: a költő „ajándékának” értéke a patrónus ítéletétől függ.⁷⁴ A 3. nemeai óda 76–84. sorai egy *symposion*-ra visznek minket: a beszélő a dal címzettjének vele egyenrangú *philosa*,⁷⁵ aki „dal-italt” küld barátjának. A χαῖρε kifejezés itt egyszerre búcsú és pohárköszöntő (formálisan, egy *προπίνειν*-gesztus).⁷⁶ Beleillik a gyűrűs szerkezetbe, amely a befejezést összekapcsolja a *prooimion*-nal: az „ital” oltani fogja a győzelem dal utáni „szomját”.⁷⁷ A 3. nemeai ódában tehát közelebb vagyunk a szokásos epinikion-forgatókönyvhöz, amelyben a győzelem dalt rendel, hogy ezáltal biztosítsa, hogy megemlékezzenek róla.⁷⁸ Ez az óda bajtársias és játékos, ezáltal kontrasztban áll a 2. pythói ódával, amely mint királyi *panegyrikos* távolabbi és fensége-sebb *laudandus* követel meg.

Ahogyan a 2. pythói 67–71., a 3. nemeai 76–79. sorai is át vannak szöve a zenéhez kötődő kifejezésekkel. A varázslatos ital összetevői közül a méz és a tej az inspirációval, a költői képességgel és halhatatlansággal kapcsolódik össze, a harmat pedig férfi termékenységet sugall.⁷⁹ Az epikus beszéd „mézként folyik”; Pindarosnál a mézként vagy harmatként kiömlő dal a hangzósság metaforája.⁸⁰ Noha a „keverés” a *symposion*-ok kratérijára is emlékeztethet, ahogy a scholion-szerzőnek pontosan ez is jutott eszébe (Σ132a [iii: 60 Dr]), Pindarosnál a dal esztétikai, tematikus és szerkezeti minőségével is kapcsolatban áll, és azzal a kompozíciós döntéssel, amelyet az „improvizáció” során hoz.⁸¹ Az „ital” tehát feltétlenül *dal*, körbevéve a kíséretével (ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν, 79), ahogyan a harmat veszi körbe és dolgozza össze (ἀμφέπει, 78) a többi összetevőt a keverékben. Az „aulosok aiol fuvalata” – ahogyan a 2. pythói ódában az aiol húrok – nyilvánvalóan a dallamra, ritmusra és metrumra utal. A metafora valódi célját azonban az ital πόμ' αἰοιδιμὸν-ként (79) való leírása teszi világossá. A homérosi *aoidimos* jelző jelenthet 'dalból készített italt', 'emlékezetre méltót / megemlékezéssel telit' vagy 'dalban híressé váltat'. Az emlékezetital továbbviszi Pindaros koktéltreceptjének szimbolikáját, minthogy mézből és tejből készül a μελίκτητον, az elhunyt embereknek és a chthonikus isteneknek felajánlott ital-áldozat.⁸² A harmat is illik az ősökkel való *charis*-alapú kommunikáció kontextusához. Lehet, hogy a „híresség itala” (bármilyen furcsa is legyen ez egy élő győzteshez szóló ódában) a temetési szertartások ismert megemlékezéseire utal akkor is, amikor a dalt a *kleos* szférájába helyezi: végső soron a 3. nemeai óda és Aristokleidas győzelme is Kleió által küldött fény (84–84). Az óda csak az előadásban teljesülhet be: mivel ez az előadás elhalasztódik, az éneklő ital későbbi előadások kottájává válik. Halhatatlanság-szérum tehát, amely továbbélést ígér az emlékezetben. Ahogyan a 2. pythói, a 3. nemeai óda is meghatározza saját befogadásának körülményeit. A tér- és időbeli keretet felborítva alkotja meg saját befogadását. Azáltal, hogy az élő embernek felajánlott temetési italáldozat furcsa és baljóslatú eszközt használja, az örökké tartó emlékezet lehetőségét sugallja az újra és újra előadható szöveg hangján keresztül. Az időbeliségre és a késleltetésre helyezett hangsúly a 3. nemeai ódában tehát találkozik az epinikion általánosabb társadalmi céljával: hogy életben tartsa a versben megénekelt győztes és családja emlékezetét a közösségben.

A 6. olympiai óda: a médium az üzenet

A szöveget mint a költő és pártfogója közti kommunikáció médiumát a 2. pythói és a 3. nemeai ódában csak implikálja. Ezzel szemben a 6. olympiai óda, ez az étellel teli epinikion, amely Hégesias öszvér-kocsiversenyen elért győzelmét (Kr. e. 472 vagy 468⁸³) ünnepli, sokkal nyíltabban fogalmaz ezzel kapcsolatban, és egy Aineas nevű férfit használ fel mint a költő előírásainak képviselőjét vagy közvetítőjét. Hégesias Hierón körének tagja volt,⁸⁴ az Iamida *genosz*hoz tartozott (egy híres jósdinasztia, akik többek között Olympia híres jósdáját és kultuszát felügyelték),⁸⁵ és valószínűleg kettős polgárjoggal rendelkezett Syrakusaiban és az arkadii Stymphalosban is. A dal kiemelkedik Pindaros epinikion-korpuszából az előadás körülményeinek erőteljes megrajzolásával és azzal, ahogyan az elképzelt utazást használja arra, hogy több különböző témát és követelményt koherens költői egységbe forrasszon. Ezek között szerepelnek Hégesias életének helyszínei (Syrakusai és Stymphalos), a család múltja és jelene Hellasban és Szicíliában, és azok az egymással ellentétes követelmények, amelyeket a *laudandus* gögös-arisztokratikus önérvényesítése és az autoriter monarchia iránti lojalitása hív elő. A dal ezért Pindaros legösszetettebb epinikionjai közé tartozik.⁸⁶ A helyszín Syrakusából a lakóniai Pitanéra ugrik, onnan pedig tovább Stymphalosra, ahonnan a győztes és *kómos* éppen Syrakusaiba készül hazatérni. Másképpen ábrázolva, az óda egy, a győztes és polgártársai által tartott *kómos* után elkanyarodik Iamosnak a mítosz régmúlt idejében való születéséhez, mielőtt visszatérne, szintén *kómos*kísérettel, Hégesias Syrakusaiba való visszatérésének jelenbeli előkészületeihez.⁸⁷ Félig Stymphalosban (jelen) és félig Syrakusaiban (a jövőbeli előadás), a 6. olympiai óda, ahogyan azt Pindaros magáról Hégesiasról mondja, „két horgonnyal” bír.⁸⁸ A dal elküldése szempontjából legérdekesebb rész az utolsó harmadban szerepel, amikor a beszélő utasításokat ad Aineasnak (87–105):

87 ὄτρυνον νῦν ἐταίρους,
Aινέα, πρῶτον μὲν Ἥραν
Παρθενίαν κελαδῆσαι,
γνῶναι τ' ἐπειτ', ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν
89 λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὕν.
90 ἐσσί γὰρ ἄγγελος ὀρθός
ἠρκόμων σκυτάλα Μοι-
σᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων αἰοῖδᾶν
εἶπον δὲ μεμνᾶσθαι Συρα-
κοσσᾶν ...

Biztasd most a társaidat, Aineas, először Héra Partheniát dicsőítsék, majd pedig, tudják meg, hogy igazán megmenekülünk-e az ősi „boiótiai disznó” szitoktól. Mert igaz hírnök vagy, a széphajú Múzsák hírvivőpálcája (skytala), édes keverőedénye a hangosan szóló énekeknek. Mondd meg, hogy emlékezzenek Syrakusaira [...]

A 6. olympiai óda egyik sajátos vonása az, hogy segítőkét alkalmaz a dal és az énekes valódi és metaforikus mozgásának elősegítésére.⁸⁹ Úgy tűnik, Aineas (aki korábban nem szerepelt még) vezeti a kart (*kómos*, vö. 98), amely a dalt Stymphalosból Syrakusaiba fogja vinni. Talán Hégesias arkadii rokona.⁹⁰

A scholion-szerző *chorodidaskalos*ként azonosítja Aineast, akinek az a feladata, hogy tolmácsolja Pindaros szándékait a *kómos*nak.⁹¹ Pindaros elmondja Aineasnak, hogy a *kómos* milyen témákkal foglalkozzon az előadás során létrejövő dalban, és a horatiusi *recusatio*hoz hasonlóan végighalad a témák katalógusán, amelyeket egy-egy pusztá említéssel már be is emel a dalba. Utasítása szerint először a Stymphalosban tisztelt Héra Partheneiát kell dicsőíteniük, mielőtt megtudnák, hogy a daluk bizonyítékul szolgálhat-e a boiótiaiak *ἀμαθία* ('bárdolatlanság') miatti rossz híre ellen (89–90). A jól dokumentált stymphalosi Héra-kultusz említése Stymphalosba helyezi a jelenetet, míg a második megjegyzés a syrakusai fogadtatást vetíti előre.⁹² A *kómos* epinikion-programját Pindaros ezt követően fekteti le. Előbb azonban itt van Aineas: egy „igazi hírnök” (ἄγγελος ὀρθός, 90),⁹³ a „széphajú Múzsák hírvivő pálcája” (ἠρκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, 91) és a „hangos dalok édes keverőedénye” (γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων αἰοῖδᾶν, 91). A követ megnevezése az üzenet szóbeli átadásának irányába mutat, a σκυτάλα Μοισᾶν kifejezés azonban mindent átfordít az írás felé. A *skytalát* a scholion-szerző mint σκυτάλη Λακωνική ('lakón üzenetpálca') azonosítja, amit egyes források titkosítási eljárásaként írnak le.⁹⁴ Az újabb tanulmányok kétségbe vonják, hogy a *skytalát* valaha ezen a módon használták volna, mindazonáltal a spártai jelentéseket és diplomáciai üzeneteket a korai szövegek is általában *skytalának* nevezik.⁹⁵ A *skytala* megnevezés, ahogyan az „igaz hírnök” is, megbízható médiumot sugall, és ezáltal eloszlatja az azzal kapcsolatos aggályokat, hogy a közvetített szöveget valaki netán hibásan másolta, javítási céllal módosította vagy akár hamisította volna. Ahogyan a követ a saját hangjára támaszkodik, a szerzőjétől elszakított hangnak emberi helyettesre van szüksége ahhoz, hogy megszólalhasson. A Múzsák és a nagy hangú edény ezt a szóbeli elemet fejezik ki. Aineas „hangosan szóló dalok keverőedényeként” való leírása magában foglalja a zenei megérzésűzés ígéretét, és ismét az enkömiont és *symposiont* állítja a középpontba.⁹⁶ A költő és a közvetítő figurája egy időre összeolvad, ahogy a költő, Aineas és a *kómos* hangja egymásba csúszik.⁹⁷ Aineas emlékezetében feljegyezve a szöveg, metaforikusan legalábbis, továbbra is szóbeli alkotás marad, míg Aineas neve, beleírva a győzelmi ódába, megörökíti a dal „sikeres továbbadását”.⁹⁸

Noha azt hihetnénk, hogy Aineas feladata lesz érkezésekor a dalt előadni, a *kómos* jelenléte átmeneti helyzetbe hozza őt komponálás és előadás között. A maga zenészemlékezetével az a feladata, hogy a kar emlékezetét megeddze. Felveszi a szöveg bizonyos funkcióit, sőt, talán bizonyos értelemben éppen a szöveget személyesíti meg. Történetileg nézve nem kizárt, hogy a karvezető és a kar valóban igénybe vették az írott szöveg segítségét. De az 5. századi karok betanításáról szóló források alapján valószínűbb, hogy a betanítás diktálás (*hypolegein*) és ismétlés útján történt, és nagyon hasonlított a kortárs zenepedagógia módszerére, ahogyan a szöveg és a dallam ismétlése a karvezető segítségével rögzült az énekesek elméjében.⁹⁹ Ezt a kettősséget (szöveg és recitáció, szóbeli és írásbeli *mnēmosyné* közös működése) tükrözi Aineas költői portréja és az ódára alkalmazott leírások.

A következő sorok (92–100) arra az útra utalnak, amelyet Aineasnak, a *kómos*nak és az ódának meg kell tennie. Pindaros felszólítja Aineast, hogy szólítsa fel a *kómos* tagjait: „em-

lékezzenek” Syrakusaira és Ortygiára (εἶπον δε μεμνᾶσθαι Συρακοσσᾶν τε καὶ Ορτυγίας, 92), azaz: „említsék meg” ezeket. Majd Hierón említése következik (93–100). „Az eljövő idő ne zavarja meg [Hierón] boldogságát, ő pedig kedvesen és vendégbarátsággal fogadja Hégesias *kómos*át (σὺν δὲ φιλοφροσύναις εὐηράτοις Ἀγησία δέξαιτο κῶμον, 98), ahogy az egyik otthonból a másikba utazik, a stymphalosi falaktól, elhagyva a gazdag nyájú Arkadia anyját.” Hierón befurakodása a szövegbe felveti a kérdést, hogy tulajdonképpen ki is a valódi címzettje ennek az ódának. A keretezés kulcseleme a *kómos* fogadása: egy olyan elem, amely a dicsőítő éneket a rituális dedikáció regiszterébe emeli.¹⁰⁰ Aineas tehát nemcsak a szöveg és a *kómos* között közvetít, hanem Hégesias és Hierón között is. Hégesias dicsőítése bele van foglalva Hierónéba: a tyrannosz az, aki fogadja és megítéli a *kómost* (amelyet ezúttal egy Stymphaloszról Syrakusaira haladó győzelmi menetként képzelhetünk el), amelyet a győztes hozott el neki egy út során, amely visszaköveti az óda eredeti fantasztikus útját Syrakusából Lakóniába (22–28). A 6. olympiai óda is véget ér még azelőtt, hogy elkezdődne. A *kómos* szó jelenthet éppen előadott dalt, előadási alkalmat vagy pedig magát az előadó csoportot.¹⁰¹ Ha valószínűtlen is, ahogyan a 2. pythói ódához írt scholion mondja talán éppen e vers alapján, hogy Pindaros karok révén küldte el az ódáit, világos, hogy ez a szakasz hogyan erősítheti meg mégis ezt a nézetet.¹⁰² A 6. olympiai óda utolsó harmada az egyetlen belső forrásunk, amely egy epinikion előállítási folyamatát a komponálástól a kar betanításán keresztül egészen az előadásig leírja. Megbonyolítva ugyan fikciós és metaforikus elemekkel, a dalban megjelenik az a feszültség elküldés és előadás, szöveg és dal között, amelyet minden „elküldött” dalban megtalálhatunk.

A 2. isthmosi óda: olvasás és újrarájátszás

A feszültség elküldés és előadás között még szembetűnőbb a 2. isthmosi óda befejező soraiban (43–48). Az óda Thrasybuloszhoz szól (ὦ Θρασύβουλε, 1), az akragasi Thérón, az emmenida uralkodó unokaöccséhez. A versbeszélő ismét egy hirtelen felbukkanó helyettesítéshez fordul, egy bizonyos Nikasipposhoz, hogy „olvassa fel” üzenetét patrónusának.¹⁰³ A scholion-szerző így foglalja össze a problémát: „Ez az epinikion az akragasi Xenokratésnek szól és Tharsybulosznak lett elküldve egy bizonyos Nikasippos révén; ebből kifolyólag *apostolikos*.”¹⁰⁴ Xenokratésnek – aki Thrasybulosz apja volt, Thérón bátyja és Hierón sógora, de már halott – állít emléket azáltal, hogy felidézi az isthmosi, athéni, delphoi és olympiai játékokon aratott győzelmeit, amelyeket Nikomachos nevében kocsihajtóként ért el.¹⁰⁵ Az Emmenidák háza számára, mondja Pindaros, „nem ismeretlenek a kedves *kómosok*, sem a mézként szóló (*melikompos*) dalok” (30–32). A befejező *epódos* (43–48) az óda megszólítottja Thrasybulosz. Majd egy hirtelen és lényegében teljesen motiválatlan *apostrophé*val Pindaros Nikasipposzt szólítja meg, egy, az epinikion műfaji értékrendjéhez kellően illő nevű közvetítőt, hogy vigye el a költő üzenetét barátjának.¹⁰⁶ Mint a 6. olympiai óda Aineasát, Nikasipposzt is *chorodidaskalos*nak írták le, vagy pedig olyan személynek, aki egyedül adta elő Pindaros ódáját Akragasban.¹⁰⁷ De maga a szöveg semmit nem árul el a 2. isthmosi óda első előadásáról vagy Nikasip-

posról magáról. A szerepe éppolyan homályos, mint Aineasé a 6. olympiai ódában. Mind a kettőt leginkább az óda közvetített természetének és a költő távollévő jelenlétének textuális metaforájaként érdemes érteni.

Aineas hirtelen feltűnése a 6. olympiai ódában meglepő; ugyanígy Nikasipposz epifániája is az a 2. isthmoszban (43–8):

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ
θνατῶν φρένας ἀμφικρέμονται ἐλπίδες,
μῆτ' ἀρετὰν ποτε σιγᾷ τω πατρώαν,
μῆδ' τοῦσδ' ὕμνους· ἐπεὶ τοι
οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.
ταῦτα, Νικάσιππ', ἀπόνειμον, ὅταν
ξεῖνον ἐμὸν ἡθαῖον ἐλθῇς.

Ne, mert a halandók elméjében irigy remények nyüzsgnek, ne hagyja, hogy hallgasson az atyai dicsőség, sem pedig ezek a dalok, mert nem azért készítettem őket, hogy tétlenül vesztegeljenek. Ezt olvasd fel, Nikasipposz, amikor az én drága barátomhoz érkezel.

Pindaros harmadik személyre vált (σιγᾷ τω, 44). Az éles váltás mind a beszélőt, mind magát a költőt megszólalást megfosztja attól a kerettől, amelyben egészen eddig gondosan lehorgonyozta őket, és mindkettőt eltávolítja a korábbi megszólítottjuktól.¹⁰⁸ Semmi nem magyarázza ezt a váltást egészen Nikasipposz megszólításáig az óda végén (47–48). Míg eddig Pindaros a lírához illő közvetlenséggel és családiassággal ábrázolta Thrasybuloszhoz fűződő barátságát, addig itt, mint valamiféle utószóban, kapcsolatuk tranzakciós feltételeit mutatja be. Sok múlik Nikasipposzhoz intézett utasításának jelentésén: ταῦτα ἀπόνειμον („ezt olvasd fel”, 47). A megelőző sorok (43–46) „használati utasítást” juttatnak el Nikasipposzon keresztül a hirtelen távolra került Thrasybuloszhoz. De vajon csak ezeket kell kézbesítenie, vagy pedig az óda teljes szövegét? A második lehetőséget a záró *sphragis* gyakran önreferenciális jellege és az ἀπόνειμον (47) lehetséges jelentése valószínűsítheti. Az ἀπόνειμον alapjelentése (vö. *LSJ* sv. ἀπονέμω) az ’igazságos elosztás’: a kifejezés tehát azt is jelentheti, hogy „add át ezeket a szavakat, *valahányszor* Akragasba érkezel”. Az iteratív értelmet tekintetbe véve implikálhatja a patrónus *kleos*ának terjesztését.¹⁰⁹ De egy Sophoklész-törredéből (fr. 144 Radt), amelyet a scholionok őriztek meg, arra következtethetünk, hogy az ἀπονέμειν ’olvasást’ jelent, méghozzá egy csoport előtt történő hangos felolvasás értelmében. Ezt az értelmezést támogatja Ferrari és Catenacci.¹¹⁰ Lehet amellett érvelni, hogy a 2. isthmosi ódában a hangos (nem pedig a néma) olvasás felülírja az előadást. Nikasipposz hangja tovább fogja adni az üzenetet, amely a szövegben van megőrizve. A dal, recitációvá alakítva magát, elkezd úgy viselkedni, mint egy valódi költői levél, amelyet a felolvasás tud célba juttatni. Valójában, természetesen, a dal nyitott mind a hangos felolvasásra, mind pedig a szóló vagy kar általi előadásra.

Pindaros Thrasybuloszhoz intézett használati utasítása (43–46) a 2. isthmosi ódát a *kleos*-dalok értékrendjéhez igazítja. „Azért, mert a halandók elméjében irigy remények nyüzsgnek, ne hagyja [ti. Thrasybulosz], hogy hallgasson az atyai áretné, sem pedig ezek a dalok (τοῦσδ' ὕμνους, 45), mert nem azért készítettem őket, hogy tétlenül vesztegeljenek.” Az



3. kép. Duris berlini „iskolacsészéje” tanárokkal és ifjú tanulókkal; mint más Kr. e. 5. századi ún. iskolajelenetek, írótláblák és papirusztekercesek használatát ábrázolja zenei hangszerekkel egy térben. A középén ülő tanító kezében levő tekercsen írott (betűhibás, két epikus invokációból összegyűrt) szöveg: a szemben álló fiú mondja föl vagy éneklő a memoritert, amelyet a felnőtt férfi az írott szövegből ellenőriz. Balra zeneóra zajlik. Attikai vörösalakos kylix, Kr. e. 480 körül. Berlin, Altes Museum (Antikensammlung) F 2285, Cerveteriből. Douris, Beazley, *ARV*² 431, 48. Vase-Painters, Oxford 1963(2), 431, 48 (forrás: Wikimedia Commons)

„ezek a dalok” megfogalmazás csak magára a 2. isthmosi ódára utalhat, ebben az esetben pedig az előadás ismét a jövőbe van vetítve.¹¹¹ Ám az is felvetődik, hogy „ezek a dalok” nem foglalják-e magukba az összes dalt, amelyet Pindaros bő két évtized alatt az Emmenidáknak szerzett.¹¹² Az ἐργασάμεν aoristosa ez esetben nem az aktuális óda befejezésére vonatkozik, hanem egy teljes költői korpuszra. Ha ez így van, akkor ez az óda is szembeállítja a megkomponálás idejét (*coding time*) és a befogadás idejét (*receiving time*), és a befogadást az óda időkeretén kívülre vetíti, ezúttal a dicsőítő költészet egy korpuszára, amelyet szisztematikus újrafelhasználásra szántak.¹¹³ Eltekintve a személyes érintettség képzetétől, amelyet az első személy és a τοι névmás használata kelt, a sorok megidéznek az ismerős összehasonlítást költemények és képzőművészeti tárgyak, elsősorban szobrok között, amit többek között az 5. nemei óda *prooimion*jában is láthatunk. Ott a beszélő azért utasítja el a szobrászmesterséget, mert „lustán s tetlenül állva mindig ugyanazon a talapzaton” (οὐκ ἀνδριαντοποιὸς εἶμι’ ὥστ’ ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ’ ἐπ’ αὐτὰς βαθυίδος | ἐσταότ’, 1–2) a szobrok nem tudják a győztes *kleos*át terjeszteni. A 2. isthmosi ódában Pindaros büszkén viseli a kézműves címkét. A *hymn*osai rendelkeznek azzal a tartóssággal, amely a gondosan megmunkált ereklyékre jellemző. Mint ilyenek, ki

tudják azonban sugározni az *oikos* hírnevét térben és időben.¹¹⁴ Nem szabad hagyni, hogy csak mozdíthatatlan *agalmata*ként létezzenek egy szentélyben vagy egy könyvtár polcán porosodva. Pindaros egy szintre emeli Thrasybulost, az Emmenida dalgyűjtemény őrzőjét, Xenokratésszal és Thérónnal, akik győzelmeikkel és patrónusi szerepükkel lehetővé tették a dalok megszületését. Ő a felelős ezen győzelmek emlékének az életben tartásáért. Ez az óda, mely az Emmenidákhoz szóló epinikionok közül az utolsó, annak a barátságnak állít emléket, amely a költőt patrónusaihoz fűzi, időtállóvá téve a dal-szöveg révén, rábízva a költő és a *laudandus* hírnevét is a szövegbe foglalt és továbbélő hang tanúságtételére.

Következtetések: a szöveggé vált hang paradoxonai

Az elküldési jelenetek vizsgálata az epinikonokban megmutatta, hogy a motívum jellegzetes tulajdonságai – a tér-idő deixisek állandó elmozdulása, a dal és előadás kapcsolatának ellentmondásos időviszonyai, a szöveggé vált viselkedő közvetítő figurák alkalmazása, a társadalmi emlékezet megtestesítőjeként használt szövegek – mind szorosan összekapcsolódnak

ennek a költészetnek az enkomiasztikus funkciójával és azzal a társadalmi befolyással, amelyet megkövetel magának. Az elküldés elsősorban a *prooimion*okhoz és befejezésekhez kötődik: a kardalokban ezek az önreferenciális kommentárok kiemelt helyei. A motívum kifejezi az óda közvetített természetét és (írott) szöveggé váló létezését, és felhívja a figyelmet a szerzősége.¹¹⁵ A kardalok, Alkmantól kezdve, jellemzően inkább harmadik személyben hivatkoznak szerzőjükre, ezáltal is megkülönböztetve a lírai hangot a szerző hangjától. Ezt a hatást gyakran még azzal is fokozzák, hogy a költőt nem nevezik meg, hanem olyan metaforikus kifejezésekkel utalnak rá, mint például Bacchylidész esetében a „híres szolgája Urániának” (B. 5, 13–14), vagy metonimikusan csak a történeti költővel összekapcsolódó helyeket (Thébait vagy Keost) említik. A dal elküldése mint költői eszköz visszajára fordítja a kardalok *sphragis*ának ezt az ismert technikáját, és áthelyezi a megnyilatkozás deiktikus középpontját a „kar idejétől” a „költő idejére”, miközben térbeli távolságot is létrehoz.¹¹⁶ Ez lehetővé teszi, hogy a költő hangja legalább részben elkülönüljön az előadó hangjától, akinek feladata, hogy az előadással befejezetté tegye a dalt. Az „elküldés” így az enkomiasztikus hangnak szerzőibb hangnemet kölcsönöz. Mivel ezt a hangot el lehet választani alkotójától és „elküldeni”, az is a feladata, hogy – bármikor újra hangzóvá tehető szöveggé válva – „szöveggönyvként” változatlanul tovább éljen, megnyitva a lehetőséget későbbi előadások előtt.¹¹⁷ Ahogyan az minden példánkból látszik, az olvasás, a privát recitáció, a szóló vagy kar általi előadás Pindaros számára potenciálisan mind egyenértékűek: párhuzamos módszerek a szöveg (újra)felhasználására, amelyek mind képesek újra mozgásba hozni a szöveget, újra megteremteni azt a vitalitást és hangot, amelyek a dal egyedüli természetes állapotát jelentik.

Az elküldési motívum tehát helyet talál a görög metapoétikus toposzok tárházában. Kiegészíti a dicsőítő énekek metapoétikus repertoárját, amely különböző, a költemény saját anyagosságának, mesteri megmunkáltságának, tartósságának és értékének becességét kifejező¹¹⁸ tárgyakkól – lyd hajsza-lagoktól arany serlegeken át győzelmi szobrokig, feliratozott *stélék*től a templom oszlopocsarnokáig – épül föl. De ellentétben a kézművesség és képzőművészet ezen archetípusaival, az elküldés eszköze megidézi a szöveggé váló dal kettős természetét. Amikor „elküldik”, a dal tárgy, amikor „megérkezik”, előadássá válik.

Végző soron a dalküldés a részleges vagy befejezetlen textualitás toposza: a költői stílus énekkultúrában gyökerező, önmagát limitáló keretei között reflektál az óda anyagi, önálló tárgyként való létezésére. Olyan konkrét szükségletekre felelő retorikai eszköz, amelyeket csak részlegesen tudunk rekonstruálni. Mint keret, a levélszerűség kombinálja a gyönyörű tárgyat és a megénekelt hírnév mozgékonyosságát. Pindaros, a nemzetközi ügyfélkörnek dolgozó pánhellén költő, úgy képzei, hogy dala (és a hírnév, amelyet létrehoz) körbejárja a földet. Ahogyan a 6. olympiai ódában, ez narratív kitérőkre és „visszatérésekre” is alkalmat adhat, de azt is demonstrálja, hogy szavai hogyan tudják a győztes *kleos*át elterjeszteni.¹¹⁹

Mindazonáltal nincs valódi különbség a költő levélbeli és nem levélbeli hangja között. Az eszköz perspektivikus: létrehoz egyfajta ironiát vagy elidegenítési effektust, miáltal a dal textualitása többé-kevésbé észrevétlenül jelzi ottlétét.¹²⁰

A hangsúlyos időbeli elcsúszás kiemeli a szöveggé rögzülő „hang” rögzített, befejezett természetét – röviden, irodalmi műként való létezését. Megvalósítja azt az eltávolodást, amely a dalokkal természetes módon megtörténik, amikor az írás képes elválasztani magát – ahogy Sókratész mondja – atyjától és védelmezőjétől, és „szabadon jár-kel” a világban.¹²¹ Pindaros uralkodó megbízói, akiknek a legtöbb ilyen „elküldött” enkomiont szerezte, talán előnyösnek látták az írás ezen tulajdonságát, hiszen az, hogy dalokat rendeltek meg, legalább részben olyan szövegekbe való befektetés volt, amelyeket aztán szétküldhettek a hatalmuk propagandájaként.¹²² Az „elküldött dal” képze megvilágítja azokat a mechanizmusokat, amelyekkel az óda felnagyítja és rögzíti a győztes, a győztes köre és a költő képét. Ráadásul az elküldés motívuma gyakran szorosan összekapcsolódik a költő–patronus kapcsolatra való reflexiókkal, megemlékezve a *charis*ról, amely megalapozza a dicséret–támogatás cserét.¹²³ Az „elküldés” mindenütt őszinte és hiteles tónust kölcsönöz a dicséretnek.¹²⁴

Végző soron a dalok elküldése retorikai toposz. Nem sokat árul el a megrendelés, alkotás, elküldés, betanítás és előadás folyamatáról, amelyen egy-egy óda végigment, vagy arról, hogy hogyan és mikor lépett be az írás ebbe a folyamatba, vagy hogy Pindaros egész kart, egy küldöncöt vagy egy könyvet küldött-e a megrendelőinek.¹²⁵ Azt a kérdést, hogy Pindaros és Bacchylidész melikus szövegeit megőrizték-e valahol, vagy pedig (ahogy valószínűbbnek tűnik) különböző változatokban forogtak köz-kézben, mielőtt összegyűjtötték őket – talán a 4. században – a későbbi hellénisztikus kiadások egy vagy több előzményébe, nem tudjuk megválaszolni. Az biztos, hogy legalább néhány szövegnek cirkulálnia kellett, különben egy sem maradt volna fenn. Ezek valószínűleg nem tartalmaztak zenei notációt: a daloknak csak szövegre redukált változatai voltak.¹²⁶ Az írott és szóbeli hagyományozás gyakran egybeeshetett. Teljes dalok vagy dalok részletei kétségkívül helyet kaptak a szóbeli előadások hagyományában, vagy adaptálták őket mint szólásokat vagy sympotikus *skolion*okat; teljes ódák újraelőadásait pedig talán családok vagy akár városállamok rendezték meg.¹²⁷ Mindennek legalább egy része valószínűleg írott szövegen alapult: a 7. olympiai ódáról azt írja a scholion Górgont – egy talán hellénisztikus kori helyi antikvárius szerzőt – idézve, hogy „arany betűkkel” írták fel a rhodosi Athéna Lindia szentélyében.¹²⁸ Ha ez a forrás hiteles, akkor egy olyan esetet őriz meg, amikor egy epinikion felvette egy felirattal ellátott *agalma* tulajdonságait, talán az állandó újraelőadás reményében.

Dalokat feltehetőleg mindig is küldtek: ezért a dalküldés nem tükröz konkrét történelmi feltételeket. Sokkal inkább retorikai toposz, teljesen kompatibilis a szóbeli (újra)előadásokkal, amelyek fő eszközei voltak az epinikionok elterjedésének az 5. századi közönség körében. Sőt, a toposz, úgy tűnik, éppen ezt a fajta használatot könnyíti meg. John Herington szerint a görög énekkultúra egyik fontos aspektusa éppen az a sajátos módszer volt, amellyel a szóbeli költészet és előadás hagyományait „a gondosan közvetített szövegek szilárd alapépítményével” kombinálja.¹²⁹ A *Phrasikleia*ban Jesper Svenbro a görög írást „elsősorban hangok létrehozására való gépezetként” jellemzi, és az emberi tettek hírét (*kleos*), amelyet a görög dicsőítő énekek táplálnak, egyfajta „visszhangozó elismerésként”.¹³⁰ A kapcsolat írás, hangzósság és emlékezet között, noha ismerős Platón *Phaidros*-beli kritikájából (274c5–276b), talán legjobban a

felírt szövegeket elemző friss munkákon keresztül közelíthető meg. Az olvasási jelenetek gondos rekonstrukciója révén Svenbro és Joseph Day (1989, 2001 és 2010) bemutatják, hogy a korai (Kr. e. 7–5. századi) dedikációs és sírepigrammák hogyan alkották meg saját pozíciójukat az olvasóhoz viszonyítva. A felirat szerzőjére általában harmadik személyben hivatkoznak, akkor is, amikor a tárgy magának követeli meg az olvasó első személyét: „Mantiklos ajánlott fel engem”.¹³¹ Olykor ez a beszélő „én” a szerzőjére való utalás nélkül szólít meg minket, és utasítja az arra haladót, hogy álljon meg, és nézze meg az emlékművet, vagy szakítsa meg útját, és sírjon.¹³²

Az olvasásjelenet létrehozásában és grammatikájukban ezek az epigrammák és „beszélő tárgyak” (*oggetti parlanti*) hasonlóak tehát az epinikionok elküldési jelenetéhez: eltávolítják magukat (vagy deiktikus középpontjukat) saját születésük és lejegyzésük időpontjától (*coding time*), azért, hogy a jövőbeli olvasó idejéhez (*receiving time*) igazodjanak.¹³³ Pindaros jól ismeri az epigrafikus nyelvet és azt a pragmatikai és funkcionális hasonlóságot, amely azt a saját ódáival összeköti.¹³⁴ Az epigrammákról Svenbrót idézem: „Ahogyan előre látja saját távollétét, úgy az író előre látja írása jelenlétét az olvasó előtt. Az olvasás létrehozza a találkozást az olvasó és a távollévő szerző írott szavai között. Az író előre látja ezt a találkozást, és gondosan megtervezi.”¹³⁵

Feltételezhetjük, hogy hasonlóan történt ez a dicsőítő kardalok mestereinek esetében is, akár tudatosan, akár öntudatlanul készültek fel az olvasóval való találkozássra. Mind a lejegyzett szöveg, mind a kar előadása esetében a távollévő szerző (aki az epigrammában nem azonos az íróval) jelenlétének és hangjának létrehozása az élő, lélegző helyettesen: az olvasón vagy (Pindaros esetében) az előadón múlik. A keretezés és eltávolítás hasonló eljárásait találjuk 6. és 5. századi levelekben, és a korai prózai művek *prooimion*jának nyelvhasználatában Hérodotos és Thukydides idejéig.¹³⁶ A korai görög írásra általában inkább az jellemző, hogy a jövőbeli olvasó idejébe helyezi magát, és nem a szerzőébe. Ezek a korai szövegek tehát lejegyzett

hangként gondolnak magukra, az írásba pedig egy élő hangnak kell életet lehelnie. A hangzósság képze a görögségben alapvető maradt később is az írásbeliségről való gondolkodásban. Az antikvitásban és a középkorban a hangos olvasás volt általánosan elterjedt: a legtöbb ógörög kifejezés az olvasásra szemantikailag a hangos olvasás gyakorlatához kapcsolódik, és még a Római Birodalom sokkal inkább könyvközpontú kultúrájában is leggyakrabban a *ho akuón* vagy *ho akroatés* ('hallgató') kifejezésekkel utalnak az írott szöveg befogadójára.¹³⁷

A dal elküldése ráirányítja a figyelmet a szöveges tárgyra a hangzó megszólalás mögött, és a szerzői hangra, amelynek a megnyilatkozását ez a tárgy tartalmazza és színre viszi. Az írás Bacchylidés és Pindaros számára a dal hangjának – a mimetikus jelenlétnek – a stabilizálására szolgál. Az olvasó, mint Nikasippos, vagy az előadók, mint Aristokleidés emberei vagy Aineas *kómosa*, a hangjukat kölcsönözték a szövegnek. Amikor színre vitték, az előadásszöveg másodlagos mimézissé vált: az egyik hangot a másik helyébe léptetette, és rákényszerítette az énekest vagy olvasót a megfelelő szerep felvételére. Bizonyos értelemben, ahogy Steiner mondja, a pindarosi szöveg „énekli magát”. A szövegbe foglalt beszélők részei maradnak a dalnak, még akkor is, amikor az előadók (és olvasók) veszik fel azokat a szerepeket, amelyeket a dal tartalmaz.¹³⁸ Röviden, a dalküldés mint költői eszköz csak kiterjeszti és hangsúlyozza azokat a pragmatikai kapcsolatokat, amelyeket minden előadásra szánt és hivatásos költő által megírt kardal eleve tartalmaz. Az írás a hangzó reprodukciók technológiája marad. Világosan látszik, hogy létezett a textualitásnak egy olyan rendszere, amelynek a „beszélő tárgyak” korai, Pindaros és Bacchylidés dalai pedig érett megnyilvánulásai voltak. Mindez a szöveggé váló dal eddig fel nem ismert poétikájában összegződik: ennek megfelelően az elküldés motívumának ott a helye a „materialitás” és „affektus” kortárs diskurzusaiban, amelyek segítettek ráirányítani a figyelmet a szövegek fizikai tulajdonságaira és poétikájára.¹³⁹

Pártay Kata fordítása

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült. A legnagyobb hálámat fejezem ki Pártay Katának a gördülékeny és szakszerű magyar fordításért, és az *Ókor* két szerkesztőjének, Beszkid Juditnak és Tamás Ábelnek, akik a kontrollszerkesztést végezték. Pindarost és Bacchylidést Snell és Maehler Teubner-kiadásaiból idézem (SM/M); a magyar próza fordítások a tanulmány fordítójának munkái. Az angol fordításokra hatással volt Race (Pindaros) és Campbell (Bacchylidés). Pindaros epinikionjaira könyv és szám alapján hivatkozom (*O.* = olympiai ódák; *P.* = pythóiak; *N.* = nemaeiak; *I.* = isthmosiak); a Bacchylidés-ódák a jegyzetekben B. rövidítéssel szerepelnek. A scholion-hivatkozások (Σ) A. B. Drachmann: *Scholia vetera in Pindari carmina*, vol. I–III (Stuttgart–Leipzig, 1997) = Dr.-t követik.

- 1 A töredékek (Pind. fr. 124ab; B. fr. 20B és C.), amelyeket másutt tárgyalok majd, mind az ún. *skolia/enkomia* műfajába tartoznak. Ezekről lásd Tedeschi 1985, 45–46. Pind. fr. 124ab és B. fr. 20B talán a korai Kr. e. 490–480-as évekre datálható. A többi epinikion közül, amelyekben szerepel a *pempein* ige (*O.* 7, 1–14 és *I.* 5, 62–63), egyik sem „elküldött” óda az itt tárgyalt értelemben.
- 2 A *P.* 3, *O.* 6 és *I.* 2 (bővebben alább) példák erre a jelenségre.

- 3 *N.* 3 (egy aiginainak), *O.* 7 (a rhodosi Diagorasnak) és B. fr. 20B (a makedóniai I. Alexandrosnak) kivételével a küldés motívuma olyan ódákban található, amelyeknek címzettje Szicília tyranos-családjainak tagja vagy a családok távolabbi barátja vagy hozzátartozója.
- 4 Young 1983, 31–33 és Wilamowitz 1922, 285–293 (*P.* 2), 280–285 (*P.* 3), 136 (*P.* 6), 310–311 (*I.* 2), vö. 309 (*O.* 6) és 313–314 (*B.* 5).
- 5 Morgan 2015, 270–272. Vö. Ford 2003, 23, 26. jegyzet, aki kételkedve ír a személyes hangvételtől mint az írásbeliség bizonyítékáról. Az elképzelés máig jelen van: vö. Stehle 1997, 292–311 és Svenbro 1993, 145–159 Sapphóról.
- 6 Young 1983, 31–33; Carey 1981, 23–24; Schmidt 1987; Morgan 2015, 272; Cecarelli 2013, 13–19. Az énekkultúra fogalmáról pindarosi összefüggésben magyarul legutóbb lásd Agócs 2016.
- 7 Σ *P.* 2, 6b (ii: 33 Dr) és Σ *I.* 2, inser. a (iii: 212, 12–14 Dr); Young 1983, 31–32, 3. jegyzet; Tedeschi 1985, 35, 19–20. jegyzet. A keresztény használaton kívül az *apostolikon* jelző ókori görög használata az irodalomkritikára korlátozódik. Lásd Phot. *Bibl.* 239, p. 322a (= Henry 1967, v: 166), amit a lírai műfajok listájaként szokás olvasni, és Athen. XIV. 631 c–d (romlott szöveg). Az *apostolikon* szakkifejezés volt, és a magukat „elküldöttként” meghatá-

- rozó lírai szövegekre alkalmazták: szemben Wilamowitz „episzto-la / költői levél”-fogalmával (vö. Morgan 2015, 268–72, kül. 272), ez a kifejezés nem egy költői műfajt jelölt. Az alexandriai műfaji besorolásokról lásd általánosságban Lowe 2007, 171–172; Fearn 2009, 26; D’Alessio 1997, 51–56; Wilson 2019, 312–313.
- 8 Vö. Ceccarelli 2013, aki (35–56 és Appendix I) 550-től a korai 4. századig gyűjt össze forrásokat.
- 9 Hérodotos talán Alk. fr. 410 B V-re utal. Lásd Herington 1985, 189; Ceccarelli 2013, 32–33. A Pindaros-életrajz hagyománya, már amennyire megbízható, íróként mutatja be a költőt: lásd pl. *Apopthegm.* i: 4, 3–5 Dr.
- 10 Lásd pl. Mullen 1982, 20–31.
- 11 Tedeschi 1985, 51–54; vö. Herington 1985, 26. Ám a legtöbb „el-küldött” ódát királyoknak címezték.
- 12 Ami a „keret, keretezés” definícióját és szakirodalmát illeti, lásd alább a 17. jegyzetnél.
- 13 Pfeiffer 1968, 25–26. Másutt, reményeim szerint, tárgyalok néhány magyarázatot a jelenségre. Vö. Catenacci 1999, 60–61; Turner 1952; Hadjmicheel 2019, 185–91. Ezen formák megjelenéséről más költőknél lásd pl. Steiner 1994; Agócs 2019.
- 14 A terminus eredete: Burzachechi 1962, Steiner 1993; 1994, 91–99.
- 15 A korai görög szövegek hangzóságának ezen értelmezéséről lásd Svenbro 1993, 44–63.
- 16 Az antik epigrammaköltészet intermediális értelmezéséről lásd Somfai Péter, a költemények küldéséről a császárkori római költészetben Kozák Dániel tanulmányát a jelen számban.
- 17 A „keret” kifejezés eredete Uszpenskij 1984; és pl. Goffman 1974; vö. Calame 2005, 7; Day 2010, 15–16; a „történeti” és „le-író” kontextus különbségéről lásd Yatromanolakis 2004, 65–66; vö. Morgan 1993 1–2; 9; Steiner 1993, 179–180; D’Alessio 2018, 61–62. A legáthatóbb leíró kontextus az epinikionokban a *kómos* („győzelmi ünnepség”: Heath 1988; Morgan 1993; Eckerman 2010; Agócs 2012; Budelmann 2012; Maslov 2015, 279–282; Spelman 2018, 18–19, 243–247), ami, ahogyan Harvey (1955, 160; 163–164) bemutatja, fontos műfajjelölője volt annak a költészetnek, amit mi epinikion-költészetnek nevezünk (Pindaros és a kortársai valószínűleg inkább enkómionnak nevezték). A keretezésről más összefüggésben lásd a jelen számban Tamás Ábel tanulmányát.
- 18 Azaz jelölt, emelkedett, társadalmilag jelentőségteljes megnyilatkozás, amely egy adott társadalmi keretben, egy kijelölt alkalommal hangzik el, és hivatkozik is magára az előadás alkalmára. A dalról mint „emelkedett stílusról”: Tomlinson 2007; az előadás emelkedett minőségéről: Bauman 1984. A görög líráról: pl. Morgan 1993; D’Alessio 1994 és 2004 más esszéikkel együtt a kötetben, illetve 2009; Henrichs 1994/1995; Calame 1995, kül. 3–57; Bonifazi 2001; Yatromanolakis 2004; Day 1989, 2001 és 2010; Parmentier és Felson 2016. A görög szövegekben viszonylag kevés a hasonló előadásra vonatkozó utasítás, lásd D’Alessio 2018.
- 19 A térbeliség hatásairól lásd Felson 2004a, 2004b; a „helyettesítő transzportálásról” (*vicarious transport*) Felson 1999; az időről: D’Alessio 2004. A tér és hely aspektusairól az epinikionokban lásd Currie 2012; Lewis 2019; Kurke–Neer 2019.
- 20 Az óda kiasztikus szerkezetéről kiváló megfigyeléseket tartalmaz Cairns 2010, 77–83; az alkalomról, illetve történeti háttérrel pedig 75–76.
- 21 Morgan 2015, 253–259 az óda kezdetét az 1. olimpiai ódáéval összehasonlítva tárgyalja.
- 22 Ahogy Maehler 1982, 84–85 (vö. 2004, 110 és Steffen 1961, 11) megjegyzi: ez „egyfajta dedikáció a címzettnek (*laudandus*)”.
- 23 A „Bereitwilligkeits-Motiv”-ról lásd Maehler 2004, 110. A „kiöntés” a homérosi csalóanyagokat idézi fel (*Od.* XIX. 518–524, *H. Hom.* 19, 18); vö. Bacchylidés ikonikus önjellemzésével mint a „mézes nyelvű keosi csalóanyag” (*B.* 3, 97–98).
- 24 Vö. Day 2010, 3. fejezet (85–129), kül. 124–129; Maehler 1982, 87; Ford 2002, 117–118.
- 25 A szakasz legközelebbi párhuzamai, ahogyan Cairns (2010, 218) megjegyzi: *P.* 1, 69–71 és *O.* 6, 98. Mindkettőt tárgyalom alább.
- 26 A „Müzsák szolgáloja” titulushoz vö. *πρόπολος Μουσῶν*, 192–193 és *Οὐρανίας κλεινὸς θεράπων*, 13–14. Ez az egyetlen olyan hely, ahol Bacchylidés név szerint említi valamely elődjét (vö. Cairns 2010, 246 és D’Alessio 2005, 230–231). Ahogyan Jan Stenger (2004, 165) megjegyzi, lehet, hogy a gesztus csak Hésiodos kulturális autoritását igyekszik kiaknázni anélkül, hogy konkrét szöveghelyre utalna.
- 27 A metafora Pindarosnál is megtalálható: *O.* 9, 41–42; *N.* 4, 85–88.
- 28 Lásd többek közt: Carey 1981, 5; Miller 1993, kül. 21–23, 1–3. jegyzet; Scodel 1996; Pfeiffer 1999a, 34–37; Bonifazi 2001; Morrison 2007a, 67–73.
- 29 D’Alessio 2004, 269–270; a deixis középpontjáról (*deictic center*) lásd Felson 2004a, 255–258.
- 30 Cairns 2010, 218–229 kimutatja, hogy az epinikion nem lehet „költői levél”, ahogyan Willamowitz besorolta, és nem is *propemptikon*, ahogyan Steffen 1961, 12 érvelt (vö. Maehler 1982, 11–12). Steffen megfogalmazásában: „az elküldés toposza a megérkezés toposzának egy fajtája”. A két toposz kapcsolatáról Pindarosnál lásd alább.
- 31 Ahogyan a *P.* 2, a *P.* 3 sem datálható biztosabban, mint hogy a 470-es évek eleje és 467, Hierón halála között keletkezett. A legvalószínűbb talán a 470 körüli keletkezés. A forrásokhoz és tárgyalásukhoz lásd Σ tit., ii, 61; Σ inscr. a, ii: 62 Dr., Gentili: Gentili et al. 1995, xli–xlii; Young 1983; Tedeschi 1985, 47.
- 32 Hierón betegségéről: *P.* 1, 50–52 és Σ 89ab, ii: 17–8 Dr és Σ *P.* 3, 117, ii: 78.
- 33 Gentili: Gentili et al. 1995, xli–xlii, 81–82; ezekről az ellentétekről (különösen a „közel és távol” ellentétéről) lásd Young 1968, 27–68; 116–120.
- 34 Young 1968, 29–31; Gentili: Gentili et al. 1995, 82, 1. jegyzet; Morgan 2015, 273–274.
- 35 Morgan 2015, 298–299.
- 36 Young 1968, 44–50; Morgan 2015, 270–280, 282–286; Gentili: Gentili et al. 1995, xli.
- 37 Az „epigrammák nyelvezetének elillanó visszhangjáról”, amely a *ποτέ* szóban itt megjelenik, lásd Morgan 2015, 284–285; Young 1983, 35–42. A „fényről” mint a dicsőség, dicsőítés és túlélés metaforájáról lásd Detienne 1967, 21–25 és *P.* 8,96; Gentili et al. 1995 *ad loc.*
- 38 A távolságról a *P.* 3-ban lásd Spelman 2018, 171–173.
- 39 A megérkezés motívumáról lásd Bundy 1986, 27–28; Cingano: Gentili et al. 1995, 366. Az *angeliáról* lásd Carey 1981, 21; Nash 1990; Cingano: Gentili et al. 1995, 339–340; Day 2010, 201–228.
- 40 Vö. *N.* 4, 44–45, *I.* 3/4, 37–41, *B.* 13, 221–225 és *N.* 3, 76 (az utóbbi tárgyalom alább); továbbá *P.* 10, 65 és *P.* 12, 3–5.
- 41 Tedeschi 1985, 30–35 és Cingano: Gentili et al. 1995, 366 *ad loc.*
- 42 Cingano: Gentili et al. 1995, 390–391; Carey 1981, 25; Tedeschi 1985, 32–35, kül. 10–11. jegyzet. A „megérkezésre” vonatkozó kijelentések önéletrajzi elemekként való olvasásának buktatói Bundy óta a Pindaros- kutatás közhelyének számítanak.
- 43 Prauscello 2006, 40–51; a *λύσις ἐκ τοῦ προσώπου* módszeréről az antik Pindaros-kritikában lásd D’Alessio 1994, 117–118, 3. jegyzet; Currie 2013, 256–257; Schironi 2019.
- 44 Ferrari 2012, 163–165 (vö. 2000), ahogyan Gentili: Gentili et al. 1995, liv–lv és Prauscello 2006, 42, 127. jegyzet javasolja, a *P.* 2 (mint az *O.* 6 vagy *I.* 2: lásd alább) monodikus előadásra volt szánva.
- 45 Lásd *LfrgE* s. v. *I.* 2 és *I.* 3, Fatouros 1966, s. v.; Tedeschi 1985, 32–35 és Mullen 1982, 30–31.
- 46 Ezt az értelmezést elfogadja Tedeschi 1985, 34–35. Az ellentmondás szokásos feloldására lásd a 42. lábjegyzetet.

- 47 Prauscello 2006, 42–43; vö. Tedeschi 1985, 32.
- 48 Σ 125a-b (ii: 51 Dr), vö. Gentili 1992, 52–53; Gentili: Gentili et al. 1995, xlviii, 2. jegyzet; vö. Cingano: Gentili et al. 1995.
- 49 Cingano (Gentili et al. 1995, 391) megjegyzi, hogy a πολῖας ἁλός kifejezés a homérosi tengeri utazásokat idézi meg.
- 50 II. VI. 290; XXIII. 743; Od. IV. 615–619, XV. 118, XV. 425; Kurke 2013, 51–52 és Wilson 2019, 310–311.
- 51 Σ 125 a-b (ii: 51 Dr).
- 52 Gentili: Gentili et al. 1995, xlviii–xlix; Gentili 1992; Cingano: Gentili et al. 1995, 391–392; Ferrari 2012, 166; Wilamowitz 1922, 286–287; Bowra 1937, 18–21; Burton 1962, 121–123; vö. Young 1983, 45.
- 53 Lásd Morgan 2015; Wilson 2019 *passim* az epinikion-propaganda ilyen programjairól, amelyeket világosan Hierón politikai igényei formáltak.
- 54 A *hyporchēma* műfajáról lásd di Marco 1973–1974; Wilson 2019, 317–322.
- 55 Σ 125c, 127 (ii: 52–53 Dr), erről lásd di Marco 1973–1974; Ceccarelli 1998, 99–102. Wilson (2019, 305–326) az enyémmel teljesen ellentétes nézetet képvisel.
- 56 Lásd Fränkel 1975, 435, 18. jegyzet és 1961, 394–395; Burton 1962, 122–123; Lloyd-Jones 1973, 123; Carey 1982, 48; Most 1985, 100, 25. jegyzet. Ezzel szemben: Gerber 1982, 153–154.
- 57 Vö. O. 9, 1–5 és Σ 1a-k és 3a-l (i: 266–8, 269 Dr) és Pfeijffer 1999, 279–281. Paródiák Aristophanés komédiáiban élő néphagyományról tanúskodnak: vö. CEG 396 (525–500 körül); a „népzenéről” lásd Yatromanolakis 2009.
- 58 Vö. Cingano: Gentili et al. 1995, 391–392. Az „aiol” kifejezéshez hasonló kifejezésekről Pindarosnál lásd Prauscello 2012, 79–80; Most 1985, 100, 26. jegyzet; Aloni 1998, 169–181; Herington 1985, 28–29, 182. A *nomos* kifejezés használata zenei szakkifejezésre utal: vö. Rotstein 2019, 384, 4. jegyzet; 389–392.
- 59 Most 1985, 96–101; vö. Boeckh 1821, 249–250; Schröder 1902, 358–359; 1922, 20–21; Fränkel 1975, 435, 18. jegyzet; Carey 1981, 48–49; Liberman 2004, 67, 59. jegyzet; Gildersleeve 1885, 263; Lloyd-Jones 1973, 123; Morgan 2015, 193–194.
- 60 Tedeschi 1985, 35–39.
- 61 Lásd Tedeschi 1985, 38–39; Pfeijffer 1999a, 247–248; Privitera 1988; Fearn 2011a, 188–189; Cannatà Fera 2020, 310: a legtöbb modern értelmezés azt feltételezi, hogy a szavak egy forrásra vonatkoznak Aigina városában. Az Asópos fontosságáról a thébai és aiginai emlékezetben lásd Hornblower 2004, 118, 148, és különösen 208–209; 2007, 294; Fearn 2003; Nagy 2011. Az óda elképzelhető előadási kontextusairól lásd Cannatà Fera 2020, 53–55; 337–338.
- 62 N. 3, 6–8 διψή δὲ πῶτος ἄλλο μὲν ἄλλου, | ἀθλονικία δὲ μάλιστα αἰοιδᾶν φιλεῖ | στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιότατον ὁπαδόν.
- 63 Pfeijffer 1999a, 264.
- 64 D’Alessio 2004, 26; Burnett 2005, 140.
- 65 Burnett 2005, 13–44; Polinskaya 2013, 126–163.
- 66 ἔβαλεν (aoristos perfectum: Pfeijffer 1999a, 373–374), a ὕμνος befejezését jelzi, amelyet, ahogy Carey 1991, 197 megjegyzi, az aktuális dallal kell azonosítanunk (vö. D’Alessio 2004, 26). Az ἐπιχώριον χάσμα-hoz (66) vö. χώρας ἄγαλμα (12–13).
- 67 Vö. Lowrie 1997, 28–30, 26. jegyzet.
- 68 Tedeschi 1985, 48; Steiner 1994, 27. Ez az egyik első megjelenése az ἀναγινώσκω (’olvas’) igének.
- 69 A sasokról a költészetben lásd Nünlist 1998, 56–58, vö. B. 5, 16–30. A gyorsaság és ügyesség képze megerősíti, hogy bármilyen kihívásokat is állít az alkalom a költő elé, az meg fog nekik felelni.
- 70 A perfectum úgy működik itt, mint ἔβαλεν aoristos a N. 3, 65-ben.
- 71 ὀψέ περ (80), τηλόθε és μεταμαιομένο (81) = μαίομενοι (5); (a Múza = a dal) haladása Aigina felé; hangsúly a beszélő helyzetén és tervein; a győzelem gyógyító ereje (16–18) = az „énekítő ital” frissítő hatása; végül, a győzelmi katalógus lezárása = a győzelem bejelentése (15–18) Az egyetlen valódi párhuzama ennek az összefoglaló gesztusnak Pindarosnál megint csak a 10. olympiai óda végén található.
- 72 Most 1985, 96–101; vö. Wachter 1998; Calame 2005, 26–30.
- 73 Carey 1981, 48.
- 74 Vö. Morgan 2015, 207. Ez közel áll ahhoz, amivel Bacchylidész 5. epinikionjában találkozunk (szintén Hierónnak).
- 75 Ez az egyetlen olyan hely (Pfeijffer 1999a, 396), ahol Pindaros a győztes φίλος-ának nevezi magát.
- 76 Instone 1993, 27 és Σ 132a (iii: 60).
- 77 Boedeker 1984, 90–91; vö. 56. lábjegezet.
- 78 Kurke 2013, 74–139.
- 79 A harmatról és férfi termékenységről lásd Boedeker 1984, 10–51, 54–60.
- 80 Usener 1902, kül. 179, 10. jegyzet; Bonner 1910, 180–185; Boedeker 1984, 80–99; Steiner 1986, 45–46; Nünlist 1996, 300–306 (vö. Pfeijffer 1999a, 401–402); Waszink 1974; lásd még Cannatà Fera 2020, 340.
- 81 Lásd Pfeijffer 1999a, 398–399; Carey 1981, 171–172; Most 1985, 196–199; Boedeker 1984, 93–94.
- 82 Vö. pl. Hom. Od. X. 518–520 = Od. XI. 26–29; Pfeijffer 1999a, 220–221, 403–404; a harmathoz mint a halottaknak ajánlott ital-áldozathoz: P. 5, 96, Dougherty 1993, 112; Boedeker 1984, 96; Segal 1985.
- 83 A datálásról lásd Σ inscr. a/b (i: 153–154 Dr). További tárgyalás és bibliográfia: Adorjáni 2014, 52–56 és Giannini: Gentili et al. 2013, 142.
- 84 Σ 30c (i: 161 Dr) azt a következtetést vonja le a szövegből, hogy Hégesias a jó feladatait látta el Hierón seregében; Σ 165 (i: 193) azt állítja, hogy kivégezték, miután „Hierón elvesztette a hatalmát” (Hierón élete végéig viselte rangját).
- 85 Lásd Kulin 2010.
- 86 Friss, értékes tárgyalás: Calame 2012; Athanassaki 2012b, 204–210; Adorjáni 2014; Foster 2013 és 2017.
- 87 Vö. Adorjáni 2014, 56–66; Bonifazi 2001, 143–145 és 146–149; D’Alessio 2004, 271; Calame 2012. Az óda deiktikusan elég homályos ahhoz, hogy akár Syrakusában, akár Stymphalosban is kezdődhet: ez a „megfordíthatóság” leginkább a záró imában nyilvánvaló: O. 6, 102–103: θεός | τῶνδε κείνων τε κλυτὰν αἴσαν παρέχου φίλεων, ahol az „ők itt” és „ők ott” egyaránt utalhat a syrakusaiakra vagy stymphalosiakra a kiinduló nézőponttól függően (Adorjáni 2014, 63–65, 310–311). Ennek megfelelően minden új előadás vagy olvasás helyszíne lehet bármelyik helyszín: az enyémet Syrakusában kezdem.
- 88 Vö. O. 6, 100–101.
- 89 Phintis, az öszvérhajcsár (O. 6, 22–8) egy ilyen figura: vö. Gildersleeve 1885, 180; Adorjáni 2014, 50–51.
- 90 A név, ahogy Hornblower (2004, 183–184) bemutatja, megtalálható Stymphalosban (Xen. Hell. VII. 3, 1 és Anab. IV. 7, 13) és az Iamidák családfájában is (Paus. VI. 2, 4 és VIII. 10, 5). Lásd még Adorjáni 2014, 49–50, 68–69. jegyzet; Hutchinson 2001, 413–415.
- 91 Σ 148a (i: 186–7 Dr), vö. 149a: a scholion-szerző hozzát teszi, hogy Pindaros azért vette igénybe Aineast, „mert neki magának gyenge hangja volt”. Aineasról lásd Adorjáni 2014, 48–51 (kiemelve a *chorodidaskalos* kifejezés használatának pontatlanságát); Bonifazi 2001, 133–143; Uhlig 2011, 78–80.
- 92 Héra Parthenaiáról (vitatott téma: egy dal vagy kettő?) lásd Giannini: Gentili et al. 2013, 468 és Adorjáni 2014, 278–279. Too (1991) munkáját követve úgy gondolom, hogy a 6. olympiai óda magában foglalja a „himnusz” azáltal, hogy megemlíti.
- 93 Az ὁρθός szó ’egyenességet’ (a morális értelemben), ’helyességet’ és ’hűségességet’ (a szemtanú hűséges beszámolójának értelmében) jelenthet. Σ 153d, 154a (i: 189 Dr) a κῆρυξ szót adja meg szinonimának.

- 94 Bibliográfiáért a *skytalé*-problémához lásd Adorjáni 2014, 285–288. A szakaszt hasonlóképpen értem, mint Steiner 1994, 114–115. A kriptografikus *skytalé*t leíró források mind elég későiek (a legkorábbi lehetséges említés Apollónios Rhodios Archilochosról írt értekezésében szerepelhet, amelyet Athénaios 10. 451d idéz; vö. Plut. *vit. Lys.* 19,8–12; Suda s. v. σκυτάλη σ 718 Adler; Gell. XVII. 9, 6–16 és Σ Pind. *O.* 6, 154b, d és f (i: 189–90 Dr). Kurke–Neer 2019, 269–276 kimerítően tárgyalja a „szállítás” képeit.
- 95 Lásd például Thuk. I. 131 és Jeffrey 1961, 57 skk.; részletes leírásért lásd még: West 1988; Kelly 1998; Archil. fr. 185 W; vö. Ceccarelli 2013, 32; Steiner 2016; Swift 2019, 346–349.
- 96 Figyeljünk fel Pindarosnál a gyakran megjelenő asszociációra a győzelmi/enkomiasztikus zene és a boldog kiáltozás között, pl. *O.* 3, 8, *N.* 3, 67; vö. *κελαδέω* (‘énekel’) stb. A dal előállításának mint bor és víz megfelelő arányú kikeverésének sympotikus képről az orphikus *Argonautikában* lásd a jelen számban Beszkid Judit tanulmányát.
- 97 Calame 2012, 309–311.
- 98 Schmid 1998, 78.
- 99 Plut. *De audiendo* 46b; Herington 1985, 24, 30; Prauscello 2006, 44–48; Hall 2006, 39–48.
- 100 A *δέχομαι* ígéről abban a jelentésében, hogy istenek rituális dedikációt fogadnak el, lásd Day 2010, 249, 67. jegyzet; Agócs 2012, 197–198, 200–201; Calame 2012, kül. 311–314. Erről a szakaszról lásd Morgan 2015, 402–408.
- 101 Agócs 2012, 198–201.
- 102 Az ünnepekre küldött karokról (a legfontosabb típusa a kar-küldésnek a klasszikus görögségben, Pindaros számos *paianjának* első előadási alkalma): Rutherford 2013, 41–42.
- 103 Pind. fr. 124ab, egy *skolion*-töredék, amelynek tárgyalására itt nincs mód, talán egy évtizeddel korábban ugyanehhez a Thra-sybuloshoz íródott.
- 104 Σ inscr a (iii: 212 Dr).
- 105 Az elküldés motívumáról ebben az ódában lásd Tedeschi 1985, 46–47. A történeti és érzelmi háttérrel Wilamowitz 1922, 311–312; Privitera 1982, 28–31.
- 106 Az *ethaios* kifejezésről lásd: Kurke 2013, 218, 29. jegyzet (hivatkozásokkal).
- 107 Croiset 1895, 97; Bury 1892, 49; ezzel szemben: Privitera 1982, 165–166. A szülő előadás hipotéziséről lásd Catenacci 1999; Ferrari 2000, 232, 60. jegyzet; Gentili: Gentili et al. 1995, liv–lv; Prauscello 2006, 42, 127. jegyzet; 44; Stehle 2017 karelőadás mellett érvel.
- 108 Privitera 1982, 31.
- 109 Privitera 1982, 164–165 az „üzenet továbbításának” képzetét látja benne.
- 110 Σ. I. 2,68 (iii: 222 Dr). Az érvelést szövegkritikai problémák is bonyolítják. Ferrari 2000, 232 és Catenacci 1999, 57–49 szerint a „felolvasás” eszméje arra vonatkozik, hogy Nikasippos egy bensőséges *symposion* keretében fogja az óda szöveglőadását nyújtani. Vö. Svenbro 1991, 540–545; 1993, 35, 47. jegyzet, 109–116; Steiner 1994, 123–4 és Chaintraine 1950.
- 111 D’Alessio 2004, 278.
- 112 Többes szám az aktuális ódára érve: Thummer 1969, 53; Privitera 1982, 165; Verdenius 1988, 146; Morrison 2007b, 13–14 és Spelman 2018, 55, mindketten hangsúlyozzák azonban az újraelőadás fontosságát. A fenti nézet mellett érvel Athanassaki 2012a, 154–7 (vö. Athanassaki 2012b, 197–202). D’Alessio 2004, 286.
- 113 Vö. Spelman 2018, 275–276.
- 114 Kurke 2013.
- 115 Vö. Schmid 1998, 77–78.
- 116 Vö. Calame 1995, 21–5, 49–51, 54.
- 117 A „szövegkönyv” és „szövegkönyv-poétika” képzetéről lásd Uhlig 2011.
- 118 Vö. például *N.* 7, 77–79, *N.* 8, 14–15. Ford 2002, 93–130; vö. Steiner 1993, 159–161; 1994, 91–99.
- 119 Lásd például a *N.* 5 fentebb tárgyalt bevezetését, valamint *O.* 9, 21–26, *I.* 3/4, 58–60; Pfeijffer 1999a, 99–105.
- 120 Ez tulajdonképpen a „romantikus ironia” egy fajtája: Fowler 2000.
- 121 Plat. *Phaidr.* 275 d–e. Steiner 1994, 98; Svenbro 1993, 147; Simon 2004.
- 122 Lásd Hubbard 2004.
- 123 Lásd Day 2010 6. fejezetét arról, hogy hogyan működik mindez a dedikációs feliratokon és a temetési feliratokon.
- 124 Morgan 2015, 87–119 Hierón Syrakusaiának zenei kultúrájáról.
- 125 Schmid 1998, 70.
- 126 Az epinikionok szövegének használatáról lásd Day 2010, 31–31 és Hubbard 2004, kül. 80–88, aki a győztes/patrónus által terjesztett ajándékpéldányok és az iskolai használat szerepét hangsúlyozza. Irigoien 1952 úgy képzei, hogy szerzői másolatokat küldtek zenei notációval ellátva a patrónusoknak. West 2011, 66, 26. jegyzet idézi Pöhlmann valószínűtlen elképzelését arról, hogy az alexandriai Pindaros-szöveg a költő saját, Thébában őrzött kéziratán alapult. Szövegekről, amelyeket szentélyekben dedikáltak és családi archívumokban őriztek meg vagy az oktatásban használtak, lásd Herington 1985, 201–203. Az újraelőadásról mint a dalok elterjesztésének elsődleges eszközéről a korszakban lásd Currie 2004 és Morrison 2007b és 2011. A szövegek prehellénisztikus történetéről lásd Wilamowitz 1900; Herington 1985, 2. fejezet; Philips 2016, 2–5; Hadjimichael 2019, különösen 171–212. Carey (2011, 451–456) a 420–380-as időszakra teszi a lírai szövegek írott formában történő széles körű elterjedését: ez a dátum későinek tűnik.
- 127 A megrendelés és újraelőadás ilyen gyakorlati vonatkozásairól lásd elsősorban Currie 2004; Hubbard 2004; Morrison 2007b és 2011; Currie 2011.
- 128 Σ *O.* 7, tit. (i: 195, 13–15 Dr). Young 1968, 73–74; Kurke 2013, 81, 21. jegyzet és 106–107; Kurke 2016 és Kurke–Neer 2019, 221–254.
- 129 Herington 1985, 41.
- 130 Svenbro 1993, 4, 62. Természetesen különös „gépezetről” van szó, hiszen Svenbro szerint az írás nem tud beteljesedni az olvasó közreműködése nélkül. A dedikációs vagy sírfelirat „szerzőjén” azt a személyt értem, akit az emlékmű megrendelőként említ. Az epinikion másképp működik.
- 131 *CEG* 326, az idézett szöveg egy Apollo-szobor felirata a bostoni MFA-ból (ltsz. 03.997), egy különösen gazdag korai (késő 7. század) példa: lásd Day 2010, 33–48.
- 132 Lásd Steiner 1993, különösen 172–178; 1994, 91–99; Svenbro 1993, 29–43 (megjegyezve, hogy 550 után az „egocentrikus” elem visszaszorul, az időbeli elcsúszás azonban változatlan marad). Vö. Young 1983, 35–40; Uhlig 2011, 16. Svenbro *Phrasikleia*jának összefoglalása magyarul: Svenbro 2000; szóbeliség és írásbeliség archaikus és klasszikus kori kérdéséhez a görög világban általában lásd Simon 2009.
- 133 D’Alessio 2004, 269–270; a „deiktikus középpont” lásd Felson 2004a, 255–258.
- 134 Vö. *N.* 8, 46–48; *P.* 6, 1–17, *I.* 8, 61–65 (Day 1989, 22–24). Pindaros és az epigrafikus kultúra kapcsolatáról lásd Day 1989 és 2010, 62–63, *passim*; Steiner 1993, 167–178; Thomas 2007, 151–152.
- 135 Svenbro 1993, 44–45.
- 136 Lásd Svenbro 1993, 149–150; D’Alessio 2004, 290, 83. jegyzet; Ceccarelli 2013, 9–10; Day 2010, 112–120.
- 137 Chaintraine 1950, kül. 118–119; Svenbro 1991, kül. 548 és 1993, 160–186; Nagy 1990, 172.
- 138 Calame 1995, 20–24 és 48–52; Steiner 1993, 179.
- 139 Vö. Petrovic–Petrovic–Thomas 2019; Phillips 2016; Budelmann–Phillips 2018a; Teló–Mueller 2019; Foster–Weiss–Kurke 2019, bevezetés.

Bibliográfia

- Adorjáni, Zs. 2014. *Pindars sechste olympische Siegesode: Text, Einleitung und Kommentar*. Leiden–Boston.
- Agócs, P. 2012. „Performance and Genre. Reading Pindar’s κῶμοι”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 191–223.
- Agócs, P. 2016. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában” (ford. Böröczki T.): *Ókor* 15/3, 3–13.
- Agócs, P. 2019. „Speaking in the Wax Tablets of Memory”: Castagnoli–Ceccarelli 2019, 68–90.
- Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge.
- Aloni, A. 1998. *Cantare glorie ed eroi: comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*. Torino.
- Athanassaki, L. 2012a. „Performance and Re-Performance. The Siphnian Treasury Evoked (Pindar’s *Pythian* 6, *Olympian* 2 and *Isthmian* 2)”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 134–157.
- Athanassaki, L. 2012b. „Recreating the Emotional Experience of Contest and Victory Celebration. Spectators and Celebrants in Pindar’s Epinicians”: Riu–Portulas 2012, 173–219.
- Athanassaki, L. – Bowie, E. (szerk.) 2011. *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin.
- Bakker, E. J. (szerk.) 2017. *Authorship and Greek Song. Authority, Authenticity and Performance*. Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 3. Leiden.
- Balogh, J. 1926. „A hangos olvasás és írás”: *Magyar Nyelv* 22, 25–39 (= Szilágyi J. Gy. [szerk.]: *Voces paginarum. Magyar ókortudomány a XX. században*. Budapest, 2008, 174–187).
- Bauman, R. 1984. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Ill.
- Baurain, C. – Bonnet, C. – Kriegs, V. (szerk.) 1991. *PHOINIKIA GRAMMATA. Lire et écrire en Méditerranée, Actes du Colloque de Liège, 15-18 novembre 1989*. Namur.
- Boeckh, A. 1821. *Pindari Opera Quae Supersunt*, II, 2. Leipzig.
- Boedeker, D. 1984. *Descent from Heaven. Images of Dew in Greek Poetry and religion*. Chico, CA.
- Bonifazi, A. 2001. *Mescolare un creatore di canti: pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*. Alessandria.
- Bonner, C. 1910. „Dionysiac Magic and the Greek Land of Cockaigne”: *TAPA* 41, 175–185.
- Bowra, M. 1937. „Pindar *Pythian* II”: *HSCP* 48, 1–28 (= uő: *Problems in Greek Poetry*. Oxford, 1953, 66–92).
- Budelmann, F. 2012. „Epinician and the symposium. A Comparison with the *enkómia*”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 173–190.
- Budelmann, F. (szerk.) 2009. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge.
- Budelmann, F. – Phillips, T. 2018a. „Introduction: Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece”: Budelmann–Phillips 2018b, 1–28.
- Budelmann, F. – Phillips, T. (szerk.) 2018b. *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford.
- Bundy, E. L. 1986. *Studia Pindarica*. I–II. Berkeley.
- Burnett, A. P. 2005. *Pindar’s Songs for Young Athletes from Aegina*. Oxford.
- Burton, R. W. B. 1962. *Pindar’s Pythian Odes*. Oxford.
- Bury, J. B. 1892. *The Isthmian Odes of Pindar*. London.
- Burzachechi, M. 1962. „Oggetti parlanti nelle epigrafi greche”: *Epigraphica* 24, 3–54.
- Cairns, D. L. 2010. *Bacchylides: Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Texts, Introductory Essays and Interpretative Commentary by D. L. Cairns; translations by D. L. Cairns and J. G. Howie. Cambridge.
- Calame, C. 1995. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ford. J. Orion. Ithaca – New York – London.
- Calame, C. 2005. *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. Ford. P. M. Burk. Ithaca – New York – London.
- Calame, C. 2012. „Metaphorical Travel and Ritual Performance in Epinician Poetry” (ford. L. Whiteley): Agócs–Carey–Rawles 2012, 303–320.
- Campagner, R. 1988. „Reciprocità economica in Pindaro”: *QUCC* 29/2, 77–93.
- Cannata Fera, M. 2020. *Pindaro. Le nemee*. Milano.
- Carey, C. 1981. *A Commentary on Five Odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem, MA – Arno, MA.
- Carey, C. 1991. „The Victory Ode in Performance. The Case for the Chorus” *CPh* 86, 192–200.
- Carey, C. 2011. „Alcman. From Laconia to Alexandria”: Athanassaki–Bowie 2011, 437–460.
- Castagnoli, L. – Ceccarelli, P. (szerk.) 2019. *Greek Memories. Theories and Practices*. Cambridge.
- Catenacci, C. 1999. „Ἀπονέμειν/Leggere: Pind. *Isthm.* 2, 47; Soph. fr. 144 Radt; Aristoph. Av. 1289”: *QUCC* 62/2, 49–61.
- Cazzato, V. – Lardinois, A. (szerk.) 2016. *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*. Leiden.
- Ceccarelli, P. 1998. *La danza pirrica nell’ antichità. Studi sulla danza armata*. Pisa–Roma.
- Ceccarelli, P. 2013. *Ancient Greek Letter Writing. A Cultural History (c. 600 BC – 150 BC)*. Oxford.
- Chaintraine, P. 1950. „Les verbes grecs signifiant »lire«”: *Παγκάρπεια. Mélanges Henri Grégoire* vol. II. Bruxelles: 115–126.
- Conte, G. B. 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ford. C. Segal. Ithaca – New York – London.
- Croiset, A. 1895². *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*. Paris.
- Cotter, J. 2016. „New Materialism and the Labor Theory of Value”: *Minnesota Review* 87, 171–181.
- Currie, B. 2004. „Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes”: Mackie 2004, 49–69.
- Currie, B. 2011. „Epinician choregia. Funding a Pindaric Chorus”: Athanassaki–Bowie 2011, 269–310.
- Currie, B. 2012. „Choral Lyric: Pindar and Bacchylides”: de Jong, I. (szerk.): *Space in Ancient Greek Narrative*. Leiden, 285–303.
- Currie, B. 2013. „The Pindaric First Person in Flux”: *ClAnt* 32, 243–282.
- D’Alessio, G. B. 1994. „First-person Problems in Pindar”: *BICS* 39, 117–139.
- D’Alessio, G. B. 1997. „Prosodia and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments”: *ZPE* 118, 23–60.
- D’Alessio, G. B. 2004. „Past Future and Present Past. Temporal Deixis in Ancient Greek Lyric”: Felson 2004b, 267–294.
- D’Alessio, G. B. 2005. „Ordered from the Catalogue. Pindar, Bacchylides and Hesiodic Genealogical Poetry”: Hunter 2005, 217–238.
- D’Alessio, G. B. 2009. „Language and Pragmatics”: Budelmann 2009, 114–129.
- D’Alessio, G. B. 2018. „Fiction and Pragmatics in Early Greek Lyric. The Case of Sappho”: Budelmann–Phillips 2018b, 31–62.
- Day, J. W. 1989. „Rituals in Stone. Early Greek Grave Epigrams and Monuments”: *JHS* 109, 16–28.
- Day, J. W. 2001. „Epigram and Reader. Generic Force as (Re-)activation of Ritual”: Depew–Obbink 2001, 37–57.
- Day, J. W. 2010. *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*. Cambridge.
- Depew, M. – Obbink, D. (szerk.) 2001. *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*. Cambridge, MA.

- Detienne, M. 1967. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris.
- di Marco, M. 1973–74. „Osservazioni sull’ iporchema”: *Helikon* 13–14, 326–48.
- Dougherty, C. 1993. *The Poetics of Colonisation*. Oxford.
- Drachmann, A. B. 1997. *Scholia vetera in Pindari Carmina*. Vol. 1: *Scholia in Olympionicas*; vol. 2: *Scholia in Pythionicas*; vol. 3: *Scholia in Nemeionicas et Isthmionicas*; *Epimetrum*; *Indices*. Stuttgart–Leipzig.
- Eckerman, C. 2010. „The κῶμος of Pindar and Bacchylides and the Semantics of Celebration”: *CQ* n. s. 60/2, 302–312.
- Fatouros, G. 1966. *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*. Heidelberg.
- Fearn, D. 2003. „Mapping Phleious”: *CQ* n. s. 53/2, 347–367.
- Fearn, D. 2009. „Oligarchic Hestia. Bacchylides 14B and Pindar, *Nemean* 11”: *JHS* 129, 23–38.
- Fearn, D. 2011a. „Aeginetan Epinician Culture. Naming, Ritual and Politics”: Fearn 2011b, 175–226.
- Fearn, D. (szerk.) 2011b. *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*. Oxford.
- Felson, N. 1999. „Vicarious Transport. Fictive Deixis in Pindar’s *Pythian* Four”: *HSCP* 99, 1–31.
- Felson, N. 2004a. „Introduction”: Felson 2004b, 253–266.
- Felson, N. (szerk.) 2004b. *The Poetics of Deixis in Alcman, Pindar and Other Lyric*. *Arethusa* 37/3.
- Ferrari, F. 2000. „Intorno all’ ombelico del mondo: le prospettive del rito nelle *Pitiche* di Pindaro”: *Seminari romani di cultura greca* III, 2. Roma, 217–242.
- Ferrari, F. 2012. „Representations of Cult in Epinician Poetry”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 158–172.
- Ford, A. 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, NJ.
- Ford, A. 2003. „From Letters to Literature. Reading the »Song Culture« of Classical Greece”: Yunis (szerk.) 2003, 15–37.
- Foster, M. 2013. „Hagesias as Synoikister. Seercraft and Colonial Ideology in Pindar’s Sixth *Olympian* Ode”: *ClAnt* 32, 283–321.
- Foster, M. 2017. *The Seer and the City. Religion, Politics and Colonial Ideology in Ancient Greece*. Berkeley, CA.
- Foster, M. – Kurke, L. – Weiss, N. (szerk.) 2019. *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*. Leiden.
- Fowler, D. P. „Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure”: uő: *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford, 5–33.
- Fränkel, H. 1961. „Schrullen in den Scholien zu Pindars *Nemeen* 7 und *Olympien* 3”: *Hermes* 89, 385–397.
- Fränkel, H. 1975. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Ford. M. Hadass. Oxford.
- Gentili, B. 1992. „Pindarica III.” *QUCC* n. s. 40 (69), 49–55.
- Gentili, B. et al. 1995. *Pindaro. Le Pitiche. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, e P. Giannini*. Milano.
- Gentili, B. et al. 2013. *Pindaro. Le Olimpiche. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento di Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento*. Milano.
- Gerber, D. E. 1982. *Pindar’s Olympian One: A Commentary*. Toronto.
- Gildersleeve, B. L. 1885. *Pindar. The Olympian and Pythian Odes*. London.
- Goffman, E. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston.
- Hadjimichael, T. A. 2019. *The Emergence of the Lyric Canon*. Oxford.
- Hall, E. 2006. *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford.
- Hall, E. 2018. „Materialism Old and New”: M. Teló – M. Mueller (szerk.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London, 203–218.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry”, *CQ* n. s. 5, 157–175.
- Heath, M. 1988. „Receiving the κῶμος”: *AJPh* 109, 180–195.
- Henrichs, A. 1994–95. „Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”: *Arion* Third Series 3/1, 56–111.
- Henry, R. 1967. *Photius. Bibliothèque*, vol. 5 (*Codices* 230–241). Paris.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Hornblower, S. 2004. *Thucydides and Pindar. Historical Narrative and the World of Epinician Poetry*. Oxford.
- Hornblower, S. – Morgan, C. (szerk.) 2007. *Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford.
- Hubbard, T. K. „The Dissemination of Epinician Lyric. Pan-Hellenism, Reperformance, Written Texts”: Mackie 2004, 71–93.
- Hutchinson, G. O. 2003. *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*. Oxford.
- Hunter, R. (szerk.) 2005. *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge.
- Instone, S. 1993. „Problems in Pindar’s Third *Nemean*”: *Eranos* 91, 13–31.
- Irigoin, J. 1952. *Histoire du texte de Pindare*. Paris.
- Kelly, T. 1998. „The Myth of the Skytale”: *Cryptologia* 1998/July, 244–260.
- Krummen, E. 1990. *Pysos Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. Berlin – New York.
- Kulin, V. 2010. „A jós és a költő. Iamos mítosza Pindaros 6. olympiai ódájában”: *Ókor* 9/3, 3–10.
- Kurke, L. 2013. *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*. Berkeley, CA.
- Kurke, L. 2016. „Pindar’s Material Imaginary. Dedication and Politics in *Olympian* 7”: UCL Housman Lecture (online: academia.edu).
- Kurke, L. – Neer, R. 2019. *Pindar, Song and Space. Towards a Lyric Archaeology*. Baltimore, MD.
- Lefkowitz, M. R. 1991. *First Person Fictions. Pindar’s Poetic „I”*. Oxford.
- Lewis, V. 2019. *Myth, Locality and Identity in Pindar’s Sicilian Odes*. New York.
- Lieberman, G. 2004. *Pindare: Pythiques*. Bayeux.
- Lloyd-Jones, H. 1973. „Modern Interpretation of Pindar. The Second Pythian and Seventh *Nemean* Odes”: *JHS* 93, 109–137.
- Lowe, N. J. 2007. „Epinician Eidography”: Hornblower–Morgan 2007, 167–176.
- Lowrie, M. 1997. *Horace’s Narrative Odes*. Oxford.
- Mackie, C. J. (szerk.) 2004. *Oral Performance and its Contexts*. Leiden–Boston.
- Maehler, H. 1982 és 1997. *Die Lieder des Bakchylides*. I. Epinicians; II. Dithyrambs and Fragments. Leiden.
- Maehler, H. 1989. *Pindari carmina cum fragmentis*. Vol. 2: *Fragmenta; Indices*. Leipzig.
- Maehler, H. 2003. *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*. München–Leipzig.
- Maehler, H. 2004. *Bacchylides. A Selection*. Cambridge.
- Maslov, B. 2015. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge.
- Miller, A. 1993. „Pindaric Mimesis. The Associative Mode”: *CJ* 89, 21–59.
- Morgan, K. A. 1993. „Pindar the Professional and the Rhetoric of the ΚΩΜΟΣ.” *CPh* 88, 1–15.
- Morgan, K. A. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford.

- Morrison, A. D. 2007a. *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Morrison, A. D. 2007b. *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. London.
- Morrison, A. D. 2011. „Pindar and the Aeginetan Patrai. Pindar's Intersecting Audiences”: Athanassaki–Bowie 2011, 297–321.
- Most, G. W. 1985. *The Measures of Praise*. Göttingen.
- Mullen, W. 1982. *Choreia. Pindar and Dance*. Princeton, NJ.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer*. Baltimore, MD.
- Nagy, G. 1994. „Genre and Occasion”: *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 9–10, 11–25 (online: CHS).
- Nagy, G. 2011. „Asopos and his Multiple Daughters. Traces of Pre-classical Epic in the Aeginetan Odes of Pindar”: Fearn 2011b, 41–78 (online: CHS).
- Nash, L. 1990. *The Aggelia in Pindar*. New York – London.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart–Leipzig.
- Obbink, D. – Rutherford, I. (szerk.) 2011. *Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*. Oxford.
- Parmentier, R. J. – Felson, N. 2016. „The 'Savvy Interpreter'. Performance and Interpretation in Pindar's Victory Odes”: R. Parmentier (szerk.): *Signs and Society. Further Studies in Semantic Anthropology*. Bloomington and Indianapolis, IA, 208–238.
- Péron, J. 1974. *Les images maritimes de Pindare*. Paris.
- Petrovic, A. – Petrovic, I. – Thomas, E. (szerk.) 2018. *The Materiality of Text. Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*. Leiden.
- Pfeiffer, R. 1968. *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the Hellenistic Age*. Oxford.
- Pfeijffer, I. L. 1999a. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III and Pythian VIII*. Leiden–Boston–Köln.
- Pfeijffer, I. L. 1999b. *First-Person Futures in Pindar. Hermes Einzelschriften*. Stuttgart.
- Phillips, T. 2016. *Pindar's Library. Performance Poetry and Material Texts*. Oxford.
- Polinskaya, I. 2013. *A Local History of Greek Polytheism. Gods, People and the Land of Aegina, 800–400 BCE*. Leiden.
- Prauscello, L. 2006. *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden.
- Prauscello, L. 2012. „Epinician Sounds. Pindar and Musical Innovation”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 59–82.
- Privitera, G. A. 1982. *Pindaro: Le Istmiche*. Milano.
- Privitera, G. A. 1988. „Pindaro, *Nem.* iii, 1–5, e l'acqua di Egina”: *QUCC* 58, 63–70.
- Race, W. H. 1997. *Pindar. Vol. 1: Olympian and Pythian Odes; vol. 2: Nemean Odes, Isthmian Odes; Fragments*. Cambridge, MA – London.
- Riu, X. – Portulas, J. (szerk.) 2012. *Approaches to Archaic Greek Poetry*. Messina.
- Rotstein, A. 2019. „Cretan *Nomoi*: Archilochus fr. 232 W Without Heraclides Lembus”: *CQ* n. s. 68/2, 384–393.
- Rutherford, I. 2014. *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece. A Study of Theōriā and Theōroi*. Cambridge – New York.
- Schironi, F. 2019. „The Speaking Persona. Ancient Commentators on Choral Performance”: Foster–Kurke–Weiss 2019, 109–132.
- Schmid, M. J. 1998. „*Skytála Moisés*. Song and Writing in Pindar”: *Minerva: Revista de filología clásica* 12, 57–81.
- Schmidt, D. A. 1987. „The Performance of Bacchylides *Ode* 5”: *CQ* n. s. 37, 20–23.
- Schröder, O. 1902. „Pindarica”: *Philologus* 61, 356–373.
- Schröder, O. 1922. *Pindars Pythien*. Leipzig–Berlin.
- Scodel, R. 1996. „Self-Correction, Spontaneity, and Orality in Archaic Poetry”: Worthington 1996, 59–79.
- Segal, C. 1985. „Messages to the Underworld. An Aspect of Poetic Immortalization in Pindar”: *AJPh* 106/2, 199–212.
- Sevieri, R. 1997. „Un canto sul far della sera: autoreferenzialità e mimesi culturale nella Pitica XI di Pindaro per Trasideo di Tebe”: *Aevum Antiquum* 10, 83–100.
- Simon A. 2004. „A lélekbe írt logosz”: *Ókor* 3/4, 8–12.
- Simon A. 2009. „Szóbeliség és írásbeliség az archaikus és klasszikus kori görögség világában”: uő: *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest, 201–223.
- Slater, W. J. 1969. „Futures in Pindar”: *CQ* n. s. 19, 86–94.
- Snell, B. – Maehler, H. (szerk.) 2008. *Pindarus, pars I: Epinicia*. Berlin – New York.
- Spelman, H. 2018. *Pindar and the Poetics of Permanence*. Oxford.
- Steffen, W. 1961. „Bacchylides' Fifth Ode”: *Eos* 51, 11–20.
- Stehle, E. M. 1997. *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton, NJ.
- Stehle, E. M. 2017. „The Construction of Authority in Pindar's *Isthmian* 2 in Performance”: Bakker 2017, 8–33.
- Steiner, D. 1986. *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*. Oxford.
- Steiner, D. 1993. „Pindar's 'oggetti parlanti'”: *HSCP* 95, 159–180.
- Steiner, D. 1994. *The Tyrant's Writ. Myths and Images of Writing in Ancient Greece*. Princeton, NJ.
- Steiner, D. 2016. „Making Monkeys. Archilochus fr. 185–187 West in Performance”: Cazzato–Lardinois 2016, 108–145.
- Stenger, J. 2004. *Poetische Argumentation: die Funktion der Gnomik in den Epinikien des Bakchylides*. Berlin.
- Svenbro, J. 1991. „La lecture à haute voix. Le témoignage des verbes grecs signifiant «lire»”: Baurain–Bonnet–Kriegs 1991, 539–548.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ford. J. Lloyd. Ithaca – New York – London.
- Svenbro, J. 2000. „Az archaikus és klasszikus Görögország. A csön-des olvasás feltalálása”: G. Cavallo – R. Chartier (szerk.): *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Ford. Sajó T. Budapest, 44–70.
- Swift, L. 2019. *Archilochus: The Poems. Introduction, Text, Translation and Commentary*. Oxford.
- Tedeschi, A. 1985. „L'invio del carne nella poesia lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide”: *SIFC* 3, 29–54.
- Teló, M. – Mueller, M. (szerk.) 2018. *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London.
- Thomas, R. 2007. „Fame, Memorial and Choral Poetry. The Origins of Epinician Poetry. An Historical Study”: Hornblower–Morgan 2007, 147–166.
- Thummer, E. 1968–69. *Pindar. Die isthmischen Gedichte. I–II*. Heidelberg.
- Tomlinson, G. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge.
- Too, Y. L. 1991. „Ἡρα Παρθενία and Poetic Self-Reference in Pindar, *Olympian* 6.87–90”: *Hermes* 119, 257–264.
- Turner, Eric. 1952. *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries BC*. London.
- Uhlig, A. 2011. *Script and Song in Pindar and Aeschylus*. Doctoral dissertation, Princeton University.
- Usener, H. 1902. „Milch und Honig”: *RhMus* 57/2, 177–195.
- Uspenszkij, B. 1984. *A kompozíció poétikája*. Ford. Molnár I. Budapest.
- Verdenius, W. J. 1988. *Commentaries on Pindar II: O.1, 10, 11, N.11, I.2*. Leiden.
- Voigt, E. M. 1971. *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam.
- Wachter, R. 1998. „Griechisch *khaire*: Vorgeschichte eines Grusswortes”: *MH* 55/2, 65–75.
- Waszink, J. H. 1974. *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*. Opladen.
- West, M. L. 2011. „Pindar as a Man of Letters”: Obbink–Rutherford 2011, 50–68.

- West, S. R. 1988. „Archilochus’ Message-stick”: *CQ* n. s. 37, 42–48.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von 1900. *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*. Berlin.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von 1922. *Pindaros*. Berlin.
- Wilson, P. 2019. „Dancing for Free. Pindar’s Kastor Song for Hieron”: *ClAnt* 38/2, 298–362.
- Worthington, I. (szerk.) 1996. *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual Poetics in Archaic Lesbos. Contextualising Genre in Sappho”: Yatromanolakis–Roilos 2004, 56–70.
- Yatromanolakis, D. 2009. „Ancient Greek Popular Song”: Budelmann 2009, 263–276.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics*. Washington, D.C. – Cambridge, MA.
- Young, D. C. 1968. *Three Odes of Pindar: A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, Olympian 3*. Leiden.
- Young, D. C. 1983. „Pindar *Pythians* 2 and 3. Inscriptional ποτέ and the ‘Poetic Epistle’”: *HSCP* 87, 30–48.
- Yunis, H. (szerk.) 2003. *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge.

Pártay Kata (1991) az ELTE Nyelv-
tudományi Doktori Iskolájának hall-
gatója. Kutatási területe Euripidész
tragédiáinak nyelvészeti szempontú
elemzése.

Legutóbbi írása az Ókorban:
„Kétfrigyű násznyoszolyát nem di-
csérek én soha”. *Philia és házasság*
az *Andromachéban* (2017/2).

Paris, Helené és a *hymenaios*

Műfaji áthallások az *Iphigeneia Aulisban* kardalaiban

Pártay Kata

Az *Iphigeneia Aulisban* a trójai háború mítoszainak egyetlen meghatározó pillanatát merevíti ki és nyújtja meg: azt a pillanatot, amelyben Agamemnónnak meg kell hoznia a rettenetes döntést, hogy lányát áldozza-e fel, vagy pedig a dicsőséges hadjáratról mondjon le. Míg a mítosz más elbeszéléseiben ez a pillanat valóban csak pillanatnak tűnik, és a hangsúly Iphigeneia feláldozásának szörnyűségére, annak következményeire vagy a sors elkerülhetetlenségére kerül,¹ addig itt, úgy tűnik, Agamemnónnak valóban van lehetősége választani, és döntésének meghozása adja ki a tragédia cselekményének jelentős részét. Az *Iphigeneia Aulisban* felvillantja annak a lehetőségét, hogy Agamemnón esetleg nem áldozza fel lányát, és így háború helyett a hősök kénytelenek hazatérni Aulisból: a trójai háború veszélybe kerül a drámában.² Míg a tragédia jelenében majdnem végig függőben marad, hogy valóban megölik-e Iphigeneiát, addig a kardalok olyan mitikus háttérhez nyúlnak vissza, amelyben a trójai háború megtörténte nem kérdéses, így már a *parodostól* kezdve kialakul bizonyos mértékű feszültség a kardalok és a cselekmény jelene között.³ A mitikus távlatból adódó feszültséghez társul a nézőpontok különbsége is: míg a párbeszédész részeket először Agamemnón, majd Iphigeneia döntése és a háború dicsősége és szükségességének kérdése uralja, addig a fiatal nőkből álló kar – ahogyan ez általános a kardaloknál – a hétköznapiak moralitását képviseli, ezzel összhangban pedig a hatalmi kérdések helyett inkább a házasságok szerepére fókuszál. Hatalmi szempontok, politika és családi élet kerül szembe egymással Agamemnón dilemmájában is, és ugyanez a szembenállás jelenik meg kevésbé konkrét formában a kardalokból kirajzolódó értékrend és a párbeszédész részek között is. Az alábbiakban azzal foglalkozom, hogy az archaikus lírai műfajok, elsősorban pedig a *hymenaios* műfajának megidézése, és Paris és Helené viszonyának kiemelt szerepe milyen módon hat a kardalok jelentésképzésére, és hogyan befolyásolhatja a tragédia konfliktusainak megítélését.

Az *Iphigeneia Aulisban* Euripidész kései tragédiái közé tartozik (Kr. e. 405-ben mutatták be, már a költő halála után, a *Bacchánsnőkkel* egy évben). Általában elmondható, hogy a *Trójai nők* (azaz a 415) után született tragédiákban – az újzene térnyerésével összefüggésben⁴ – egyre kevesebb énekelt rész jut a karnak, és egyre több a színészeknek, illetve, ettől nem függetlenül, a kardalok egyre kevésbé egyértelmű módon kapcsolódnak bele a tragédia cselekményébe.⁵ Ebben a tragédiában az előbbi tendencia nem érvényesül, azaz a karnak sok énekelt sor jut. Az azonban itt is jellemző, hogy ezek az énekek nem direkt reflexió útján kapcsolódnak a párbeszédész részekhez, inkább asszociatív módon, és a kar mint szereplő mindvégig kívülállóként vesz részt a cselekményben, nem folyik bele aktívan az eseményekbe – Euripidész más tragédiáiban is ez az általános tendencia. A kar fiatal, férjezett, de még gyermektelen chalkisi nőkből áll,⁶ akik azért érkeztek Aulisba, hogy megcsodálják az ott gyülekező görög sereget (171). Szabad nők férfi kíséret nélkül, akiknek semmi dolga nincs a katonai táborban, pusztán kíváncsiságból vannak ott. Jelenlétük a nők helyét meghatározó 5. századi normák szerint mindenképp meglepő, és a cselekmény maga sem teszi szükségessé.⁷ Dramaturgiai szempontból azonban a tragédia egészét tekintve indokolt, mivel egyik szereplőhöz sem kapcsolódnak, és így nézőpontjuk független



1. kép. Istennők szépségversenye. Athéni vörösalakos hydria, Kr. e. 470 körül, British Museum (ltsz. 1873,0820.353)

maradhat. Bár női mivoltukból adódóan azt várhatnánk, hogy azonnal Iphigeneiával vállalnak közösséget, eleinte mégis készségesnek mutatkoznak Agamemnónnal együttműködni a király valódi terveinek leplezésében. Ez a közreműködés persze részben dramaturgiaiailag szükséges: amikor a kar megérkezik, még csak Agamemnón és Menelaos van a színen. Az első *epeisodion*ban megtudják, hogy Iphigeneiát fel fogják áldozni Artemisnek, de Agamemnón megkéri őket, hogy ne árulják el ezt a tervet családjának. Ehhez ők egészen addig tartják is magukat,⁸ amíg az öreg szolga fel nem fedi Klytaimnéstrának és Achilleusnak Agamemnón szándékait (855–895). Összesen mindössze 20 beszélt soruk van, azok is inkább tagoló és kommentáló funkciót látnak el.⁹ Sokáig egyáltalán nem lépnek ki a *parodos*ban saját maguk számára kijelölt szemléltető szerepből, az események előrehaladtával azonban, amikor már egyre biztosabban látszik, hogy Iphigeneiát fel fogják áldozni, lassan közelítenek a lány szempontjához, míg végül *paian*t énekelve ők kísérik a lányt az áldozati oltárhoz (1466–1531). A kar hozzáállásában tehát változás figyelhető meg: a sereg csodálata felől elmozdulnak a fiatal lánnyal való együttérzés felé.¹⁰

A kardalok jelentésképzése szempontjából fontos, hogy a kar egyik fő funkciója a tragédiákban a közvetítő és értelmező szerep, amely több síkon is megjelenik.¹¹ Egyik ezek közül a kulturális emlékezet hordozása és a mitikus történetek felidézése. Énekeikben a korabeli közönség számára ismert mitikus hagyományból merítenek, kitágítva a tragédiák időbeli perspektíváját. Jellemzően a kardalokban jelennek meg a színen végbemenő cselekmény mitikus előzményei, és olykor az énekek előre is utalnak a szemünk előtt kibontakozó események már a tragédián kívül eső folytatására.¹² Így történik ez az *Iphigeneia Aulisban* esetében is, ahol mind Helené elszöktetésének mitikus előzményét, az istennők szépségversenyét, Péleus és Thetis lakodalmát, mind pedig Trója lerombolásának előre vetítését megtalálhatjuk a kardalokban. Nemcsak a mitikus tudás, hanem a tragédia cselekményéről való tudás tekintetében

is a kar áll legközelebb a közönséghez.¹³ Noha tudásuk korlátozottabb a nézőkénél, a legtöbb szereplőnél – különösen a becsapott vagy csapdába csalt szereplőknél – jobban rálátnak az eseményekre, hiszen bevonulásuk után már nem hagyják el a színt. Ebben a tragédiában is tudják, hogy Iphigeneia és Achilleus házassága csak hamis ürügy a lány Aulisba hívására, látják Agamemnón és Menelaos konfliktusát, jelen vannak, amikor az öreg szolga elárulja Klytaimnéstrának férje valódi szándékait. Eközben pedig, mint Euripidésnél ez általában is jellemző, többé vagy kevésbé kívülállóként vannak jelen, ezáltal is közelebb kerülve a nézőkhöz, mint a szereplők, akik teljesen a tragédia világába vannak ágyazva. A kar közvetítő szerepe nem független a tragédia rituális funkciójától sem, aminek éppen a kar a fő hordozója. A Nagy Dionysia során előadott tragédiák fontos elemei voltak az athéni identitás megerősítésé-

nek, és az a tény, hogy a kar szigorúan a *polis* polgáraiból állt (míg az 5. század végére a színészek és aulosjátékosok már inkább profik voltak),¹⁴ kiemelt jelentőséget kölcsönzött nekik a kultuszban is. Elemzésemben mindennek annyiban van jelentősége, hogy a gyakran marginálisan kezelt kardalokban nagyon is megvan a potenciál arra, hogy másképpen keretezzék az eseményeket, mint ahogy az esetleg az *epeisodion*okból kirajzolódna. A karnak mindenképpen ad valamilyen mértékű autoritást a hagyomány mozgósítása, aminek részét képezi adott esetben a lírai műfajok megidézése is. A kardalokon kívül Agamemnón és a háttérben fenyegetően jelen lévő sereg nézőpontja érvényesül, és Iphigeneia végső döntésével, hogy feláldozza magát, ez a hatalmi szempont győzedelmeskedik. Azonban a kar házasságokat és a háború szörnyűségeit középpontba állító énekei megkérdőjelezzik ennek a szempontnak az érvényességét, vagy legalábbis mindennek fölött valóságát. Ennek a szubverzív nézőpontnak a létrehozásában pedig szerepet játszik az archaikus líra egyes műfajainak megidézése is.

Sokat elemzett jelenség, hogy a tragédia magába olvasztotta a görög énekkultúra különböző műfajait, és multimédiális műfajként az 5. század során a legfontosabb költői formává lépett elő.¹⁵ A tragédiában nemcsak a lírára, hanem gyakran az eposzra, vagy akár a törvényszéki beszédekre és a vizuális kultúra elemeire is találunk utalásokat. Azonban az, hogy ezeket az allúziókat felfedezzük és megfelelően interpretáljuk, több szempontból is nehéz feladat. Minthogy a tragédiával kortárs műfaji besorolások nem állnak rendelkezésünkre, és általában is elmondható, hogy a modern műfajfogalom megfelelője nem található meg az archaikus és klasszikus görög költészetben és gondolkodásban, a műfaj meghatározása eleve problematikus a görög líra esetében.¹⁶ A jelenleg leginkább meghatározó modell a Claude Calame, Bruno Gentili és Gregory Nagy¹⁷ nevével fémjelvezhető performatív modell, amely a lírai műfajokat a rituális keret és a dal elhangzásának alkalma felől ragadja meg. Ebben a meghatározásban a rítus performativitása elsődleges

jelentőségű: nemcsak a szövegszerű kapcsolatoknak, hanem a mára elveszett dallamnak, a rituális mozdulatoknak, az előadás rituális kontextusának is kiemelt szerepe van. Csakhogy éppen a performatív elemek azok, amelyekről a legkevesebb ismerettel rendelkezünk. Igaz ez a tragédiára is: a kardalok koreográfiája, a rítusokra utaló gesztusok, a zene szinte mind elveszték. A források természetéből adódóan tehát elsősorban textuális nyomok alapján kénytelenek a kutatók az utalási formákat feltérképezni, miközben ezek az allúziók nagy valószínűséggel legalább ennyire voltak az előadáshoz kötődő, nem szövegszerű utalások.¹⁸ Ehhez a problémához járul, hogy a korabeli közönségről sem tudunk eleget ahhoz, hogy a műfaji utalások közönségre gyakorolt hatását magabiztosan felmérhessük.¹⁹ Az mindenesetre elég biztosan állítható, hogy a korabeli közönség számára is a komplex színházi élményen keresztül érték el hatásukat ezek az elemek.²⁰ Ezeknek a problémáknak a szem előtt tartásával a továbbiakban a források természete miatt mégis elsősorban a szövegszerű kapcsolódásokat fogom nyomon követni.

Az *Iphigeneia Aulisban* kardalai több műfajt is megidéznek, kiemelkedik azonban ezek közül fontosságában a *hymenaios*. Ennek egyik oka nemcsak magukban a kardalokban található, hanem a tragédia egészében. Az *Iphigeneia Aulisban* egyik fontos, a teljes cselekményen végigfutó motívuma a házassági szertartás és az emberáldozat összefonódása. Agamemnón azzal az ürüggyel hívja Iphigeneiát Aulisba, hogy Achilleus-hoz fogja feleségül adni, és még a lány megérkezése után is hosszan fenntartja annak látszatát, hogy a házassági szertartást készítik elő, miközben valójában Iphigeneia megölésére készülnek. A hadjáratok előtti szokásos állatáldozat, a házassági szertartás és Iphigeneia feláldozása egymásba olvad, és az áldozati állat szerepébe Iphigeneia kerül.²¹ A házasság tematikus jelentőségével függ össze, hogy a kardalok – főleg az első és harmadik *stasimonok* – maguk is a *hymenaios* műfaját idézik meg leggyakrabban. A *hymenaios*ról kevés a biztos tudásunk, 5. századi szöveges forrás nem sok maradt fenn, mindössze néhány Sapphó-töredékből, a tragédiákból, Aristophanés komédiáiból és későbbi, hellénisztikus kori forrásokból következtethetünk bizonyos jellemző elemekre.²² a többnapos esküvői szertartás különböző pontjain hangzottak fel dalok. A szertartás egyes szakaszaihoz tartozó énekek közül hármat szoktak azonosítani: az első napon, a lakoma során elhangzó énekeket, amelyek az ifjú párt istenekhez, természeti jelenségekhez, növényekhez, állatokhoz hasonlítják, az összehasonlítás (*eikasia*) miatt a modern szerzők néha *eikónes*nek nevezik²³ (máskor nem adnak neki saját nevet); a *makarismos*t, amelyben a vőlegényt és családját áldottnak és boldognak nevezik az esküvő miatt; és az *epithalamion*t, amelyet a nászéjszaka során a fiatal pár ajtaja előtt énekeltek. Kérdéses azonban, hogy ezek a dalok műfajukat tekintve valójában mennyire különíthetők el egymástól, és hogy a kifejezéseket mennyire következetesen használták, ezért a következőkben minden, az esküvői szertartáshoz köthető dalra *hymenaios*ként hivatkozom. Dolgozatomban azzal foglalkozom, hogy a házasságok hogyan jelennek meg a kardalokban, és kiemelt szerepük milyen következményekkel jár az ezekben az énekekben létrejövő poétikai világra, a kardalok jelentésalkotására és végső soron a tragédia egészére nézve. Emellett azt is végigkövetem, hogyan jelenik meg Paris és Helené kapcsolata és az istennők szépségversenye a tragédiában. A kardalok minduntalan visszatérnek Parisra és Helenére

mint a háború okozóira, és rosszállásuk tárgyaiként mutatják fel őket. Megítélésük nem elválasztható a kar házasságról, morális értékekről és a háborúról alkotott képétől.

A kar azért érkezik Aulisba, hogy megcsodálja az összegyűlt görögök seregét, akiket félisteneknek nevez (171–173). A *parodost* a női szempont (szó szerint értve: a kíváncsi női tekintet) szervezi.²⁴ A közelgő háborút dicsőségesnek,²⁵ a sereget hősiessnek és mindenekelőtt szépnek látják. A fiatal nők elpirulnak a katonák látványától (φοινίσσουσα παρῆδ' ἐμῶν / αἰσχύνῃ νεοθαλεῖ, „fiatal szégyentől pirul az arcom”, 187–188), ez a pirulás pedig azt mutatja, hogy a férfiakra nemcsak mint harcosokra, hanem mint potenciális partnerekre, mint az erotikus vágyakozás tárgyaira is tekintenek, még akkor is, ha ők maguk férjezettek. A *parodos* szokatlanul hosszú, 148 sort tesz ki, első felében (164–230, strófa-antistrófa-*epódos*) a harcra készülődő, de még pihenő katonákat veszi sorra, második felében (231–302, 3 strófa-antistrófa pár²⁶) pedig egy hajókatalógus szerepel.²⁷ Különösen kiemelkedik a tábor katonái közül Achilles.²⁸ Az első *epódost* egészen az ő leírásának szentelik, ami a későbbiek fényében azért nyer jelentőséget, mert a kardalok létrehozna egy implicit szembenállást egyfelől Paris és Helené, másfelől Iphigeneia és Achilles között: Achilles nagyszerű harcosnak, nemes származású hősnek tűnik föl Paris ellenében. Ekkor szépsége és kiemelkedő fizikai képességei nyugtázi le az asszonyokat. A *parodost* amúgy is áthatja a görögség fölényébe vetett hit: a kar azzal a megjegyzéssel zárja bevonuló énekét, hogy egy ilyen csodálatos sereg minden bizonnyal le fogja győzni a *barbárokat*. A seregszemle és a hajókatalógus is megidézi Homéroszt,²⁹ témájában és epikus formulákat gyakran használó nyelvezetében is. Emellett azonban az a tény, hogy a beszélők fiatal nők, akik ráadásul elpirulnak a férfiak látványától, markánsan meg is különbözteti a megszólaló hangot a homérosi eposzok narrátorától,³⁰ és felidézhet egy, a *hymenaios*okban is meglévő képet, amikor a lányok csapata nézi, dicséri az ifjak csapatát, vagy éppen incselkedik velük. A *hymenaios*ok egyik eleme lehetett (sokat idézett példája Catullus 61), hogy férfi- és lánycsapatra oszlottak az énekesek, és egymásnak felelgettek. Tartalmában ugyan a *parodos* nem kapcsolódik a nászdalokhoz, a szerkezet azonban asszociatív módon megidézheti a *hymenaios*ok ezen két csapatát.

A *parodos* során a kar alapvetően az érzéki benyomásait mondja el, az elé táruló látványra koncentrálna, a hőskökhöz kapcsolódó mítoszokat és a háború okának mítikus hátterét éppen csak érinti. Az első strófában utalnak az istennők szépségversenyére, amelynek következményeként Paris beleszeretett Helenébe, és amely így a háború kiváltó oka lett. Mivel Paris és Helené kapcsolata központi jelentőségű a kardalokban, érdekes a kar általi első említésüket is megfigyelni:

... στέλλειν
ἐπὶ τὰν Ἑλέναν, ἅπ' Εὐ-
ρώπα δονακοτρόφου
Πάρις ὁ βουκόλος ἂν ἔλαβε
δῶρον τὰς Ἀφροδίτας,
ὅτ' ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις
Ἥρα Παλλάδι τ' ἔριν ἔριν
μορφᾶς ἅ Κύπρις ἔσχεν.
(177–184)

(sereget) indítanak Helené után, akit az Eurótas nádas partjáról kapott meg Paris Aphrodité ajándékaként, amikor a forrás vizénél Kypris megnyerte a szépségversenyt Hérával és Pallasszal viszálykodva.³¹

Az istennők szépségversenye többször szerepel a tragédiában mint a háború kiváltó oka:³² ez az esemény vezetett aztán ahhoz, hogy Paris elrabolta Helenét, és egy olyan házasság jött létre közöttük, amelyik több szempontból is kilép a házasságok elfogadott, szabályozott keretéből. A kar itt még nem foglalkozik kiemelten Paris és Helené kapcsolatával, ám a mítosznak már ebben a rövid említésében is megjelennek bizonyos elemek, amelyek később nagyobb teret kapva meghatározónak mutatkoznak. Helenét Aphrodité ajándékának nevezik, ami az istennő aktív szerepére utal az eseményekben, és Helenét – alávetett szerepben ugyan, de – az istennőhöz kapcsolja. Parisra viszont marhapásztorként hivatkoznak (Πάρης ὁ βουκόλος). Helené az isteni szférához áll közel (bár itt nem említik meg isteni származását), Parist pedig alacsony rangúnak mutatják. A szépségverseny és a háború ebben a rövid elmesélésben is összefonódik az *eris* szó kétszeri ismétlésével. Ekkor azonban ez a képzet még nem nyer nagyobb szerepet, mivel a *parodos* középpontjában a sereg és a háború dicsősége áll.

A *parodos*-ban megfigyelhető zavartalanul pozitív hozzáállás a háborúhoz és a hadvezérekhez részben annak tudható be, hogy a kar ekkor még semmit nem tud a hadjárat feltételeiről és Agamemnón hazugságáról. Az ő szemükben az ügy egyszerű: igazságtalanság történt, amikor a barbár Paris elrabolta a spártai Helenét, ezért pedig az összegyűlt görög sereg bosszút fog állni. Az első *epeisodion* során azonban Menelaos és Agamemnón *agónjából* a kar is értesül az Iphigeneiára váró sorsról. Megtudják, hogy Agamemnón azzal az indokkal hívatta lányát, hogy feleségül fogja adni Achilleushoz, és arról is értesülnek, hogy Iphigeneia már a táborban van anyjával és kistestvérével együtt. Ez a tudás pedig elfordítja figyelmüket a seregtől, és lassan megváltoztatja hozzáállásukat az eseményekhez. Ez a változás már az első *stasimon*-ban érezhető.

A három *stasimon* erősebben kapcsolódik egymáshoz, mint a *parodos*-hoz. Ezekben a kardalokban mindvégig fontos szerepet játszik a tágan értett házasság kérdése, és szorosabb összefüggés, egyszersmind szembeállítás alakul ki Paris és Helené kapcsolata és Iphigeneia és Achilleus soha meg nem valósuló kapcsolata között. Paris, Helené és Iphigeneia asszociatív összetartozását és szembenállását az is hangsúlyozza, hogy ők a három *stasimon* egyes *epódos*-ainak megszólítottjai. Az első *stasimon* strofikus felépítésű: a strófa Erös kegyetlen erejét festi le és boldognak nevezi azokat, akik mértékkel részesülnek Aphroditében, azaz a szexualitásban és szerelemben. Az antistrófa a nevelés (*paideia*) és az erény (*areté*) fontosságáról beszél, az *epódos* pedig a korábban elmondottakat illusztrálja Paris és Helené történetével. A kardal első szava: *makares* ('boldogok'), már rögtön megidézi a nászdalokat és a házasságot. A *makares* szót, amely általában az istenek jelzője szokott lenni, halandókra csak a házasságkötéskor használják,³³ ezzel a szóval a dal rögtön a *makarismos*-ra is utal, az olyan énekekre, amelyek boldognak, áldottnak nevezik a vőlegényt.³⁴ A kardal felütése összhangban áll a kortárs közvélekedéssel: a jó házasság mértékletességre alapul, a *sóph-*

rosyné vezet boldog élethez, a túlzott, nem kontrollált Erös pedig szenvedést hoz, és akár pusztító erejű is lehet.³⁵ A fiatal nők saját maguk számára is mértékletes vágyakat kérnek az istennőtől, a strófát lezáró fohász jó összefoglalója a házasságról való vélekedésüknek:

Εἴη δέ μοι μετρία μὲν
χάρις, πόθοι δ' ὅσιοι,
καὶ μετέχοιμι τᾷς Ἀφροδί-
τας, πολλὰν δ' ἀποθείμιαν.
(554–557)

Legyenek az örömeim mértékletesek és a vágyaim az istennek tetszők, és részesüljek Aphroditéből, de a túlzást kerüljem el.

A *μετέχοιμι τᾷς Ἀφροδίτας* kifejezés belesimul a kérdésbe, hogy kerülje el őket a túlzott szenvedély, az a fajta Erös, amely – ahogyan az *epódos* leírja – Parist és Helenét elragadta. Ám Iphigeneia sorsát is tekintetbe véve utólag másféle hangsúlyt is nyer ez a kérdés: részesüljek Aphroditéből, ellentétben Iphigeneiával, aki soha nem részesülhet belőle. A *metriotés* ('mértékletesség') itt elsődlegesen a túlzott szenvedélyektől való tartózkodásra vonatkozik, jelentésmezéjében mégis ott lehet a másik végteltől való tartózkodás, az örök szüzesség elvetése is. Az optativusban megfogalmazott kívánság pedig nem csak fohász, hanem implicit módon el is ítéli Parist és Helenét. Ez a *hymenaios*-tól határozottan eltérő beszédmód nem része a kezdeti *makares* szóval bevezetett hangnemnek, hiszen nem dicséri az ifjú párt, nem nevezi őket boldognak, hanem éppen ellenkezőleg, az ellentétet készíti elő. Az átlagember túlzásoktól való riadtsága jelenik meg benne, amit csak még hangsúlyosabbá tesz, hogy egy dicsőítő, pozitív felütést követ. Az antistrófa szintén általánosan elfogadottnak tekinthető igazságokra épül: különböző az emberek természete és neveltetése, de a jó nevelés nagyban hozzájárul az erényesség kialakulásához (τροφαὶ θ' αἱ παιδευόμεναι / μέγα φέρουσ' ἐς τὰν ἀρετάν, 561–562). A közhely jelentősége az *epódos*-ban Paristról kialakított képben rejlik, akinek esetében a *paideia* hiánya fontos hiánynak mutatkozik. Nem csak a nevelésről, de a férfiak és nők számára eltérő erényekről is beszélnek. A férfiak a politika világában kell megtalálják a helyüket, míg a nőknek a „rejtett Kypris révén” (*kata Kyprin kryptan*)³⁶ van alkalmuk az erényt elérni. Noha a „rejtett Kypris” szóválasztás értelmezése problematikus, és felmerül a kérdés, hogy miért olyan szófordulatot alkalmaznak, amely gyakran a házasságon kívüli, titkos és tiltott szerelmi viszonyokra utal, egy aspektussal kapcsolatban nem merülhet fel kétség: a rejtettség éppen ellentétes a *kleosszal*, a férfiak számára fenntartott dicsőséggel, amelyet Iphigeneia a tragédia végén magának követel majd. Az *epódos*-ban arra láthatunk példát, milyen az, amikor a túlzott Erös győzedelmeskedik. Ez a rész a strófában és antistrófában elmondottakat illusztrálja. Ahogyan már a *parodos*-ban is az istennők közötti szépségversenyig vezetik vissza az éppen kitörni készülő háború okait, úgy itt is, immár kifejtettebben kapcsolják össze a szépségversenyt, az abból következő szerelmi viszonyt és a közelgő háborút, amelyet ez a viszony okoz.

Ἦμολες, ὦ Πάρις, ἦτε σύ γε
 βούκολος ἀργενναῖς ἐτράφης
 Ἰδαίαις παρὰ μύσχοις,
 βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων
 αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις
 μιμήματα πνε<ί>ων.
 Εὐθηλοὶ δὲ τρέφοντο βόες,
 ὅτε σε κρίσις ἔμηνε θεῶν,
 ἃ σ' Ἑλλάδα πέμπει·
 ἐλεφαντοδότην πάροι-
 θεν δόμων ὃς στὰς Ἑλένας,
 ἐν ἄντωποις βλεφάροισιν
 ἔρωτά τ' ἔδωκας,
 ἔρωτί δ' αὐτὸς ἐπτοάθης.
 Ὅθεν ἔρις ἔριν
 Ἑλλάδα σὺν δορὶ ναυσὶ τ' ἄγει
 ἐς πέργῃα Τροίας.
 (573–589)

Elmentél, Paris, oda, ahol te is marhapásztorként nevelkedtél idai fehér borjak mellett, barbár dalt syrinxszve, a nádba fújva Olympos phryg aulosainak imitációját. Tejelő tehenek nevelkedtek ott, ahol elvette az eszedet az istennők közötti választás, amelyik Hellasba küldött; aki Helené elefántcsont szobái előtt álltál, és szemébe nézve Eróst adtál neki, és te magad is megrendültél az Eróstól. Innentől kezdve a viszály viszályt szül és lándzsákkal és hajókkal vezeti Hellast Trója fellegvárához.

Parist a természetben látjuk: az Ida hegyén marhákkal körülvéve, amint marhapásztorhoz illően pánsípon játszik.³⁷ Így is nevelkedett, hófehér borjak között, vagyis nem részesült abban a *paideiában*, ami a túlzott *erős* megfékezésében segítene.³⁸ Noha Paris trójai királyfi, a kardalokban következetesen marhapásztorként jelenik meg, a *parodosban* is így hivatkoznak rá, és itt is ekként szólítják meg. A fehér borjakkal körülvett ifjú képe előre utal Iphigeneia feláldozására is. A hófehér borjak, amelyek között Paris élte életét, összekapcsolódnak Iphigeneiával, akit áldozati állatként (*moschon akératon*, 1083) fognak levágni. Ebben a kardalban Paris a természethez tartozik, a hegyekben, állatok között él,³⁹ pásztori környezetben, a királyi származáshoz amúgy jobban illő kithara helyett syrinxen játszik, ahogyan a kar kiemeli, barbár dallamot.⁴⁰ Egészen addig, amíg meg nem zavarják ebben a nyugalomban az istennők és a választás, amely rossz irányba fordítja vágyait, és amely nyomán Hellasba megy. Parisszal szemben Helenét elefántcsonttal díszített palotában látjuk, ez a néhány szó kifejezi a státusuk közötti különbséget. Helené, a spártai uralkodó felesége görög földön él luxuskörülmények között. Mi viszi hát rá, hogy elhajózzon egy barbár marhapásztorral? A mindkét oldalon megjelenő Erós. Paris és Helené összekapcsolódó tekintetében jelenik meg a vágy, éppen az olyan Erós, melytől a kar óvakodik és óva int. Ez az Erós az *erisszel*, a versengéssel, viszályal, pusztítással kerül asszociatív viszonyba. Paris és Helené kapcsolatát nem a *metriotés* jellemzi: Paris barbár, tanulatlan, alacsonyabb rangú (ha születésénél fogva nem is, de neveltetését tekintve mindenképp), ráadásul Helené már férjnél van, ezért a kapcsolatuk csakis illegitim lehet. Helené akkor tudna magának *aretét* szerezni, ha jó feleségként élne, távol a kíváncsi tekintetektől, Paris pedig akkor, hogyha a közügyekkel megfelelő módon fog-

lalkozna – mindketten eltérnek tehát attól a normától, amelyet a kar a *stasimon* első felében felállított.

A második *stasimon* nincs sem a *hymenaios*szal, sem a házasságok témakörével olyan explicit kapcsolatban, mint az első, és aztán majd a harmadik *stasimon*, azonban itt is a kulturálisan nem kontroll alá vont Erós pusztítását és a házasság intézményének felbomlását láthatjuk, ráadásul egyenes következményeként Helené elrablásának. A két, erotikus vágyakozás és házasság köré épülő dal között a második *stasimon* az Eróst a harci vágyon keresztül, a szexualitást pedig csak mint erőszakot mutatja fel, harmadik példajaként a házasság eltörlésének. Ez a dal Trója pusztulását képzei el. A *parodosban* és az első *stasimonban* Aphrodité okozta a konfliktust, itt pedig párja, Arés⁴¹ pusztít Trója falainál. A strófa és az antistrófa ezt a pusztítást írja le. A kardalt megelőző rész már előkészítette a halál tematikáját: a második *epeisodion* két párbeszédből áll, ezek során Agamemnón Iphigeneiával és Klytaimnéstrával beszélt, mindkettejük előtt titokban tartva Iphigeneia közelgő halálát. A király mindvégig fenntartotta a látszatot, hogy esküvőre készülődnek, ám Iphigeneiával folytatott párbeszédét teljesen átszötte az irónia: úgy beszélt a kihajózás előtti áldozatról, mintha annak nem lenne köze a lányhoz, és több ízben is előreutalt Iphigeneia közelgő, „vég-ső utazására”, amelyet a lány a házasságra, a kar és a közönség azonban közelgő halálára vonatkoztathatott. Sem Iphigeneia, sem Klytaimnéstra nem érthette ezeket az utalásokat és kétértelmű megjegyzéseket, a kar és a közönség számára azonban a halál és a házasság összekapcsolódása mindvégig jelen volt az *epeisodion* során, így a kardal egyenes folytatása ennek a tematikának.

A kar ebben az énekében a nem nagyon távoli, mégis mítikus múltból (az istennők szépségversenyétől) a jövőbe tekint, ezzel pedig mintegy megerősíti a trójai háború és így Iphigeneia feláldozásának megmásíthatatlanságát. Míg az első *stasimon* Parisra (és Aphroditéra) fókuszált mint a háború kiváltóira, addig a második *stasimon* Helenét helyezi a középpontba. Talán nem függetlenül női mivoltuktól, a kar kettős szerepben mutatja fel Helenét: okozója és elszenvédője is az eseményeknek.

Α δὲ Διὸς Ἑλένα κόρα
 πολύκλαυτος ἐσεῖται
 πόσιν προλιποῦσα.
 Μῆτ' ἐμοὶ
 μήτ' ἐμοῖσι τέκνων τέκνοις
 ἐλπίς ἄδε ποτ' ἔλθοι,
 οἷαν αἱ πολύχρυσοι
 Λυδαὶ καὶ Φρυγῶν ἄλοχοι
 στήσουσι παρ' ἱστοῖς,
 μυθεῖσθαι τὰδ' ἐς ἀλλήλας·
 τίς ἄρα μ' εὐπλοκάμους κόμας
 ῥῦμα δακρύοεν τανύσας
 πατρίδος ὀλομένας ἀπολωτιῇ;
 — διὰ σέ, τὴν κύκνου δολιχαῦχενος γόνον,
 εἰ δὴ φάτις ἔτυμος
 ὥς ἔτεκεν Λήδα <σ'>
 ὄρνιθι παμένῳ
 Διὸς ὅτ' ἠλλάχθη δέμας,
 εἴτ' ἐν δέλτοις Πιερίσιν
 μῦθοι τὰδ' ἐς ἀνθρώπους
 ἦνεγκαν παρὰ καιρὸν ἄλλως.
 (781–800)

Zeus lánya, Helené sokat fog sírni, amiért elhagyta férjét. Ne legyenek se nekem, se a gyermekeim gyermekeinek ilyen kilátásai, amilyenről a sokaranyú lydek és a phrygek feleségei beszélnek a szövőszék mellett állva így szólva egymáshoz: Ki fog elhurcolni engem könnyek közt a szépfonatú hajamnál húzva, miután elpusztult a hazám? Miattad, aki a hosszú nyakú hatyú gyermeke vagy, ha igaz a szóbeszéd, hogy Léda szárnyas madártól fogant meg téged, amikor Zeus alakot váltott. Vagy csak a Múzsák tábláinak mítoszai vezették félre ezzel az embereket.

A 783. sorban⁴² szereplő *posis* szó Menelaosra utal: nemcsak Priamos lányai és felesége –akiket az előző sorok említenek – fognak sokat sírni szeretteik elvesztése miatt, hanem Helené is megbánja majd, hogy elhagyta férjét. Menelaosra kell itt gondolnunk egyrészt a *proleipó* ('elhagy') ige miatt, másrészt, mert a kar egyszer sem nevezi Helené férjének Parist. Mégis, a szövegkörnyezetből adódóan másodlagosan Parisra is utalhat a *posis* szó. Homérosznál Paris és Helené viszonya többnyire házasságként jelenik meg. Az előző sorokban pedig a Trója alatt eleső férfiakat siratták az asszonyok, és Paris is ezek közé a férfiak közé fog tartozni. Ebbe a képbe jobban illik a háborúban elesett Parist sirató Helené, aki így egy pillanatig egy lesz csak a háború miatt szenvedő asszonyok között. A háború leírásában, ahogyan a katonák szemlélésében is korábban, a női szempont érvényesül. Helené mint feleség jelenik meg, szembe állítva, egyszersmind össze is kapcsolva a phrygek és trójaiak asszonyaival. A királyi család tagjai és Helené említése után mozdul tovább a kar az átlagemberek tapasztalatára. Ahogyan az első *stasimon*ban, itt is egy optativusban kifeje-

zett kívánság az átvezetés: a kar azt kívánja, hogy ne olyan sors várjon rá, mint a trójai nőkre. A beszédmód itt egészen összetetté válik. A fohászba ékelve egyszer csak átváltanak a trójai asszonyok elképzelt jövőbeli beszélgetésének egyenes idézésére. Ekkor a kar hangja teljesen összeolvad a trójai nők hangjával. Ez különös plasztikusságot ad a nőkre váró szenvedésnek, először az elvesztett szeretteik miatt, azután pedig azért, mert már rettegéssel várják, hogy ki fogja őket hajuknál fogva elhurcolni és megerőszakolni, ami nagyon is valós kilátás számukra. Noha korábban úgy tűnt, az együttérzést talán Helenére is kiterjesztik, ez a hangulat gyorsan megváltozik, és a kar őt nevezi minden szenvedés okozójának (δῖα σέ, „miattad”, 793). Míg néhány sorral előbb egyértelműen Zeus lányának nevezték, a trójai nőkkel való azonosulás után már kétkezdéssel idézik fel Léda és a hatyú történetét. Fontosnak tűnik, hogy Helenének már a születése is házasságon kívülre esik, nem a házassággal kordában tartott Erős fennhatósága alá. Ez a *stasimon* nem beszél ugyan expliciten az Erősről, mégis meghúzódik a háttérben az első *stasimon* eszmefuttatása, és az itt leírtak az első *stasimon* egyenes folytatásának is tekinthetők: az illegitim szerelmi viszonyoknak, Helené és Paris viszonyának pusztulás lesz a vége. A kar ebben az esetben is magára vonatkoztatja, átéli a leírt eseményeket: ahogyan az első *stasimon*ban azért fohászkodott, hogy ne ismerje meg a pusztító Erőt, úgy itt azért könyörög, hogy soha ne sújtsák a háború szörnyűségei.

A harmadik *stasimon* mutatja a legeggyértelműbb kapcsolatokat a *hymenaios*szal.⁴³ A strófa és az antistrófa Péleus és Thetis házasságát írja le, az *epódos* pedig Iphigeneia immár elkerülhetetlennek látszó halálával foglalkozik. A megelőző



2. kép. Péleus és Thetis esküvője a Sophilos-dinoson. Péleus fogadja a lakomára érkező vendégeket, köztük Cheirónt. Athéni feketetalakos dinos, Kr. e. 580–570, British Museum (ltsz. 1971,1101.1)

*epeisodion*ban derült ki Klytaimnéstra és Iphigeneia számára, hogy valójában nem azért hívatta őket Agamemnón, mert esküvőre készül, hanem mert fel akarja áldozni lányát a háború sikeréért. Achilles kiemelt szerepe és a házasság központi helye a cselekmény ezen pontján tematikusan is megalapozza a kardalt.⁴⁴ „Milyen nászadal indított kiáltást?” (τίς ἄρ’ ὑμῶναιος... ἔστασεν ἱαχῶν, 1036) – kezdi énekét a kar, ezzel egyértelműen kijelölve annak kapcsolatát a *hymenaios*szal. Az első strófa, tele önreflexív zenei utalásokkal, a Péleus és Thetis esküvőjére érkező vendégereget írja le: a Múzsákat, akiknek könyveit az előző énekben említették, a kentaurokat, a phryg Ganymédést és a kartáncot járó Néreiseket.⁴⁵ A strófa ünnepi hangvételű, zenéről, táncról, ivásról beszél, beleillik a *hymenaios*ok azon tendenciájába, amely mitikus esküvők felelevenítésével mitikus párhoz vagy akár istenekhez hasonlítja a vőlegényt és a menyasszonyt.⁴⁶ Erre az esküvőre nem vonatkoznak azok a normák, amelyek az átlagemberek viszonyait szervezik. A kar itt egyáltalán nem említi az abból adódó egyenlőtlenséget, hogy

Thetis istennő, Péleus pedig halandó. Paris és Helené esetében a túlzott szenvedélyen kívül a rang- és neveltetésbeli különbséget is impliciten rosszalják, ebben az esetben azonban ilyesmi nem merül fel. A második strófában a kentaurok jóslatot mondanak: Cheirón megjósolta, hogy a párnak híres gyermeke fog születni, aki a myrmidónok csapatával fel fogja dúlni Priamos földjét, mégpedig olyan arany fegyverzetet viselve, amelyet Héphaistos készített (1062–1075). A kapcsolat az *Iliasszal* világos, a Héphaistos készítette arany fegyverek kiemelése végképp egyértelművé teszi a homérosi előképet. A jóslat sajátossága, hogy Achilleus korai haláláról nem ejt szót. Csakhogy Achilleus, ahogy ezt a nézők minden bizonnyal pontosan tudták, nem fogja elpusztítani Priamos földjét, el fog esni még a város bevétele előtt. Péleus és Thetis házasságát és születendő gyermekük sorsát csak pozitívan mutatják be, ezzel éles szembeállítást létrehozva Parisszal és Helenével, akiknek kapcsolata pusztulást hoz, illetve Iphigeneia sorsával, akire nem vár személyes boldogság. Az antistrófa lezárásakor visszatérnek a *hymenaios*hoz:

Μακάριον τότε δαίμονες
τὰς εὐπάτριδος γάμον
Νηρηϊδος τ' ἔθεσαν πρώτας
Πηλέως θ' ὑμεναίους.
(1076–1079)

Akkor az istenek boldoggá tették a nemes apától származó Néreida házasságát és Péleus egykori lakodalmát.

Ahogy az első *stasimon*ban is a boldog házasság lehetősége felől fordultak a negatív példa felé, úgy itt is, a boldog mitikus házasság után ezúttal Iphigeneiát megszólítva az ő házasságtól megfosztott sorsa felé fordulnak az *epódos*ban:

Σὲ δ' ἐπὶ κᾶρα στέψουσι καλλικόμαν
πλόκαμον Ἀργεῖοι, βαλιᾶν
ὥστε πετραίων ἀπ' [ἄντρων ἐλθοῦσαν] ὀρέων
μόσχον ἀκήρατον, βρότειον
αἰμάσσοντες λαϊμόν·
οὐ σύριγγι τραφεῖσαν, οὐδ'
ἐν ροιβδήσει βουκόλῳ,
παρὰ δὲ ματέρι νυμφοκόμῳ
Ἰναχίδαις γάμον.
(1080–1088)

A te széphajú, szépfonatú fejedet pedig az argosiak koszorúzzák meg, mint egy pettyes, sértetlen üszőt, amelyik a sziklás hegyek barlangjaiból jön, halandó nyakát megvérezve, nem syrinxszel neveltet, sem pedig a pásztorok fuvolaszával, hanem anyád mellett Inachidával való házasságra.

Ez az *epódos* zárja le a három *stasimon* gondolatvilágát, többrétű utalási hálózatot létrehozva. Paris és Helené után most Iphigeneiát szólítják meg, akit üszökhöz hasonlítanak. Ez az összehasonlítás egyszerre több asszociációt is magával hoz. A legfontosabb ezek közül ismét a nászdalokkal való kapcsolat. A nászdalokban szokás a menyasszonyt fiatal állathoz (borjúhoz vagy csikóhoz) hasonlítani;⁴⁷ itt is erre a szokásra utalnak, ez explicitté is válik az 1088. sorban, amikor azt mondják,

hogy Iphigeneiát házasságra nevelték. Fiatal állat azonban az áldozati állat is, amelyet *proteleiaként* hadjáratok, csaták előtt szoktak levágni. A nászdalok képi világában az állat a menyasszonyt helyettesíti, itt viszont Iphigeneia lép az áldozati állat szerepébe. A házasság átmeneti rítusként, szimbolikusan eleve magában hordozza a halál motívumát mint az előző élet végét, a halálon azonban felülkerekedik a rítus, és végül a rítus pozitív oldala győz. Ahogy azt Seaford és mások részletesen kimutatták, a házassági szertartásban potenciálisan benne rejlő negatív aspektust és a halállal való asszociációt a tragédiák gyakran kihasználják.⁴⁸ Szerepelnek szűzen meghaló lányok, akiknek halála Hádésszal kötött házasságként jelenik meg – ilyen maga Iphigeneia is –, vagy már házas nők, mint Euadné az *Oltalomkérőkben*, aki férje máglyájára vetve magát második esküvőnek látja halálát. Iphigeneia esete annyiban bonyolultabb a halál mint Hádésszal kötött házasság képzeténél, hogy kettős helyettesítéssel van dolgunk: nemcsak meghal, hanem feláldozzák, ráadásul egy felbomlott házasság helyreállításáért.

Az üsző képe Parisszal is összekapcsolódik. A fiatal üsző (*moschon akératon*), amelyik a hegyekben nevelkedik syrinx és pásztori fuvolaszó mellett, felidézi Paris pásztori életét az első *stasimon*ból. A kardal azt hangsúlyozza, hogy Iphigeneia soha nem így élt, Parist és az állatokat körülötte viszont pontosan ilyennek láttuk: fehér borjak a hegyekben a syrinx szava mellett. Ez az összekapcsolás még élesebbé teszi az ellentétet Iphigeneia és Paris között. Az egyikük királylányként nevelkedett az anyja mellett, és azért, hogy megfelelő rangú férfjjel lépjen házasságra. A másikuk egyszerű pásztor volt, akinek nem lett volna szabad királyi és görög feleséget keresni. Egyikük sem a neki kijelölt úton halad: a pásztor törvénytelen nászra lép, a királylányt pedig megfosztják nemcsak az őt megillető fényes esküvőtől, hanem az életétől is, ráadásul áldozati állat módjára fogják levágni (βρότειον / αἰμάσσοντες λαϊμόν). Mindez mélyen ellenkezik azzal, amit a kar helyesnek ítél. Innen nézve pedig egyáltalán nem meglepő a harmadik *stasimon* befejezése, amelyben az emberiség teljes erkölcsi bukásáról beszélnek:

Ποῦ τὸ τὰς αἰδοῦς
ἢ τὸ τὰς Ἀρετᾶς [δύνασιν] ἔχει
σθένειν τι πρόσωπον;
ὅποτε τὸ μὲν ἄσεπτον ἔχει
δύνασιν, ἃ δ' Ἀρετὰ κατόπισ-
θεν θνατοῖς ἀμελεῖται,
ἀνομία δὲ νόμων κρατεῖ,
καὶ <μὴ> κοινὸς ἄγων βροτοῖς
μὴ τις θεῶν φθόνος ἔλθῃ;
(1089–1097)

Hol van a szemérem vagy az erény, van-e bármi hatalmuk? Amikor az istentelenségnek van hatalma, az erénnyel pedig nem törődnek a halandók, a törvénytelenység uralkodik a törvények felett, és nem törekednek az emberek közösen arra, hogy ne jöjjön el valamilyen isteni bosszú.

Nemcsak arról van szó, hogy a kar érzelmileg közelebb kerül Iphigeneiához, és ezért megsajnálják, hanem arról is, hogy eleinte nem ismerték a háború feltételeit, azért tudták könnye-

dén dicsőíteni azt. Morális álláspontjukkal azonban alapvetően ellentétes az, hogy egy fiatal lányt egy másik asszony szexuális kihágásaiért öljenek meg. Túl nagy az ár, amelyet fizetni kell, és éppen azoknak, akik semmit nem vétettek. Az értékeknek ezt a felborulását pedig nem oldja fel Iphigeneia önfeláldozása sem, hiszen nem a neki kiszabott úton jár, hanem férfi értékeket szerez meg magának. Nyitva hagyva azt a kérdést, hogy az egész tragédia szempontjából tekinthető-e pozitív megoldásnak Iphigeneia hősie önfeláldozása, vagy csak egy naiv és sarokba szorított fiatal lány illuzórikus önzetlensége, a kar szempontjából semmiképp nem jelenthet megoldást, hiszen csak újabb határátlépésekkel, a szerepek újabb összezavarodásával jár. Nem mond ennek ellent az sem, hogy az *exodos*-ban egy *paian* éneklése során kísérik ki Iphigeneiát, és a görögök győzelméért fohászkodnak az istenekhez. Abból a nézőpontból, amely a *stasimonok* során kialakul, a felborult rend ettől még nem áll vissza, azonban a görögök győzelme ennek ellenére, saját jogán kívánatos a kar számára. A kar szempontja nem politikai, tagjai nem a háború jogossága vagy jogtalansága mellett foglalnak állást, hanem az általuk elfogadott morális értékek sérülését fájlatják. Elítélik Paris és Helené kapcsolatát, mert nem egymáshoz illő párról van szó, mert Helenének már volt férje, és mert a túlzott Erős irányítja a viszonyt. De elítélik Iphigeneia feláldozását is, mert egy fiatal lánynak férjhez kellene mennie, nem pedig szűzen meghalnia mások hibájából.

A kar, amikor elfoglalja közvetítő pozícióját a tragédia világa és a közönség között, egyúttal hermeneutikai funkciót is betölt. Korántsem az egyetlen, de fontos értelmezési keret az

övék, amely egy másik szempontot érvényesít, mint a szereplők szempontjai, és tulajdonképpen másik következtetésre jut az események megítélésében. A tragédiában mindvégig jelen lévő ellentét a privát és közösségi élet szembekerülése. Agamemnón döntésében a szűkebb családja és a tágabb politikai közössége iránti kötelezettségei ütköznek, Klytaimnéstra táborba érkezésével pedig a nők számára elérhető privát terek és a férfiak uralta közösségi terek szembenállása is megjelenik. A kardalok szerepét is beilleszthetjük ebbe a problémakörbe. A fiatal chalkisi nők jelenléte a táborban ugyanolyan szokatlan, mint Klytaimnéstra és Iphigeneia jelenléte, és nézőpontjuk női mivoltukból is következően ellentétes Agamemnón hatalomra koncentráló nézőpontjával. Noha motivikus szinten végig jelen van a házasság és az áldozat kapcsolata, a párbeszédesek részek sokkal inkább Agamemnón dilemmájára, illetve a háborúra koncentrálnak, és Iphigeneia házassága elsősorban mint az áldozatot lehetővé tevő ürügy jelenik meg. A kar női szempontja, a *hymenaios* többszöri megidézése és ezzel összhangban a házasságot előtérbe állító énekei ilyen módon ellentétjévé válnak a cselekményt látszólag uraló, közügyekre koncentráló férfi nézőpontnak, és ezáltal meg is kérdőjelezzik ennek a szempontnak az érvényességét. Vagyis a kar mint olyan közvetítő, amely mélyen gyökerezik a mítikus, költészeti, rituális és zenei hagyományban, létrehoz egy erőteljes, saját értelmezési keretet a színen látott események számára. Teszi mindezt úgy, hogy a közösség számára ismert, tragédián kívüli műfajokra is utal énekeiben, ezzel is megerősítve azok hatását.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat és az Információs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

- 1 Ennek legfontosabb példája az *Agamemnón*.
- 2 Az értelmezők egy része elveti annak a lehetőségét, hogy Agamemnón más döntést hozhatna, mint amit a mítosz előír, azaz hogy feláldozza lányát. Sorum 1992 és Torrance 2013 is úgy olvassák a tragédiát, mint ami tudatosan reflektál arra, mekkora szabadsága van a tragédiaköltőnek a mítikus hagyomány újraírásában. Vö. Torrance 2013, 158–165. A mítosz megváltoztatásának lehetőségéről az Argonauták története kapcsán lásd a jelen számban Beszkid Judit tanulmányát.
- 3 Foley 1985, 78–84. „...their greater detachment from the action allows them to offer a more public and Panhellenic perspective on it, and the separate poetic sphere that emerges in their lyrics creates a strong pressure for a return to the traditional epic version of the Trojan War.” Foley 1985, 79.
- 4 Az újszerűről bibliográfiával lásd Kárpáti 2014, 7–73.
- 5 Euripidés kései kardalairól lásd Csapo 2000.
- 6 Wiles (1997, 110) felveti, hogy a kar egyik fele férjezett, a másik fele azonban még hajadon lehet.
- 7 A kar identitásáról lásd Stockert 1991, I. 39–42; Collard–Morwood 2017, 30–33; Hose 1991, 152–155.
- 8 Ha aktívan cselekednének és felfednék Agamemnón terveit, azaz ki is lépnének abból a hatáskörből, amely általában megengedett az alapvetően inkább passzív szerepben megjelenő tragikus karoknak. Bizonyos esetekben előfordul, hogy a kar az itteninél aktívabbnak mutatkozik. Az *Iphigeneia a Taurosok között* kara

- például aktívan segít Iphigeneiának elszökni Orestésszel, az *Orestés* kara pedig vállalja az őrség szerepét Helené meggyilkolásánál.
- 9 A kar beszélt sorainak funkcióiról lásd Collard–Morwood 2017, 32.
 - 10 Erről a folyamatról lásd Weiss 2018, 191–231 (különösen 224–231); Foley 1982, 166–173.
 - 11 Vita tárgyát képezi, hogy a kar milyen autoritással bír, lásd Gould 1996 és Goldhill 1996 vitáját; illetve Mastronarde 1999; Foley 2003; Swift 2013. A kar autoritásának problémáit összefoglalja Mastronarde 2010, 98–126. A kar különböző funkcióiról lásd még Calame 2013; Gagné–Hopman 2013a; Mastronarde 2010, 93; Heinrichs 1994 (a rituális funkcióról bővebben).
 - 12 A kardalok narratív funkciójáról lásd Rutherford 2007.
 - 13 A kar tudásáról lásd Mastronarde 1999.
 - 14 A kései tragédia és újzene kapcsolatáról a profi színjátszással lásd Csapo 1999–2000. A kar összeállításáról, fizetéséről stb. lásd Wilson 2000, különösen 50–102.
 - 15 Herington 1985; Swift 2010; Andújar–Coward–Hadjimichael 2018, 1–15; Weiss 2020.
 - 16 Műfajmeghatározási nehézségekről lásd Harvey 1955; Calame 1974; Swift 2010, 6–34; Foster–Kurke–Weiss 2020; Calame 1974; 1998.
 - 17 Calame 1974; 1977; Gentili 1984; Nagy 1994; 2004; 2020.
 - 18 Az érzéki alkotóelemek és hatások fontosságáról a *choreia* összefüggésében lásd Simon Attila tanulmányát a jelen számban.
 - 19 Sokat vitatott kérdés például, hogy voltak-e nők a közönségben, lásd többek közt Podlecki 1990; Henderson 1991; Goldhill 1994.
 - 20 A közönség kompetenciájáról lásd Revermann 2006.

- 21 A házasság és áldozat összetartozásáról a drámában lásd Foley 1982; 1985, 65–105; Seaford 1987, 108–109.
- 22 A fő források: Sapphó fr. 44, 103b, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 104 ab, 105ac, talán fr. 144. Euripidész *Phaet.* fr. 781. 227–244, *Troad.* 308–340; Aristophanész *Av.* 1731–1744; Theokritos 18; Catullus 61. A nászdal jellemzőiről lásd Swift 2010, 241–255; Hague 1983; Contiades-Tsitsoni 1990.
- 23 Hague 1983.
- 24 Ennek két párhuzama: *Phoen.* 88–192, *Ión* 184–246. A tekintet strukturáló szerepéről lásd Zeitlin 1993, 173–185. Zeitlin mellett érvel, hogy a leírás olyan élénk vizuális értelemben, hogy gyakorlatilag *ekphrasisszá* válik.
- 25 A kar háborúhoz való viszonyáról lásd Mellert-Hoffman 1969, 23–26. A pánhellén érzületről Wiles 1997, 110.
- 26 Wiles (1997, 109) elemzésében úgy gondolja, hogy a 277–302. sorok egy *epódost* képeznek, míg a legtöbb kiadó két strófának tekinti őket.
- 27 A hajókatalógust általában interpolációnak tartják. A hitelesség mellett érvel formai szempontból Irigoin 1988, 243–252. Szerkezeti elemzését lásd Wiles 1997, 105–113.
- 28 Achilleus leírásának más nézőpontú elemzéséről lásd Weiss 2017, 195–198.
- 29 Froma Zeitlin 1993, 164 pedig meggyőzően érvel amellett, hogy maga a szerkezet, a nagyívű látkép, amelyet lefestenek, az eposzokra jellemző nagy narratívához közelít, csak a vizualitás médiumát felhasználva. Az *Ilias* és a *parodos* kapcsolatáról lásd Luschnig 1988, 87–88 és 44. Az itt szereplő hajókatalógus összehasonlítása az *Ilias* hajókatalógusával: Stockert 1991, *ad loc.*
- 30 A szempontjuk hangsúlyosan női, a tudásuk azonban túlmutat azon, amit egy realista megközelítés szerint (azaz mint chalkisi nők, akik még soha nem láthatták ezeket a híres hősokeket) tudhatnának, ilyen szempontból mégis inkább a homérosi narrátorhoz állnak közelebb. „...yet they do not acknowledge their poetic authority” Scodel 1997, 88.
- 31 A tragédia valamennyi idézett részletét saját próza fordításomban közlöm.
- 32 Az istennők szépségversenyének legkorábbi szöveges forrása a *Kypria* néhány töredéke, vö. West 2013, 75–79 (fr. 5, 6). A történet szinte teljesen hiányzik az *Ilias*-ból, mindössze egyetlen utalás szerepel a XXIV. énekben, amely azonban nem biztos, hogy a későbből ismert mítoszváltozatra vonatkozik, vö. Stinton 1990, 17–19; Davis 1981. Ha az vitatott is, hogy Homéros ismerte-e az istennők szépségversenyének történetét, az biztos, hogy Paris ítélete a képzőművészetben kedvelt téma volt már a 7–6. századtól, vö. LIMC, Paridis Iudicium. Szöveges források azonban csak elvétve vannak az 5. századnál korábbiak. Euripidészénél viszont már rendszeresen tűnik fel Paris ítélete a háború kiindulópontjaként: Eur. *Andr.* 274–308; *Hek.* 629–656; *Hel.* 357–359. A szépségversenyéről Euripidészénél lásd Stinton 1990; Mastronarde 2010, 123–124.
- 33 *Phaet.* fr. 781. 227–244; *Hel.* 375. Lásd Stockert 1992, *ad loc.*
- 34 Hague 1983, 134–135.
- 35 A kétféle Erósról a kardalban lásd Bittrich 2005, 124–129.
- 36 Hogy ez pontosan mit jelent, sok fejtörést okoz az értelmezőknek. A *Kypris krypta* házasságon kívüli szexuális viszonyt szokott jelölni, ez azonban nehezen tűnik összeegyeztethetőnek a kardal tematikájával. A problémáról lásd Stockert 1992, *ad loc.*; Wasdin 2020 mellett érvel a szókapcsolatból kiindulva, hogy Iphigeneia és Achilleus kapcsolata is értelmezhető mint *Kypris krypta*, azaz titkos szerelmi viszony.
- 37 Paris az ábrázolásokon gyakran jelenik meg kitharával a kezében, pánsíppal azonban nem szokták ábrázolni, vö. Bundrick 2005, 65–66. Olympos (mitikus zenész, hagyományosan Marsyas tanítványa) aulos, amit imitál, különösen fogékonyra teszi őt a túlzott szenvedélyekre, jegyzi meg Bittrich (2005, 128).
- 38 Stinton 1990, 38.
- 39 „The three similar periods in which Paris’ rustic life is described recall the three-line stanzas of monodic lyric, giving the effect of simplicity.” Stinton 1990, 38.
- 40 Paris színxjátékáról lásd Weiss 2017, 205–210.
- 41 Sapphó fr. 111 a vőlegényt incselkedő stílusban Arészhoz hasonlítja.
- 42 A szövegkritikai problémákról lásd Jouan 1983, *ad loc.*
- 43 A *stasimon* és a *hymenaios* kapcsolatáról lásd Contiades-Tsitsoni 1994, 56–60; Foley 1982; Walsh 1974.
- 44 Achilleus szerepének ironiájáról lásd Walsh 1974, 243–247.
- 45 Weiss 2018, 211–219 mellett érvel, hogy a színpadon látható karkánc mintegy összeolvad a Múzsák és Nereisek táncával.
- 46 Pl. Sapphó 114 Andromachéval és Hektórral. Vö. Sapphó fr. 103, fr. 144 Voigt. Hague 1983, 133–134; Swift 2010, 247. Aristophanész: *Av.* 1731–1743: Zeus és Héra esküvője a *hymenaios* része.
- 47 Seaford 1987.
- 48 Seaford 1987; Rehm 1994.

Bibliográfia

- Andújar, R. – Coward, Th. R. P. – Hadjimichael, Th. (szerk.) 2018. *Paths of Song. The Lyric Dimensions of Greek Tragedy.* Berlin–Boston.
- Bittrich, U. 2005. *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie.* Berlin – New York.
- Bundrick, S. 2005. *Music and Image in Classical Athens.* Cambridge.
- Calame, C. 1974. „Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque”: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17, 113–128.
- Calame, C. 1977. *Les chœurs de jeune filles en Grèce archaïque.* I–II. Roma.
- Calame, C. 1998. „La poésie lyrique grecque: un genre inexistant?”: *Littérature* 111, 87–110.
- Calame, C. 2013. „Choral Polyphony and Ritual Functions of Tragic Songs”: Gagné–Hopman 2013b, 35–57.
- Collard, Ch. – Morwood, J. 2017. *Euripides. Iphigeneia at Aulis.* Liverpool.
- Contiades-Tsitsoni, E. 1990. *Hymenaios und Epithalamion.* Stuttgart.
- Contiades-Tsitsoni, E. 1994. „Euripides *Pha.* 227–244, *Tro.* 308–341, *Iph. Aul.* 1036–1079”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, 52–60.
- Csapo, E. 1999–2000. „Later Euripidean Music”: M. Cropp – K. H. Lee – D. Sansone (szerk.): *Euripides and Tragic Theater in the Late Fifth Century.* Champaign, 399–426.
- Davies, M. 1981. „The Judgement of Paris and *Iliad* Book XXIV”: *The Journal of Hellenic Studies* 101, 56–62.
- Foley, H. P. 1982. „Marriage and Sacrifice in Euripides’ *Iphigeneia at Aulis*”: *Arethusa* 15, 159–180.
- Foley, H. P. 1985. *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides.* Ithaca – New York.
- Foley, H. P. 2003. „Choral Identity in Greek Tragedy”: *Classical Philology* 98, 1–30.
- Foster, M. – Kurke, L. – Weiss, N. 2020. *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models.* Leiden–Boston.
- Gagné, R. – Hopman, M. G. 2013a. „Introduction: The Chorus in the Middle”: Gagné–Hopman 2013b, 1–34.

- Gagné, R. – Hopman, M. G. (szerk.) 2013b. *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge.
- Gentili, B. 1984. *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. Roma.
- Goldhill, S. 1994. „Representing Democracy: Women at the Great Dionysia”: R. Osborne – S. Hornblower (szerk.): *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford, 347–369.
- Goldhill, S. 1996. „Collectivity and Otherness. The Authority of the Tragic Chorus. Response to Gould”: Silk 1996, 244–256.
- Gould, J. 1996. „Tragedy and Collective Experience”: Silk 1996, 217–243.
- Hague, R. H. 1983. „Ancient Greek Wedding Songs. The Tradition of Praise”: *Journal of Folklore Research* 20, 131–143.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry”: *The Classical Quarterly* 5, 157–175.
- Henrichs, A. 1994–95. „’Why Should I Dance?’: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”: *Arion* 3, 56–111.
- Herington, C. J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Hose, M. 1990–91. *Studien zum Chor bei Euripides*. I–II. Stuttgart.
- Irigoin, J. 1988. „Le prologue et la parodos d’Iphigénie à Aulis”: *Revue des Études Grecques* 101, 240–252.
- Jouan, F. 1983. *Euripide. Tome VII. Iphigénie à Aulis*. Párizs.
- Kárpáti, A. 2014. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázákép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Luschnig, C. A. E. 1988. *Tragic Aporia. A Study of Euripides’ Iphigenia at Aulis*. Berwick.
- Mastronarde, D. 1999. „Knowledge and Authority in the Choral Voice of Euripidean Tragedy”: *Syllecta Classica* 10, 87–104.
- Mastronadre, D. 2010. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge.
- Mellert-Hoffman, G. 1969. *Untersuchungen zur „Iphigenie in Aulis” des Euripides*. Heidelberg.
- Michelakis, P. 2006. *Euripides. Iphigenia at Aulis*. London.
- Nagy, G. 1994. „Genre and Occasion”: *Métis* 9–10, 11–25.
- Nagy, G. 2004. „Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs”: *Critical Inquiry* 31, 26–48.
- Nagy, G. 2020. „Genre, Occasion, and Choral Mimesis Revisited, with Special Reference to the ’Newest Sappho’”: Foster–Kurke–Weiss 2020, 31–56.
- Podlecki, A. J. 1990. „Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia”: *Ancient World* 21, 27–43.
- Rehm, R. 1994. *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- Revermann, M. 2006. „The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens”: *Journal of Hellenic Studies* 126, 99–124.
- Rutherford, R. B. 2007. „’Why Should I Mention Io?’ Aspects of Choral Narration in Greek Tragedy”: *The Cambridge Classical Journal* 53, 1–39.
- Scodel, R. 1997. „Teichoscopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides”: *Colby Quarterly* 33, 76–93.
- Seaford, R. 1987. „The Tragic Wedding”: *Journal of Hellenic Studies* 107, 106–130.
- Silk, M. S. (szerk.) 1996. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford.
- Sorum, C. E. 1992. „Myth, Choice, and Meaning in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”: *The American Journal of Philology* 113, 527–542.
- Stockert, W. 1992. *Euripides. Iphigenie in Aulis*. Bécs.
- Swift, L. 2010. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- Swift, L. 2013. „Conflicting Identities in the Euripidean Chorus”: Gagné–Hopman 2013b, 130–154.
- Torrance, I. C. 2013. *Metapoetry in Euripides*. Oxford.
- Walsh, G. B. 1974. „Iphigenia in Aulis: Third Stasimon”: *Classical Philology* 69/4, 241–248.
- Wasdin, K. 2020. „Consealed Cypris in the *Iphigenia at Aulis*”: *Classical Quarterly* 70, 43–50.
- Weiss, N. 2018. *The Music of Tragedy. Performance and Imagination in Euripidean Theater*. Oakland.
- Weiss, N. 2020. „Generic Hybridity in Athenian Tragedy”: Foster–Kurke–Weiss 2020, 167–190.
- West, M. L. 2013. *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford – New York.
- Wiles, D. 1991. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge.
- Wilson, P. 2000. *The Athenian Institution of Khoregeia. The Chorus, the City, and the Stage*. Cambridge.
- Zeitlin, F. 1993. „The Artful Eye. Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Drama”: S. Goldhill – R. Osborne (szerk.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge, 138–196.

Simon Attila (1968) az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének docense. Antik gyakorlati filozófiával, retorikával és poétikával, valamint görög drámákkal foglalkozik.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Idő és barátság Aristotelésnél. A synétheia fogalma* (2020/2).

Líra, hang és ringatás

Platón: *Törvények* 790d5–791b1

Simon Attila

1.

A *Törvények* II. könyvének tanúsága szerint Platón a kartáncnak fontos pedagógiai-politikai szerepet tulajdonít. A költőnek a kartáncban, amely „összességében a tánc és dal együttese” (654b), kell az előadókat és a hallgatóságot az erény felé fordítania.¹ Ennek a szerepnek a betöltését segítik a kartánc nyelvi-értelmi (hermeneutikai) elemei mellett az érzéki-anyagi (nem hermeneutikai) alkotórészei is: a dallam, a zene és a mozgás. Az ezeket az alkotórészeket összekapcsoló középponti elem a ritmus (672e–673a).² Ebben a konfigurációban a szöveg, az énekelt és hangszeren játszott dallam, valamint a hozzájuk kapcsolódó tánc egymástól elválaszthatatlanok, és harmonikus összművészeti egészet alkotnak (lásd például: 669b–671a, 802b–e, 812b–c).³ A kartáncban a szöveg, pontosabban a jelentés vagy értelem vezető mozzanata mellé hangsúlyosan fölemelkednek az érzéki alkotóelemek és hatások is. Platón kartáncelméletében az érzékszervi (értsd: esztétikai) részesülésnek fontos szerep jut: az egyik oldalon a kartánc előadói számára (az önérzékelés sajátos közvetítésmódjaiban), a másik oldalon pedig az aktuális kartáncelőadás közönsége – vagyis potenciálisan a *polis* összes lakója – számára is (a látás és a hallás, valamint az ún. kinesztétikus empátia⁴ közvetítésével). Ez a részesülés a kartánc előadását a testet elérő sokféle érzékleti hatáshoz, a nem szemantikai anyagszerűség testi impulzusaihoz köti hozzá. A *choreia* platóni elméletében jelentésnek, értelemnek (*logos*nak), valamint az érzékelés korporeális tapasztalatának (*aisthesis*nek) az egybeforrottsága nyilvánul meg.

Az érzéki és nem érzéki elemeknek ezen az összetett hatásán alapul a kartánc politikai teljesítménye.⁵ A *Törvények*ben a kartánc formájában megvalósuló nevelés csakis politikai célja felől értelmezhető. Ez a cél a polgárok nézetei és így az egész *polis* egységének és önazonosságának biztosítása.⁶ A vezetőnek azt kell elérnie, hogy a helyes viselkedésről „az egész polgárság egész életében mindig ugyanazt a nézetet vallja, dalban, mítoszban és beszélgetésben egyaránt” (664a4–7).⁷ A kartánc politikai feladata közelebbről tehát a közösség létrehozása és megerősítése. Min alapul a kartáncnak ez a morális és politikai közösséget létrehozó teljesítménye? Platónnál ezt olvassuk: „Nekünk azonban azok az istenek, akik – mint említettük – együtt ünnepelnek velünk, megadták a ritmus és harmónia iránti gyönyörteljes érzéket is, és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetik kartáncainkat; dallal és táncsal fűzve össze (συνείποντας) bennünket” (653e5–654a4). A kartáncban rejlő politikai lehetőségek kiaknázása nem Platón ötlete: a „tánckar a görög kultúrában az egészen korai időktől kezdve a társadalmi szolidaritást, a csoportidentitást, később pedig a *polis* polgárainak kohézióját jelképezi”.⁸ Ez az identitásképző hatás a közös testi jelenlétén alapul.⁹ A *choreia* a görögök számára „a tiszta jelenlét előállítására szolgáló gépezet, amely a mimézis révén összekapcsolja, sőt összeolvasztja az isteneket, a táncosokat és a nézőközönséget”.¹⁰ Ennek az identitásképző és -erősítő folyamatnak a fiziológiai beágyazottságát mindenekelőtt a szöveges és a szociokorporális formák együtthatásán keresztül lehet megragadni. Szociokorporális formákon Paul Zumthorral azoknak a „nem szöveges alkotórészeknek” a „multiszenzorikus komplexumát” értve, „amelyek a résztvevők testiségével és társadalmi létezésével függenek össze”.¹¹ Platón a leg-

utóbbi idézetben a ritmust és a harmóniát említi ilyenként, másutt a dallamot és a mozgásokat.

A kartáncban eseményszerűen megtestesülő ritmusnak és harmóniának tehát döntő szerepe van ebben a közösségképző teljesítményben. A ritmus esetében ez a szerep Gumbrecht szerint egyfajta koordináló funkcióként írható le, amennyiben a ritmus megkönnyíti az egyének mozgásának összerendezését, és ezáltal lehetővé teszi, hogy az együtt mozgó egyének „kollektív szubjektummá” váljanak.¹² A kartánc esetében a ritmus nemcsak a táncosok mozgásának, hanem az éneknek és a zenének is természetesen részese. Leslie Kurke pregnáns megfogalmazását idézve, mely már kifejezetten a kartánc platóni elméletére vonatkozóan kapcsolja össze a két elemet: „A kartánc figyelemre méltó műve a következő: mozgás és ének tökéletes koordinálása vagy együttes szervezése (*orchestration*) oly módon, hogy a sok hang egyetlen hangként énekel, és a sok test egyetlen organizmusként mozog. [...] a kartánc »tökéletes polgárokat« formál meg, amennyiben ezek mindannyian uniszónóban nyilvánulnak meg, harmóniában egymással.”¹³ A kartánc révén az előadók és a közönség „egyetlen szubjektummá válnak”, melynek önazonossága a táncosok és a nézők már említett kinesztétikus érzékelésének vagy érzésének azonosságán alapul.¹⁴ Az „egyetlen szubjektummá válás” folyamatának a testi beágyazottságát jól mutatja, hogy Magnésia új közösségének teljes körű egysége Platón szerint ki kell hogy terjeszkedjen még az érzékszervekre is annak érdekében, hogy ezek bizonyos mértékig „közössé” váljanak (*κοινὰ ἀμῆ γέ πη γερονέναι*), tehát hogy az új *polis* lakóinak szeme, füle és keze képes legyen úgyszólván közösen látni, hallani és cselekedni, s ugyanez vonatkozik az érzéseknek – az öröm és a fájdalom elemi érzéseinek – a közösségre is.¹⁵ A „kollektív szubjektum” elképzelésnek aligha találhatnánk ennél erőteljesebben és szemléletesebben megfogalmazott példáját.

Ebben az elméleti keretben tölti be Platón ideális *polis*ában a *choreia* a maga szociokulturális és politikai szerepét, vagyis „egyén és közösség teljes körű integrálását mint a városállam stabilitásának alapját”.¹⁶

2.

2. 1. A következőkben azt szeretném megmutatni, hogy a *Törvények* VII. könyvének egy helye (790d5–791b1), ahol a kisgyermek elaltatásáról, s ennek párhuzamaként a bacchosi őrzőgökök gyógyításáról van szó, összefüggésbe hozható a kartánc testi-fiziológiai hatásainak fenti összefoglalásával. Ez arra mutat, hogy Platónnak rendelkezésére állt egy olyan antropológiai-fiziológiai elgondolás, amely a fentieket, ha nem is okszerűen, de legalábbis analógiásan magyarázhatja. A testi hatások, főként a mozgás és az énekhang szerepe a *choreia*, valamint a gyermekek elaltatásának és az őrzőgökök kijózanításának kultúrtechnikáiban természetesen nem azonos – így az említett analógia nem teljes. Mindenesetre úgy gondolom, hogy kellő körültekintéssel, a különbségeket is szem előtt tartva, kaphatunk egy részleges analógiás magyarázatot arra, hogy miképpen is érthető a kartánc összekovácsoló, közösségalkotó hatásának a fiziológiája és pszichológiája.

A szóban forgó szakasz bevezetése szerint a kisgyermek testi-lelki nevelésének egyik alapelve az, hogy „éjjel-nap-

pal gondozni kell és mozgásban kell tartani őket (*κίνησιν γυνομένην*), mert ez mindenkinek jót tesz, de különösen a kicsinyeknek. Ha lehetséges volna, úgy kellene élniük, mintha egyfolytában hajóznának, vagy legalább minél inkább ehhez hasonló körülményeket kell az újszülöttek számára biztosítani.” (790c6–9.) Ennek a módszernek az eredményességét az is mutatja, hogy a dajkák mellett azok az asszonyok is saját tapasztalatuk alapján fedezték fel hasznosságát, akik a korybantikus rítusok gyógyító szertartásait végzik (790d1–5). A ritmikus mozgás mellé pedig olykor ének is társul:

*Mert mikor az anyák el akarják altatni álmatlan csecsemőjüket, nem nyugalommal, hanem mozgással (*κίνησιν*) próbálkoznak, a karjukban ringatva (*σειοῦσαι*)¹⁷ a kisdedet, és nem csenddel, hanem dallal (*μελωδίαν*) igyekeznek hatni rá, s mintegy álomba varázsolják dalukkal [pontosabban úgy, mintha auloson játszanának nekik: *καταυλοῦσι*], akárcsak a bacchosi őrzőgök megszállottjait a kartánc, a zene és az ének együttes mozgató-ringató hatása segítségével szokták a nők gyógyítani (*ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχεῖων ἰασίς*,¹⁸ ταῦτη τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορείᾳ καὶ μουσῇ χρώμεναι).*

790d5–e4

Altatódal és ringatás, hang és mozgás együttes megbűvölő-megnyugtató hatása a bacchikus tánc és ennek során a zenével kísért ének¹⁹ lélekformáló és gyógyító erejéhez hasonló. A *Törvények* II. könyvében leírtakhoz képest fontos különbség viszont, hogy mivel a VII. könyvben (788d skk.) kifejezetten újszülöttekről és csecsemőkről van szó, nem az énekelt dal szövege, annak jelentése a lényeges, hanem az anyai ének pusztá hangzásának, vagyis tisztán auditív minőségnek a fiziológiai hatása.²⁰ Könnyen lehet, hogy a bacchikus *ekstasis* említése mellett Platón ezért is hasonlítja ezt a hatást az aulos, vagyis egy fúvós hangszer hatásához, amelynek megszólaltatásával egyidejűleg nem lehet énekelni.²¹ Az anya énekhangja e szerint a leírás szerint nem kizárólag a kultúra része, amennyiben csak részben tartozik a nyelvhez. Ugyanennyire pusztá dallamként, természeti hangként is működik, ennyiben pedig a természethez is tartozik. Az anya énekhangjának hatása ebben az esetben megelőzi az artikuláció és a jelentés (a másik oldalról: a beszédértés) lehetőségeit és képességeit. „Azon a szinten gyakorol hatást, amely a nyelv nélküli testet érinti; paraméterei a *melos*, a hangzás [Klang] és a légzés ritmusa.”²² Friedrich Kittler idézett megfogalmazása magát a líra keletkezését is ehhez a mozzanathoz, az anya altatódalához köti, ennyiben pedig nem az önkifejezés vagy valamiféle belső beszéd anyagtalan teréhez (ahogyan a líra idealista elméletei teszik), hanem a hang anyagi-fiziológiai karakteréhez.²³

A *Törvények* II. könyve szerint, tehát a *choreia* szűkebb összefüggésében, az énekek képesek arra, hogy a gyermekek lelkét „elvarázsolják” (659e, 664b). Az ének mágikus hatásáról alkotott elképzelés, a varázslás és a varázsenek, a ráéneklés szótárában (*epódé, kéléthmos, kélein, goéteia, thelgein*) Homérosztól kezdve²⁴ Gorgias *Helené*-beszédén át Platónig jelen volt a görög költészetben és gondolkodásban.²⁵ Az altatódal és a bacchikus ének, a másik oldalon pedig a kartánc során énekelt dal analógiájának szempontjából fontos, hogy a *Törvények* II. könyvében ebben az összefüggésben hangsúlyosan az ének, az énekhang testi-érzéki hatásairól is szó van. Ezt nemcsak ab-

ból gondolhatjuk, hogy a „varázserő” elsődlegesen nem értelmi mozzanatra utal, hanem abból is, hogy a gyermekek, akikre a karéneknek hatást kell gyakorolnia, még nem rendelkeznek teljesen kifejlett *logosszal*, és ezért nem az értelem, hanem a gyönyör felől lehet hatni rájuk (653a–c). Ezekben a testies, érzéki hatásokban testesül meg és közvetítődik a *choreia* ráenklésszerű, mágikus varázserője (a II. könyvben többször: *epódé*, *epadein*, a VIII. könyvben [840c2]: *kélein*). Ez az ének ráadásul nemcsak a gyermekek lelkét, hanem a felnőtteket is, vagyis az egész *polist* képes elvarázsolni (665c, 666c – mindkét hely a gyönyört emeli ki, az utóbbi ehhez még a léleknek az éneket megelőzően borral történő feloldását, tehát ugyancsak a [belső] érzés összetevőjét hangsúlyozza).

Ami az idézett szakaszban hangsúlyosan szereplő másik komponens, a mozgás-mozgatás (ringatás) elemét illeti, itt azt kell előzetesen figyelembe vennünk, hogy a ritmikus mozgás a dallal kísért kartánc fiziológiai hatásának is része. A fentebb, az énekről mint fizikai („természeti”) hangról mondottakhoz hasonlóan Platón a kartánc keletkezését is természetnek és kultúrának, biológiaiának és kulturálisnak a metszéspontjába helyezi (673c9–d5). Azt mondja ugyanis, hogy a tánc eredete az állatokat is jellemző „ugrálásra” vezethető vissza, az ember esetében azonban ehhez a ritmusérzék is társul, és ennek köszönhetően végül, a dallam közbejöttével, ezekből jön létre a kartánc. A biológiai mozzanat tehát itt is nyilvánvalóan fontos, ám – miként az ének esetében is – csak az egyik összetevője a „testies társiaságnak”, amennyiben ez a sajátosan testies közösség a ritmusban túllép „a személyesen, de ugyanígy a biológiaiain is: a ritmus összekapcsolja a természetet és a kultúrát, a fizikait és azt, amit a kultúrán keresztül sajátítunk el”.²⁶

2. 2. Az álomba igéző hatás megidézésén túl a fentebb kiemelt szövegrész vége Dionysos istent és a bacchikus őrzőgökök táncának gyógyító hatását említi.²⁷ Ez az említés nem hozható közvetlenül kapcsolatba a kartáncal. Mindenekelőtt azért nem, mert a kartáncról szólva Platón nem beszél őrzőgögről, hanem éppen ellenkezőleg, ennek szabályozott, rendezett voltát hangsúlyozza (ebben játszik szerepet a ritmus és a harmónia is). A bacchikus táncokat viszont, „amelyeket tisztulások és beavató szertartások alkalmával adnak elő”, kifejezetten megkülönbözteti a politikai szempontból is fontos *choreiától* (815b7–d4; d2 a bacchikus táncról: οὐκ ἔστι πολιτικὸν τοῦτο τῆς ὀρχήσεως τὸ γένος).²⁸

Ugyanakkor áttételes kapcsolatot mégiscsak fölfedezhetünk a dionysosi tánc és a *choreia* között. Egyfelől a kartánc is, legalábbis a felnőttek esetében, a megbomlott rendet hozza helyre, hogy az emberek „a közös ünneplés nevelő hatására visszatérjenek a helyes útra” (653d4–5). A kartánc, ahogyan a 3. pontban részletesebben is lesz szó erről, a lélekben megzavarodott ritmusból és harmóniából csinál *eurythmiát* és *euarmostiát*, jó ritmust és szép harmóniát.²⁹



1. kép. Dionysosi thiasos mainas elragadtatott táncával. Vörösalakos harangkráter, Kr. e. 390 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum (ltsz. 2018.1.A)

Másfelől maga Dionysos is többször említődik a *Törvények* II. könyvében, mégpedig nemcsak Apollón és a Múzsák mellett a kartáncban „résztvevő” harmadik istenséggént (például 653c9–d5), hanem ennél fontosabb szerepet is betöltve a kartánc keletkezésében és céljainak elérésében. Az egyik ilyen hely a 666b–c. Itt azt olvassuk, hogy negyven év fölött a férfiaknak Dionysos istent és adományát, a bort kell segítségül hívniuk, hogy lelkük *éthosa* „meglágyulván” (μαλακώτερον, b7) ők is dalra fakadjanak, és maguk is énekelve (mégpedig *varázseneket* énekelve: ἐπῳδεῖν, c6) vehessenek részt az istenség ünnepén. A lélek lágy-sága és így alakíthatósága – ezt látjuk a gyermekek *eleve* lágy/puha lelkén is (ταῖς ψυχαῖς... ἀπαλαῖς τῶν παιδῶν, 664b5) – kedvező lehetőséget jelent a nevelés mint a lélek irányítása számára is, és a jó törvényhozónak éppen ezt kell kihasználnia (671b–c).³⁰ Ezen a helyen kifejezetten arról van szó, hogy a megrészegülés (671b3–6) egyrészt alakíthatóvá teszi a lelket (671b8–c2), másfelől viszont veszélyeket is hordoz magában, melyeket el kell háritani (671c4–e3). Az ember ugyanis ilyen állapotban könnyebbé/könnyelműbbé (κουφότερος) válik, mámorosan „kiemelkedik magából” és öröm tölti el (671b3–4) – ez az állapot már közelebb van a bacchikus *maniához* (és az annak tárgyalásakor rendre előkerülő ambivalenciához is).

A másik hely a 672b–d. Itt az Athéninek nevezett szereplő Dionysost védelmezi azzal a téves nézettel és rágalommal szemben, hogy a bacchikus őrzőgöcs és az egész őrzőgöcs kartánc (τὰς τε βακχείας καὶ πᾶσαν τὴν μανικὴν [...] χορείαν), valamint a bor adománya is Dionysos bosszúja volna. E nézet elutasításának háttérében, a legszélesebb összefüggést tekintve, az a gondolat lehet, amelyet a *maniának* a *Phaidros*-beli dicsérete fejt ki részletesen, az őrzőgöcs pozitív hatásait számlálva elő (244a–245c, 249d–252b; a 245a3-ban előjön a bacchosi őrzőgöcs [ἐκβακχεύουσα] is mint a költői alkotás mozgatórugója). Ezen kívül, visszatérve a *Törvények* II. könyvéhez, Platón magát az orgiasztikus táncot is (Dionysos újbóli említésén keresztül: 672d2) a harmónia- és ritmusérzékre vezeti vissza (ami a szabályos kartánc alapja is), és egyáltalán a műzsai művészetek tiszteletre méltó kezdetét pillantja meg bennük (672b–d).

Az okfejtés végén pedig explicit módon is előkerül őrzöngés és gyógyulás, vagyis a helyes viselkedés szembeállítás, és Platon ennek során a bor hatását (amely tehát a korosabbak esetében a közös ének előmozdítójaként szerepel) az utóbbihoz kapcsolja: „A többiek a borról is azt állítják, hogy büntetésül adatott nekünk, hogy őrzöngjünk (ἴνα μανῶμεν); a mi beszédünk ellenben azt állítja, hogy gyógyszerül (φάρμακον) kaptuk az ellenkező célra: hogy lelkünk szégyenérzettel (αἰδοῦς), testünk egészséggel és erővel gazdagodjék” (672d5–9; a bor mint φάρμακον ugyanilyen összefüggésben előkerül a 666b6-ban is). Valamivel később az Athéni a mámor (részség) szükségességéről (τῇ τῆς μέθης χρεία, 673d10) beszél, s néhány sorral lejjebb újra a részség megfelelő alkalmazását említi (μέθῃ χρῆσθαι, 674a2, és lásd az egész szakaszt c6-ig).

Ugyan nem közvetlenül Dionysos hatása alatt áll és nem kapcsolódik a dionysosi kar énekéhez, de meg kell említeni azt is, hogy a dionysosi énekben részt vevő korosabb férfiak másik feladata a kartánc szabályozása és a költők műveinek megítélése. Ők alkalmasak arra, hogy a megfelelő érzék és tudás birtokában a kartáncok „esztétikai” és morális helyességéről döntsenek (670a–e, 812b–c). Ez a funkció döntő fontosságú a *Törvények*ben megtervezett *polis* szempontjából, hiszen ezáltal biztosítható a kartáncok megfelelő nevelő és így erkölcsi-politikai hatása.³¹

Tehát ha nem is közvetlen oksági viszonyként vagy teljes analógiaként, és nem is a tánc és az ének minden fajtájára vonatkozóan, de ezen az áttételes és részleges módon a ritmikus testi mozgásoknak, valamint a zene dallamának és ritmusának a bacchikus tánc során a lélekre gyakorolt kedvező hatása is összefüggésbe hozható a kartáncal és legalábbis az idősebbek által (tánc nélkül, és nem a teljes közösség előtt: 666b–c) énekelt dallal.

3.

3. 1. Az ének hangjainak és a mozgás ritmusának segítségével történő elaltatás – ahogyan az eksztatikus zene és tánc révén végbemenő gyógyítás is – végső soron a lélek belső, zavaros mozgását fékezi meg a maga rendezett mozgásaival:

Mindkét esetben egyfajta félelmet érez az illető, a félelmet pedig a lélek valamiféle rossz állapotokra okozza. S ha valaki rázást (σεισμόν) alkalmaz kívülről az ilyen érzelmi állapotokra (πάθεισι), ez a kívülről jövő mozgás legyőzi a belső rettegő és őrzöngő mozgást (ἡ τῶν ἑξωθεν κρατεῖ κίνησις προσφερομένη τὴν ἐντὸς φοβερὰν οὖσαν καὶ μανικὴν κίνησιν), s győzelmével szélcsendet (γαλήνην ἡσυχίαν) idéz elő a lélekben, és megszünteti a kellemetlen szívdobogást (τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδῆσεως). Az eredmény pedig minden szempontból igen-csak kívánatos lesz: a gyermekeket álomba ringatja, az őrzöngőket pedig öntudatra ébreszti (τοὺς μὲν ὕπνου λαγχάνειν ποιεῖ, τοὺς δ' ἐγρηγορούτας), és azt idézi elő, hogy a tánc és az aulos hatására őrzöngő állapotukból (ἀντὶ μανικῶν... διαθέσεων) az istenek segítségével, akiknek kedvező előjelek mellett áldoznak, kijózanodnak (ἔξεις ἔμφονας ἔχειν).

790e8–791b1

A félelem mint a lélek mozgása, vagy általában az affektusok őrzöngő, kaotikus mozgásai a ritmikus mozgás hatására csillapodnak le. A kisgyermek elaltatása kapcsán itt nem említi a szöveg az akusztikus komponens, de a vele analóg esetben, az „őrzöngőről” szólva igen (αὐλούμενους). A mozgás viszont közös eleme a két esetnek: az álmatlan gyermekeknél a rázás, ringatás (σεισμός – ez a főnév ugyanabból az igéből van képezve, mint a fentebbi idézetben a σείουσαι, „ringatva”), az őrzöngőknél a tánc (ὀρχουμένους). Maradva a gyermekek álomba ringatásánál: egy fizikai mozgás képes előidézni a lélek háborgó tengerének megnyugvását.³² A lélek (szél)csendje (γαλήνη) a háborgó tenger tombolásának, majd lecsendesülésének képét (maga ez a tombolás is, mint hullámozó mozgás, ritmikus) a „lélek mint tenger” metaforikus felületére vetíti.³³ A lélek „felületén” azonban a folyamat végeredménye már nem mint a fizikai mozgások megállása jelenik meg, hanem mint a tomboló affektusok elnyugvása. A kétféle mozgás – vagyis egyfelől a lélek affektusainak belső, zavaros, őrzöngő mozgása, másfelől a külső erő által a lélekbe juttatott mozgás (ἡ τῶν ἑξωθεν... κίνησις), röviden: a testi impulzusok – hatása mintegy kioltja egymást. Pontosabban az utóbbi, a kívülről jövő mozgás uralomra jut (κρατεῖ, κρατήσασα) a belső, rendezetlen mozgások fölött.³⁴ A lélek megzavarodott mozgásainak ilyesféle kiigazítására a *Timaios*ban (ahol ennek a zavarnak a leírását és az okait megkapjuk: 42e–44c) nem találunk példát. De amikor a látás és a hallás (illetve a beszéd) „harmonizáló” szerepének hangsúlyozása után (47a–d) a ritmusról is azt olvassuk, hogy a *harmonia* mellett ez is segíti „a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbehozását” (47d4–e2),³⁵ akkor ezt vonatkoztathatjuk a *Törvények* VII. könyvében leírt folyamatra is.

A fentebb idézett szakasz közepén a szív kellemetlen ug-rálásának, dobogásának említése erős jelzése az elemzett jelenség kifejezetten pszichoszomatikus szempontú magyarázatának, amely persze az egész szakaszban megfigyelhető. Itt az is megemlíthető, hogy az intenzív szívdobogás vagy maga a pulzus is úgynevezett „elemi”, biológiai ritmusjelenség.³⁶ A biológiai-fiziológiai a pszichoszomatikus közvetítésén keresztül csapódik le a pszichológiában. Ugyanúgy, ahogy a korábban idézett szakasznál az elaltatás és a gyógyító tánc esetében láttuk: a ritmikus testi mozgás (tánc) kedvező hatást gyakorol a lélekre.

3. 2. A lélek megnyugtatása azonban nemcsak a testi mozg-(at)ás végbemenéseként és következményeként fogható föl, hanem ehhez hozzájárulhat az akusztikus mozzanat, a hang mozgásának a teljesítménye is. (A korábbi idézet értelmében az anya csengő hangjára, a mostani szerint az aulos hangjára kell gondolnunk.) A *Timaios* egy helye alapján ugyanis magát a hangot is mozgásként kell felfognunk (80a–b). Ha a hangok mint különböző tempójú mozgások – vagyis a magas és a mély hangok – egységes hatással keverednek össze, akkor ezzel „gyönyört okoznak az eszteleneknek, tiszta örömet az értelmeseeknek, az isteni harmóniának halandó mozgásokban való utánzata révén” (80b5–8). A *Timaios* egy korábbi helyén pedig a zenének a lélek rendezetlen mozgásait a maga harmonikus rendjével összerendező hatásáról is olvashatunk. Ami a műz-sai művészetből hanggi természetű, hallásra alkalmas, vagyis a zene (és az énekhang), az „a harmónia kedvéért adatott. Mert

a harmónia, melynek mozgásai a lélek bennünk lévő körforgásaival rokonok, annak számára, aki ésszel él a Múzsákkal, nem értelmetlen gyönyörűsége való – mint ahogyan most tartják –, hanem a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbehozására és összhangja érdekében szövetségesül van adva a Múzsák által” (47d2–7). A harmonikus hangzatok jótékony hatása azt a szabályos (harmonikus) mozgást állítja helyre, amely az emberi lelkek legjobb, eredeti állapotát jellemezte, s ez az állapot volt a legközelebb az isteni lelkek tökéletes harmóniájához is. A kozmikus, a lelki és a zenei harmónia ezen a módon kapcsolódik össze.³⁷ Ennek a folyamatnak fontos tényezője az érzéki komponens is: a rend helyreállítása nem egyszerűen geometriai alakzatok (mindenekelőtt a kör) elgondolása révén történik meg. „A lélek mozgásainak megfelelő rendje úgy áll helyre, hogy ezek a mozgások részt vesznek az érzékszervi észlelésben és afficiálódnak általa.”³⁸

A *Törvények* II. könyve nem említi kifejezetten a ritmusnak és a harmóniának a *Timaios* alapján rekonstruált hatását. De érdemes néhány fontos megfogalmazást bevonni innen, amelyek ezt a kapcsolatot hol többé, hol kevésbé rejtett módon fölidézik. Mégpedig olyanként, mint amely lényegi eleme a *choreia* létrejöttének, működésének és hatásának, s amelyben az érzéki tapasztalat és a rend összekapcsolódik. Először is a helyes érzéseknek a gyermeki lélekbe plántálását éppen a ritmus és a harmónia segíti – mégpedig kifejezetten a rendezetlenség állapotával szembe állítva: „a többi élőlénynek nincs érzéke a mozgásban megnyilvánuló rend és rendetlenség iránt (τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῷα οὐκ ἔχειν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιών) – e rend neve ritmus és harmónia. Nekünk azonban azok az istenek [...] megadták a ritmus és harmónia iránti gyönyörteljes érzéket is (τοῦτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἐνρυσμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ’ ἡδονῆς), és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetnek kartincainkat.” (653e3–654a3.) Ritmus és harmónia itt mint rend kerül elő, a szakasz végén pedig ezek a mozzanatok hozzákapcsolódnak a kartinához.

Egy következő helyen ritmus, harmónia és rendezettség kifejezett összekapcsolása mellett antropológiai és – legalább utalásszerűen – pedagógiai motívumok is megjelennek:

Ha jól emlékszünk, azt mondtuk beszélgetésünk elején [véltetőleg az iménti helyre utal: 653e–654a], hogy az ifjak természete általában tüzes, és ezért sem testük, sem hangjuk nem tud nyugton és csöndben maradni, hanem folyton ugrál, illetve beszél minden rend nélkül (ἀτάκτως). Rend-érzékre (τάξεως δ’ αἴσθησιν) a többi élőlény közül egy sem tesz szert, sem a mozdulatok, sem a hangok terén, csupán az emberi természetnek van meg ez a képessége; mármint a mozgás rendjének ritmus a neve (τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ρυθμὸς ὄνομα εἶη), a hangok birodalmában mutatkozó rend (τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς) pedig, mely a magas és mély hangok összeolvadásából támad, a harmónia nevet viseli (ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο), végül a kettő egyesülését nevezzük kartinának. S elmondtuk, hogy az istenek megszánná bennünket, kartinánkban társul és vezetőül Apollónt és a Múzsákat adták nekünk, s még egy harmadikat is említettünk, ha emlékeztek: Dionysost.

664e3–665a6

Ebben a szakaszban először is tehát ritmusnak és harmóniának – a szövegrész szerint a kartin két alkotóelemének –, valamint a rendnek (*taxis*) definitív kapcsolata érdemel figyelmet. És nem is csak strukturális összekötöttségük miatt (ami ugyanakkor fontos jellemző a mostani összefüggésben), hanem azért is, mert a rend iránti érzék (*taxeós aisthēsis*) itt antropológiai differenciának mutatkozik: az élőlények közül egyedül az ember rendelkezik vele (vö. ugyanígy a 653e3–5-ben). Az istenek említése is párhuzamos a korábbi hellyel, ahol nyíltan ki van mondva az is, ami itt rejtettebben: hogy a rend iránti, és így a ritmus és a harmónia iránti érzéket is az isteneknek köszönhetjük (654a1–3). Ami pedig számunkra most a leglényegesebb: a szakasz nem teszi explicité, de erősen sugallja azt az összefüggést, hogy a fiatalok (a gyermekek) rendezetlen mozgásai és hangadásai kartinának köszönhetően rendeződnek el – vagy legalábbis hogy a kartinában csak akkor tudnak részt venni, illetve a kartinában való részvétel azt előfeltételezi, hogy már képesek legyenek a rendezett mozgásra és énekekre, a ritmus és a harmónia megvalósítására mozdulataikban és énekekben. A *choreia* tehát itt nem a *Timaios* által emlegetett összezavarodott ritmust és harmóniát állítja helyre a lélekben, hanem egyáltalán létrehozza, vagy, minimáltételként, működésbe hozza és megerősíti azt.

Érdemes még szóba hozni néhány olyan helyet, ahol már inkább az előbb fölidéztet összefüggések következményeire látunk rá: arra, hogy miképpen kapcsolódik össze a ritmus és a harmónia – így tehát a rend is – a kartinában megjelenítendő erkölcsi és esztétikai minőségekkel. A költőknek az igazságos és tiszta életet élőket kell követniük (vagyis azokat, akiknek lelkében rend van) az általuk megalkotott ritmusokkal és harmóniákkal, ilyen módon nevelve az ifjakat (661c6–8). A ritmus és a harmónia megfelelő módjának illeszkednie kell a szemantizált erkölcsi tartalmakhoz, és ezáltal kell segítenie ezek célba juttatását. Hiszen a költő feladata az, hogy „szép és dicséretre méltó szövegekre megfontolt, bátor és minden tekintetben derék férfhoz méltó ritmikus mozdulatokat és harmonikus dallamokat alkosson” (660a4–7). A harmonikus és jól ritmizált mozgás és ének tehát a kartin előadásában is összekapcsolódik a rendezettséggel, nemcsak általában véve, hanem mint az erényes lélek és a helyes viselkedés „rendezettségének” megjelenítője és egyszersmind előmozdítója is. A kartinának éppen ezt a rendezettséget kell a lélekben is kialakítania, abba mintegy átvinnie. A gyerekek esetében „a gyönyör és a szeretet, a fájdalom és a gyűlölet” helyes módjainak lélekbe plántálásával (653b2–3), a felnőttek esetében pedig, akiknél „a helyesen irányított gyönyörökből és fájdalomakból [...] sok minden meglazul és megromlik az élet folyamán”, ezeket a kapcsolatokat kell újrarendeznie és megerősítenie, hogy „így a közös ünneplés [ti. a kartin mint az ünnep része] nevelő hatására visszatérjenek a helyes útra” (653c7–d6).

Ezeknek az összefüggéseknek a további alátámasztásához és pontosításához érdemes még bevonni az *Államnak* a zenei nevelésről szóló részében (398c skk.) megfogalmazottakat is. Itt ugyan nincsen szó a tánctól, de az érzéki elemeknek a rendezettséggel való kapcsolata és ugyanígy a lélekre tett hatása itt is megjelenik. Ráadásul, másfelől, terminológiaiag egyértelműbb a rokonság a *Törvények* VII. könyvével és a *Timaios*-szal. Először is Sókratésnak azt a megállapítását kell innen kiemelni, hogy „a helyes, illetve helytelen ritmussal együtt jár a

rendezettség, illetve a rendezetlenség (τὸ τῆς εὐσχημοσύνης τε καὶ ἀσχημοσύνης τῷ εὐρυθμῷ τε καὶ ἀρρυθμῷ ἀκολουθεῖ)” (400c7–8). *Eurythmia* és *arrythmia* itt is a renddel és ennek ellentétével kapcsolódik össze. Ez a ritmusosság/ritmustalanság azután kiegészül a harmonikus / nem harmonikus (εὐάρμοστον καὶ ἀνάρμοστον) ellentéttel is, mégpedig úgy, hogy az ellentétpárok értékes tagjai a szép beszédhez (τῇ καλῇ λέξει) hasonlulva követik azt (400d1–3). Ez tehát a kartánc elemei közül közvetlenül az énekre vonatkoztatható. Valamivel később pedig elénk tárul a lélekkel való kapcsolat is: „A jó beszéd, a szép harmónia, a szép forma és a jó ritmus (Εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία) tehát mind a nemes lélek velejárója [...], amelynek az alkata és az érzülete valóban jó és nemes” (400d11–e3).

A 401d5–402a4 szakaszban azután Sókratész a zenei nevelés összefoglalását is megadja, mondván, hogy a zenei nevelés azért a legfontosabb,

mert a ritmus és a harmónia hatol legmélyebbre a lélek belséjébe és érinti meg a legnagyobb erővel (καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία καὶ ἐρρωμένεστατα ἄπτεται αὐτῆς) [...] Nem ez hozza-e magával a szép formát [εὐσχημοσύνην, mint fentebb: a rendezettséget], és részesíti benne azt, akit helyesen neveltek, akit pedig nem, azt ellenkezőleg? [...] Az ilyen [aki megfelelő zenei nevelést kapott] helyesen háborodik föl [ha valami nem szépen megalkotottal találkozik], és csak a szép dolgokat magasztalja, azoknak örül, lelkébe fogadva belőlük táplálkozik, s ezáltal széppé és derekassá is válik (καταδεχόμενος εἰς τὴν ψυχὴν τρέφοιτ’ ὡς ἀπ’ αὐτῶν καὶ γίγνοιτο καλὸς τε κάγαθός), de a rút dolgokat már gyermekfejjel joggal gáncsolja és gyűlöli, mielőtt még ésszel fel tudná a dolgot fogni [πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν, mielőtt még logosra tenne szert]. Amikor aztán kinyílik az értelme, az ragaszkodik a széphez leginkább, aki így nevelkedett, mert ráismer, hiszen rokon vele.

A szakasz párhuzama a *Törvények* 653a–c-vel tartalmilag, sőt még a szóhasználat szintjén is nyilvánvaló (érzékeség és nevelés kapcsolata, a *logos* megszerzése előtti hatások fontossága és tartóssága, a helyes érzelmi viszonyulás). Ezen kívül pedig mintaszerűen együtt áll benne mindazon elem, amely a zene és az ének kifejezetten érzéki komponenseit (a ritmust és harmóniát) egyfelől a rendezettség képzetéhez (az *euschēmosynē*-hez), másfelől a lélekre tett hatáshoz kapcsolja (a lélekbe való behatolás és a lélek „megérintése”), s ezáltal a lélek rendezettségét, így pedig széppé és derekassá formálásához köti hozzá. Az *Allamból* itt összefoglalt meglátások nemcsak azáltal kapcsolhatók a *choreiának* a *Törvények* II. könyvében kifejtett elméletéhez, hogy a zene és az ének a kartáncnak is alkotóelemei, s hogy ezek megfelelő kiválasztása és összerendezése kulcskérdése a nevelésnek, a lélekformálásnak (a legjellemzőbben talán itt: 670d–e). Hanem föltételezésem szerint egyáltalán azt a logikát is megmutatják, amely Platónnál érzékeség – rendezettség – lelki hatás – pedagógiai hatás között kapcsolatot teremt.

Végül említést érdemel az is, hogy a *Prótagorasban* hasonló összefüggésben kifejezetten a lírikusok (*hoi melopoioi*) művei is szóba kerülnek (326a4–b6). Ezeket a darabokat is arra használják a kitharajátékot tanítók, hogy a gyermek lelkébe elültessék a helyes ritmusokat és harmóniákat, mégpedig éppen

azért, hogy ettől jellemük értékesebbé váljon (az önmérséklet, józanság és a szelidség van említve, a lélek *sóphrosyné*-je és *hémeros* volta), továbbá hogy hasznukra legyen a gyakorlati életben: „mind a szavak, mind a tettek mezején (εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν)”. S a koronaként föltett utolsó mondat, amely összegezi az itt a *Prótagorasban* Platón által mondottakat, de akár az eddig általam kifejtetteket is: „Az ember élete ugyanis teljes egészében rászorul a jó ritmusra és a szép összhangra (πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται).”³⁹

3. 3. A hangok és a tánc hatásával összefüggésben arra is érdemes emlékeztetni a *Törvények* 790d5–791b1 szakaszának teljesebb megértéséhez, amit Eric Havelock a ritmizált beszéd, ének, zene és tánc testi impulzusainak hipnotikus (vagyis, legalábbis szó szerint, „elaltató”, itt inkább: „elkábító” vagy akár csupán: „elzsongító”) lelki hatásáról mond a rhapsódosi és a táncelőadás – persze sokszor föltételezéseken, illetve a kulturális antropológia által kínált analógiákon nyugvó – elemzése során.⁴⁰ A „hipnotikus transz” állapota kiváltható a ritmikus ének, zene és táncmozdulatok által, a lélek így előidézett, „alakítható” állapota pedig megkönnyítheti azoknak az értékeknek és magatartásmódoknak a bevéését, amelyek nélkülözhetetlenek a polgárok együttéléséhez a *polisban* (vö. a fentebb Platón-tól ehhez idézettekkel a 666b–c- és a 671b–c-ből). Ehhez persze a kartánc platóni elmélete szerint elengedhetetlen a nyelv is (sőt ez áll a középpontban), de maga a hangnem és a ritmus is – ahogyan erről már ugyancsak volt szó – rendelkezik efféle kvázi-szemantikai tulajdonságokkal (például 655b és d–e, 660a).⁴¹

Fölvetődhet viszont az a kérdés, hogy miképpen is tanulhat az alvó ember? Hiszen a *Törvények* VII. könyvének elemzett helyén a gyermek elaltatásáról van szó – hogyan hozható ez kapcsolatba a kartánc nagyon is éberséget igénylő jellegével? Ami nemcsak az előadókra, hanem a közönségre is alighanem érvényes, hiszen a kartánc eseménye számukra a performansz aktív, föltehetőleg mozgással is kísért, intenzíven átélt követését jelenthette (például öntudatlan ritmikus mozdulatokkal, mint a dobolás, a fej vagy a testrészek ütemes mozgatása).⁴²

Először is fontos látni, hogy a kartánc nevelő hatásában a kognitív tanulási folyamatok mellett a bevéődésnek is legalább annyira fontos szerep jut. Ez a bevéődés pedig nagyon is lehetséges a Havelocktól említett hipnotikus transz félig-meddig tudatos állapotában (ezt megváltozott tudatállapotnak is szokás nevezni).⁴³ Hogy Platón elképzelése nem áll ettől távol, azt abból a különös ellentétből – elsietnénk a dolgot, ha azt mondanánk: ellentmondásból – is láthatjuk, hogy míg a szakasz egyik példája a gyermekek *elaltatása*, addig a passzus végén, az őrzőgökök táncáról szólva éppen hogy *felébredésről*, józan, öntudatos állapotba kerülésről olvasunk: „az őrzőgöket pedig öntudatra ébreszti (τοὺς δ’ ἐγρηγορότας), és azt idézi elő, hogy [...] kijózanodnak [ἐξείς ἔμφονας ἔχειν, öntudatra ébrednek, visszatérnek a *phrén*, az elme, a józan ész által uralt állapothoz].” Ez arra mutat, hogy a hipnotikus transzállapotban Platón számára is elsősorban a *transz* a fontos: az, hogy a lélek egyik állapotból a másikba lép át, hogy túllép a normál, vagy legalábbis a megelőző állapoton (a gyermekek a zaklatott ébrenlétben, az őrzőgökök a patológikus zaklatottságon). Az egyik esetben a hipnotikus transz eredménye az elalvás, a másikban a

felébredés. Nincs itt semmi ellentmondás.⁴⁴ A *choreia* elemzése során a *Törvények* II. könyvében mondottakból azt kell még ehhez felidézni, amit a lélek elvarázsolása kapcsán korábban mondtam: ez az „elvarázsoltság” állapot éppenséggel erre a *transzra* utalhat: „mind a három karnak [...] el kell varázsolnia énekével (δεῖν ἐπ᾿αἰεῖν) a gyermekek még ifjú és puha lelkét” (664b4–5). De ugyanígy ide is kapcsolódik a lélek „meglágyításának” és így alakíthatóvá tételének az összefüggése (például 666b–c, a szakasz végén az elvarázsolás is előjön; erről is volt szó korábban Dionysos és a *choreia* kapcsolatát fejtegetve).

Ahhoz, hogy a felébredés, a józanság, az öntudat nagyon is összekapcsolódhat a „megváltozott” tudatállapottal, kontextusként mindenekelőtt az *Ión* kínálkozik.⁴⁵ Az itteni beszámolók szerint ugyanis az *enthusiasmos* állapota nem valamiféle tompa révületet jelent, hanem éppenséggel a tudat ritka élességét és cselekvőképességét hozza magával.⁴⁶ Két szakaszt idézek az *Iónból*,⁴⁷ az elsőben Sókratész beszél, a másodikban maga Ión, a rhapsódos.

Ezek közül vagy te is egy, Ión, téged is Homéros szállt meg (κατέχῃ ἐξ Ὁμήρου), s ha valaki egy másik költő művét adja elő, elszundítasz, és nem tudsz mit mondani (καθεύδεις τε καὶ ἄπορεις ὅτι λέγῃς), de ha ennek a költőnek az énekét zengi valaki, tüstént fölserkensz, lelked táncolni kezd, s bővében vagy a mondanivalónak (ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἡ ψυχὴ καὶ εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς). (536b4–c1)

De hát akkor mi az oka, kedves Sókratész, hogy én, ha valaki valamelyik másik költőről beszél, nem is figyelek oda (οὐτε προσέχω τὸν νοῦν) és képtelen vagyok rá, hogy egyáltalán valami szóra érdemes megjegyzést tegyek, hanem egyszerűen elbóbiskolok (νυστάζω), ha viszont Homérosról tesz említést, tüstént fölserkenek, odafigyelek és bővében vagyok a mondanivalónak (ἐγρήγορα καὶ προσέχω τὸν νοῦν καὶ εὐπορῶ ὅτι λέγω)? (532b8–c4)

Ebben a két idézetben éppenséggel az *enthusiasmost* megelőző, „józán”, „öntudatos” állapot van leírva úgy, mint amelyhez sokkal inkább az öntudatlanság, a nem önmagunknál lét jellemzői társulnak. Ha nem Homérosról van szó, Ión (el)alszik vagy egyfajta féléber állapotban (el)bóbiskol (καθεύδεις, νυστάζω; a νυστάζει megjelenik még az 533a2-ben is). Képtelen figyelni arra, ami elhangzik (οὐτε προσέχω τὸν νοῦν, szó szerint [nem képes] „odatartani az értelmét valami felé”, vagyis, latinra talán így fordíthatnánk, nem *in-tentus*, nincsen benne *in-tentio*, nem jellemzi intencionalitás és intenzitás). Valamint az *aporia* állapotában van, tanácstalan, nem tudja, mit mondjon, ebben az érte-

lemben nem cselekvőképes (ἀπορεῖς ὅτι λέγῃς). Ezzel szemben, amikor Homérosról van szó, Ión hirtelen magára talál. Először is: fölébred, éber és józan, tiszta tudatállapotba kerül (ἐγρήγορας, ἐγρήγορα). Ez az éberség mindjárt lehetővé teszi számára azt is, hogy odafigyeljen arra, ami elhangzik, hogy (újra megtalált) értelmét a hallottakra irányítsa (προσέχω τὸν νοῦν). Végül pedig visszanyeri beszéd- és cselekvőképességét, sőt mindjárt nagyon is jól tudja, mit mondjon (εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς).⁴⁸ Vagyis a megszállottság, az istennel való eltelés folyamatának leírása, ami másfelől az értelem elvesztését jelenti (534b4–6), itt a fölébredés, a figyelem és a cselekvőképesség jellemzőivel történik meg.⁴⁹ Amit itt a rhapsódosról olvasunk, az egyébként – *mutatis mutandis* – a költőkre is igaz. Hiszen a költők alkotókészsége is abban a pillanatban ébred föl, amikor az isten beléjük költözik, s józanságuk és értelmük elhagyja őket (534b4–6), előtte azonban – az értelemnek, e „kincsnek” a birtokában – szunnyad bennük, s ezért nem képesek alkotni (legalábbis jót alkotni). A költők is „mind csakis azt képesek szépen megalkotni, amire őket a Múza fölindítja”, ki ilyen, ki olyan műfajban, „más területeken pedig silányak mindahányan”. Tehát az ő megszállottságuk sem akármelyik Múzsától következik be, ahogyan Ión is csak Homéros műveinek hallatán vagy műveiről hallván ébred föl (534b7–c5). A megszállottság, az elragadtatás, a „megváltozott” tudatállapot tehát nem tehetetlenséget és „elalvást”, hanem éppen ellenkezőleg, éberséget, fölébredést jelent – éppen úgy, ahogyan a *Törvények* VII. könyvében olvassuk a bacchikus őrzöngőkről.



2. kép. Dionysosi thiasos mainasok és satyrosok táncával. Athéni feketealakos oszlopkratér, Kr. e. 520. Malibu, The J. Paul Getty Museum (ltsz. 75.AE.106)

Ennek a párhuzamnak a releváns voltát erősíti továbbá az is, hogy az *Ión*-ban teljesen hasonló szerkezetben olvashatunk a bacchánsok őrzőjéről. Hiszen a költőkkel párhuzamba állított bacchánsnők is csak megszállott állapotban képesek csodás tetteikre, „de ha józan eszüknél vannak, akkor nem” (534a4–7), ahogyan a táncoló korybasok is csak akkor lesznek bővében „a mozdulatoknak és kifejezéseknek”, ha azt a dallamot hallják, „amely azé az istené, aki őket megszállta”, „a többire viszont rá se hederítenek” (536c2–6). Platón az *Ión*-ban analóg esetként kezeli a kétféle istenség követőit, vagyis a bacchánsokat és a korybasokat, nyilván azért, mert az adott kontextusban csak a „megszállottság” mozzanata a fontos számára, egyéb szempontok nem.⁵⁰ Mindenesetre a korybantikus ritusnak is (ezen belül főként az őrző, orgiasztikus táncnak), a bacchikushoz hasonlóan, gyógyító erőt is tulajdonítottak, amely a maga homoio- vagy sympathétikus módján éppen a tomboló örületet gyógyítja.⁵¹ Lehetséges, hogy ez a különös keveredés az őrzőség és a józanság (felébredés) között a bacchikus őrzőségnek és a misztériumvallások beavatási szertartásának sajátosan platóni „amalgámjából” jött létre.⁵²

A gyermek elaltatása és az őrzők felébresztése, öntudatra térítése az *Ión* példája szerint is ugyanannak az átmenetnek, túllépésnek, transznak a kétféle megvalósulásaként gondolható el. Ha pedig a *Törvények* VII. könyvében olvasottak így érthetők, akkor ez megteremti a lehetőségét annak, hogy ennek a sajátos transznak az állapotát legalábbis részlegesen relevánsnak tartsuk a II. könyvben a *choreia* hatásáról mondottak szempontjából is.⁵³ Ezt nem érinti az a megállapítás, hogy a bacchikus táncok, ahogyan ezt a 2. 2. elején már említettem, *önmagukban* nem értékesek a nevelés szempontjából (815b7–d4).⁵⁴ A Magnésziában gyakorolt *choreia* esetében a ritmus és a harmónia a lelkeket ebbe a sajátos, megváltozott tudatállapotba vonja (elzsongítja), s a mozgás és a zene révén a „meglágyított” és „elvarázsol” lelkeket alakíthatóvá téve „vési be” a *polis* számára fontos értékeket. A nyugtalan gyermekek elaltatásának és a bacchánsok felébresztésének analógiája a kartáncnál csupán a hangoknak és a mozgásnak erre az elvarázsoló, más tudatállapotba hozó erejére vonatkozik. A bacchikus táncok „iránytalansága” és jelentésnélkülisége Magnészia kartáncainak ideológiailag és a mozgás szabályozottságát tekintve is „irányított” és jelentéses jellegével nem kizáró ellentétben van, hanem a hang és a mozgás testi-lelki hatásának közös tényére épül rá az egyik esetben a gyógyító, a másikban a nevelő erő. A közös mozzanat a lélek alakíthatósága az ének és a tánc által kiváltott transz állapotában – miként a mérsékelt borfogyasztás enyhe, zsongító mámort adó, de a józanságot el nem vevő esetben, amelyről a 2. 2-ben a dionysosi kar esetében már volt szó.

Hogy ez az egész láncolat egyáltalán nem idegen Platón gondolkodásától, azt meggyőzően mutatja a *Phaidros* egy helye. A felébredés és bacchosi örület kapcsolatához, valamint a kartánchoz is releváns összefüggésben ugyanis itt azt olvassuk, hogy ha a Múzsáktól való megszállottság és örület „megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, akkor felébreszti, dalok meg a költészet egyéb módjának bacchosi mámorába vonja [a görögben a két fontos kifejezés egymás mellett: ἐγείρουσα καὶ ἐκβαλκεύουσα], s a régiek számtalan tettét magasztalván neveli a jövő nemzedékeket” (245a1–5).⁵⁵

Végül az is említést érdemel, a *Törvényektől* vagy akár az egész Platónról immáron elvonatkoztatva, hogy a fentebb több

szempontból elemzett teljes hatáskomplexumnak a figyelembevétele hozzájárulhat a költészet ritmikus meghatározottságának és hatásának antropológiai magyarázatához is. Egyetlen klasszikus példaként hadd hivatkozzam ezzel kapcsolatban Friedrich Nietzsche-re, aki (még filológusként) több tanulmányt is szentelt az antik ritmikának, a görög irodalom történetéről 1875–76-ban tartott előadásain pedig az irodalom keletkezésének fő ösztönzőjeként tartotta számon a ritmust, a beszéd affektív és effektív ritmizáltságát.⁵⁶ Nietzsche itt is ösztönzőnek bizonyulhat.

4.

E szerteágazó gondolatmenet összefoglalásaként a következőket mondhatjuk. A *Törvények* II. könyve szerint a kartáncnak a *polis* életében fontos erkölcsi nevelő, és így politikai szerepe van. Ez a politikai teljesítmény mindenekelőtt a polgárok morális és politikai egységének megteremtését segíti. Ennek az egységnek a létrehozásában a kartánc nyelvi-értelmi elemei mellett testi-érzéki hatásai is szerepet játszanak. A *choreiában* a szöveghez egyenrangú társként csatlakozik a zene és az ének, valamint a mozgás. A kartánc, mindenekelőtt a ritmus és a harmónia segítségével, „kollektív szubjektummá” varázsolja az előadókat és nézőket-hallgatókat. Az előadók és a közönség közösséggé kovácsolásban a kartánc nem hermeneutikai összetevői testi-fizikai hatásukkal vesznek részt: fiziológiai hatás és a lélek formálása összekapcsolódik.

Ennek a komplex hatásösszefüggésnek egy részleges analógián alapuló magyarázatát a *Törvények* VII. könyvében kapjuk meg (790d5–791b1). A háborgó lelki mozgások miatt elaludni nem tudó gyermeket az anya hangja és a ringatás igézi álomba, és a bacchikus őrzők gyógyítása is hasonló elven alapul: a zene és a mozgás (tánc) szünteti meg az őrzőgést, vagyis állítja helyre a lélek jó ritmusát és szép harmóniáját. A kartánc platóni elméletével kapcsolatot mutat az ének (az altatódal) akusztikus minőségének kiemelése, amely mindenekelőtt a *choreia* kapcsán többször hangsúlyozott „elvarázsoló” hatással hozható összefüggésbe. Ugyanígy analógnak tekinthető a ringatásban és a táncban közös mozgás-elem is. A bacchikus őrzők táncának fölemlítése a VII. könyvben Dionysosnak a II. könyvben is többször hangsúlyozott szerepével állítható párhuzamba (666b–c, 672b–d). A lélek „meglágyítása” és így jobban formálhatóvá tétele a bor előidézte mámor áldásos hatásának eredménye (miközben a gyermekek eleve „lágy” lelkének esetében erre a mesterséges szerre nincsen szükség).

A *Törvények* VII. könyvében arra is kapunk magyarázatot, hogy pontosabban milyen folyamatok állnak a megnyugtató és kijózanító hatás hátterében. Ebben a magyarázatban a külső fizikai hatásra fellépő fiziológiai folyamatok hatnak a lélek mozgásaira: a lélek „szélcsendjét” idézik elő, s ennek eredményeképpen az álmatlanságban szenvedő gyerekek elalszanak, a bacchikus őrzők pedig „fölebrednek”, kijózanodván észhez térnek. Ez a magyarázat összefüggésbe hozható a *Timaios* elgondolásával, amely a lélek megzavarodott mozgásainak kiigazításában, összerendezésében fontos szerepet tulajdonít a ritmusnak és a harmóniának, vagyis a zenének és éneknek (47d–e). A *Törvények* II. könyve ugyan nem említi a *Timaios*-ban előadott elméletet, de a ritmus és a harmónia itt is kifejezetten a renddel kapcsolódik össze (653e–654a), s ezekhez még antropológiai és

– hol burkoltan, hol nyíltan megfogalmazott – pedagógiai mozzanat is társul (653e–654a, 664e–665a). A kartánc elméletében ezeken a helyeken ugyan nem a megzavarodott ritmus és harmónia helyreállításáról, hanem egyáltalán ezek létrehozásáról vagy legalábbis működésbe hozásáról és megerősítéséről van szó. Ugyanakkor a rendezett lélek erkölcsileg értékes tulajdonságai „lekövetésének”, vagyis reprezentációjuknak a ritmus és a harmónia közegében, valamint az eltévelyedett lelkek „helyes útra visszatérítésének” mint a kartánc hatásának a hátterében tartalmaz már erősebb, bár kimondatlan kapcsolatot tételezhetünk a *Timaios*ban előadottakkal (661c, 660a, 653b–d). Az *Államban* a zenei nevelésről mondottak egyértelműbben kapcsolatba hozhatók a *Törvények* VII. könyvének és a *Timaios*nak az elméletével. A ritmus és a harmónia itt többször is kifejtett módon a rendezettséggel kapcsolódik össze, és az is egyértelmű, hogy a műzsai művészet a jó ritmusnak és a szép harmóniának a lélekbe ültetésével fejti ki kedvező hatását (401d–402a; hasonlóan *Prótagoras* 326a–b).

Végül arra a kérdésre igyekeztem választ adni, hogy miképpen egyeztethető össze – a *Törvények* VII. és II. könyve között vont részleges analógia fontos részeként – a gyermek elalvása és a kartánc nagyon is aktív részvételt igénylő jellege. Ennek magyarázatához az ebbe az összefüggésbe Havelocktól bevezetett „hipnotikus transz” kifejezés *transz* mozzanatát hangsúlyoztam: az egyik tudatállapotból a másikba való átmenetet. Azt, hogy a „transz” megváltozott tudatállapota nagyon is összefüggésbe hozható a felébredéssel, józansággal, az öntudat megszerzésével vagy visszanyerésével, már a VII.

könyv elemzett részlete is mutatja: a bacchosi örvongók a zene és a tánc hatására felébrednek és magukhoz térnek. Ennek a folyamatnak a részletesebb leírását és részleges magyarázatát az *Ión*ban kapjuk meg. Itt ugyanis a megszállottság, az istentől való elteltség (*enthusiasmos*) állapota éppenséggel a felébredéssel, az öntudattal és a cselekvőkészséggel kerül oksági kapcsolatba (536b–c, 532b–c). Ezen kívül a VII. könyvben leírt bacchánsokhoz hasonlóan az *Ión* is említi a bacchikus és korybantikus örvongókat, mégpedig a költők és a rhapsódosok „megszállottságának” párhuzamaként (534a, 536c). Mindezek alapján a gyermekek elaltatásának és az örvongók felébresztésének példája a *Törvények* VII. könyvében ennek a sajátos túllépésnek, transzállapotnak a kétféle megvalósulásaként fogható fel. Ez pedig megteremti a lehetőségét annak is, hogy ezt a sajátos transzállapotot mint egyfajta zsongást relevánsnak tartsuk a *Törvények* II. könyvében elemzett kartánc esetére is. A ritmus és a harmónia a lelkeket ebbe a megváltozott tudatállapotba vonja, s a mozgás és a zene révén a „meglágyított” és „elvarázolt” lelkeket alakíthatóvá téve „vési be” a *polis* számára fontos értékeket.

A *Phaidros* egy helye ezt az egész bonyodalmas komplexumot enigmatikus tömörséggel, de mégis belső összefüggéseivel együtt és az eddig mondottak fényében világosan mutatja meg: amikor a Múzsáktól való megszállottság és örület „megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, akkor felébreszti, dalok meg a költészet egyéb módjának bacchosi mámorába vonja (ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα), s a régiek számtalan tettét magasztalván neveli a jövő nemzedékeket” (245a1–5).

Jegyzetek

A jelen tanulmány megírását az NKFI FK 128492, K 132113 és K 120375 számú pályázata, valamint az ELTE Tématérületi Kiválósági Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal keretében megvalósított pályázata (K 10109/19) támogatta.

- 1 A *Törvények* magyar fordítását mindenütt Platón 2008-ból veszem, helyenként apró módosítással.
- 2 Ezt a tételt és az egész bekezdés tartalmát részletesen kifejtettem itt: Simon 2019a.
- 3 A kartánc összes elemének ehhez a tökéletes integrációjához, a korábbi görög irodalomból vett példákön szemléltetve lásd Kurke 2013, 146–160.
- 4 Olsen 2017, 154. A kinezetikus empátia „az a folyamat, amelynek során a néző testileg és a mozgás érzékelése révén azonosul a táncos által előadott mozgással”. Lásd még Jackson 2016, 156–158.
- 5 Ennek részletes kifejtését lásd Simon 2019b.
- 6 Prauscello 2014, 105, 107.
- 7 Vö. még 665c2–5: „férfinak és gyereknek, szabadnak és szolgának, nőnek és férfinak, és egyáltalán az egész városnak az egész város számára szüntelen énekelnie kell ezeket a himnuszokat, mint a varázsenekeket”.
- 8 Kowalzig 2013, 173. Az elgondolás hátterében a Herington (1985) által bevezetett *song culture* (énekkultúra) fogalma áll; ehhez lásd Agócs 2016, illetve Agócs Péter írását a jelen számban is.
- 9 Gumbrecht 1988, 714; vö. Gumbrecht 2010, 69–76, 81–97.
- 10 Kurke 2013, 147.
- 11 Zumthor 1988, 707.

- 12 Gumbrecht 1988, 717. A zenére, ritmusra történő együttmozgás „harmonizáló” teljesítményéhez az orphikus *Argonautika* kapcsán lásd Beszkid Judit írását a jelen számban.
- 13 Kurke 2013, 132 (653c7–654a7-hez).
- 14 Gumbrecht 1988, 721–722.
- 15 739c7–d3: „ami természettől fogva saját tulajdona az embernek, az is valamiképp közös legyen, hogy például szemünk, fülünk, kezünk közösen lásson, halljon és cselekedjen, egybehangozón helyeseljünk és szidjunk, merthogy mindannyian ugyanannak örülünk és ugyanazon szomorkodunk, és egyáltalán, hogy törvényei, amennyire csak lehet, eggyé forrasszák a várost”.
- 16 Kowalzig 2013, 172.
- 17 A szó mindenféle ide-oda mozgást, hintáz(tat)ást, ráz(kód)ást, sőt rengést (például földrengést) is jelent.
- 18 ἰοσεις helyett, F. H. Dale-t követve.
- 19 Itt a „tánc”, a „zene” és az „ének” is persze nagyon tágan (vagy épp szűken) értendő, nem a tragédiák vagy Pindaros kardalaihöz fogható komplexitású, pontosan kidolgozott művek szabályozott és kifinomult előadásáról van szó, hanem mindhárom elem erősen redukált színreviteléről, ami például az „ének” esetében aligha jelentett sokkal többet például Dionysos különböző neveinek kiáltás- vagy gajdolásszerű ismételtetésénél, vagy akár jelentéstelen szavak (hangsorok) félíg-meddig artikulált vokalizációjánál. A nyelv redukált szerepét mutatja az is, hogy a bacchikus táncoknál az *aulos* mellett főként ütőhangszereket használtak (cintányér, kereplő, kasztanyett, csörgődob, dob, lásd Griffith 2019, 239, 23. jegyzet), s ez nem kedvez a finoman artikulált és cizellált ének párhuzamos megszólalásának. Az énekhang maga is inkább mint pusztá *phóné* jöhet itt számításba, amelynek a hangszerekével összevethető instrumentális szerepe van (Griffith 2019, 237). Min-

- denesetre valamiféle ritmus és dallam, mégpedig erős érzéki-afektív hatású ritmus és dallam része kellett hogy legyen ennek a „bacchikus kartáncnak” is. Griffith 2019.
- 20 Prauscello 2014, 143, 115. jegyzet. Vö. *Timaios* 67b–c, a hang és a hallás fiziológiai működéséről és (ezen alapuló) pszichológiai hatásának lehetőségéről, valamint Theophrastost (fr. 91 Wimmer) arról, hogy az összes érzék közül a hallásnak van a legnagyobb hatása az affektusokra (παθητικωτάτην).
- 21 A *katauleó* persze metonimikusan jelentheti egyszerűen azt is, hogy „elvarázsolni” (ti. eredetileg az aulos hatásával). Vö. *Az őrző Héraklész* 871 (itt hasonlóan átvitt értelemben szerepel a *choreuó* ige is). Hogy azonban Platón nagyon is *hallotta* az aulost a *katauleó*-ban, azt az *Állam* egy helye mutatja: „Ha valaki hagyja, hogy a zene az aulos hangjával betöltse őt (μουσική παρέχει καταυλεῖν), és a fülén, mint valami tölcseren keresztül eláraszsa a lelkét (καταχεῖν τῆς ψυχῆς διὰ τῶν ὠτῶν ὥσπερ διὰ χώνης) az imént említett édes, lágy és bánatos dallamokkal, és így a dal hatása alatt szomorú dúdolgatás és mámoros öröm között éli életét, az ilyen ember az indulat erejét, ha megvan benne, először csak meglágyítja, mint a vasat, s így használhatóvá válik, ami korábban használhatatlanul merev volt. De ha nem hagy föl ezzel, hanem átadja magát a bűvöletnek (κληῖ), idővel már megolvasztja és cseppfolyóssá teszi, míg végül teljesen kiolvasztja, és ahogy az inakat szokás, teljesen kimetszi lelkéből az indulatot, és »lagymatag harcost« csinál magából.” (411a; az *Államból* származó idézeteket Platón 2014-ből veszem.) A hely az auditív érzékszervi hatás és a lelki átalakulás között is kapcsolatot teremt, s végül morális értéket is hozzárendel a folyamathoz – ezek a kapcsolatok a *Törvények* helyének értelmezéséhez is fontosak.
- 22 Kittler 2017, 37.
- 23 Kittler 2017, 38.
- 24 Ritoók 2009, 262–264.
- 25 Gorgias B11 10 (*epódé, thelgein, goêteia, mageia*), 14 (*ekgoêtein*). Sőt, Platónnál, a *Menexenos*-ban, Sókratész a szónoki beszédnek is ilyen hatást tulajdonít (234c–235c): ez is elvarázsol (*goêtein*), itt is fontos a beszéd fülbemászó zeneisége (*enaulos logos* és *phthongos*). Sókratész itt persze ironizál – de ez nem változtat azon, hogy ezt a szókinészt használja. Vö. Dionysios Halikarnasseus *Dem.* 22, 6–13, aki arról számol be, hogy Démostenész olvasása a legkülönbözőbb *pathosok*-ba ragadja magát és *enthusiasmos*-ba viszi, és úgy érzi magát, mint akik Kybelé-, korybantikus és hasonló rítusokban vesznek részt (τῶν τὰ μητρῶα καὶ τὰ κορυβαντικὰ καὶ ὅσα τούτοις παραπλησιᾷ ἐστὶ, τελουμένων).
- 26 Kowalzig 2013, 193.
- 27 Vagy ahogyan Schöpsdau (2003, 512) értelmezi, az „eksztázis valamennyi formájára” utal. Dionysoshoz, főként ritmus és eksztázis összefüggésében lásd You (1994, 367) megfogalmazását: „Dionysus, the most rhythmically gifted god of all Greek gods, may be the primordial Hellenic shaman of trance, transport, or ecstasy.” (A sámánizmussal való megféleltetést mindenestre a görög valótörténeti irodalom túlnyomó része vitatja.) Az őrző és a zene és tánc terapeutikus hatásának kapcsolatához a bacchikus és a korybantikus rítusban résztvevőknél lásd még Dodds 2002, 82–86, 312–313, 102. jegyzet; Ustinova 1992–1998, 508–509; Sourvinou-Inwood 2005, 237–238; Murray 1996, 115, 125; Schöpsdau 2003, 510–511.
- 28 Folch 2015, 215.
- 29 A *Törvények* II. könyvében felbukkanó εὐρυθμον szó a kartánc alkotóelemeire vonatkozik (655a6), tehát itt közvetlenül nem jön számításba, ahogyan a 795e6 sem, ahol az *eurythmia* egyáltalán a táncmozgás jellemzője lesz. Mindenesetre az nem egészen lényegtelen, hogy Platón ezeken a helyeken használja az *eurythmia* képzetét és magát a szót is. De lásd még ehhez távolabbról *Theaitétos* 153b–c, *Timaios* 88d–89a és 89e–90d a mozgás kedvező hatásáról általában (a *Timaios* 89a7–8 a hajón vagy kocsin ringatózást említi; vö. a *Törvények* fentebb idézett szakaszából [790c9] a hajózás képét), és Schöpsdau 2003, 507–508.
- 30 Folch 2015, 139.
- 31 Folch 2015, 140–150.
- 32 Prauscello 2014, 144–145. Ennek a hatásnak a pszichológiai feltételeihez lásd Kamtekar 2010, 140–141; a folyamat konkrét, bár a hiányzó szöveges evidenciák miatt csak föltételezhető lefutásához: 145.
- 33 A kép hasonló alkalmazásához lásd még *Phaidón* 84a7, *Timaios* 44b3.
- 34 England (1921, II. 241) föltételezése szerint olyan módon, hogy nagyobb ereje révén a tudatot (a figyelmet) a félelemtől saját magára „irányítja”.
- 35 A *Timaios*-ból vett idézeteket Platón 1984 alapján hozom, helyenként adaptálva.
- 36 Az „alapvető ritmusok” (mint például a szívdobogás) biológiai jelenségéhez lásd You 1994, 375–376, 6. jegyzet.
- 37 A bekezdésben foglaltakat részletesebben lásd itt: Simon 2019c, 282–286, az ott használt irodalomból az itteni összefüggéshez fontos: Pelosi 2010, 74–81 (a zene lelket „harmonizál” hatásához) és Lautner 2005 (a hang fizikájához és a hallás fiziológiájához). Hang és ritmus jelentőségéhez Horatius költészetében – szemantikai (metapoétikai) és nem szemantikai (hangulati) összefüggésben egyaránt – lásd Korompay Eszter tanulmányát a jelen számban.
- 38 Bobonich 2002, 358.
- 39 Idézem a teljes szövegrészt: „De a zenetanárok sem cselekszenek másképpen: önmérsékletre (σωφροσύνης) szoktatják a gyermeket, s azért dolgoznak, nehogy az ifjú rossz útra tévedjen. Miután pedig elsajátította a gyermek a kitharajáték alapjait, újabb kiváló költők, a lírikusok (μελοποιῶν) műveivel ismertetik meg, melyeket kit-harakisérettel adnak elő. A gyermeki lelket így rászorítják, hogy a ritmusokat és a harmóniákat is elsajátítsa (τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οικειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παιδῶν), hogy ezáltal az ifjak szelidebbé váljanak (ἵνα ἡμερώτεροι τε ᾦσιν), s így jó hasznát látják majd a jó ritmusnak és a szép harmóniának, amely most még inkább sajátjukká lett (εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι), mind a szavak, mind a tettek mezején. Az ember élete ugyanis teljes egészében rászorul a jó ritmusra és a szép összhangra (πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται).” A fordítás Platón 2007 alapján, módosításokkal.
- 40 Havelock 1963, 147–149 (ritmus), 150–151 (tánc), 152 (a lelki feszültség feloldása a hipnotikus hatásban). Herington 1985, 13 (és 225, 19. jegyzet) elismeri, hogy amit a rhapsódos-előadás hatásáról mondani tud, az nem történeti evidencián, hanem „tapasztalati és szubjektív” megfigyeléseken alapul. Mindenesetre ezek a megfigyelések – főként a recitálás hatásának jellegét és intenzitását illetően – a Havelockéihoz nagyon hasonló eredményekre vezetnek őt is.
- 41 Ezért lehetséges egyáltalán az, hogy a kardalok ritmikai és harmóniai elemei is a megfelelő *kognitív* tartalom (669a–c) és *morális* hatás (670b–671a) ideológiai szempontjainak rendelődjének alá. Ennek részletes reprezentációelméleti magyarázatához, az ábrázolás „helyességének” (*orthotés*) itt megjelenő követelményével összefüggésben, lásd Hatzistavrou 2011, 366–385; az ezzel kapcsolatos paradoxonokra is fölhívja a figyelmet Ferrari 1989, 106–107.
- 42 Ehhez lásd Havelock 1963, 152, 159–160; Herington 1985, 11–13, 39, 225, 19. jegyzet; Griffith 2019, 250, széles merítésű (nem görgő) antropológiai anyag alapján.
- 43 Például: Ustinova 1992–1998; Griffith 2019, 249, 269.
- 44 Aristophanésnál a *Darázskoban* (8–9) a korybantikus őrző és a Sabazios istenségtől jövő leküzdhetetlen álomosság között nem mutatkozik számottevő különbség. Sabazios is az entusziasztikus-orgiasztikus istenek közé tartozik (Griffith 2019, 237, az Aristophanés-helyhez 259).

- 45 Az *Iónnal* kapcsolatos megállapításokat részletesebben kifejtetem itt: Simon 2020.
- 46 Ennek hátteréhez és kontextusához, Aristotelés hasonló gondolatait is referálva, a legfontosabb irodalom: Büttner 2011.
- 47 Platón 2000 alapján.
- 48 Ugyanezek a kifejezések olvashatók azokban a leírásokban, melyeket Sókratés a festészet (532e7–533a5), a szobrászat (533a6–b4), s végül a zenei és a rhapsódosi előadás (533b5–c3) példája kapcsán ad.
- 49 Ennyiben nincs igaza Griffithnek (2019, 260–261), amikor a korybantikus (enthusiasztikus) „örjöngés” platóni példáit csakis negatív hangsúllyal értelmezi.
- 50 Ez nemcsak az *Ión*-ban figyelhető meg, hanem – a *Törvények* ebben a tanulmányban tárgyalt helyén kívül – a *Phaidros*-ban (228b–d) és *A lakomában* is (215c–e; vö. Griffith 2019, 262–263). A vonatkozó szóhasználat lazaságának szempontjából Platón nem különbözik más antik szerzőktől, akik úgyszintén nem tettek szisztematikus különbséget a korybantikus és a „bacchikus” rítusok között. Lásd Griffith 2019, 245 (Aristotelés), 254, 257 (Euripidés), 258 (Strabón), 259 (Aristophanés); Griffith összefoglalóan enthusiasztikus-orgiasztikus performanszként beszél róluk. Jellegzetességeik összefoglalásához lásd Griffith 2019, 237, 266. A keveredés már Pindarosnál jelen van (fr. 70b5–11, Strabón X. 3, 13; Burkert 2011, 275). A megszállottság föltevése, amely a korybantikus és a bacchikus rítusoknak is konstitutív eleme lenne, összevethető a *Törvények* II. könyvének azokkal a megfogalmazásaival, ahol az istenek aktív jelenlétéről van szó a kartáncban (így például 653d5: μετὰ θεῶν; 654a1: τοὺς θεοὺς συγχορευτῶς).
- 51 Még egyszer: Dodds 2002, 82–86; Murray 1996, 115, 125; Ustinova 1992–1998, 508–509; újabban: Wasmuth 2015, 74; Griffith 2019, 253. A felfogás megjelenik később Pseudo-Longinosnál is: *A fenséges* 39, 2, együtt a zene és a ritmus szenvedélyt keltő és elvarázsoló hatásával.
- 52 Legalábbis ezt a lehetőséget veti föl Schlesier 2006, 58–59; Bremmer (2014, 27–28) éppen a tánc mozzanatában látja a lehetséges kapcsolatot az eleusisi és a samothrakéi misztériumok, valamint a korybantikus rítusok között. Platón másutt is használja a misztériumvallások beavatásának nyelvezetét, például a *Phaidros* 248a–250c-ben, az „égbolt fölötti tájba” való bepillantás erejét és hatásait érzékeltetendő. Ugyanitt a *maniáról* is szó van, mégpedig éppen a szépség hatásával összefüggésben: 249d–e. Mindazonáltal Burkert (2011, 249) szerint már maga a dionysosi *mania* is elsődlegesen nem az „Abirren des Wahns”-t jelölte, hanem a „Steigerung der selbsterlebten »geistigen Kraft«”-ot (vö. Frisk 1960–1972, s. v. *mainomai* és *menos*).
- 53 Ezt a párhuzamot erősítheti az is, hogy Platón a *Törvények*-ben is a költészet enthusiasztikus eredetét vallja (719c–e). A megszállott költő tevékenységét azonban, ahogyan erről korábban már volt szó, a dionysosi kart alkotó korosabb férfiaknak kell felügyelniük és szükség esetén kiigazítaniuk (669c–670b, 670c–e).
- 54 Szemben Folch 2015, 216–219 véleményével, aki a bacchikus gyógyító rítus relevanciáját a Platón által leírt kartánc szempontjából teljességgel elveti.
- 55 Platón 2005 alapján, módosítva.
- 56 Nietzsche 1912, 139–145.

Bibliográfia

- Agócs P. 2016. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában”: *Ókor* 15/3, 3–13.
- Bobonich, Ch. 2002. *Plato's Utopia Recast. His Later Ethics and Politics*. Oxford.
- Bremmer, J. 2014. *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Berlin–Boston.
- Burkert, W. 2011. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart.
- Büttner, S. 2011. „Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues”: P. Destree – F.-G. Herrmann (szerk.): *Plato and the Poets*. Leiden, 111–129.
- Dodds, E. R. 2002. *A görögység és az irracionális*. Ford. Hajdu P. Budapest (eredetileg: *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1951).
- England, E. B. 1921. *The Laws of Plato*. I–II. Manchester.
- Ferrari, G. R. F. 1989. „Plato and Poetry”: G. A. Kennedy (szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism*. I. Cambridge, 92–148.
- Folch, M. 2015. *The City and the Stage. Performance, Genre, and Gender in Plato's Laws*. Oxford.
- Frisk, H. 1960–1972. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. I–III. Heidelberg.
- Griffith, M. 2019. „Is Korybantic Performance a (Lyric) Genre?": M. Foster – L. Kurke – N. Weiss (szerk.): *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*. Leiden–Boston, 231–270.
- Gumbrecht, H. U. 1988. „Rhythmus und Sinn”: Gumbrecht–Pfeiffer 1988, 714–729.
- Gumbrecht, H. U. – Pfeiffer, K. L. (szerk.) 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main.
- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítása*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Hatzistavrou, A. 2011. „'Correctness' and Poetic Knowledge. Choric Poetry in the Laws”: P. Destree – F.-G. Herrmann (szerk.): *Plato and the Poets*. Leiden–Boston, 361–386.
- Havelock, E. A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, MA – London.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Jackson, L. 2016. „Greater Than Logos? Kinaesthetic Empathy and Mass Persuasion in The Chorus of Plato's Laws”: E. Sanders – M. Johncock (szerk.): *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart, 147–163.
- Kamtekar, R. 2010. „Psychology and the Inculcation of Virtue in Plato's Laws”: C. Bobonich (szerk.): *Plato's Laws*. Cambridge, 127–148.
- Kittler, F. 2017. „Lullaby of Birdland” (ford. Smid R.): *Prae* 2017/3, 24–39.
- Kowalzig, B. 2013. „Broken Rhythms in Plato's Laws. Materialising Social Time in The Chorus”: Peponi 2013, 171–211.
- Kurke, L. 2013. „Imagining Choralit. Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues”: Peponi 2013, 123–170.
- Lautner, P. 2005. „The *Timaeus* on Sounds and Hearing”: *Rhizai* 2, 235–253.
- Murray, P. 1996. *Plato on Poetry*. Cambridge.
- Nietzsche, Fr. 1912. „Geschichte der griechischen Literatur (Dritter Theil)”: uő: *Philologica. Zweiter Band. Unveröffentlichtes zur Literaturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik* (Nietzsche's Werke XVIII, szerk. O. Crusius). Leipzig, 129–198.
- Olsen, S. 2017. „Kinesthetic *Choreia*. Empathy, Memory, and Dance in Ancient Greece”: *Classical Philology* 112, 153–174.
- Pelosi, F. 2010. *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge.
- Peponi, A.-E. (szerk.) 2013. *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge.

- Platón 1984. *Timaiosz*. Ford. Kövendi Dénes. *Platón összes művei* III. Európa, Budapest.
- Platón 2000. *Ión*. *Menexenosz*. Ford. Kövendi D. (*Menexenosz*), Ritoók Zs. (*Ión*). Budapest.
- Platón 2005. *Phaidrosz*. Kövendi D. fordítását átdolgozta Simon A. Budapest.
- Platón 2007. *Prótagorasz*. Faragó L. fordítását átdolgozta Bárány I. Budapest.
- Platón 2008. *Törvények*. Kövendi D. fordítását átdolgozta Bolonyai G. Budapest.
- Platón 2014. *Állam*. Szabó M. fordítását átdolgozta Steiger K. Budapest.
- Prauscello, L. 2014. *Performing Citizenship in Plato's Laws*. Cambridge.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában” (ford. Kozák D.): uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 259–274.
- Schlesier, R. 2006. „Platons Erfindung des wahnsinnigen Dichters. Ekstasis und Enthusiasmos als poetisch-religiöse Erfahrung”: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 51/1, 45–60.
- Schöpsdau, K. 2003. *Platon: Nomoi (Gesetze). Buch IV–VII*. Göttingen.
- Simon A. 2019a. „Platón a ritmus szerepéről a kartáncban”: *Publicationes Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica* 23/1, 208–215.
- Simon A. 2019b. „Az önmagát elvarázsoló polisz. Platón a kartánc politikai szerepéről”: Laczkó S. (szerk.): *Lábjegyzetek Platónhoz 17. A polisz*. Szeged, 64–72.
- Simon A. 2019c. „Platon und die Politik des Rhythmus”: Halász, H. – Lőrincz, Cs. (szerk.): *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*. Bielefeld, 267–294.
- Simon A. 2020. „»A mûzsák leleménye« Platón *Ión* című dialógusában”: Kicsák L. – Széplaky G. (szerk.): *A feltalálás vágya és igérete. Tanulmányok az invencióról*. Budapest, 25–40.
- Sourvinou-Inwood, C. 2005. *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*. Stockholm.
- Ustinova, Y. 1992–1998. „Corybantism. The Nature and Role of an Ecstatic Cult in the Greek Polis”: *Horos* 10–12, 503–520.
- Wasmuth, E. 2015. „ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες. The Corybantic Rites in Plato's Dialogues”: *Classical Quarterly* 65, 69–84.
- You, H. 1994. „Defining Rhythm. Aspects of an Anthropology of Rhythm”: *Culture, Medicine and Psychiatry* 18, 361–384.
- Zumthor, P. 1988. „Körper und Performanz”: *Gumbrecht-Pfeiffer* 1988, 703–713.

Beszkid Judit (1989) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója; folyóiratunk szerkesztője. Kutatási témája az Argonauta-mítosz késő antik variánsa, *Orpheus Argonautikája*.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Legyőzni a sárkánykígyót, avagy változatok egy hőstettre* (2018/4).

Orpheus liliomhangja

Beszkid Judit

Az Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα kezdetű híres homérosi sor (*Od.* XII. 70), mely az *Odysseiában* Kirké, a varázsló istennő szájából hangzik el, az „elhírhedt Argó”¹-t idézi példaként Odysseus elé mint az egyetlen hajót, mely épségben átjutott a Bolygó Sziklák között. A sor azonban egyszersmind arra is felhívja a trójai hős – és a későbbi olvasók – figyelmét, hogy az Argó útja már Homéros előtt messze híres volt, történetét már megénekelték. Ez a kijelentés eredeti szövegkörnyezetében tehát Odysseus útjához képest a múltra utal – *irodalomtörténeti szempontból* azonban profetikus kijelentésnek is tekinthetjük, hiszen az Argó útja nemcsak az *Odysseia* előtt híresült el, hanem más, az *Odysseia* utáni költemények témájaként az antikvítás irodalmának különböző műfajait járta be – s e műfaji sokszínűségnek megfelelően igencsak különböző megfogalmazásokban, eltérő hangsúlyokkal nyert újra és újra formát.²

Az Argonauta-történet egy késői elbeszélése a Kr. u. 4–5. századra datálható hexameteres költemény, *Orpheus Argonautikája*. A mű ismeretlen szerzője Orpheus, a mitikus dalnok alakja mögé rejtőzve, a dalnok ajkára adva beszéli el az Argonauták kalandjait. A költemény fikciója szerint ugyanis az idős dalnok tanítványának, Musaiosnak meséli el élete utolsó vállalkozását. Az elbeszélés prooimiumából (1–49) megtudjuk, hogy az idős Orpheus már minden tudományára (a jóslatok különböző formáira, az alvilágban látottakra) megtanította tanítványát, most pedig mintegy ráadásként meséli el ezeket a kalandokat.³ Elemzésem középpontjában az eposz egy különleges epizódja, az Argó vízre tételének jelenete áll majd (232–279). A szövegrész jellegzetességeinek feltárásával igyekszem minél pontosabb helyet találni e variánsnak az Argóról szóló sokszínű irodalmi hagyományban.

Az orpheusi elbeszélésváltozatban az Argó vízre bocsátásának jelenete – Orpheus közbelépésének köszönhetően – sajátos hangsúlyokat kap. Amikor ugyanis az Argót, a beszélni, sőt jósolni is tudó isteni hajót, melynek építésében maga Pallas Athéné is részt vett (1. kép), a hősök megpróbálják vízre bocsátani, vagyis eljön a pillanat, hogy megkezdje útját a tengeren,⁴ Orpheus is bemutatkozik mint énekes az Argonauták közt.⁵ Merthogy hiába feszülnek neki a hősök mindannyian a nehéz feladatnak, hogy megmozdítsák a hajót, az Argó ellenáll. Orpheus lesz az, aki énekével átsegíti társait ezen a váratlan nehézségen – éneke hatására ugyanis a hajó önmagától fog a vízre siklani. Az orpheusi jelenet kulcsfigurája tehát kétségtelenül a mitikus dalnok, hiszen *hathatós* énekével ő teszi lehetővé a hajó és vele együtt e nagyszabású vállalkozás indulását – nem utolsósorban pedig a költemény folytathatóságát.

1.

Mielőtt e jelenetet, benne Orpheus szerepét és a hajót vízre bocsátó énekét részletesen is megvizsgálánk, kiindulásul érdemes összevetni ezt az elbeszélésváltozatot a jelenet korábbi variánsaival, elsősorban Apollónios Rhodios és Valerius Flaccus soraival. Az összehasonlításhoz pedig célszerű a vízre tétel leírásán túl az előkészület jeleneteit

*És a hajót, ahogy Argosz mondta, először erősen,
minden irányból jól sodrott kötelet kifeszítve
összekötötték bent, jól illeszkedjen a csaphoz
minden rúd, és bírja, ha arraverődik a hullám.
Aztán teljes szélességében körülásták,
és a hajóorrnál is, a tengervízben, ameddig
siklik majd, amikor vontatják pusztá kezükkel,
és mindig lejjebb süllyesztették a gerincnél,
majd a csiszolt görgőket egyengették ki a résben,
és a hajó elejét rácsúszatták a rudakra,
hogy rajtuk gördüljön végig majd, ha megindul.
Fent evezőiket elforgatták erre meg arra,
karnyújtásnyira rögzítették őket a villán,
majd mindkét oldalt a hajó mellé odaálltak,
mellkasukat, kezüket nekidöntötték. A hajóra
felszállt Típhüsz, hogy jelt adjon majd, amikor kell.
És rikkantott is jó hangosan, ők nekidőltek,
s egyetlen nekigyürkőzéssel már sikerült is
elmozdítani medréből, de azért nekivette
lábukat is meg-meglökték, és Péliasz Argó
könnyen siklott, s felzúgtak mellette szaladva.
És a hajótest súlya alatt nyikorogtak a görgők,
míg súrlódtak, sűrű füst kúszott ki alóluk,
úgy megterheltek. Belecsúszott végül a vízbe,
ám ők visszafelé húzták, nehogy elszabaduljon.
S rögzítették villáján a lapátot, a jólszött
vásznat az árboccal meg az útravalót beletették.*

*Apollónios Rhodios: Argonautika I. 367–394
Tordai Éva fordítása*

(az indulás előtti nap eseményeit) is számba venni, ezáltal ugyanis pontosabban kirajzolódik, hogyan viszonyul az adott költő az Argóhoz; a vállalkozás megindulásának mik az állandó, ismétlődő elemei; hol vannak hangsúlyeltolódások; s mindezek fényében miben áll az orpheusi elbeszélés-változat újdonsága. A hajó, a hajózás mint a költészet metaforája, valamint a tengeri utazás mint az epikus (homérosi) költészethez való kapcsolódás legalább Hésiodos óta az antik irodalmi hagyomány eleven képei.⁶ A jelenet orpheusi elbeszélésének metapoétikus olvasata tehát erről a „hajózásról” is szól.

Bár a hellénisztikus eposz költője elhatárolódik attól, hogy a hajó megépítésének történetével kezdje elbeszélését – ahogy tették azt elődei (I. 18–22) –, a csatlakozó hősök felsorolásával együtt mintegy ötszáz sort szentel az előkészületek leírásának.⁷ A parton összegyűlt legénység először is vezért választ magának (I. 336–350): Iasón tengeri vállalkozásához csatlakoztak a társak, mégis, amikor a hős hangzatos beszédében felveti, hogy válasszák ki a legderekabbat csapatuk vezérének, az Argonauták habozás nélkül mind Héraklést, a jelenlévő legnagyobb hőst választanak, csak hogy Héraklés nem fogadja el ezt a tiszteletet, és maga helyett Iasónt javasolja.⁸ Ezután az éppen vezérré választott Iasón újabb beszédet intéz társaihoz, felvázolva az aktuális teendőket. Javaslatára az Apollónnak szánt és a szerencsés hazatérésért ajánlott áldozat előkészületei és az áldozat bemutatása között ejtik meg a hajó vízre tételét (I. 367–394) – hasznosan kitöltve a máskülönben tétlen várakozással tölthető időt. Míg tehát a költő eposza elején feltűnően elkerüli a Pallas Athénét is felvonultató, nagyszabású hajóépítés elbeszélését, az eposzba illő és már mások által elmondott eposzi témát,⁹ a vízre bocsátás kevésbé nagyszabású, ámde szükséges műveletének hosszú és részletes leírást szentel – feltehetően elsőként az eposzi hagyományban.¹⁰ E leírást leginkább a pontosság és a gördülékenység jellemzi: egy lépésről lépésre követhető, jól megszervezett művelet sor bontakozik ki, mely megalapozott technikai szakértelemről tanúskodik. (A részlet fordítását lásd a margón.) Argos, a hajó építőjének¹¹ utasításai szerint (Ἄργου ὑποθημοσύνησιν) jól sodrott kötelekkel (εὐστρεφεῖ... ὄπλῳ) még megerősítik a hajót – úgy tűnik, ekkor végzik el az utolsó simításokat a vadonatúj hajón, hogy a hullámverésnek majd biztosan ellenálljon; majd árkot ásnak a hajó köré egészen a tengerig, egyre jobban mélyítve a hajótögerenda alatt; aztán ezt az árkot kirakják csiszolt fágörgőkkel (ἐν δ’ ὀλκῷ ξεστὰς στορέσαντο φάλαγγας), hogy a hajó ezeken a rudakon gördüljön a vízbe; beillesztik a helyükre az evezőket, majd sorban odaállnak melléjük. Végül pedig megadott jelre egyszerre nekigyürkőznek a kiváló hősök (ὧ κρᾶτεῖ βρῖσαντες ἦν στουφέλιζαν ἐρωῆ), az Argó pedig fennakadás nélkül belesiklik a vízbe (ἦ δ’ ἔσπετο Πηλιάς Ἀργῷ / ῥίμῳα μάλ’), – az Argonauták tehát együttes erővel sikeresen végrehajtják a műveletet.

A hajó előkészítése után aztán bemutatják áldozatukat Apollónnak, majd lakomát készítenek, hogy így töltsék el az indulás előtti estét. Mégsem megy azonban minden olyan gördülékenyen, ahogy az eddigiek, a közös lakoma ugyanis az Argonauták közti viszályba torkollik. Ekkor lép közbe Orpheus. Hogy a konfliktus elsimuljon, énekelni kezd társainak: egy, a zeusi világrend kialakulásáról szóló *kosmo-* és *theogoniát* ad elő. A hellénisztikus eposzban tehát, bár a hajó vízre tételekor nem, de még indulás előtt színre lép a dalnok, megmutatja tehetségét, amire az út során még több alkalommal is lehetősége lesz.¹²

Valerius Flaccus, a Flavius-kor költője azonban hellénisztikus elődjével szemben az előkészületek elbeszélésében a hajó építésére (I. 120–129) és a kész hajó oldalát díszítő festmények leírására (I. 130–148) is kitér.¹³ Míg az ekphrasist többen is behatóan vizsgálták,¹⁴ a hajó megépítésének metapoétikus utalásait Tim Stover tárta fel.¹⁵ A szerző a szövegrész szókincsét és intertextuális utalásait feltérképezve meggyőzően érvel amellett, hogy Valerius nemcsak nem kerüli a költő elődök által már feldolgozott jelenetet, hanem látványosan úgy írja újra, hogy a hajó megépítése egyszersmind a költemény felépítésének, poétikai programjának kifejezője legyen:¹⁶ a költő Argushoz, a hajó építőjéhez hasonlóan úgy alkot, hogy a rendelkezésére

álló alapanyagokból (az erdő fáiból, illetve a költő elődök elbeszélésváltozataiból, motívumaiból) válogat, majd a saját ízlése, céljai szerint valami újat alkot belőlük. Iuno tekintetével követjük, ahogyan épül a hajó, melyről a költemény legelső szava is hirdeti, az első volt, jóllehet ez az Argó mint egy költemény témája korántsem az első.¹⁷ Aztán amint elkészül a hajó, és Iason megcsodálja az oldalát díszítő festményeket – egy rövid intermezzo után, amikor a hős ráveszi Pelias fiát, Acastust, hogy csatlakozzon a legénységhez –, Iason felszólítására látzólag egyszerűen vízre teszik. Apollónios leírásához képest a valeriusi művelet sor sokkal rövidebb, és első pillantásra kevésbé összetett, a sorokban rejlő intertextuális utalásokat végigkövetve azonban világossá válik, hogy ez a részlet rövidsége és egyszerűsége ellenére is magában foglalja Valerius poétikai programjának legjellemzőbb elemeit.

*at ducis imperiis Minyae monituque frequentes
puppem umeris subeunt et tento poplite proni
decurrunt intrantque fretum; non clamor anhelis
nauticus aut blandus testudine defuit Orpheus.*

*És a vezérük felszólítására, szavára a Minyasok közösen
vállukkal megemelték a hajót, és térdüket feszítve, előrehajolva
leszaladtak és belementek a vízbe. A hajós kiáltás – hiába
ziháltak – nem maradt el, és lantjával bővülő Orpheus sem
hiányzott.*

I. 184–187

A latin eposzban nincs szó sem jól sodrott kötelekről, sem árokról vagy kerekre csiszolt fagörgőkről, a valeriusi Argonauták pusztá erejükkel oldják meg ezt a feladatot: Iason mint *dux*, a vállalkozás vezetője, akinek szerepét nem bizonytalantítja el a vezető posztért tartott szavazás, ahogyan a hellénisztikus eposzban, utasítást ad társainak (*imperiis monituque*). A két szóval is jelzett parancs és felszólítás Iason vezetői tekintélyét hangsúlyozza, ugyanakkor pedig Valerius vezére itt magára veszi Apollónios Iasónjának és Argosának szerepét is.¹⁸ A Minyasok pedig egyszerre (*frequentes*) nekilátnak a munkának. Izgalmas kérdés, hogy pontosan mit is csinálnak: alávetik vállukat a hajónak (*puppem umeris subeunt*), és megfeszített térdel (*tento poplite*) nekigyürkőzve (*proni*) futtatják (*decurrent*) vízre a hajót,¹⁹ avagy vállukra veszik, és így viszik a vízbe.²⁰ Mindkét módszerre találunk példát az Argó kapcsán, Valerius pedig tudatosan kijátssza ezt: felidézi az elődei által alkalmazott módszereket, de egyik mellett sem kötelezi el magát.²¹ Ha úgy értjük, a hősök vállukkal mintegy beletolják a hajót a vízbe, ebben az Apollóniosnál mesterien kidolgozott módszert fedezhetjük fel, csakhogy éppen a terv minden technikai elemét (a kiásott árkot, a fagörgőket és a kifordított evezőket) nélkülözve. Ezt az értelmezést támogatja a *decurrere* ige is, amely viszont intertextuális párbeszédet teremt Catullus 64. *carmen*jével, s ezen keresztül intertextuális ablakot nyit az apollónios művelet sor felé, felidézve a görög szöveget.²² Ez az ige szerepel ugyanis Catullus nagyszabású költeményének Argo-nyitányában (64, 6).²³ Az ige kontextusba illő jelentését – ahogyan Christopher B. Polt meggyőzően érvel mellette – nem a latin költői nyelvben talált párhuzamok alapján lehet megragadni, hanem a görög előkép, Apollónios vízre tétele alapján. A *decurrere* ige tehát a neóterikus költőnél a κατολισθάνω, 'le-

csúszik', 'lesiklik' igét tükrözné – a Catullusra jellemző csavarral: mert míg a hellénisztikus eposzban az ige alanya maga a hajó, ő csusszan bele a vízbe, a latin költeményben a *lecti iuvenes*, azaz az Argó válogatott legénysége siklatja bele a sekély vízbe a hajót – Valerius Argonautáihoz hasonlóan. Ha azonban a *puppem umeris subeunt* szerkezetet úgy értjük, hogy az Argonauták vállukra veszik a hajót, ahogyan a Trójából menekülő Aeneas vette vállára apját (*Aen.* II. 708), erre a módszerre is találunk korábbi példát az Argó kapcsán. Az Argonauta-hagyományban ugyanis már Pindarosnál is szerepelt (*Pyth.* IV. 25–26), hogy a hősök vállukra véve cipelik a hajót Libyében. Pindaroson túl a szicíliai Diodóros is megemlékezik róla, hogy egyes íróknál az Argonauták egy hihetetlen (*παράδοχον*) tettet is véghezvittek: vállukon cipelték a hajót (IV. 46, 3), valamint Apollónios is beszámol erről az epizódról (IV. 1381–1392), s ámulatának is hangot ad, jelezve, hogy itt az Argonauták egyik leghihetlenebb, leginkább emberfeletti kalandjáról van szó. Nem akármilyen jelenetet idéz meg tehát Valerius ebben a mindössze két és fél sornyi leírásban, amikor vízre engedi az Argót – megnyitva ezzel a tengereket az ember előtt.

A valeriusi leírás első fele tehát látványos jelenetet fest a Minyasok seregéről, akik a hajóval a vízbe futnak, a részlet második fele viszont kevésbé látványos, de annál inkább hangos: a költő ugyanis másfél sorban azt taglalja, miféle hangzavar volt e művelet végrehajtása során – a *litotes* költői eszköze pedig csak még jobban *kihangosítja* ezt: nem maradt el a hajósok kiáltása (*clamor nauticus*), hiába fulladtak ki (*anhelis*), és nem maradt el Orpheus zenéje sem.²⁴ A *clamor nauticus* vergiliusi kifejezés (vö. *Aen.* III. 128; V. 140–141), s elsősorban az evezésre buzdító kiáltásokat jelenti, Valeriusnál azonban már a part felől hallatszik ez a hang. A költő azonban nem tisztázza, miféle kiáltásra is kell gondolnunk a legénység részéről. Vajon örömkkiáltásban törtek ki a sikeres művelet után – ahogy tették azt Apollónios Argonautái is (I. 387) –, vagy mint amikor eveznek, egymást buzdították kiabálásukkal, miközben végrehajtották ezt a nehéz műveletet? A költő nem bocsátkozik bele a részletekbe, csupán annyit állít: ott bizony volt kiabálás, mellette pedig az elbűvülő (*blandus*) Orpheus lantja szólt. A dalnokra tett utalás több szempontból is figyelemre méltó: egyrészt ekkor tudjuk meg, hogy ő is az Argonautákkal tartott – a hősök névsorában így igazán előre kerül: Iason, Hercules és Acastus után²⁵ ő a következő, akit a költő kiemel, még mielőtt a többiek nevét az evezőpadok kisorsolásakor felfedné (I. 352–483). Ráadásul arról is tudomást szerzünk e sorokból, hogy Orpheus hagyományos szerepében, dalként volt jelen. Küszködő társai mellett ő lantján játszik, vagyis ekkor megszólaló zenéje a *clamor nauticus* mellett mintegy megelőlegezi azt is, ahogy majd társai evezését fogja lantjával kísérni. Csakhogy ez a jelenet valamiképpen mégis diszszonánssá válik, hiszen a legénység kiabálása és szuszogása egybemosódik Orpheus lantjának hangjával.²⁶ Mintha ez a másfél sornyi hangkavalkád nem is engedné, hogy kihalljuk belőle, Orpheus milyen zenét és milyen szándékkal adott elő.²⁷ A valeriusi leírás tömörsége nem engedi ennél pontosabban kibontani a jelenetet: az Argonauták sikerrel vízre teszik a hajót, Orpheus pedig énekel.

Az Argó vízre tételének jelenete – szintén Orpheus zenéjével kísérve – a Kr. u. I. században alkotó Silius Italicusnak a

második pun háborút elbeszélő eposzában, a *Punicában* is felidézódik. Az eposz XI. énekében Hannibal bevonul Capuába, ahol Teuthras, a dalnok két dalt ad elő, a másodikat (XI. 440–480) a lant és költészet erejéről, a mitikus dalnokok, Amphion, Arion, Chiron és Orpheus csodás tetteiről.²⁸ A költeménybe beágyazott dalban Orpheus nagyhíru tettei közt az Argó vízre tétele is szerepel.

*quin etiam, Pagasaea ratis cum caerula nondum
cognita terrenae pontumque intrare negarent,
ad puppim sacrae, cithara elicente, carinae
adductum cantu uenit mare.*

*Sőt még, mikor a parton a pagaséi hajó, mely még nem is-
merte a tenger kék vizét és megtagadta, hogy belemenjen,
a szent hajó tatjához jött, a lanttól megbűvölten, az énektől
vezetve a tenger.*

XI. 469–472

A dalnok kitharája segítségével kicsalogatta a tengert a hajóhoz, mikor az megtagadta, hogy a vízbe menjen. A siliusi dalrészletnek nem az Argonauta-történet felidézése a célja,²⁹ a leírás Orpheus zenéjének csodás hatására fókuszál, így hát nem véletlen, hogy az Argó kapcsán szó sem esik az Argonauták esetleges közreműködéséről. A valeriusi, sőt az apollóniosi jelenethez képest is fontos változásnak lehetünk tanúi: míg az előbbi két eposzban semmiféle fennakadásról nem esett szó a vízre tétel során, Silius Italicusnál az Argó megtagadja, hogy a tengerbe menjen. A *pontumque intrare* szókapcsolat, mely a *negarent* igének van alárendelve, a valeriusi *intransque fretum* ellentétre építő visszhangjának tűnik, s még inkább kiemeli a két jelenet közti különbséget. Orpheus nem csupán kíséri zenéjével az Argonauták tevékenységét, hanem ő maga lesz cselekvő.³⁰ Zenéjére tehát azért van szükség, hogy feloldja a feszültséget, ami a hajó és a számára még ismeretlen tenger között keletkezik. Kitharájával pedig nem is magára a hajóra próbál hatással lenni, nem azt mozditja ki helyéből, hanem az Apollóniosnál és Valeriusnál látott irányt megfordítva a tenger vizét csalogatja a hajóhoz.

2.

A vízre tétel eddigi változatait látva megállapíthatjuk, hogy az *Orpheus Argonautikájában* olvasható jelenet nem előzmények nélküli, hiszen a dalnok az ezüstkori eposzokban már szerepet vállalt a hajó vízre bocsátásakor.³¹ A késő antik variáns mégis szolgál újdonsággal, hiszen itt azt is hallhatjuk, Orpheus milyen dallal bocsátotta vízre a hajót.

Orpheus Argonautái, miután összegyülekeztek a parton – s utolsóként megérkezett közéjük a dalnok is –,³² az eposzi hagyományokhoz híven közös lakomát rendeznek az indulás előtti estén. Csakhogy ezt az eseményt az elbeszélő egy formulaszerű mondattal rövidre is zárja, és máris rátér a vízre bocsátás műveletére. A hősök felkerekednek és a hajóhoz mennek, megcsodálják, majd munkához látnak.

*Ἄργος ἐφημοσύναισι νόον πόρσυνεν ὀχλίζειν,
δουρατέαισι φάλαγξι καὶ εὐστρέπτοισι κάλωσι*

*πρυμνόθεν ἀρτήσας. Κάλεεν δ' ἐπὶ μόχθον ἱκάνειν
πάντας κυδαίνων. Οἱ δ' ἔσσυμένως ὑπάκουσαν
τεύχεα δ' ἐκδύνοντο, περὶ στέρνοισι δ' ἀνήπτον
σειραῖην μήρινθον. Ἐπέβριθεν δ' ἄρ' ἕκαστος
αἶψα θοὸν ποτὶ κύμα κατειρῶσαι εὐλαλον Ἀργῶ.
Ἦ δέ οἱ ἐγγριφθεῖσα ποτὶ ψαμάθῳ βεβάρητο,
αὐαλέοις φυκέεσσιν ἐρυκομένη ποτὶ χέρσῳ
ἡρώων παλάμησιν ὑπὸ στιβαρῆσιν ἀπειθής.³³*

Argos kidolgozta a tervet az elmozdításra csiszolt fagörgőkkel és jól sodrott kötelekkel, miket a tathoz erősített. Hívott is munkához látni mindenkit kedvesen szólítva. Ők pedig sietve engedelmessé váltak: fegyverzetüket levetették, mellükre pedig rákötötték a jól sodrott kötelet. Nekigyürkőztek hát mindnyájan, hogy tüstént a sebes hullámokra húzzák a szépszávu Argót. A hajó azonban beragadva a homokba süppedt, és elakadva a száraz hínárban a parton nem engedett a hősök erős kezének.

Mintha csak hellénisztikus elődeiktől tanulták volna, ők is Argos jól kidolgozott terve alapján próbálják megmozdítani a hajót. De hát miért is ne követnék ilyenformán a hellénisztikus mintát, hiszen ott fennakadás nélkül sikerült végrehajtani ezt az összetett műveletet? A megmozdításra kidolgozott terv részleteiben felismerhetők az apollóniosi Argonauták által is használt eszközök, a jól sodrott kötelek és csiszolt fagerendák (*δουρατέαισι φάλαγξι καὶ εὐστρέπτοισι κάλωσι*), a módszer azonban, *ahogyan* felhasználják őket, már nem ugyanaz – mintha Orpheus Argosa leegyszerűsíténé az apollóniosi terv részleteit, s a hellénisztikus költő által leírt módszerből valójában csak egy elemet venne át, mégpedig azt, hogy kerekre csiszolt fagörgőkön kell vízbe húzni a hajót. Nem esik szó a gondosan kiásott árokról, amelybe az apollóniosi legénység a fagörgőket pakolta, és itt az evezőket sem használják. Ehelyett saját magukat kötelekbe fogva, vagyis a köteleket a mellükre erősítve, erővel húzzák meg a hajót. A terv persze az egyszerűsítés és rövidítés ellenére is működhetne, hiszen nem csak az apollóniosi módszerrel lehet vízre tenni az Argót, ahogyan ezt Valerius legénysége is bizonyította már. Ámde Orpheus Argonautái hiába erőlködnek, az Argó nem enged nekik: beragad a parti homokba. A *psamathos* szó, mely a partot, a parti homokot jelöli Homérostól kezdve a görög irodalom számtalan helyén, ebben az epizódban többször ismétlődik, de itt nem egyszerűen helyjelölőként, a táj leírásának egyik elemeként, hanem a jelenet egyik fontos alakítójaként szerepel. Argos terve és az Argonauták pusztá ereje (ἡρώων παλάμησιν ὑπὸ στιβαρῆσιν) nem elegendő ahhoz, hogy legyőzze a természeti elemek és a miattuk ellenkezővé, engedetlené (ἀπειθής) váló hajó ellenállását.

*Παχνώθη δ' αὖ θυμὸς Ἰάσονος· αὐτὰρ ἔμοιγε
νεῦσεν ὀπιπτεῦων ἵνα οἱ θάρσος τε βίην τε
μολπῇ ὕφ' ἡμετέρῃ κεκμηόσιν αἰὲν ὀρίνω.*

*Megfagyott akkor Iasónban a vér, de aztán felém
biccentett megpillantva, hogy a többiek lelkesedését és erejét
dalommal újra felszítsam, mert már mind kimerültek.*

Ezen a ponton, az Argonauták erőlködésének sikertelenségét látva Iasón először megdermed (Παχνώθη δ' αὖ θυμὸς Ἰάσονος). Reakciója Apollónios eposzából két helyet is felidéz: az I. könyv híres részletét, melyet főként Iasón hősiesége, vezetésre termettsége kapcsán elemeznek (I. 450–519), illetve a IV. könyv végén az Argonauták közös lelkiállapotát szemléltető sorokat (IV. 1279 skk.). Az I. könyvben, míg az indulást megelőző estén a hősök jókedvűen lakomáznak, Iasón félrevonul, és egymagában mereng a rájuk váró nehézségeken. A férfi gondterheltségét látva Idas rátámad,³⁴ s ebből vita kerekedik az Argonauták közt, amit végül Orpheus dala csendesít le. A hellénisztikus eposzban tehát ez a jelenet nemcsak a főhős rátermettségét teszi mérlegre,³⁵ de alkalmat ad arra is, hogy Orpheus előadjon egy dalt, és így bemutassa énektehetségét az Argonauták közt. Ehhez képest az orpheusi jelenetben Iasón rátermettsége nem kérdőjeleződik meg: egy váratlan nehézséggel kell szembenéznie, ami miatt megdermed ugyan, de Orpheus személyében hamar megtalálja a megoldást. Ez a reakció másfelől viszont ismerős lehet Apollónios Argonautáitól is, akiket szintén ez az érzés keríti hatalmába, amikor Libyében partra veti őket a szél. Helyzetük kilátástalannak tűnik, hiszen a legelső partrészre sodródik hajójuk, a hajógerincet már nem is éri a víz, s mindenfelé csak pusztaságot látnak (IV. 1243–1249). Apollónios Argonautáit tehát ekkor fogja el ugyanaz az érzés, mint Orpheus Iasónját, a költő pedig a hajósok megdermedését és arcukról leolvasható kétségbeesésüket, amelytől még egész hosszan nem tudnak szabadulni, egy hasonlattal teszi még érzékletesebbé (IV. 1279 skk.). Amikor tehát az orpheusi Iasón reakcióját látjuk, az apollóniosi sorokat emlékezetünkbe idézve egészen pontos képet kaphatunk Iasón lelkiállapotáról. Persze nem feledkezhetünk meg a két részlet közti különbségekről sem, melyek még érdekesebbé teszik ezt az allúziót. Apollóniosnál ugyanis a hősök már számos nehézséget átvészeltek és hazafelé tartanak, Orpheus elbeszélése szerint azonban még el sem indultak, ez az első közös megmérettetésük. De szerencsére Iasónt csak egy pillanatra keríti hatalmába ez az érzés, mert amint megpillantja Orpheust, biccent a dalnoknak, felkérve őt első énekének előadására. A kötelekbe fogott Iasón néma biccentése (ἔμοιγε νεύσεν ὀπιπτεύων) mintha negatív formában³⁶ ugyan, de a valeriusi jelenetet is megidézne. Mert míg Valerius kifulladt Argonautáitól nem maradt el a *clamor nauticus*, itt egyikük hangját sem halljuk – örömkben sem fognak felkiáltani, ahogyan Apollóniosnál, csak Orpheus énekét és a hajó recsenését hallhatjuk majd később. Másfelől pedig felidézheti az *Odysszeia* szirén-epizódját is, ahol az árbóchoz kötözött Odysseus szemöldökével jelezve (ὀφρύσι νευστάζων) próbált kommunikálni társaival (XII. 193–194). Orpheus elbeszélésében is a kötelekbe fogott vezér int egy társának, csakhogy Orpheus a homérosi Eurylochossal ellentétben nem szorosabbra fogja ezeket a köteleket, hanem éneke által közvetetten ő fogja társai mellől leoldani azokat. Másfelől viszont kiváltságos helyzete révén Orpheus hasonlítható Odysseushoz is, hiszen a két jelenetben ők ketten azok, akik a fizikai erőfeszítésből kimaradhatnak. Csak míg Odysseus egy különleges dal hallgatója, addig Orpheus – éppen fordítva – egy különleges dal előadója. Persze az, hogy Orpheus nem erőlködik együtt a nálánál fiatalabb királyokkal, nem meglepő, jöllehet az Apollónioshoz írt scholion szerzője elcsodálkozik rajta, miért is csatlakozott a gyenge, erőtlén (ἄσθενής) dalnok a

kiváló hősök csapatához, de – az ókori kommentátor is belátja – a dalnoknak nem a fizikai erejére van szükség, sokkal inkább énektehetségére,³⁷ ahogyan a dalnok hagyományosan az evezésben sem vesz részt, hanem zenével kíséri azt.³⁸

Iasón biccentését mindenestre úgy értelmezi Orpheus, hogy most olyan dalt kell előadnia, amellyel társai munkakedvét – lelkesedését és erejét (θάρσος τε βίην τε) – újból fel tudja szítani, mert ők már mind kimerültek (κεκμηόσιν). Célja tehát nem egyszerűen a gyönyörködtetés és elbűvölés, dalával az ellankadt Argonautákat akarja felrázni és munkára ösztönözni. Az Argonauta-Orpheushoz persze nagyon is illik, hogy olyan dalt adjon elő, amellyel különféle hatást tud kiváltani a körülötte lévő társaiból.³⁹ Apollóniosnál például lecsendesíti társai viszályát, megnyugtatja őket (I. 512–515), Valeriusnál pedig, miután Herculest – Iuno mesterkedésének eredményeként – hátrahagyják, azért énekel nekik, hogy megfélemedjenek bántatukról (IV. 82–89).

Orpheusnak a késő antik eposzban előadott éneke nagyívű felvezetést kap. Ezek a sorok az elbeszélés szintjén világosan jelzik, hogy váltás következik: a cselekmény következő eleme Orpheus éneke – egy dalbetét lesz. Orpheus pedig saját maga konferálja fel előadását, melynek prózai összefoglalása nagyjából úgy hangozhatna: „én pedig elővettem phorminxomat, és belekezdtem dalomba”. Azonban ezek a sorok, melyekből egy a költemény során még egyszer megismétlődik a szirénekkel való találkozás előtt, Orpheus énekének kezdetét jelezve (1275), látványosan nem akarnak *próziai*ak lenni, hanem tobzódni a költészeti hagyományra vonatkozó utalásokban.

Αὐτὰρ ἐγὼ φόρμιγγα τιτηνάμενος μετὰ χερσὶ,
μητρὸς ἐμῆς ἐκέρασσ' εὐτερπέα κόσμον αἰοῖδης,
καὶ οἱ ἀπὸ στηθῶν ὅπα λείριον ἐξελοχέυσα

*Én pedig akkor a phorminxot kezemmel kifeszítve,
édesanyám dalának gyönyörű rendjét kikevertem,⁴⁰
és nekik mellemből liliomhangom kieresztettem.*

A húros hangszer, azaz a phorminx előkészítése, felajzása után (τιτηνάμενος) Orpheus a következő sor elején édesanyját említi meg. Bár nem név szerint utal rá, tudható, hogy anyja, Kalliópé a kilenc múzsa egyike. A dalnok tehát, mielőtt énekelni kezd, emlékeztet rá, hogy köze van a Múzsákhoz. Nem a segítségüket vagy ihletet kérve szólítja meg őket, egyszerűen hivatkozik anyjára. A pusztá genitívusszal kifejezett kapcsolat többféle értelmezést is megenged: tágabban érthetjük úgy ezt a szerkezetet, hogy az anyja, azaz a Múzsák hatáskörébe tartozó dalt, tehát költészetet készül előadni, másfelől viszont Orpheus sajátos helyzetéhez mérten ennél konkrétabb kapcsolatra is gondolhatunk, mintha a dalnok anyjától tanulta vagy tőle kapta volna ezt a dalt, melynek gyönyört keltő rendjét (εὐτερπέα κόσμον) készül most előadni. Orpheus és anyja szoros kapcsolatára több helyütt is utal a szöveg. Az elbeszélő például anyjára hivatkozik tudásának forrásaként az Összeccsapódó Sziklákhoz közelítve is (680–683). Míg a történet többi változatában Phineus, a vak jós az, aki elárulja Iasón legénységének, hogyan juthatnak át a veszélyes sziklák közt, az orpheusi elbeszélés szerint anyja, a bölcs Kalliópé sorra elmondta neki (κατέλεξε), mit kell tudni róluk, s ennek értelmében a sziklák közelébe érve Orpheus dalolni kezd, amire a sziklák utat



1. kép. Az Argó megépítése. Campana-relief, 1. század.
British Museum, London (Irsz. 1805,0703.301)

nyitnak az Argó előtt (705–706). Itt azonban nem egy előttük álló tengeri akadály természetét kell ismernie, hanem egy különleges dalra, illetve az éneklés képességére van szüksége.⁴¹ A dalnok Múzsákkal való kapcsolatát tovább erősíti a dalra vonatkozó *kosmos* jelzője, a „gyönyört keltő” (εὐτερπέα) is, hiszen névleg legalábbis egy másik múzsát, Euterpét is megidézi, de egyszersmind azt is jelenti, hogy Orpheus dala, bár funkciója szerint az Argonautákat hivatott felrázni, ugyanakkor a költészet általános funkcióját is képes betölteni: gyönyört kelt hallgatóiban. A dal létrehozására, megalkotására használt kifejezés pedig a *kerannymi*, azaz az ’elegyíteni’, ’elkeverni’ jelentésű ige, mely érzékletesen fejezi ki azt a folyamatot, ahogyan a dalnok a dal harmóniáit temperálja, mint az, aki a lakomák keretében a bort a vízzel megfelelő arányban összekeveri.⁴² Az Orpheus szájából felcsendülő ének és az ital, mely bor és víz elegyítésével keletkezik, tehát itt ebben az igében keveredik össze, de a görög költészet számos helyén találkozunk hasonló szinestetikus képpel,⁴³ a vázaképeken pedig számos olyan jelenetet látunk, ahol a nagyméretű kratér mellett közvetlenül egy hangszert tartó ifjú áll – jelezve a zene és az ital kikeverésének szoros kapcsolatát.⁴⁴ Orpheus tehát egy harmonikus, megfelelő mérték szerint elrendezett, gyönyörködtető dalt kever ki (alkot meg), amit aztán mel-

léből „liliomos” (λείριον) hangján hoz világra (ἐξελόχευσα). Míg tehát társai erős mellén kötelek feszülnek, Orpheus a melléből hangját ereszt ki, mégpedig olyan hangot, amilyenen rajta kívül a kabócák, a Múzsák és a szirének tudnak csak énekelni. A jelző, mely etimológiája szerint feltehetően a *Lilium candidum*-ra, azaz fehér liliomra vezethető vissza, Homéros *Ilias*-ának III. énekében (150–152) a kabócák hangjának jelzője. A költő az egymással beszélgető trójai véneket hasonlítja a kabócákhoz, akik a fán ülve liliomhangon ciripelnek.⁴⁵ A képzettársítás meglepő – nemcsak a modern olvasó számára, hiszen Eustathios, Homéros 12. századi kommentátora is csodálkozva teszi fel a kérdést, mi lehet édes, kellemes a kabócák hangjában,⁴⁶ a homérosi sorok kontextusa ugyanis arra utal: a költő méltatja a trójai véneket, tehát a kabócákhoz hasonlításnak is valamilyen kellemes képzetet kell felidéznie. A mai fülnek azonban talán nehéz meghallani, mi lehet kellemes a folyton ciripelő kabócák hangjában, és hogyan köthető mindez a fehér liliom szépségéhez, finomságához, másként fogalmazva, mi köti össze ezt az auditív jelenséget az alapvetően más érzékeket – leginkább a látást és tapintást – mozgósító liliommal.⁴⁷ Az összekapcsolódás szinestetikus voltából adódóan többféle értelmezés keveredik: ahogyan a liliom fehér színe kellemes a szemnek, úgy lehet a tiszta, tisztán csengő hang kellemes a fülnek; vagy amilyen szép körvonalú, finom tapintású virág a liliom, mely gyönyörködteti a szemet és kellemes a kéznek, úgy kelthet gyönyört a szépen megformált, finomra munkált hang is a fülben.⁴⁸ A görögök szemében tehát a kabócák folytonos ciripelése, mely mai füllel inkább idegesítő alapzajnak tűnhet, valamiképpen a múzsai létmód kifejezője lett. Hésiodos is azokat a napokat tartja legalkalmasabbnak arra, hogy átadjuk magunkat a kellemes élvezeteknek, mikor a fákról a kabócák hangja zeng (*Erg.* 582–596). Platón viszont a *Phaidros*-ban a kabócák elbódító ciripelését a szirének énekéhez hasonlítja (259a), a Múzsákhoz való szoros kötődésüket pedig egy mitikus aitiológiával magyarázza, mely szerint a kabócák még a Múzsák megszületése előtt emberek voltak, akik aztán a múzsai daltól elbűvölten haltak meg, s lettek a Múzsák folyton éneklő szolgálóivá (259b–c). A kabócák és Múzsák szoros összetartozása a *leirios* jelzőben is kifejeződik, hiszen a *Theogoniá*-ban már Zeus lányainak hangjához rendelődik ugyanez a tulajdonság. Itt már aligha kétséges, hogy olyan hangot kell elképzelnünk, mely kellemes hatást vált ki. Apollónios Rhodios azonban a halálba csábító szirének hangjához társítja ugyanezt a jelzőt. A *poeta doctus*, aki a szirének szigetét Anthemoessának, azaz ’virágos’-nak nevezi, megidézi egyfelől a homérosi leírást, mely szerint a szirének egy virágos mezőn ülve várják

az arra hajózókat (*Od.* XII. 159), másfelől pedig kijátssza a *leirios* jelzőhöz társított képzeteket is. Mert amikor a szirének a *virágos* szigetről *virágos* hangjukat hallatják, legalább annyira bűvölőek, mint a kabócák ciripelése vagy a Múzsák hangja, csak hogy ez a kellem egyszersmind halálos veszélyt is rejt magában.⁴⁹ Nem véletlen tehát, hogy Orpheus, Kalliópé múzsa fia, a szirének legyőzője is képes ilyen hangon énekelni. Az *eklocheuó*, azaz 'világra hozni', 'megszülni' jelentésű ige mint a költői előadás kifejezője nem szokványos a görög nyelvi hagyományban, Orpheus esetében azonban figyelemre méltó, hogy a dal előadására a világra hozás, szülés metaforáját alkalmazza. Mert egyfelől megújítja a kifejezés értelmét, amikor a költészetre alkalmazza, másfelől viszont kihasználja a szó eredeti jelentését is – egy sorral azután, hogy a dal létrehozásában szülőanyjára hivatkozott. Kettős értelmű kapcsolatot teremt tehát a múzsai örökséggel, amikor liliumhangján megszüli a dalt, ami végső soron szülőjétől, Kalliópétól ered.

Orpheus a nagyívű felvezetés után rázendít a különleges – sokszínű repertoárjában is páratlan – dalra, melynek első sorait társaihoz intézi.

Ἔρχοι Ἡρώων, Μινυήιον αἶμα γενέθλης,
εἰ δ' ἄγε νῦν στεροῖσιν ὑπὸ στέρνοισι κάλωας
βρίσας ὁμορροθέοντες, εἰρίσσετε δ' ἔχνη γαίῃ
ταρσοῖσιν ποδὸς ἄκρον ὑπερβλήδην τανύσαντες·
καὶ χαροπὸν ποτὶ χεῦμα γεγηθότες ἔλξατε νῆα.

Hérosok legjobbjai, Minyas vérből születettek, nosza rajta, az erős melletekre kötött kötelet – belenehezdedve – együtt húzzátok meg, s nyomjátok a földbe lábatokat talpatokkal nyomot hagyva, teljes erőből nekifeszülve, és lelkesen húzzátok a hajót a kék színű vízre.

Úgy tűnik, mintha Orpheus az adott helyzetben improvizálna a dal szövegét, hiszen tulajdonképpen Argos tervét deklarálja. Az utasításokat, melyeket az előző sorokban elbeszélőként csak röviden foglalt össze, most dalba foglalja. Bár egyes elemek ismétlődnek, az eltérések és az éneket felvezető sorok is kiemelik a lényegi különbséget, miszerint ezek az utasítások másodjára Orpheus múzsai énekének és zenéjének keretében hangzanak el újra. Orpheus előkelő társait megszólítva kezdi énekét: kiválóságukra és minyasi vérből való származásukra hivatkozik, ami megfelelhet annak, hogy Argos társait dicsérve (*πάντας κωδαίνων*), kedves szavakkal hívta őket a munkára. Ezután tér rá Orpheus az argosi terv részleteire, arra buzdítva társait (εἰ δ' ἄγε νῦν), hogy a köteleket, melyeket az imént erős mellükre kötöttek, egyszerre húzzák meg. A felszólítás, a *brit-hó* ige imperativusa megismétli a néhány sorral korábban elmondott sikertelen próbálkozás ígétjét (*Ἐπέβριθεν*), csak hogy a dalnok a pusztá felszólításon túl arra is hangsúlyt fektet, hogy a társaknak most együttes erőfeszítésre (*ὁμορροθέοντες*) van szükségük. Ez a mozzanat Apollóniosnál is fontos, hiszen ott megadott jelre mozdulnak egyszerre, sőt Valerius Flaccus is utal rá (*frequentes*), csak hogy Orpheus énekében az egyszerre mozdulás különös súllyal bír – hiszen a dal hallatán annak ritmusára mozdulhatnak egyszerre, vagyis mintegy megelőlegezi azt, ahogyan a társai majd a tengeren zenéjének ritmusát követve húzzák meg evezőiket.

Ezen túl pedig az orpheusi dalszövegben az argosi terv már ismert részleteihez képest új, s ezáltal a dal kulcsmotívumának – egyfajta *climax*-nak – is tekinthető az Argonauták lábának megfeszítésére vonatkozó utasítás. Ez a momentum is közös a három epikus változatban, hiszen Apollónios Rhodiosnál és Valerius Flaccusnál is szerepelt, Orpheus azonban az előbbiekhöz képest nagyobb hangsúlyt helyez rá. Arra ösztönzi társait, hogy miközben teljesen megfeszítik lábukat, s a vízre húzzák a hajót, hagyjanak nyomot lábukkal a földön. Ezek a szavak a szó szerinti értelmezésen, vagyis azon túl, hogy a hajó vízre tételének kivitelezéséhez adott utasítást lássunk benne, további értelmezési lehetőséget is felkínálnak: a nyom hagyásának (*ἐρείσσετε δ' ἔχνη*) motívuma ugyanis felveti a jelenet metapoétikai értelmezésének lehetőségét. Orpheus buzdítása értelmében az Argonauták által a parti homokban hagyott lábnyom erőlködésükről, nagyszabású vállalkozásuk megindításáról tehetne tanúbizonyságot – mintegy megőrizve emléküket az utókornak –, csak hogy a homokban hagyott nyomok természetszerűleg csak egy múlt pillanattig tudnak jól kivehető és követhető nyomként megmaradni, akár a tengervíz mossza el őket, akár egymás nyomába lépve válnak kivehetetlenné – mintha felszámolnák önmagukat. Így hát ezek a nyomok valójában az orpheusi ének szövegében és a dal elhangzásának performatív pillanatát megörökítve, írásba rögzítve tudnak maradandó nyomokká válni. Nem a parti főveny, hanem az orpheusi elbeszélés lesz az, ami megőrzi ennek az erőlködésnek a nyomát – de valójában nem az Argonautákét, akik lábukat megfeszítve erőlködnek (*τανύσαντες*), hogy megmozdítsák a hajót, hanem Orpheusét, aki phorminxa húrját kifeszítve érte el célját (*τιτηνόμενος*). Hiába feszítik meg lábukat az Argonauták, Orpheus cselekedete, a phorminx húrjának kifeszítése hathatósabb. Ráadásul éneke nemcsak a társai erőfeszítését (homokban hagyott nyomait) írja felül énekével, hanem a mitikus hagyományon is rajta hagyja nyomát, hiszen ezzel a dallal teszi lehetővé, hogy az Argó megkezdhesse útját.

A dal azonban nem ér véget itt: Orpheus vált az énekszövegben, s innentől kezdve mintha társairól meg is feledkezne, magához az Argóhoz fordul, hogy énekével a vízbe csalogassa a hajót.

Ἀργὼ πεύκησιν τ' ἡδὲ δρυσὶν γομφωθεῖσα
αἶ' ἐμῆς ἐνοπῆς καὶ γὰρ πάρος ἐκλυες ἦδη
ἠνίκά δένδρε' ἔθελγον ἐν ὕληντι κολώνῃ
πέτρας τ' ἡλιβάτους, καὶ μοι κατὰ πόντον ἔβαινες
οὐρ' ἀποπρολιπούσα, ἐπίσπεο δ' αὖτε θαλάσσης
παρθενίης ἀτραπούς· σπέρχου δ' ἐπὶ Φάσιν ἀμείβειν,
ἡμετέρῃ πίσυνος κιθάρῃ καὶ θεσκελῶ ὁμῶ

Argó, te fenyőből és tölgyből ácsolt, hallgasd a hango-mat, hiszen már korábban is meghallgattál, mikor a fákat megbűvöltem az erdős dombon s a meredek sziklákat, és a kedvemért a tengerhez jöttél hátrahagyva a hegyeket. Kövess hát ismét a szűz tengernek útjain, siess Phasisig menni kitharámban és isteni hangomban bízva.

Az, hogy az Argó bizonyos fokig emberi tulajdonságokkal bír, beszélni, sőt jósolni is tud, a mitikus hagyomány számos helyén megtalálható.⁵⁰ A hajónak az orpheusi részletben is *eulalon*, azaz 'jóbeszédű', 'jószavú' a jelzője, ebben a helyzetben mégis meghatározóbb, hogy *apeithésszé* vált. Ennek okait –

a hajó felől nézve – nem fejt ki az elbeszélő, de leírásából úgy tűnik, hogy nem az ismeretlen tenger rémíti meg a hajót (ahogy Silius Italicusnál), hanem a part természeti adottságai, a vastag homok és a parti növényzet tartja vissza, s ezen az erő nem segíthet. A dalnok azonban nem a parti környezetre vagy a tengervízre fókuszál, ahogy tette ezt Silius Italicusnál, hanem magára az isteni hajóra, ami itt arról is tanúságot tesz, hogy nemcsak beszélni képes, de Orpheus dalának értő hallgatójává is tud válni. Az Argó megszólítása, éppen úgy, mint az Argonauták esetében, a megszólított *származására* vonatkozik: a legénység esetében ez a Minyas-vérből származásukat jelentette, a hajó esetében pedig a fákat, amelyekből össze lett építve (πεύκησιν τ' ἡδὲ δρυσὶν γομφωθείσα). Orpheus fenyőfát és tölgyfát is említ az Argó építőanyagai között, vagyis nemcsak a Pélionról származó fenyőfákat idézi meg – a Pélion-hegy említése nélkül –, melyek Euripidéstől kezdődően egyet jelentettek az Argóval,⁵¹ hanem a hajó másik, szinte elengedhetetlen építőelemére, a tölgyre is utal, mely Zeus dódónai szentélyéből származott, s Pallas Athéné tanácsára Argos építette a hajóba.

Orpheus tehát az Argót mint e különleges fákból összeépített hajót szólítja meg, s ez azáltal nyeri el jelentőségét, hogy a dalnok arra kéri, hallgasson most is a dalára, ahogy tette ezt korábban is – még fa korában. Vagyis Orpheus mostani dalában egy korábbi énekére hivatkozik, mellyel megbűvölte az erdőben álló fákat és sziklákat. Csodálatos képessége, hogy énekével mindent, a természetet, az élő és élettelen világot is képes volt megbűvölni, elválaszthatatlan a mitikus dalnoktól⁵² – így mutatja be őt hőskatalógusában Apollónios is (I. 23–32) –, csak hogy itt Orpheus saját maga hivatkozik költészetének erejére. De nem általánosságban énekel arról, hogy mire képes az éneke. Az Argónak címezve a sziklák és erdei fák megbűvölésével mintha magára a hajó megépítésére, az erdő fáinak építőanyaggá válására célozna. Az utalás ugyanis, mely szerint az Argóvá összeépített fák korábban már hallgattak Orpheus dalára és követték őt, azt jelentené, hogy a dalnok az Argó megépítését is a maga érdemének tulajdonítja, még ha ez az eposz eseményei szerint sem reális, hiszen Iasón meghívását megelőzően a barlangjában visszavonultan élő Orpheus aligha vehetett részt a hajó megépítésében. A dalban azonban mintha felfüggesztődne ez a realitásigény: a pélioni fenyőfák kivágása az orpheusi ének szerint teljesen másként zajlik, mint az irodalmi hagyomány többi helyén. Nincs jelen Pallas Athéné, a fejszék csattogásától sem visszhangzik a part, mert az orpheusi dalban megidézett jelenetben csakis Orpheus dala hallatszik, melyre a fák maguktól indulnak meg – így gyülekeznek össze a tengerparton. Ugyanezt kéri Orpheus most a már hajóvá épített fáktól is: ismét kövessék a hangját, s menjenek el vele egészen Phasisig.

A dalrészlet, mellyel Orpheus a vonakodó hajót igyekszik meggyőzni, hogy útnak induljon, az eposz egy korábbi részletét, a dalnok meghívását idézi (50–109). Az Argonauta-történet ugyanis Orpheus változatában azzal kezdődik, hogy Iasón személyesen keresi meg a barlangjában visszavonultan élő Orpheust, hogy rávegye, csatlakozzon ehhez a nagyszabású vállalkozáshoz.⁵³ Orpheus eleinte vonakodik, de végül Zeus lányaira, a Könyörgésekre (Litai) és a sors erejére hagyatkozva elfogadja Iasón meghívását. Most pedig már ő az, aki a nem engedelmessékedő isteni hajót noszogatja. Akkor Iasón jelölte meg útjukat a szűz tengeren át vezető útként, amelyen útmutatást kért a dal-

noktól, itt pedig már Orpheus buzdítja arra a hajót, kövesse őt ezen az úton. Ezen a ponton tehát Orpheus már egyértelműen elfogadta feladatát, vállalta a szerepet, amit Iasón neki szánt, s a pagaséi parton már mint az Argonauták egyike van jelen – s most válik egyértelművé nélkülözhetetlensége is.

Δὴ τὸτ' ἐπιβρομέουσα Τομαριάς ἔκλυε φηγός
ἦν οἱ ὑποτροπὴν Ἄργος θέτο νηὶ μελαίνῃ
Παλλάδος ἐννεσίησιν· ἀνῆρθη δὲ μάλ' ὤκα
δοῦρατ' ἐλαφρίζουσα, θοῇ δ' ὠλισθαυε πόντῳ·
καὶ οἱ ἐπειγομένη θαμινὰς ἐκέδασσε φάλαγγας
αἱ οἱ ὑπὸ τρόπῳ κείνῳ, μῖα σχοίνῳ ταθείσης

Akkor aztán megdörrenve hallgatott rám a tomarisi tölgy, amit Argos a hajógerinc alá tett a sötét hajóba Pallas utasítására. Tüstént felemelkedett akkor deszkáit megkönnyítve, gyorsan siklott a tengerre. És ahogy megindult, eltolta a súrún lerakott gerendákat, amelyek a gerince alatt feküdtek, és csak egy kötél maradt rajta.

Nem kétséges, hogy Orpheus hangszere nagy dolgokra képes, s ezt a jelen helyzetben is bizonyítja: a hajó a dal hallatán *meggondolja* magát. Reagál is Orpheus dalára: először is hangot ad ki (ἐπιβρομέουσα) – hasonló, nem emberi hangot hallat Apollóniosnál is, amikor útnak indulnak (I. 524–527) –, aztán pedig maga indul meg a tenger felé. A jelenet lezárásaként, mint egy zenemű kódájában, még szóba kerülnek az argosi terv immár feleslegessé vált eszközei: a fagerendák, amelyekeken most magától könnyedén gördül a hajó, szétcsúsznak a hajó lendületétől, és a kötelek közül is mindössze egy marad a hajón.⁵⁴

Az orpheusi jelenetben tehát feszültség keletkezett, amikor a hajó elakad a parton, mert sem az Apollóniosnál sikert hozó emberi szakértelem, *techné* (Argos terve), sem a Valeriusnál elegendő fizikai erő, *bié* (az Argonauták ereje) nem tud megfelelő hatást kifejteni a hajóra. Orpheus zenéje azonban képes feloldani ezt a feszültséget, megmozdítja a hajót, s ezzel visszatereli az eseményeket, s így a költemény menetét is a megszokott vágányra. Ezt a képességét azonban az Argó vonatkozásában az Összezapódó Sziklák közt is megmutatja – s énekével ekkor is túlszárnyalja az Apollóniosnál látott megoldást. A hellénisztikus eposzban ugyanis az Argonauták hiába eveznek teljes erőből, hogy átjussanak a veszélyes sziklák közt, a hullámok vissza-visszalökik a hajót. Ekkor Pallas Athéné lép közbe: leszáll az égből, egyik kezével megtartja a sziklát, másikkal pedig hátulról megtolja a hajót – isteni erejét használva segíti át a számára kedves legénységet ezen a veszedelmesen (II. 590–603).⁵⁵ Orpheus változatában ehhez képest a sziklák közt valami hasonló történik, mint a vízre tételnél. Hiába eveznek teljes erőből a társak, ez önmagában még nem elég, hogy épségben kijussanak. Viszont nincs szükségük arra, hogy egy istenség fizikai ráhatással kisegítse őket, mert Orpheus dalolni kezd, s ennek hallatán a sziklák nem csapódnak össze, sőt mit több, elhúzódnak egymástól – így hát az Argó épségben tud áthajózni közöttük. Orpheusnak tehát nem kell *erőszakot tennie* – az ének varázsa lesz az, ami a parton elakadt Argót magával ragadja, a folyton összezapódó sziklákat pedig ellen-tesztet mozgásra készíti.

3.

A ránk maradt Argonauta-hagyományhoz viszonyítva látványos, hogy Orpheus önpozicionálása az eposz legnagyobb újítása, mely indokoltá teszi az elbeszélés énekjeleneteinek metapoétikai értelmezését. A fent említett jelenetek, a hajó vízre tétele és az Összecsapódó Sziklák közti átkelés mellett figyelemre méltó változtatás, hogy ebben a variánsban Orpheus az, aki az aranygyapjút őrző, soha nem alvó sárkánykígyót énekével elbűvöli,⁵⁶ a szirének mellett elhajózva pedig hallhatjuk énekét, amivel ő bűvöli halálba a csábító énekű sziréneket.⁵⁷ A változtatások egy része, melyet az ismeretlen szerző eszközöl az Argonautika hagyományosnak mondható cselekményén, egy irányba mutat: az elbeszélő Orpheus úgy alakítja az eseményeket, hogy helyet találjon magának és énekeinek – vagyis a módosításai jórészt abban állnak, hogy befurakodik az egyes jelenetek szereplői közé, s ha teheti, énekel is, sőt mi több, legtöbbször ez az ének lesz a jelenet kulcsponjtja.⁵⁸ Mindeközben pedig azzal a fikcióval él, hogy az ő variánsa az első és a lehető legpontosabb is. Mert ki is tudná hitelesebben elbeszélni ezeket az eseményeket, mint a bölcseszű Kalliópé múzsa fia,⁵⁹ aki ráadásul jelen volt az eseményeknél, saját bőrén tapasztalta mindazt, amit elbeszél? Az orpheusi poétikára jellemző ugyanakkor, hogy bár igyekszik fenntartani variánsa primátusának látszatát, a szöveg időről időre leleplezi önmagát, sokszor ugyanis olyan elliptikus, hogy megértése a korábbi mítoszvariánsok ismerete nélkül nem is volna lehetséges. Az eposz ismeretlen szerzője tehát, aki Orpheus bőrébe bújva mondja el ezt a történetet, sajátos formában reagál az antik irodalom egyik jellemző problémafelvetésére, a megkétszerezéssel való szembenézés szükségességére. A szöveg felszíni egyszerűsége, naivsága alatt tehát számolnunk kell azzal a megelőző, de a költemény fikciója szerint későbbi költői hagyománnyal, amely valamilyen allúzió formájában hozzájárul a jelenetek értelmezéséhez.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült. A tanulmány alapos átnézéséért és értékes javaslataiért köszönettel tartozom Simon Attilának.

- 1 Devecseri Gábor fordítása.
- 2 Az Argóról szóló mitikus hagyományt dolgozza fel Paul Dräger nagyszabású monográfiája, mely a homérosi idézetet viseli címként (Dräger 1993). A téma rövidebb összefoglalását lásd Dräger 2001, 7–58.
- 3 Richard Hunter értelmezése szerint műfaji váltásról van szó, amelyben az elbeszélő Orpheus a tankölteményektől elfordulva itt, az Argó-kalandok elbeszélésével a hősi eposzra vált (Hunter 2005).
- 4 A szöveg több helyütt is a „szűz tengeren” bejáratú utként (θαλάσσης παρθενίης ἀτραπὸς) hivatkozik erre az utazásra. Ez a kifejezés felidéri azt az elképzelést, miszerint az Argó hajó volt az első, s éppen ezért Iasón vállalkozása – a tenger megnyitásával – véget vetett az aranykornak. Ez a motívum kevésbé meghatározó Apollóniosznál, ám nagy hangsúlyt kap Catullus 64. *carmen*-jében és Valerius *Argonauticá*-jában. Az Argó elsőségéről szóló vitát lásd: Jackson 1997; Dräger 1999; Bär 2012.
- 5 Orpheus alakja egészen a Kr. e. 6. századtól, vagyis a mitikus hősről szóló legkorábbi forrásoktól kezdve összekapcsolódott az Argonauta-mitosszal: Simónidész egy töredékét (fr. 567), mely arról számol be, hogy Orpheus énekére számtalan madár gyűlt feje fölé,

A fent elemzett énekjelenet is úgy nyeri el teljes értelmét, ha hozzámérjük a lehetséges hypotextusként azonosítható mítoszvariánsokhoz is. Abban a pillanatban ugyanis, amikor az Argó elakad, úgy tűnik, mintha annak a korábbi (de a mitikus időszámítás és az orpheusi fikció szerint is későbbi) hagyománynak engedelmesskedne, mely az Argó útjának meg nem történtét kívánja.⁶⁰ Euripidész *Médeia*-jának kezdő soraiban hangzanak el először ezek az irreális óhajok. Médeia dajkája azt kívánja, bár soha ne történt volna meg az *Argonautika* cselekménye: bár ne sikerült volna átkelni a Sötétkék Sziklák között, bár soha ne épült volna meg az Argó, és bár ne érték volna el Aietés földjét az Argonauták. Ezeket az óhajokat – melyek mintegy negatív formában alkotják újra az Argonautikát mint elbeszélést – a latin költői hagyomány is átvette.⁶¹ Amikor pedig az Argó elakad, egy pillanatra felvillan a lehetősége annak, hogy az eredeti kontextusukban is irreális óhajok, melyek e híres utazás meg nem tételét kívánják, ebben a késői költeményben valóra váljanak. De végül ezt a lehetőséget az orpheusi dal felszámolja. Orpheus közbelépése jelenti a fordulópontot: éneke révén az események visszaállnak a mítosz megszokott rendjébe, ráadásul úgy, hogy énekében a hajó megépítésének dicsőségét is valamiképpen kisajátítja. A hagyomány, mely szerint a költői alkotás folyamata a fa megmunkálásával állítható párhuzamba,⁶² az orpheusi énekben többszörös értelmet nyer. A fa erőszakos, bárd-dal végzett kivágása helyébe a zenei élmény kiváltotta *thelxis* lép. Ez a varázs, amely Orpheus énekét szokta kísérni, ráveszi az erdői fáit, sőt a sziklákat is, hogy az eddigi helyükről elmozduljanak, s a fák így válhatnak az Argó építőelemeivé, hogy aztán majd a hajóba beépítve szintén csak az orpheusi ének hatására elfoglalják a költeményben kijelölt helyüket. Az orpheusi ének ilyenformán tehát nemcsak a mitikus hagyományon kerekedik felül, amelyben a korábbi Argonauták erejét és technikáját is helyettesíteni tudja, de az irodalmi hagyományban is úgy foglalja el helyét, hogy éneke erejét abszolutizálja: mintegy megkétszerezi önmagát, amikor arról énekel, hogy milyen, amikor énekel.

- a halak pedig kiugrottak a vízből, (a halak miatt) az Argonauta-történettel szokás összekötni. Egy, a Kr. e. 560-ból származó delphoi metopén pedig Orpheus alakja – névfelirattal azonosítva – látható az Argó hajó mellett.
- 6 Harrison 2007; Rosen 1990.
- 7 Apollónios *Argonautikájának* I. könyvéről lásd Clauss 1993.
- 8 Az Argonauta-történetnek ezzel szemben létezett olyan változata is, melyben Héraklész volt a vállalkozás vezetője (Apollod. *Bibl.* I. 9, 19; Diod. Sic. IV. 41).
- 9 Jóllehet Apollónios *recusatio*-jának megfelelően valóban nem alkot összefüggő szövegrészetet az Argó megépítéséről, a költeményben mégis időről időre felbukkannak a hajó megépítésére vonatkozó részletek. Ezeket az epizódokat mint mikronarratívákat összeolvastva kirajzolódik, Apollónios szerint hogyan épült meg az Argó. Bővebben lásd Murray 2005.
- 10 Clauss 1993, 69, 21. jegyzet.
- 11 Argos Akastossal együtt utolsóként csatlakozik a legénységhez (I. 317–330). Jelenléte mintegy garantálja, hogy az általa épített hajóval biztonságban kihajózhatnak a tengerre (Clauss 1993, 61). Ehhez a változathoz képest azonban a scholion (*ad* I. 224–26a) utal egy bizonyos Damagetos elbeszélésére, amely szerint Pelias úgy építtette meg a hajót, hogy túl kicsik legyenek benne a csapok, és mielőbb elveszejtse a legénységét.
- 12 Orpheus szerepéről lásd Busch 1993; Karanika 2010.

- 13 Az Argót díszítő műalkotás a hajó egyik oldalán Peleus és Thetis lakodalmát, a másik oldalon pedig a kentaurok és lapithák harcát ábrázolja.
- 14 Zissos 2002; Baier 2004; Heerink 2014.
- 15 Stover 2010; Krasne 2014.
- 16 „A description of how Argo was constructed, of how this vessel of epic song was built, is an obvious place to look for auto-referential commentary on the aesthetic principles operative in building the narrative.” Stover 2010, 641.
- 17 „As we read Valerius’ account of how the world’s first ship was built, we are reminded that this ship has been fashioned before.” Stover 2010, 647.
- 18 Zissos 2008, *ad* 184–186.
- 19 Kleywegt 2005, *ad* 184–187.
- 20 Galli 2007, *ad* 185; Schubert 1998.
- 21 A Flavius-kori költő által gyakran alkalmazott „negatív allúzió” példájaként olvashatjuk ezt a jelenetet is. A negatív allúzióról lásd Zissos 1999.
- 22 Polt 2012.
- 23 Catullus „pszeudo-Argonautikájáról” lásd Thomas 1982; Gaisser 1995; DeBrohun 2007.
- 24 A *deesse* jelentésének ambiguitásáról és a *litotes* jelentőségéről lásd Schubert 1998.
- 25 A vállalkozáshoz csatlakozó Herculest Iuno látja meg, s kifakad, mert kénytelen megfélemezni a hőssel szembeni ellenszenvét. Acastus, Pelias fiát pedig Iason családja el erre a veszélyes útra.
- 26 A jelenet ironikus értelmezéséhez lásd Schubert 1998.
- 27 Hasonló hangkavalkád keletkezik Apollóniosnál a szirénekkal való találkozás leírásában. Ott Orpheus zenéje a szirének énekét nyomja el (IV. 905–909).
- 28 Silius eposzában Orpheus háromszor bukkan fel: a III. könyv végén a költő Domitianus irodalmi kiválóságát Orpheus tehetségéhez méri (III. 619–621), másodjára Teuthras énekében hangzik el Orpheus zenéjének encomiuma, végül pedig az elbeszélő Enniust, a latin költőt hasonlítja Orpheushoz – egy a hagyománytól teljesen eltérő jelenetet mutatva a dálnokról, aki lantját félretelve maga is harcba szállt a Cyzicus elleni csatában (XII. 398–402). Az Orpheusra tett utalások az Argonauta-mítoszt felidézve óhatatlanul is kapcsolatot teremtenek Valerius eposzával, s egyszersmind a két eposz Orpheus-ábrázolásának különbségeire is felhívják az olvasó figyelmét. Bővebben lásd Heerink 2013. Teuthras énekéről lásd Schenk 1989; Marks 2010.
- 29 A Silius-részletben a *Pagasaea* az egyetlen jelző, ami az Argonauta-történettel való azonosítást biztosítja. Silius Orpheuson kívül nem nevez meg egyetlen Argonautát sem. Catullus a 64. *carmen* nyitányában hasonlóan kerüli, hogy a hajót és hajósait megnevezze.
- 30 Heerink értelmezése szerint Silius költői *alter egó*ként írta bele eposzába Orpheus alakját: nagyobb erőt, hatalmat tulajdonítva neki mintegy harcos-költővé transzformálta a dálnokot, elutasítva ezzel a mítoszokat feldolgozó epikus költészetet és valeriusi poétikát (Heerink 2013).
- 31 Apollónios, Valerius, Silius Italicus és a késő antik *Argonautika* szövegének egymást átfedő motívumai miatt Damien P. Nelis egy – számunkra már hozzáférhetetlen – közös forrásszöveg lehetőségét veti fel. Lásd Nelis 2005.
- 32 Orpheus meghívásáról és a hősökhez való csatlakozásáról lásd később.
- 33 A görög szöveget Georges Dottin 1930-as kiadása alapján közlöm.
- 34 Idas jelleméről lásd Fränkel 1960.
- 35 Iason hősiessége Apollónios eposzában egyik leginkább vitatott kérdése. Az apollóniosi hőskonceptió egészen eltérő értelmezései annyiban egyeznek csupán, hogy a hellénisztikus eposzban felvonultatott hősök különböznek a homérosi ideáltól. A legfontosabb elemzéseket lásd: Fränkel 1960; Lawall 1966; Beye 1969; Hunter 1989; Hunter 1993; Clauss 1993.
- 36 A negatív allúzióról lásd a 21. jegyzetet.
- 37 *Schol. ad Ap. Rhod. I. 23. A scholion* Hérodóros elbeszélés-változatát is megemlíti, mely szerint a dálnoknak a szirének legyőzése miatt kellett az Argón útra kelni.
- 38 Euripidész: *Hypsipylé* fr. 1; Apollónios Rhodios I. 536–541; 569–579; Valerius Flaccus I. 470–472.
- 39 Orpheus ikonográfiájából a delphoi metopén kívül nem ismerünk olyan ábrázolást, amelyen az Argonauták társaságában látható a dálnok. A Kr. e. 5. századi athéni vázafestészetben azonban népszerű volt Orpheus ábrázolásának az a típusa, amelyen a dálnok egy sziklán ül, kezében hangszert tart és énekel, körülötte pedig thrák harcosok állnak. Az Orpheus körül álló férfiak átszellemülten, nyugodtan, szinte mozdulatlanul hallgatják a dálnok előadását. Leghíresebb példája az Orpheus-festő névadó vázája (Berlin Antikensammlung, ltsz. V.I. 3172 – a képet lásd a jelen számban Agócs Péter cikkében [2. kép]).
- 40 Ugyanezt a sort a szirénepizódból idézve Ritoók Zsigmond következőképp fordította: „Kezdem szólni az édesanyám gyönyörű dala rendjét”. Az orpheusi szirénepizód fordítását lásd Ritoók 1982.
- 41 „...amit a Múzsák adnak vagy elvesznek, az nem az egyes dal, hanem az éneklés képessége.” Ritoók 2009, 268.
- 42 A dal kikeverésének képzetéhez lásd még Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 43 Az énekhez gyakran kapcsolódik olyan jelző, mely az édes ízt (ἡδύς, μελίχιος) idézi fel, valamint a hang megszólaltatása, kiesztése is mint öntés (χέω) jelenik meg.
- 44 A symposion kontextusába illeszkedő „hangos” vázáról bővebben lásd Bundrick 2005, 80–92.
- 45 A hasonlatról bővebben lásd Stanford 1969.
- 46 Eustathios *ad. loc.*
- 47 A görög hangjelölők szinesztetikus jellegéről lásd még Barker 2002; LeVen 2013.
- 48 West 1966, *ad* 41.
- 49 Hunter 2015, *ad* IV. 903. A sziréneknek jelentette halálos veszély egyszersmind a liliom fojtó illatát is felidézheti.
- 50 Apollodóros az Argonauta-mítosz összefoglalójában Pherekydész elbeszélését idézi, mely szerint az Argó felszólal az ellen, hogy Héraklész is a fedélzetére szálljon, mert túl nehéz volna már neki a hős (Apoll. *Bibl.* IX. 19).
- 51 Euripidész *Médeiója*, majd Ennius tragédiája és Catullus 64. *carmen*-je is ezzel a motívummal kezdődik.
- 52 Az orpheusi ének csodálatos erejét bemutató egyik legpregnansabb elbeszélést Ovidiusnál olvashatjuk. A *Metamorphoses* mintegy 800 somyi Orpheus-elbeszélésében a dálnok Eurydice másodszori elvesztése után fékezhetetlen gyászában énekelni kezd, s ekkor a fák gyülekeznek köréje (X. 86–105). Az ovidiusi fakatalógus értelmezését lásd Acél 2011.
- 53 A visszavonultan élő Orpheus alakja megjelenik ugyan az irodalmi hagyományban: egyes mítoszvariánsok szerint Eurydiké másodszori elvesztése után kivonja magát a nők társaságából, ebben a költeményben azonban teljesen más hangsúlyokat kap ez a motívum: anyja tanácsára visszavonul barlangjába, hogy ott várja be a halálát.
- 54 Hogy a Minyasokra kötött kötelekkel végül mi történt, nem tudjuk meg.
- 55 Hasonló segítséget kap a hajó és legénysége a Bolygó Sziklák közt, ahol a Néreisek, mint a parton labdázó lányok adogatják egymásnak a hajót, megóvva a fel-felbukkanó szikláktól. Bővebben lásd Gaunt 1972.
- 56 Lásd Beszkid 2018.
- 57 Lásd Vincze 2015.
- 58 Orpheus persze ebben a változatban nemcsak énekeivel segíti társait, az áldozatbemutatóért is ő felel.
- 59 A Múzsák Homéros óta a költészet igazságtartalmának garantálói a görög költői hagyományban. Bővebben lásd Ritoók 2009.

- 60 A mítosz megmásításának, felfüggesztésének lehetőségéről Agamemnón auliszi döntése kapcsán lásd Pártay Kata tanulmányát a jelen számban.
- 61 Ennius *Medea exul* című tragédiájának soraiban (253–259) a dajka – az euripidészi *prologost* visszhangozva – azt kívánja, bár csak sohasem ácsolták volna meg a Pélion ormán nőtt fenyőkből az Argót, hogy rajta az argosi ifjak felkerekedjenek az aranygyapjúért.

(Ennius a sorokban saját etimológiát is társít az Argóhoz: „a hajó, amelyen argosi férfiak keltek útra”) Ovidius *Heroides*-ében az euripidészi, enniusi dajka kívánságait Medea „tollára adja”, Iasonnak címzett levelében maga a hősnő kívánja az Argo útjának meg nem történtét.

- 62 Stover 2010.

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*. Budapest.
- Baier, T. 2004. „Ekphraseis und Phantasiai bei Valerius Flaccus. Die Werbung der Argonauten und der Bau der Argo (Arg. 1, 100–155)”: F. Spaltenstein (szerk.): *Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus: Ratis omnia vincet III*. München, 11–23.
- Bär, S. 2012. „War die Argo nicht doch das erste Schiff?”: *Rheinisches Museum für Philologie* 155/2, 210–214.
- Barker 2002. „Words for Sounds”: C. Tuplin – T. Rihl (szerk.): *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*. Oxford – New York, 22–35.
- Beszkid J. 2018. „Legyőzni a sárkánykígyót, avagy változatok egy hőstette. Az Argonauta-történet egy epizódjának átalakulása Pindarostól Orpheusig”: *Ókor* 17/4, 31–40.
- Beye, C. R. 1969. „Jason as Love-hero in Apollonios’ Argonautika”: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 10, 31–55.
- Busch, S. 1993. „Orpheus bei Apollonios Rhodios”: *Hermes* 121, 301–324.
- Clauss, J. J. 1993. *The Best of the Argonauts. The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius Argonautica*. Berkeley.
- DeBrohun, J. B. 2007. „Catullan Intertextuality. Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64”: M. Skinner (szerk.): *The Blackwell Companion to Catullus*. Oxford, 293–313.
- Dräger, P. 1993. *Argo Pasimelousa. Der Argonautenmythos in der griechischen und römischen Literatur*. Stuttgart.
- Dräger, P. 1999. „War die Argo das erste Schiff?”: *Rheinisches Museum für Philologie* 142/3–4, 419–422.
- Dräger, P. 2001. *Die Argonautika des Apollonios Rhodios. Das Zweite Zorn-Epos der griechischen Literatur*. Leipzig.
- Feeney, D. 1991. *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Fränkel, H. 1960. „Ein Don Quijote unter den Argonauten des Apollonios”: *Museum Helveticum* 17, 1–20.
- Galli, D. 2007. *Valerii Flacci Argonautica I*. Berlin – New York.
- Gaisser, J. H. 1995. „Threads in the Labyrinth. Competing Views and Voices in Catullus 64”: *The American Journal of Philology* 116/4, 579–616.
- Gaunt, D. M. 1972. „The Argo and the Gods”: *Greece & Rome* 19/ 2, 117–126.
- Harrison, S. 2007. „The Primal Voyage and the Ocean of Epos. Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace”: *Dictynna* 4, 1–14.
- Heerink, M. 2013. „Silius versus Valerius. Orpheus in the Punica and the Argonautica: G. Manuwald – A. Voigt (szerk.): *Flavian Epic Interactions*. Berlin, 267–277.
- Heerink, M. 2014. „Valerius Flaccus, Virgil and the Poetics of Ekphrasis”: M. Heerink – G. Manuwald (szerk.): *Brill’s Companion to Valerius Flaccus*. Leiden–Boston, 72–95.
- Hunter, R. 1988. „Short on Heroics. Jason in the Argonautica”: *The Classical Quarterly* 38/2, 436–453.
- Hunter, R. 1993. *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*. Cambridge.
- Hunter, R. 2005. „Generic Consciousness in the Orphic Argonautica?”: M. Paschalis (szerk.): *Roman and Greek Imperial Epic*. Herakleion, 149–168.
- Hunter, R. 2015. *Apollonius of Rhodes: Argonautica Book IV*. Cambridge.
- Jackson, S. 1997. „Argo: the First Ship?”: *Rheinisches Museum für Philologie* 140, 249–257.
- Kleywegt, A. J. 2005. *Valerius Flaccus: Argonautica Book I*. Leiden.
- Krasne D. 2014. „When the Argo Met the Argo. Poetic Destruction in Valerius’ Argonautica”: A. Agoustakis (szerk.): *Flavian Poetry and its Greek Past*. Leiden–Boston, 33–48.
- Lawall, G. 1966. „Apollonios’ Argonautica. Jason as Anti-hero”: *Yale Classical Studies* 19/6, 121–169.
- Murray, J. 2005. „The Constructions of the Argo in Apollonius’ Argonautica”: *Caeculus* 6, 88–106.
- Nelis, D. P. 2005. „The Reading of Orpheus. The Orphic Argonautica and the Epic Tradition”: M. Paschalis (szerk.): *Roman and Greek Imperial Epic*. Herakleion, 169–189.
- LeVen, P. 2013. „The Colors of Sound. Poikilia and Its Aesthetic Contexts”: *Greek and Roman Musical Studies* 1, 229–242.
- Polt, C. 2012. „Apollonius, The Launch of the Argo and the Meaning and Significance of *decurrere* at Catullus 64.6 and Valerius Flaccus 1.186.”: *The Classical Quarterly* 62/2, 692–704.
- Ritoók Zs. 1982. *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában”: uő: *Vágy, költészet, megismerés*. Budapest, 259–274.
- Rose, R. M. 1990. „Poetry and Sailing in Hesiod’s *Works and Days*”: *Classical Antiquity* 9/1, 99–113.
- Schenk, P. 1989. „Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11, 288–302, 432–482)”: *Rheinisches Museum für Philologie* 132, 350–368.
- Schubert, W. 1998. „Orpheus in den Argonautica des Valerius Flaccus”: U. Eigler – E. Lefèvre (szerk.) *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*. München, 269–284.
- Stanford, W. B. 1969. „The Lily Voice of the Cicadas (*Iliad* 3.152)”: *Phoenix* 23/1, 3–8.
- Stover, T. 2010. „Re-building Argo. Valerius Flaccus’ Poetic Creed”: *Mnemosyne* 63, 640–650.
- Thomas, R. 1982. „Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1–18)”: *The American Journal of Philology* 103/2, 144–164.
- Vincze J. 2015. „Találkozás a szírénekkel”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristenő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 202–216.
- West, M. L. 1966. *Hesiod’ Theogony*. Edited with Prolegomena and Commentary. Oxford.
- Zissos, A. 2002. „Reading Models and the Homeric Program in Valerius Flaccus’s Argonautica”: *Helios* 29, 69–96.
- Zissos, A. 2008. *Valerius Flaccus’ Argonautica: Book I*. Oxford.
- Zissos, A. 1999. „Allusion and Narrative Possibility in the Argonautica of Valerius Flaccus”: *Classical Philology* 94/3, 289–301.

Somfai Péter (1987) az ELTE Ókortudományi Doktori Programjának hallgatója. Disszertációját Catullus költészetének Augustus-kori recepciótörténetéről írja.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Commune sepulcrum. Trója „catullusi” emlékezete Vergilius Aeneisében* (2016/4).

A catullusi „fivérgyászoló” költemények visszhangjai Vergilius Aeneisében

Somfai Péter

Az epigramma és az eposz műfajának kapcsolata több közelmúltbeli kutatásnak is a homlokterébe került. Richard F. Thomas például átfogóan vizsgálta, hogy a gyászepigramma hogyan ágyazódott be az egyes görög és római irodalmi műfajokba – közöttük az eposzba – fejlődésük vagy éppen kialakulásuk során;¹ Martin Dinter pedig két munkájában az epigrammának kimondottan az epikus szövegekben – közülük is elsősorban az *Aeneis*ben – való továbbélését elemezte.² A jelen tanulmány célja, hogy a szóban forgó tanulmányokhoz képest tovább szűkítve a kört Catullus egyik gyászepigrammájának, a 101. *carmen*nek az *Aeneis*-beli visszhangjait vizsgálja, valamint ezen túlmenően a 101. *carmen*nel tematikus és inter- vagy intratextuális³ kapcsolatban álló 65. és 68. *carmen*eket: így módon – a másodikként említett Dinter-tanulmány módszertani alapját képező intermedialitás szempontrendszerét szem előtt tartva – az intertextualitás jelenségére alapozva szolgál adalékokkal az irodalmi epigramma és az eposz műfaji kölcsönhatására vonatkozó filológiai ismeretekhez.

Mielőtt azonban az egyes intertextusok elemzésére sort kerítenék, szükséges néhány megjegyzést tenni az epigramma eredendően feliratos jellegéről. Thomas a fentebb említett könyvfejezetében megkülönböztet „funkcionális” és „irodalmi” epigrammákat azon az alapon, hogy az előbbi típusba sorolhatóak valóban epigráfiai célból születtek, az utóbbihoz tartozóak pedig legfeljebb ennek a benyomását kelthetik, és egyúttal azt is megjegyzi, hogy a két típus között gyakorta nehéz különbséget tenni, elvégre a funkcionalitás fikciója az epigramma műfaji fejlődésének lényegi részét képezi.⁴ Az első kategóriába tehát olyan gyászepigrammák tartoznak, amelyeket ténylegesen sírkőre véstek, míg a másikba olyanok, amelyek papirusztekercsen/könyvben olvashatóak. E két csoport különbségének és egyben hasonlóságainak számba vétele szükségessé teszi, hogy az intermedialitás⁵ kérdéskörét is érintsük, amely alapvetően a médiumok közötti határok elmosódásának jelenségeit foglalja magában.⁶ Az intermedialis kapcsolat révén két különböző szemiotikai rendszer találkozik egymással, és a jelentésképzés magán a kapcsolaton keresztül is történik.⁷ A két szemiotikai rendszer kontaminációja lehet teljes vagy részleges, csupán bizonyos komponensekre kiterjedő.⁸ Munkám szempontjából az utóbbinak lesz alapvető jelentősége, mert bár az *Aeneis*be ágyazódó, Catullusra visszavezethető epigrammatikus elemek maguk is irodalmi eredetűek, mégis magukon viselik az eredeti, epigráfiai jellegű epigramma nyomait, így amellet, hogy az intertextusok révén a catullusi szövegek mintegy „jelen vannak” a vergiliusiban, egyúttal a papirusztekercs/könyv formátumú eposzban is megjelennek a feliratokat hordozó médiumok illúziói.

Eposz és epigramma kapcsolatát ugyanakkor tovább árnyalja, hogy az előbbi kezdetben kifejezetten szóbeli műfaj volt: habár a homérosi eposzokat a Kr. e. 7. század vége előtt feltehetőleg lejegyezték, a szóbeli előadás, úgy tűnik, mégis megmaradt elsődleges médiumnak legalábbis a Kr. e. 4. századig.⁹ Ennek megfelelően a két műfaj találkozása egyúttal (eredendően) hangzó szó és (eredendően) írott szó találkozását is jelentheti. Mindazonáltal az előadásmód kapcsán fontos megjegyeznünk, hogy a feliratok is előadott szöveget rögzítettek (még ha nem is feltétlenül szó szerint), ily

módon az írás az előadást szimbolizálta, sőt egyfajta előadás-móddá is vált.¹⁰ Mi több, amint arra Jesper Svenbro rámutat, a sírfeliratokat minden bizonnyal hangos olvasásra szánták: az olvasó felolvasta a szöveget – ezáltal a hangja annak integráns részévé vált –, amelyet a többi jelenlévő előadott beszédként tapasztalhatott meg.¹¹ Mindezek alapján úgy tűnik, eposz és epigramma találkozása egyben egy szóbeliből történetileg egyre inkább írásbelivé váló (de a szóbeliség emlékét konvencióiban erősen őrző), illetve egy eredendően írottól a „beleértett olvasó” olvasatában mindenkor újra szóbelivé váló és az első felolvasás ösképét felidéző – ily módon a jelentés-előállítás mellett a jelenlét-előállítás kérdését is felvető¹² – műfaj intermedialis találkozása is.

Fontos lehet továbbá a két műfaj egymáshoz fűződő viszonyát illetően számításba venni azt, hogy mit tesznek az emlékezés tárgyává, illetve hogyan fejtik ki kommemoratív hatásukat. Az epigramma jellemzően annak a személynek állít emléket, akinek a feliratot hordozó síremlék szolgál végső nyughelyéül. Az illetővel kapcsolatos legalapvetőbb információkat tárja az olvasója elé, mint például a nevét, az apja nevét, a származási helyét, a foglalkozását és adott esetben egy-egy jelentős tettet vagy jellemzőjét. Mindezzel a felirat elsősorban annak az elérését tűzheti ki célul maga elé, hogy tudósítson az elhunyt egykori létezéséről, és elérje, hogy az illető ne merüljön teljesen feledésbe, ám ily módon inkább csak a felirat olvasóinak szűk körére korlátozódó emlékezést képes biztosítani. Ugyanakkor bármennyire is az egyénre összpontosít, a tettek megemlézése révén mégis lehet közösségi vonatkozása, ezért terjedelméből kifolyólag korlátozottan ugyan, de lehet akár a közösségi emlékezetet formáló hatása is. Ezzel szemben az eposz egy egész közösség múltjára vonatkozó gondolatkört érintve széles olvasóközönséget céloz meg, és kifejezetten a kollektív emlékezet mozgásba hozatalára törekszik, aminek révén alkalmassá válik a közösségi identitás formálására. Mindezek alapján úgy tűnik, hogy az epigramma eposzba integrálódása elősegítheti a felirat által megörökített személyek integrálódását a közösségi emlékezetbe. Másrészt egy ezzel ellentétes irányú mozgás is megfigyelhető: annak révén, hogy az eposz epigrammatikus elemeket is felvonultat, reflektál arra a szociokulturális praxisra, hogy a holtaknak verses síremléket szokás állítani, és ezzel kijelöli azt a saját és idegen által felvázolható kulturális viszonyrendszert, melyben a verses síremlék állításának praxisa (görög–trójai–római szokásként artikulálódik).¹³

Ennek tudatában térek rá a catullusi költemények vizsgálatára. Elemzésem kiindulópontja Catullus 101. *carmene*, a költő Trója közelében elhunyt és ott eltemetett¹⁴ fivéréhez szóló gyászepigramma:¹⁵

*Multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio has miseris, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu miser indigne frater adempte mihi.
Nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, ave atque vale.*

Sok nép földjén és sok tengeren át utazva érkezem meg ehhez a szomorú síremlékhez, fivér, hogy megadjam neked a holtaknak kijáró végtisztességet, és hogy hiábavalóan megszólítsam néma hamvaiddat, minthogy a végzet téged magadat elrabolt tőlem, jaj, szerencsétlen, tőlem méltatlanul elragadott fivér! Most fogadd mégis ezeket a testvéri könyvekben sokat ázó áldozatokat, amelyeket atyáink ősi szokásának megfelelően adtam át a halottakat megillető szomorú ajándékként – s mindörökké, fivér, üdvöz légy, és ég veled!

Catullus: *carm.* 101

Ahogy azt Alfredo M. Morelli megjegyzi, Catullusnak az epigramma műfaji szempontból irodalmi keretet jelentett, amelyben különféle egyéb műfajok jellegzetességeit kombinálhatta.¹⁶ Ezt a megállapítást már a vers epikus felütése is alátámasztja, elvégre az első sor az *Odysszeia* nyitányát¹⁷ idézi meg, és egyúttal – a Lowell Edmunds által „retroaktív intertextualitásnak” nevezett jelenségnek köszönhetően¹⁸ – az *Aeneis*ét is,¹⁹ aminek következtében a költő útja Trójába egyfajta „fordított *Odysszeiaként*”,²⁰ illetve „fordított *Aeneisként*” jelenik meg. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az általam vizsgált jelenséghez, vagyis az epigramma eposzba ágyazódásához képest fordított irányú folyamat figyelhető meg: az eposz sírversbe integrálódása intertextuális kapcsolat révén. Ennek egyszersmind az intermedialitás szempontjából is lehet jelentősége, hiszen a felirat illúzióját kelteni igyekvő irodalmi szöveg érintkezik egy szóbeli gyökerű műfajjal, aminek eredményeképpen az a jelenet tárulhat az olvasó elé, hogy Catullus ténylegesen ott áll a fivére síremléke előtt, és megadja neki a halottaknak a római hagyomány szerint kijáró végtisztességet, azaz – miként az *elogiumot* szokás – elszavalja a neki írott gyászepigrammát. Amint azt Andrew Feldherr megállapítja, ezen szertartás alapvető sajátossága, hogy a résztvevői átmenetileg kiszakadnak az őket körülvevő társadalmi közegből, és átkerülnek egy másikba, amelyben lehetővé válik a halottakkal való kapcsolatletteremtés, ily módon az élők és a holtak szférája között elmosódnak a határok a rituálé idejére.²¹ A holtak világával való ilyesfajta érintkezést tükrözheti a vers magját képező disztichon első sora (*quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum*, „mivel a végzet tőlem téged magadat elragadott”), ahol a két testvér egymáshoz való közelsége a szavak szintjén is megmutatkozik: a beszélőre vonatkozó *mihi* és a fivérét jelölő *tete* kifejezéseket csak a negyedik verslábbeli cezúra, vagyis a poétikai komponens választja el egymástól,²² amely amellett, hogy szemléletessé teszi az élet és halál közötti tragikus választóvonalat, egyúttal emlékezteti is a befogadót, hogy ez egy irodalmi szöveg, egy konstruktum, melynek – epigrammaként – célja az emlékeztetés, s így az egyidejű megidézéssel és jelenvalóvá tétellel párhuzamosan önnön irodalmiságának kiemelésével elidegenít ettől a tapasztalattól.²³ Távollét és jelenlét tehát egyidejűleg valósul meg, aminek az egyes, a catullusi szövegekkel intertextuális kapcsolatban álló vergiliusi passzusok esetében kiemelt jelentősége lesz.

A költemény központi sorpárjának tragédiára jellemző szófordulattal induló második sora (*heu miser indigne frater adempte mihi*, „jaj, szerencsétlen, tőlem méltatlanul elragadott fivér”) szintén megkülönböztetett figyelmet érdemel, ugyanis mintegy refrénszerűen²⁴ jelenik meg egy másik, a 101. *carmen*-nel rokon témájú catullusi versben, a hangsúlyosan elégikus

karakterű 68. *carmen*ben, amellyel két helyen is egybecseng. Elsőként a költemény azon szakaszának (*carm.* 68, 1–40) magját képező 20. sorral figyelhető meg egybecsengés, amelyben Catullus a fivére halála fölött érzett gyászával indokolja Allius nevű barátjának, hogy nem tudja kettős kérését teljesíteni, nevezetesen, hogy segítséget nyújtson neki szerelmi ügyben, és hogy új verset küldjön neki:

*Sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
abstulit. O misero frater adempte mihi,
tu mea tu moriens fregisti commoda, frater;
tecum una tota est nostra sepulta domus,
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
quae tuus in vita dulcis alebat amor.*

*De ezt a kedvtelésemet teljes egészében elűzte tőlem a gyász-
szal a fivérem halála. Ó, tőlem, szerencsétlentől elragadott
fivérem! Te, fivér, te zúztad össze a boldogságomat, amikor
meghaltál! Veled együtt az egész családnak temettetett el,
veled együtt halt meg minden örömünk, amelyet életedben a
te édes szereteted táplált.*

Catullus: *carm.* 68, 19–24

A gyászepigramma műfaját felidéző *O misero frater adempte mihi* (vö. 101, 6: *heu miser indigne frater adempte mihi*) tehát ezúttal episztolára jellemző kontextusba ágyazódva jelenik meg,²⁵ hogy azután a 22–24. sorokkal együtt megismétlődjön a költemény 92., illetve 94–96. soraiban, amelyek pedig a vers második, hagyományosan B-vel jelölt, gyűrűs szerkezetű részének a középpontjában helyezkednek el:²⁶

*Nam tum Helenae raptu primores Argivorum
coeperat ad sese Troia ciere viros,
Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque,
Troia virum et virtutum omnium acerba cinis,
quaene etiam nostro letum miserabile fratri
attulit. Ei misero frater adempte mihi,
ei misero fratri iucundum lumen ademptum,
tecum una tota est nostra sepulta domus,
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
quae tuus in vita dulcis alebat amor.
Quem nunc tam longe non inter nota sepulcra
nec prope cognatos compositum cineres
sed Troia obscena, Troia infelice sepultum
detinet extremo terra aliena solo.*

*Mivel akkor Trója Helené elrablása miatt elkezdte magához
szólítani a legkiválóbb görög férfiakat; Trója – szörnyűség! –,
Ázsia és Európa közös sírja, Trója, minden férfi és férfierény
keserű hamva, amely a mi fivérünkre is siralmas halált ho-
zott! Jaj, tőlem, szerencsétlentől elragadott fivérem! Jaj, ked-
ves szemem fénye, akit elragadtak szerencsétlen fivérétől! Ve-
led együtt az egész családnak temettetett el, veled együtt halt
meg minden örömünk, amelyet életedben a te édes szereteted
táplált. Téged, aki most olyannyira messze, jelöletlen sírok
között, nem rokonok hamvai közelében nyugszol, hanem a
baljóslatú Trójában, a balsorsú Trójában lettél eltemetve,
idegen vidék zár magába oly távoli földjében.*

Catullus: *carm.* 68, 87–100

Az idézett sorokat Prótesilaos és Laodameia mítosza keretezi: az ő házasságuknak Prótesilaos nem megfelelő áldozatbemutató miatt bekövetkezett korai halála vetett véget a trójai háború kezdetén.²⁷ Míg tehát a görög hős Trója első áldozataként jelenik meg, addig Catullus fivére az aktuálisan utolsóként. Ezért a költő a hagyományos átokformuláknak megfelelően – a célpont többszöri és többféleképpen történő megnevezésével²⁸ – elátkozza Tróját mint Ázsia és Európa közös sírját.²⁹ A trójai háború említése révén a vizsgált passzus, miként a 101. *carmen* is, felidéz egy homérosi eposzt, az *Iliast*. Ily módon eposz, sírvers és „átoktábla-felirat” egyidejűleg mutatkozhat meg az egyébként a későbbi elégiával rokon jegyeket mutató³⁰ versrészletben, mintegy „hangot kölcsönözve” a tekercsen/könyvben szereplő szövegnek. Ennek abból a szempontból lehet jelentősége, hogy római és a görög közgondolkodás szerint a gyászepigrammához hasonlóan az átok is akkor teljesítheti be rituális funkcióját, hogyha a szövegét hangosan elmondják.

Catullus fivérének halála a 65. *carmen*nek is a központi motívuma. A vers tulajdonképpen a 66. *carmen*hez mellékelt kísérőlevél,³¹ amelyben a költő, miként a 68. *carmen* elején is, bátyja elhunyt miatti szomorúságát jelöli meg annak okaként, hogy miért nem tudta megírni a Hortalus által kért verset, és küldött neki „csak” egy Kallimachos-fordítást:

*namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
pallidulum manans adluit unda pedem,
Troia Rhoeteo quem subter litore tellus
ereptum nostris obterit ex oculis.*

* * * * *

*Nunquam ego te, vita frater amabilior,
adspiciam posthac. At certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte canam...*

*Mivel léthéi örvénnyel folyva a hullám nemrég megérintet-
te a fivérem sápadt lábát, akit, miután a szemeink elől el-
ragadták, a rhoiteioni part alatt porlaszt el a trójai föld.
*** Én téged, életemnél is kedvesebb fivérem, ezután soha
többé nem foglak látni. De biztosan örökké szeretni foglak,
és örökké énekelni fogom a halálad miatt szomorú dalokat.*

Catullus: *carm.* 65, 5–12

Noha a fentebb vizsgált refrénszerű sor ugyanabban a formájában nem fordul elő a költeményben, a tematikus kapcsolatot mégis megerősítik a közte és a 68. és 101. *carmen*ek között fennálló textuális átfedések. A költő ismét megemlíti a fivérét (*fratris, frater*), akinek lábát az alvilági Léthé vizének hulláma mossa, amint folyik (*manans*), amely participium a 101. *carmen*ben is előfordul az elmondott szavak jelzőjeként, „könnyben ázó” értelemben (*haec... quae... tradita sunt... manantia*).³³ Másrészt ezúttal is megjelöli testvére végső nyughelyét, Tróját, ez alkalommal melléknévi formában, a föld jelzőjeként (*Troia... tellus*), amelybe eltemették. Ráadásul a szerző úgy hivatkozik bátyjára, mint akit elragadtak (*ereptum*) a szemei elől, ez a kifejezés pedig a már említett refrén jellegetű sor *adempte* („elragadott”) vocativusával állítható párhuzamba. Mindemellett a 10–12. sorok egyidejűleg idézik meg a két másik „fivérgyászoló” költeményt: a 10. sor *vita... amabilior* („az életemnél kedvesebb”) szavai a 68. *carmen* 24. és 96. soraival hozhatók összefüggésbe (*quae tuus in vita dul-*

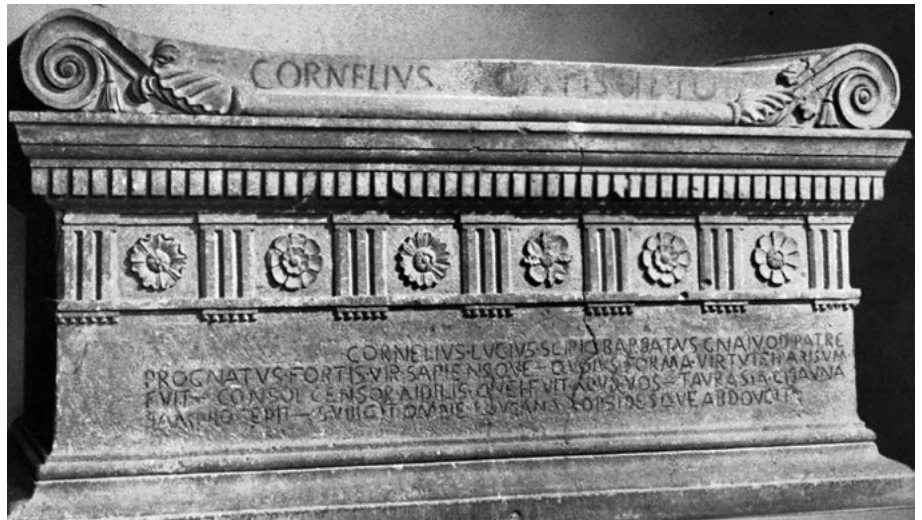
cis alebat *amor*, „amelyet [ti. minden örömet] életedben a te édes szeretetted táplált”). A 10–12. sorok *nunquam ego te... adspiciam posthac* („én téged sohasem foglak ezután megpillantani”) gondolata, valamint a *semper... semper* („örökké”) ismétlése pedig a 101. *carmen* zárlatát (*in perpetuum... ave atque vale*, „s mindörökké... üdvöz légy, és ég veled”) idézheti meg. Hovatovább érdemes megfigyelni azt is, ahogyan a két testvér átmenetileg, legalábbis a szavak szintjén, ismét egymáshoz közel kerül egymáshoz (*ego te*), miként a 101. *carmen* 5. sorában (*mihi tete*). Mindezek alapján elmondható, hogy a gyászepigramma ismét az episztolára jellemző kontextusba integrálódik egy, az elégia előfutárának is tekinthető műben, és ezáltal, ahogyan Teresa Ramsby rámutat, hozzájárul az elégia tematikus fejlődéséhez.³⁴

A vizsgált catullusi költemények Vergilius *Aeneis*ének számos pontján idéződnek meg intertextuális kapcsolatok révén, adott esetben kombinált reminiscenciák útján közülük több is egyidejűleg, ami alátámasztja Philip Hardie azon megállapítását, hogy Vergilius „felfigyelt Catullus verseinek ismétlődő mintázataira, és »együtt olvasott« különálló catullusi verseket”.³⁵ Richard Thomas és Martin Dinter említett tanulmányaikban több olyan vergiliusi szöveghelyet (például a Dido utolsó szavait magukban foglaló sorokat) is szemrevételeztek, amelyek epigrammatikus nyomokat viselnek magukon, és Dinter egy másik tanulmányban³⁶ az intermedialitás szempontjait is érvényesítette. Ugyanakkor egy kivételtől, az Aeolus-epizód-tól (*Aen.* XII. 542–547) eltekintve, amelynek catullusi hátterét Dinter mélyrehatóan feltárta,³⁷ a kutatók nem érintették az egyes, epigramma illúzióját keltő *Aeneis*-passzusok catullusi intertextusait. Az alábbiakban ezeket a Catullus hatását tükröző szövegrészeket fogom szemügyre venni.³⁸

Az eposz VI. énekének elején a cumaei Sibylla három utasítást ad Aeneasnak, amelyeket a hősnek teljesítenie kell ahhoz, hogy lemelessen küldetése következő színhelyére, az alvilágba. Ezen utasítások egyike, hogy a trójaiaknak egy időközben elhunyt társukat el kell temetniük. Aeneas csak ezt követően szerez tudomást arról, hogy ez a bizonyos elhunyt Misenus, a néhai Hektór trombitása, akinek, ahogyan azt Dinter is megfigyeli, a vergiliusi szöveg epigrammaszerűen – megemlítve a halott nevét, patronymikonját, foglalkozását és implicit módon, Hektórhoz való kötődésének említése révén, a származási helyét – állít emléket.³⁹

[...] *Atque illi Misenum in litore sicco,
ut venere, vident indigna morte peremptum,
Misenum Aeoliden, quo non praestantior alter
aere ciere viros, Martemque accendere cantu.
Hectoris hic magni fuerat comes, Hectora circum
et lituo pugnas insignis obibat et hasta.*

[...] És ők jöttükben meglátják a száraz tengerparton Misenum, akit méltatlan halál ragadott el, Misenus Aeolidest,



1. kép. L. Cornelius Scipio Barbatus szarkofágja, Kr. e. 3. század. Vatikáni Múzeum

akinél senki sem volt kiválóbb abban, hogy trombitával harcra hívja a férfiakat, és hogy az énekével feltűzelje Marsot. A nagy Hector társa volt ő, Hector oldalán derekasan helytállt a csatákban kürttel és dárdával egyaránt.

Vergilius: *Aeneis* VI. 162–167

A fenti sorok egyszerre két, általam számításba vett Catullus-verssel is intertextuális párbeszédbe lépnek. Egyikük a 68. *carmen*, melynek 87–90. sorait a könnyebb áttekinthetőség érdekében újra idézem:

*nam tum Helenae raptu primores Argivorum
coeperat ad sese Troia ciere viros,
Troia (nefas) commune sepulcrum Asiae Europaeque,
Troia virum et virtutum omnium acerba cinis.*

Mivel akkor Trója Helené elrablása miatt elkezdte magához szólítani a legkiválóbb görög férfiakat; Trója – szörnyűség! –, Ázsia és Európa közös sírja, Trója, minden férfi és férferény keserű hamva!

Catullus: *carm.* 68, 87–90

Az elhunyt nevének ismétlődése a vergiliusi szövegben (*Misenum... Misenum*) felidézheti Trója nevének háromszori előfordulását a catullusi passzusban, aminek köszönhetően nemcsak a Dinter által jelzett, burkolt utalásból lehet következtetni Misenus származási helyére, hanem a catullusi reminiscencia alapján is. További intertextus a férfiak hívásának motívuma (*ciere viros*), amely teljesen azonos formában szerepel mindkét költőnél. E tekintetben a trójai harcos magához a szülővárosához válik hasonlóvá, hiszen mindkettő harcra, epikus tettekre ösztönözte a férfiakat, de amíg Misenus közvetlenül, a réztrombitájával (*aere*) harci indulót fújva, addig a metonimikus értelemben vett Trója közvetve, Helené elrablása révén.

Az *Aeneis*-részlet 163. sorának *indigna morte peremptum* („méltánytalan halál által elpusztított”) kifejezése összefüggésbe hozható továbbá a 101. *carmen* 6. sorában (*heu miser indigne frater adempte mihi*) szereplő *indigne* („méltatlanul”) és *adempte* („elragadott”) szavakkal, amelyek közül az előbbi az



2. kép. Pinax temetési jelenettel, Gela-festő, Kr. e. 6–5. század.
Walters Art Museum, Baltimore

indigna morte kifejezéssel rokon értelmű, az utóbbi pedig etimológiai kapcsolatban áll a *peremptum* participiummal, elvégre mindkettő az *emo* („elvesz”) ige egy-egy igekötős alakjának a származéka. „Méltánytalan” alatt túl korán bekövetkező halált értünk, amely jellemző szófordulata azon római gyász-epigrammáknak,⁴⁰ amelyek fiatalon elhunytak sírfelirataként olvashatóak, vagyis a kifejezés jelenléte a vergiliusi szövegben – akár a Catullusi intertextus nélkül is – annak epigrammatikus jellegéhez járul hozzá.

Trója Catullusnál Ázsia és Európa közös sírjaként (*commune sepulcrum*) és férfiak keserű hamvaként (*acerba cinis*, amely szókapcsolatban az egyébként jellemzően himnemű *cinis* nőnemben szerepel,⁴¹ akárcsak a 101. *carmen*ben) jelenik meg. Ez a megnevezés az ott elesettek elhamvasztásán kívül utalhat magának a városnak a felégetésből fakadó pusztulására is. Ennek megfelelően Trója egyszerre síremlék – figuratív értelemben –, amely feliratot hordozhatna, és a sírt megtöltő tartalom, amelyről a felirat szólna. Misenus ezzel szemben valódi síremléket kap, amelyen akár az *Aeneis* VI. énekének idézett sorai (162–167) is szerepelhetnének epigrammaként, hiszen metrikailag is közel állnak a disztichonhoz a páratlan sorok pentameterre jellemző, erős, harmadik verslábbeli cezúrái miatt,⁴² és nemcsak az Itáliában elsőként eltemetett trójainak⁴³ állítanak emléket, hanem az intertextuális kapcsolat révén a szülőhelyének, Trójának – és kimondottan a Catullusi Trójának – is.

Alvilágjárása során Aeneas, mielőtt Anchises szellemképére rátalálna, néhai rokona, Deiphobus árnyával találkozik, akinek az eposz főhőse olyan szavakkal írja le a neki emelt *kenotaphion*t, amelyek szintén epigramma illúzióját kelthetik:

*Tunc egomet tumulum Rhoeteo litore inanem
constitui, et magna Manes ter voce vocavi.
Nomen et arma locum servant; te, amice, nequivi
conspicere, et patria decedens ponere terra.*

Akkor én a rhoiteioni parton üres sírhalmot emeltem, és háromszor hívtam fennhangon a halotti szellemed. A neved és a fegyvereid jelölik a helyet; téged viszont, barátom, nem

tudtalak megtalálni és az atyai földben elhelyezni, amikor eljöttem.

Vergilius: *Aeneis* VI. 505–508

Az idézett szövegrésszel kapcsolatban Norden megjegyzi, hogy a *nomen* és a *te* szavak együttes jelenléte a hellénisztikus epigrammából származó jellegzetesség is lehet.⁴⁴ Tovább erősíti a szakasz epigrammatikus jellegét annak Catullusi háttere. A legszembevetőbb intertextus Deiphobus üres sírjának pontos helyszíne kapcsán mutatkozik meg, amelyet Aeneas a Rhoiteion-hegyfok alatt elterülő parton (*Rhoeteo litore*) emeltetett, vagyis éppen ott található, ahol a 65. *carmen* 7. sorának (*Troia Rhoeteo quem subter litore tellus*) tanúsága szerint Catullus bátyjé, és a hagyomány szerint a magát örületében megölő Aiasé is.⁴⁵ Megidézhethet emellett az 505. sor *tumulum... inanem*

szókapcsolata a 68. *carmen* 89. sorában olvasható, és Trójára vonatkoztatott *commune sepulcrum* kifejezést abban a tekintetben, hogy a *kenotaphion* mint egy bizonyos személynek emelt sír üres mivoltából kifolyólag potenciálisan bárki sírja,⁴⁶ azaz egyfajta közös sír. Harmadszor, az 506. sorban a *magna Manes ter voce vocavi* („háromszor szólítottam meg fennhangon a halotti szellemed”) tematikusan összefüggésbe hozható a 101. *carmen* 4. sorával (*et mutam nequiquam alloquerer cinerem*, „és hogy hiábavalóan megszólítsam néma hamvait”). Aeneas tehát jelképesen megadta Deiphobusnak a végtisztességet, belépve a fentebb említett, élők és holtak szférái közötti határterületre, viszont az elhunyt lelkének megszólítása minden bizonnyal ugyanúgy „hiábavaló” volt, mint a 101. *carmen* Catullusa esetében, hiszen Aeneasnak az alvilágban el kell mondania Deiphobus árnyának, hogy síremléket állított neki, mivel a lélek nem adja jelét, hogy tudomása lenne a szertartásról. Ekkor tehát Aeneasnak már lehetősége nyílik tényleges párbeszédre a holtakkal, így miként Deiphobus neve megtalálja a helyét az eposzban – és persze a saját *monumentum*án –, a halott hangja (*Aen.* VI. 509–534, 544–546) is abba a kontextusba kerül, ahová tartozik.⁴⁷

A 68. és a 101. *carmen*ek visszhangjai Aeneasnak egy, az eposz XI. éneke elején olvasható gyászbeszédében is megfigyelhetők. A trójaiaknak és szövetségeseiknek a rutulusokkal vívott összecsapása után a főhős a következőképpen kezdi meg a halottaiktól való végső búcsúzást:

*'Ite, 'ait 'egregias animas, quae sanguine nobis
hanc patriam peperere suo, decorate supremis
muneribus, maestamque Euandri primus ad urbem
mittatur Pallas, quem non virtutis egentem
abstulit atra dies et funere mersit acerbo.'*

„Menjetek – mondta –, és a dicső lelkeknek, akik ezt a hazát nekünk a vérük árán szereztek, adjátok meg a végtisztességet, és Euander szomorú városába elsőként Pallast bocsásuk el, akit, bár nagyon is bátor volt, egy sötét nap elragadt, és keserű halálba taszított.”

Verg. *Aen.* XI. 24–28

Aeneas arra szólítja fel a rítus résztvevőit, hogy adják meg a végtisztességet a dicső lelkeknek (*egregias animas... decore supremis muneribus*), amely megfogalmazás intertextuális kapcsolatot létesít a 101. *carmen* 3. sorával (*ut te postremo donarem munere mortis*, „hogy megadjam neked a holtaknak kijáró végtisztességet”). A Catullusnál szereplő *munere* szó Vergiliusnál az esetét megőrizve többes számba kerül, és a *postremo* melléknév helyett a vele rokon értelmű *supremist* veszi maga mellé. Továbbá – a témából fakadóan szinte magától értetődően – mindkét szövegben megjelenik a szomorúság motívuma egy-egy jelző formájában: míg a catullusi költemény 8. sorában *tristi* olvasható, az ajándékra (*munere*) vonatkoztatva, addig az *Aeneis*-részlet 26. sorában *maestamque*, Euander városát (*urbem*) jellemezve. Mindemellett a 27–28. sorok egyes szavai a 68. *carmen* is megidézhetik, hiszen az Aeneashoz rendkívül közel álló, elhunyt Pallast olyan ifjúként mutatják be, akit a *virtus* (*virtutis*) nagyon is jellemzett, de egy gonosz nap elragadta (*abstulit*), és keserű (*acerbo*) halálba taszította. A szóban forgó catullusi költemény 90. sora ugyanakkor Tróját férfiak és minden férfierény (*virtutum*) keserű (*acerba*) hamvaként nevezi meg, 19–20. soraiban pedig a költő azt panaszkolja – ahogyan teszi azt a 101. *carmen* 5. sorában is (*quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum*) –, hogy a halál elragadta (*mors / abstulit*) tőle a fivérét. Mi több, Aeneas beszédének legvége ismét Catullust idézi meg.⁴⁸

‘Nos alias hinc ad lacrimas eadem horrida belli fata vocant: salve aeternum mihi, maxime Palla, aeternumque vale.’ [...]

„Bennünket innen ugyanaz a borzasztó háborús végzet más sírlimakhoz szólít el: üdvöz légy örökre, derék Pallas, és örökre ég veled.” [...]

Vergilius: *Aeneis* XI. 96–98

*accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, ave atque vale.*

*Fogadd ezeket a testvéri könnyekben sokat ázó áldozatokat,
s mindörökké, fivér, üdvöz légy, és ég veled!*

Catullus: *carm.* 101, 9–10

A sírás (*fletu*) Catullusnál megjelenő motívumára Vergiliusnál a könnyek (*lacrimas*) válaszolnak, viszont még szembe-tűnőbb a halott utolsó megszólításának hasonlósága: Aeneas Pallashoz intézett szavaiban (*salve aeternum... aeternumque vale*, „üdvöz légy örökre..., és örökre ég veled”) a 101. *carmen* zárósora (*in perpetuum... ave atque vale*, „mindörökké... üdvöz légy, és ég veled”) tükröződik vissza. A végső búcsú ezen megnyilvánulási formái közötti párhuzam nem csak az irodalmi intertextualitás keretein belül értelmezhető, elvégre ezek a formulák arra a görög tradíciót imitáló római hagyományra vezethetők vissza, amelyhez az elhunytaknak az élőkkel azonos módon történő köszöntése is hozzátartozott.⁴⁹ Mindazonáltal, a két szöveg kapcsolata intertextuális természetű is, ily módon

az Aeneas-beszédet lezáró sorok, ahogyan Brenk megjegyzi, egyaránt gyökereznek a valláshoz szorosabban kötődő görög és római irodalmi tradícióban és a *religió*hoz csak lazábban kapcsolódó „világi” költészet hagyományában.⁵⁰

Aeneas temetési beszédét tehát részint általában véve epigrammatikus, részint pedig kimondottan a catullusi epigrammákat felidéző elemek keretezik. Az intertextusok révén szembe-tűnővé válhat a kontraszt a Catullus és Aeneas által gyászolt személyek halála között: míg Catullus fivére Aeneas szülőföldjén, nem rokonok hamvai közelében nyugszik (*nec prope cognatos compositum cineres*, *carm.* 68, 98), addig Pallas nagyon is a rokonai közelében, egyszersmind Aeneas leendő új hazájában. Másrészt a szövegek közötti kapcsolat arra is felhívhatja a figyelmet, hogy a trójai hős által vezetett szertartás idejére éppen úgy elmosódnak a határok a halottak és az élők világa között, mint a 101. *carmen* esetében, és ehhez hasonlóan, úgy tűnik, elmosódnak a vergiliusi szöveg által visszhangzott catullusi költemények, sőt az egyes műfajok közötti határok is. A rituálé végén elhangzó búcsúformula kétszeresen is jelezheti ezen határok újbóli megszilárdulását: egyrészt annak révén, hogy Aeneas az utolsó szavak kimondásával megszakítja a kapcsolatot a holtak szférájával, másrészt – egy metapoétikus olvasat értelmében – azáltal, hogy a vergiliusi és a catullusi szöveg, egyúttal pedig eposz és epigramma is mintegy „búcsút vesz” egymástól azt követően, hogy intertextuális kapcsolatok révén átmenetileg érintkezésbe léptek.

Amint azt láthattuk, Aeneas küldetésének fordulópontjait, illetve kulcsfontosságú mozzanatait több esetben egy-egy szereplő halála, illetve már korábban elhunyt szereplővel való érintkezés előzi meg: Misenus eltemetését az alvilágba való lejutás előfeltételül szabta a Sibylla, majd Deiphobus lelke volt az egyetlen, akivel ott Aeneas párbeszédet folytatott, mielőtt Anchises árnyával találkozott volna, Pallas halála pedig Turnus legyőzéséhez és egyszersmind a trójaiak küldetésének teljesítéséhez járult hozzá döntő mértékben. A vergiliusi szöveg az említett szereplőknek jelentőségükhöz mérten epigrammaszerű emléket állít. A sírfeliratnak is majdhogynem beillő passzusok – kiaknázva a Trója mint közös téma nyújtotta lehetőségeket – Catullusnak adott esetben egyszerre több versével is intertextuális párbeszédbe lépnek. Ennek révén Vergilius nemcsak saját hőseinek, hanem a catullusi szövegeknek is emléket állít, mintegy elősegítve saját irodalmi *frater maiora*, Catullus azon ígéretének teljesülését, amelyet a 65. *carmen*ben fogalmaz meg: örökké énekelni fogja a fivéréhez szóló szomorú dalokat. Ugyanakkor az intertextuális kapcsolatok révén átértékelődhet az archaikus epika azon axiómája is, amely szerint a hős önként vállalja az adott esetben korai halált, hiszen tudja: ez a nem múló hírnév ára. Amikor ugyanis Aeneas vagy az epikus elbeszélő – Aeneast a fókuszátor szerepébe helyezve, mint Misenus esetében – (catullusi) epigrammákat idéző módon emlékezik meg a főhős egy-egy társának haláláról, tulajdonképpen burkoltan megkérdőjeleződik a szóban forgó axióma, hiszen a haláluk az epigrammák felől nézve „korainak”, illetve „méltánytalanak” minősül. Ez esetben Aeneas személyiségének egy nem epikus, személyesebb „szólama” nyilvánulhat meg a vizsgált szövegrészekben.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 számú pályázat keretében készült. Köszönettel tartozom „A líra határai” címmel megrendezett workshop résztvevőinek, különösen Kozák Dánielnek, értékes észrevételeikért. Catullust Fordyce (1968), Vergiliust Williams (1998) kiadásában idézem; a latin idézeteket kísérő prózafordítás tőlem származik.

- 1 Thomas 1998a, 205–223.
- 2 Dinter 2005, 153–169 és 2013, 303–316.
- 3 Trimble 2018, 43.
- 4 Thomas 1998a, 205.
- 5 Az intermedialitásról általában lásd Dánél–Sándor 2018, 283–287.
- 6 Dinter 2013, 304 és Rajewsky 2002, 12.
- 7 Dinter 2013, 305.
- 8 Irina Rajewsky előbbire a *Systemkontamination*, utóbbira a (*teil-*) *reproduzierende Systemerwähnung* terminust vezeti be, vö. Rajewsky 2002, 118–123 és 103–113.
- 9 Haslam 2005, 152–153.
- 10 Day 2007, 32.
- 11 Svenbro 1993, 44 – 47. A szerző idézett munkájáról lásd Pártay 2018, 481–484. Svenbro felfogásáról, illetve az írott költeménynek az olvasásban/előadásban való megszólalásáról az antik irodalomban lásd még Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 12 Jelentés és jelenlét fogalmi párosához lásd Gumbrecht 2010.
- 13 A római síremlékállításban már a közvetlen görög hexameteres hatás előtt is jelen volt a kvázi-epigrammatikus hagyomány, lásd például a Scipiók síremlékének *versus Saturnius*ban írott feliratát (*CIL* VI. 1284–1285).
- 14 Fordyce 1961, 388.
- 15 Noha Wilamowitz-Moellendorff (1924, 234) „rövid elégiának” nevezi a költeményt, és Thomson (1997, 536) is megállapítja vele kapcsolatban, hogy a benne megmutatkozó érzelmek túlmutatnak a hagyományos epigramma konvencióin, bizonyos epigrammatikus jellegzetességeinek köszönhetően műfaját a modern kutatók nem vonják kétségbe. Vö. Hartz 2007, 213–214, 639. jegyzet.
- 16 Morelli 2007, 537.
- 17 ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ/πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:/πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδε νῆσται καὶ νόον ἔγνω/πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεια ὄν κ' αὐτὰ θυμόν („Férfiuról szólj nekem, Múza, ki sokféle bolygott / s hosszan hányódott, földúlván szentfalu Tróját, / sok nép városait, s eszejárását kitanulta, / s tengeren is sok erős gyötrelmet tűrt a szívében”, Hom. *Od.* I. 1–4, ford. Devecseri G.).

- 18 Edmunds 2001, 153.
- 19 *multum ille et terris iactatus et alto* („szárazföldön és tengeren is sokat hányódott”, Verg. *Aen.* I. 3). Köszönettel tartozom Korompay Eszternek, hogy felhívta a figyelmem a 101. *carmen* és az idézett *Aeneis*-részlet között fennálló kapcsolatra.
- 20 Seider 2016, 288.
- 21 Feldherr 2000, 212.
- 22 Feldherr 2000, 215.
- 23 A 101. *carmen* hasonló szempontú, bővebb elemzéséért lásd Somfai 2016, 37.
- 24 Trimble 2018, 43.
- 25 Thomas 1998a, 215.
- 26 Traill 1988, 365.
- 27 Gale 2012, 186.
- 28 Köves-Zulauf 1995, 91.
- 29 Ezen catullusi passzust mintegy „korrigálhatja” Aeneas első megszólalása az *Aeneis*ben (*Aen.* I. 94–101), amely sorokban éppen a trójai hős az, aki boldognak nevezi azokat, akik a(z ő szemszögéből) honi trójai földön meghalhattak, és tisztességes temetést kaphattak, szemben vele, akire a vihar kellős közepén – úgy tűnt – hullámsír vár.
- 30 Thomas 1998a, 216.
- 31 Seider 2016, 288.
- 32 Az elveszett sorhoz lásd Thomson 1997, *ad Catull. carm.* 65, 9.
- 33 Seider 2016, 288.
- 34 Ramsby 2007, 46–47.
- 35 Hardie 2012, 213.
- 36 Dinter 2013.
- 37 Dinter 2005, 157.
- 38 Hasonló, Ovidiusnál tapasztalható horatiusi műfaji rejtőzködésről lásd még Dobos Barna tanulmányát a jelen számban.
- 39 Dinter 2005, 159.
- 40 Hartz 2007, 215.
- 41 Corbeil 2015, 66.
- 42 Thomas 1998b, 284.
- 43 Dinter 2005, 159.
- 44 Norden 1916, *ad Aen.* VI. 507.
- 45 Seider 2016, 291.
- 46 Somfai 2016, 39.
- 47 Dinter 2005, 161.
- 48 Gildenhard–Henderson 2018, 282.
- 49 Poccetti 2010, 106–107.
- 50 Brenk 1999, 125.

Bibliográfia

- Brenk, F. E. 1999. *Clothed in Purple Light. Studies in Vergil and in Latin Literature, Including Aspects of Philosophy, Religion, Magic, Judaism, and the New Testament Background*. Stuttgart.
- Corbeil, A. 2015. *Sexing the World. Grammatical Gender and Biological Sex in Ancient Rome*. Princeton–Oxford.
- Dánél M. – Sándor K. 2018. „Intermedialitás”: Kricsfalusi B. – Kulcsár Szabó E. – Molnár G. T. – Tamás Á. (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest, 283–287.
- Day, J. W. 2007. „Poems on Stone. The Inscribed Antecedents of Hellenistic Epigram”: P. Bing – J. S. Bruss (szerk.): *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden–Boston, 29–47.
- Dinter, M. 2005. „Epic and Epigram. Minor Heroes in Virgil's *Aeneid*”: *The Classical Quarterly* 55/1, 153–169.
- Dinter, M. 2013. „Inscriptional Intermediality in Latin Literature”: P. Liddel – P. Low (szerk.): *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*. Oxford, 303–316.
- Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore–London.
- Feldherr, A. 2000. „Non inter nota sepulcra. Catullus 101 and Roman Funerary Ritual”: *Classical Antiquity* 19/2, 209–231.
- Fordyce, C. J. 1961. *Catullus. A Commentary*. Oxford.
- Gale, M. 2012. „Putting on the Yoke of Necessity. Myth, Intertextuality and Moral Agency in Catullus 68”: I. Du Quesnay – T. Woodman (szerk.): *Catullus. Books, Poems, Readers*. Cambridge, 184–211.
- Gildenhard, I. – Henderson, J. 2018. *Virgil, Aeneid 11 (Pallas & Camilla), 1–224, 498–521, 532–96, 648–89, 725–835. Latin Text, Study Aids with Vocabulary, and Commentary*. Cambridge.

- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Hardie, P. 2012. „Virgil’s Catullan Plots”: I. Du Quesnay – T. Woodman (szerk.): *Catullus. Books, Poems, Readers*. Cambridge, 212–238.
- Hartz, C. 2007. *Catullus Epigramme im Kontext hellenistischer Dichtung*. Berlin – New York.
- Haslam, M. W. 2005. „The Physical Media. Tablet, Scroll, Codex”: J. M. Foley (szerk.): *A Companion to Ancient Epic*. Malden–Oxford–Carlton, 142–163.
- Köves-Zulauf, T. 1995. *Bevezetés a római vallás és munda történetébe*. Budapest.
- Morelli, A. M. 2007. „Hellenistic Epigram in the Roman World from the Beginnings to the End of the Republican Age”: P. Bing – J. S. Bruss (szerk.): *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden–Boston, 521–541.
- Norden, E. 1916. *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*. Leipzig.
- Pártay K. 2018. „Phrasikleia (Jesper Svenbro)”: Kricsfalusi B. – Kulcsár Szabó E. – Molnár G. T. – Tamás Á. (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest, 481–484.
- Poccetti, P. 2010. „Greeting and Farewell Expressions as Evidence for Colloquial Language. Between Literary and Epigraphical Texts”: E. Dickey – A. Chahoud (szerk.): *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge, 100–126.
- Rajewsky, I. O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen–Basel.
- Ramsby, T. R. 2007. *Textual Permanence. Roman Elegists and the Epigraphic Tradition*. London.
- Seider, A. M. 2016. „Catullan Myths. Gender, Mourning, and the Death of a Brother”: *Classical Antiquity* 35/2, 279–314.
- Somfai P. 2016. „Commune sepulcrum. Trója »catullusi« emlékezete Vergilius Aeneisében”: *Ókor* 14/4, 35–41.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ford. J. Lloyd. Ithaca–London.
- Thomas, R. F. 1998a. „’Melodious Tears’. Sepulchral Epigram and Generic Mobility”: M. A. Harder – R. F. Regtuit – G. C. Wakker (szerk.): *Genre in Hellenistic Poetry*. Groningen, 205–223.
- Thomas, R. F. 1998b. „The Isolation of Turnus. *Aeneid* Book 12”: H.-P. Stahl – E. Fantham (szerk.): *Vergil’s Aeneid. Augustan Epic and Political Context*. London, 271–302.
- Thomson, D. F. S. 1997. *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*. Toronto.
- Traill, D. 1988. „Ring Composition in Catullus 63, 64 and 68b”: *The Classical World* 81/5, 365–369.
- Trimble, G. 2018. „Echoes and Reflections in Catullus’ Long Poems”: S. Harrison – S. Frangoulidis – T. D. Papanghelis (szerk.): *Intratextuality and Latin Literature*. Berlin–Boston, 35–53.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. v. 1924. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin.

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

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

Pulsare lyram

Metapoétika és hangulat Horatius ódáiban és Seneca kardalaiban

Korompay Eszter

1.

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

Aristoteléstől kezdve (*De anima* II. 8; 420b) beszélhetünk a lélekkel bíró létező jelentéssel hangjáról (*phóné*)³ és a lélektelen forrásból származó hangról (*psophos*), mint amilyen például a víz, a szél vagy a zörgő levelek hangja.⁴ Azon kívül, hogy ki vagy mi a hang forrása, az is fontos szempont lehet, hogy milyen típusú hang szólal meg: ha lélekkel bíró hangokról van szó, azok szavakká formálódnak-e, és ének vagy beszéd válik-e belőlük, vagy a szavak megformálása előtti állapotban szólalnak meg: sírásként, jajgatásként, zajként, állathangokként vagy akár a test belső folyamataiként. Utóbbi két példa főképp a komikus szövegekre jellemző,⁵ míg a sírás, a jajgatás, a zajkeltés inkább a tragédiák sajátja. Akármelyikről van is szó, egyebek mellett⁶ a hangzás képes megteremteni a befogadóban azt a hangulatot, amelytől a szöveget komikusnak, ironikusnak, szomorúnak, zaklatottnak érezhetjük. Azonban nem csupán a hangzást kifejező szó jelentésétől válik egy hangulat érezhetővé, hanem ez a hangulat függ a szót hordozó anyagtól, a prozódia⁷ a metrumtól, amelyek hatnak a közönségre, legyen az a felolvasás vagy recitálás hallgatója, egy dráma nézője vagy olvasója.

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

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

Horatius *carmen*jeiben olvashatók azonban olyan igék is, amelyek hangzóvá teszik ugyan a szöveget, de szemben az emberi vagy hangszer képezte hangadással, „néma” hangnak¹⁴ nevezhetők. A hangzástípusok megkülönböztetése alapján ugyan ember(ek) által létrehozottak, mégis inkább a zaj kategóriájába tartoznak, amely már önmagában a zenével, a hangzással és a költészettel szorosan kapcsolatban lévő Pánhoz közelálló fogalom. Pán zajkeltése (*krotos*) gyakran az összeütköző, összezsapódó testrészeket, testfelületeket jelenti, mint amilyen a csettintés vagy a dobantás, és a syrinxen való játék mellett e hangzáskeltésnek is lehet olyan kommunikációs funkciója, amely az artikulált beszédnél ősbibb, kimondhatatlanabb érzéseket képes közvetíteni.¹⁵ Ezek a zajok csupán a testen visszaverődve válnak hangzóvá, a test hozza létre őket, legtöbbször a testtel való érintkezés útján. A dobogás, a csapás, a taps és minden ilyen hangtalan hang az ütés jelentésmezejéhez tartozik, és Horatiusnál szintén a metapoétikus szókincs részeként is értelmezhető, ugyanakkor a hangulat létrejöttének és jelenlétének is eszköze. A hangzáshoz kapcsolódó szavak ezáltal két irányból is megközelíthetővé válnak, egyrészt metapoétikai, másrészt pedig hangulati irányból; a metapoétikai irány a szemantikai, a hangulati pedig a nem szemantikai dimenziót érinti. Ha tehát egy szó vagy szócsoporthoz jelentésére koncentrálnunk, az metapoétikus tartalmat hordozhat magában, másfelől viszont a szó hatására, a szókincs által kiváltott benyomásra figyelve a szövegrész hangulata kerülhet előtérbe.¹⁶ Érdemes lehet ennek megfelelően az ütés igéit egyrészt szövegkörnyezetükben, másrészt többféle jelentésük szempontjából megvizsgálni.

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



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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

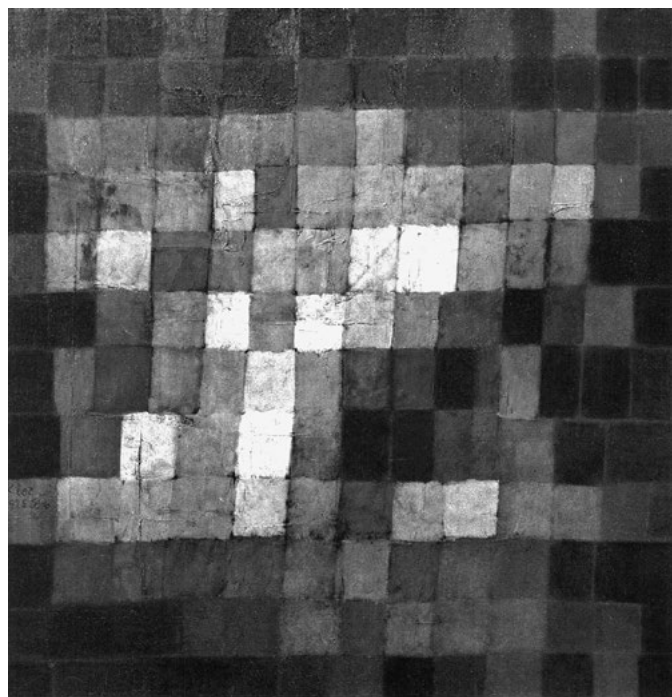
A *quatiō* nem csupán ütést, de ütemes rázást is jelent; az ige ismerős a bacchánsnők táncából is, amint thyrsusukat rázzák, ezt idézi meg Horatius alábbi ódarászlete is: *Non ego te, candide Bassareu, / invitum quatiam, ne variis obsita frondibus*, „Téged ugyan, fényszemű Bassareus, / nem rázlak, mikor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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

*hinc atque illinc subito impulsu
velut aetherio gemerent sonitu
spargeret arces nubesque ipsas
mare deprensus.*

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Az ütest kifejező igék tehát számos olyan aranykori szövegben előfordulnak, amelyek a költészetről való beszédhez kapcsolódnak. A *pulsō*, a *quatiō*, a *feriō*, a *plangō* és a többi ige ezáltal egyszerre válhat részévé az irodalmi hangulat kialakítójának és lesz alkotója egy metapoétikus szókinsnek. Mindez nemcsak a szövegkörnyezetben előforduló szókins miatt lehetséges,

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

Jegyzetek

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

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

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

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

Bibliográfia

Szövegkiadások

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

Szakirodalom

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

Dobos Barna (1991) az ELTE BTK Ókortudományi Doktori Programjának hallgatója; folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: Ovidius költészete, különösen a *Fasti*.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „Pénzre mi szükség?” *Ianus beszédének szatirikus vonásai* (Ovidius: *Fasti* I. 189–226) (2020/2).

Terminus himnusza (Ov. *Fast.* II. 639–684) és a *Carmen saeculare*

Dobos Barna

Minden kornak vannak alapító eseményei, olyan meghatározó hadi, rituális vagy kulturális teljesítmények, melyek az új éra önmeghatározásához aktívan hozzájárulnak: reflektálnak a múltra, a hagyományra, melyből olykor csupán ihletet, máskor legitimitást merítenek, de ezzel egy időben a jelen mellett a múltat, a hagyományt is újra meghatározzák. Horatius *Carmen saeculare*-ja a *ludi saeculares*en előadott könyörgő himnuszoként pontosan ilyen hatással bír:¹ motívumkészletét a formálódó augustusi rendszer ikonográfiájából, műtszemléletéből kölcsönzi, miközben ezzel egy időben a rendszer rituális, kulturális, irodalmi és politikai hálózatainak kiépítését és rögzítését éppen a *Carmen* végzi el.² Tanulmányomban két – látszólag igen eltérő – művet olvasok össze, amelyeket valami mégis szorosan összeköt: a múlthoz, a régmúlt idők hagyományához való odafordulás, mely hagyományt éppen az odafordulás aktusa révén alkotják meg, természetesen eltérő módon és tudatossággal. Ezt a múltat és hagyományt emiatt először meg kell teremteniük, újra feltalálniuk (*invented tradition*),³ hogy aztán megalapozzák vagy éppen szembesíthessék azzal a jelent. Ovidius a *Fasti*ban a római ünnepek és rítusok okait akarja feltárni,⁴ és miközben az évvel együtt költeménye is szimultán halad,⁵ a második énekben eljut Terminus isten ünnepéhez, a *Terminaliához* (*Fast.* II. 639–684). Tanulmányom alaptézise, hogy a Terminus isten ünnepét elbeszélő epizódban több szinten is Horatius *Carmen saeculare*-ját érhetjük tetten. Ovidius intertextuálisan és referenciálisan is megidézi a *Carmen*-t, miközben Horatius többi *carmene*-je is szerepet kap a líraiságra adott poétikai reflexiói során.⁶ A szöveghelyek összeolvasása és elemzése során kiderül, hogy Horatius jóval nagyobb szereppel bírhat a *Fasti* költőjének elődei, a mű előzményei között, mint azt korábban gondoltuk.⁷

Ovidius Terminus-himnusza

Terminus ünnepén – Ovidius feldolgozása szerint – a telekszomszédok összegyűlnek, és együtt mutatják be áldozatukat az istenségnek. Ovidius az ünnep elbeszélésének nyitányaként részletesen bemutatja a rurális rítust, majd az összegyűlt gyülekezet dalra fakad, és közösen előadják Terminus himnuszt. Mind a rítus jellemzése, mind a himnusz idézése a múlt újratemetésének igénye felé mutat: Ovidius a múltat szeretné bemutatni, az antikváriusok által áthagyományozott ismeretanyagot feldolgozni, ám újra és újra azt vehetjük észre, hogy mindezt éppen az adott művek teremtik meg. Erre a felidézett/megteremtett múltra többször is érzékenyen reflektálnak a szövegek, mintegy elismerve, hogy e létrehozásban ők is aktívan részt vesznek.

Ovidius költeményében kimutatható Horatius ódáinak, általában lírai költészetének hatása és poétikai jelenléte; az egyes – tematikusan vagy intertextuálisan meghatározható – *carmen*ek mellett mindenekelőtt mégis a *Carmen saeculare* adja azt a megkerülhetetlen költői szöveget, ami nélkül az epizód rejtettebb poétikája és ettől elválaszthatatlanul annak politikája kevésbé lenne felfejthető. Poétika és politika a *Carmen saeculare* esetében szétválhatatlanul alkotja meg azt az irodalmi, kulturális

és rituális egységet, ami a himnikus kardal sajátja: elhangzási körülményei (Capitolium, Palatinus), megrendelésének módja, és végül az előadás maga mind-mind olyan politikai és kulturális események hálózatába kapcsolják be a költeményt és Horatius személyét, amely a maga komplexitásában reprezentálja az Augustus névvel fémjelzett római kulturális, irodalmi és vallási életet.⁸ Egy olyan – szintén politikailag is – terhelt kulturális és vallási entitás esetében, mint a római naptár, a *fasti*, amely Ovidius költői *ingeniuma* és *arsa* révén válik *Fastivá*, a kérdés – mármint a politika tere és szerepe a poétikai hasonlóságokon felül – hasonlóan releváns.

Ovidius költeményében mindazt, ami a *Carmenre* és annak előadására jellemző volt, átpoétizálja: kettős játékot játszik, mivel a *Carmen* előadásmódjára úgy hivatkozik finoman, hogy eközben egy általa igen ősiként bemutatott rítus részleteit járja körbe, majd idézi a kórus himnuszt, vagyis az augustusi rendszer egyik alapító performanszt vetíti vissza a költői eszközöket kihasználva a múltba (Terminus és rítusának kvázi-ősiségén keresztül), így minden múltbeli eseményt és rítust a jelen megalkotottságán át relativizál, és a múltnak tulajdonított értéktöbbletet zárójelbe teszi, mivel ebből kifolyólag az is egy konstruált jelenség; nem is beszélve arról, hogy az az anyag, amihez Ovidius nyúl, már önmagában is egy újra felfeltalált hagyomány, ami az Augustus-kor költői révén teremődik és formálódik meg.⁹ Miközben a *Carmen saecularé*t idézi meg irodalmi eszközeivel, éppen a textuális dimenzió kívüli kulturális komplexitást teszi láthatóvá.

Ovidius már az epizód nyitódisztichonjával az isten rítusának, általános tiszteletének ősiségére hívja fel a figyelmet: *Nox ubi transierit, solito celebretur honore / separat indicio qui deus arva suo* („Hogyha az éj tovaszállt, olyan istent ünnepel ősi / szertartás, ki nekünk jelzi a földi határt”, *Fast.* II. 639–640). Az évenként visszatérő ünnep, amely egy ennyire ősi istenhez kapcsolódik, a lineáris időszemlélettel szemben a ciklikus, szinte állandó, változatlan idő érzetét, annak illúzióját viszi színre.¹⁰ Ez a jelenség a *Fasti*ban a legtöbb ünnepre igaz, viszont ha ezt az idődimenziót szem előtt tartjuk, és a lírára jellemző mindenkor „jelent”¹¹ is számba vesszük, az epizód már a nyitósorokban is jóval összetettebb képet mutat. Az ovidiusi narrátor azonnal egyértelműsíti is ennek az istennek a kilétét, a himnuszok hangnemében a disztichon hexameterét az isten vocativusával kezdi (*Termine*), majd egy finom antikvárius kritikával az isten materiális reprezentációit veszi sorra: *sive lapis sive es defossus in agro / stipes* („ott a mezőn te csak egy kő s tán facölöp vagy”, *Fast.* II. 641–642). Ezt követően az ünnep részleteit ismerjük meg, bár hogy e részleteket honnan ismeri Ovidius, homályban marad. Nem tudjuk meg, hogy vajon ő is részt vett-e az ünnepségen, vagy csak hallotta egy résztvevőtől, esetleg egyszerűen a hagyomány ősisége áll tudása mögött.

A narrátor a szomszédok dala előtt a *Terminalia* során bemutatott áldozatot veszi sorra: két virágkoszorú (643), ugyanannyi kalács (644) jár az istennek, áldozati tüzet gyújtanak az otthonról hozott parázssal (645–649), majd a lángok közé háromszor gabonát szórnak (651), ezt méz (652) és boráldozat (653) követi; végül bárányt vagy szopós malacot áldoznak Terminusnak (655–656). A rítus részleteinek elbeszélése után Ovidius ismét megszólítja Terminust, ezzel a klasszikus kerekes szerkesztéssel nyitja és zárja „saját” Terminus-himnuszt és adja át a szót a gyülekezetnek. Bár amennyire ez a *Rings-*

komposition egységesnek, biztos határokkal bírónak tűnik (a poétikai határok és Terminus kapcsolata szintén kiemelt fontosságú), annyira fellazulnak és elhomályosulnak ezek a figyelmesebb olvasás során. A narratori hangok átrendeződését a rituális dalolás terminusaként is értelmezhető *cantare* igével teszi transzparenssé:¹² *conveniunt celebrantque dapes vicinia simplex / et cantant laudes, Termine sancte, tuas* („egyszerű szomszédság gyűl össze a víg lakomához, / s zengi az éneke, szent Terminusunk, a neved”, *Fast.* II. 657–658). Terminus alakjának és a szomszédság által előadott himnusz megértésének egyik kulcsfogalma a *simplicitas*, az ősi, vidéki egyszerűség, amely szinte az aranykori állapotokat idézi meg, amikor még a városi romlottság nem uralkodott el, és a római nép is mint szabad ég alatt élő, pásztor-földműves közösség élte mindennapjait. A költő korára ez az állapot már rég a múltba vészett, még ha földrajzilag meg is próbálja a Várostól távolra helyezve életre kelteni költeményében, mintha egy hasonló kísérletnek lennének tanúi, mint Vergilius eclogáinak esetében. Ezért volt szükség – a fentebb már említett – hagyományteremtésre, a hagyomány újraalkotására, feltalálására (*the invention of tradition*).

Bár annak ellenére, hogy a szöveg minden tekintetben az egyszerűsége helyezi a hangsúlyt, a költői megalkotottság, egyáltalán az *ars* alapuló tudás és tudatosság mégis teret nyer e sorokon belül is: *ligna senex minuit concisaque construit arte, / et solida ramos figere pugnat humo* („Fát az öreg hasogat s ügyesen felrakja. Azonban / száraz a föld, s nehezen ver le köréje karót”, *Fast.* II. 647–648). Ha elfogadjuk, hogy a sor végén valóban az *ars* szó állt, és helyesen hagyományozódott a szöveg, máris összetett játéktér nyílik meg, mivel önmagában már az eleve igen furcsa, hogy miért kell ilyen hozzáértéssel, mesterségbeli tudással bírni egy farakás összeállításához (bár az kétségtelen, hogy kell hozzá némi ügyesség); ám az *ars*-szal ennél mégis jóval összetettebb gyakorlatokat jelöl a költői nyelv; ha az *Ars poeticára* és az *Ars amatoriára* gondolunk, Ovidius szövege a poétikai, művészeti diskurzus felé is kikapcsolhat. A hozzáértő öreg felhasogatja, majd elrendezi a fahasabokat: ha metapoétikusan olvassuk,¹³ akkor a költő lehetne a *senex*, aki a költői nyersanyagot (*lignum*) felhasogatja,¹⁴ vagyis metrikailag értelmezhető formába rendezi, és hozzáértésével egységes egésszé rendezi (*construit arte*). Mintha a szöveg maga is finoman bevallaná, hogy amellet, hogy egy irodalmi mű, még a benne megénekelte hagyomány is költői konstrukcióként áll elénk. Az ünneplők közül a *senex* mellett egy ifjút (talán fiát vagy unokáját), és lányát (*filia*) találjuk megemlítve, akiken keresztül a horatiusi kórus ifjai és szüzlányai idéződhetnek meg.

Az epizód tágabb kontextusa is figyelmünkre tarthat számot: a tárgyalt részt közvetlenül a *Carisitia*, a jó rokonság ünnepének leírása előzi meg. A rokonok összegyűlnek és hálát adnak, hogy együtt lehetnek; majd a lakoma végén a házi isteneknek bemutatott áldozatok során Augustus egészségére is italáldozatot, *libatiót* mutatnak be. A *princeps* jelenléte egy családi rítus során több értelmező számára is az egyre erősödő egyszemélyi hatalom magánéletre gyakorolt hatását idézte fel, Ovidius és az ünneplő rokonság sem hagyhatja ki a „Nagy Testvért”, aki morális iránytűként mindig meghatározza, hogy mi a helyes, és mi a kerülendő.¹⁵ A Lares tiszteletére bemutatott áldozatba, amely a családi egységet szavatoló rítusok egyike, mestersége-

sen, felülről beszüremkedik Augustus tisztelete, és létrejön ez a tradicionálisnak álcázott hibrid forma; s még ha a tiszteletadás Ovidius részéről „valós” behódolásnak is olvasható, a sorok között jobban eligazodó befogadónak feltűnik a finom távolságtartás,¹⁶ mivel Ovidius a disztichon hexameteres sorában a *penthémimerés* metszetet követően – a *bene te* mögött lappangó személy kilétének megismerését így is késleltetve – hozza a *patriae pater* szintagmát, a joggal várt *paterfamilias* helyett: *et 'bene vos, bene te, patriae pater, optime Caesar' / dicite; suffuso sint bona verba mero* („Áldás rátok, s rád, Caesar, kegyes atyja hazánknak!» / S mindenik áldásnál önts italáldozatot!”, *Fast.* II. 637–638).

A szöveg így azt sugallhatja, hogy a naív ünneplés nem lehetséges, mindenhol ott a régi rítusok mesterkélt feltámasztásának kísérlete, egy művi aranykor eljötté, ami természetesen nem csupán Augustus személye révén lesz jelen a kortárs rómaiak életében, hanem ezt Horatius *Carmene* mellett maga Ovidius is létrehozza, akár akarja, akár nem; mindkét költő – eltérő módon természetesen – az egyes istenek és ünnepek bemutatásán keresztül reflektál erre a megalkotottságra. Tematikusan majd a Terminus-epizódban is az organikus és művi ellentétét figyelhetjük meg, amely a házi istenek ősi és Augustus „friss” tiszteletét fogja visszhangozni; a valódi közösségi identitást megalapozó és fenntartó ünnepek sem maradhatnak ugyanis érintetlenek. Ovidius az idealizált család ünnepe után, melyet Augustus ambivalens tiszteletével zár, egy szintén idealizált közösség, a jó szomszédok rituális együttlétét viszi színre. E gesztussal Tibullus rurális idilljét idézi fel,¹⁷ a romlatlan falu, a mezőgazdasági munkából származó nyugalom és morális többlet, kiváltképp a városi élettel szemben, Ovidius soraiban is tematizálódik, hogy aztán még élesebb legyen a szembeállítás, és a *Caristia* esetében látott ambivalenciát Horatius himnuszainak megidézésével maró poétikai gúnyba fordítsa.

A *Terminalia descriptio*ja is Tibullushoz hasonlóan ábrázolja a vidéket: romlatlan állapotok, nyoma sincs a városi életből fakadó romlottságnak, a *luxuria* nem rontott még meg senkit, aranykori, árkádiai állapotok uralkodnak. De ez ne tévesszen meg minket: a *luxuriát* és az aranykor eljöttét már az első énekben összekapcsolja Ovidius, amikor Ianus istent kérdezi ki ünnepeinek eredetéről, annak részleteiről.¹⁸ A szinte mértéktelenül idealizált vidék természetesen illeszkedik a római irodalmi hagyományba, topikus jellege nem szorul részletesebb kifejtésre, e konkrét szöveghelyen már önmagában enyhén komikusan hat Augustus dicsőítése után, viszont az összegyűlt nép éneke nyitja majd össze az ovidiusi *carment* Horatius *Carmen*ével, és teszi lehetővé, hogy Ovidius művét az utóbbi kritikájaként, illetve travesztikus párként olvassuk, amely így újfent az uralkodó diskurzusnak lenne görbe tükre. Mindezzel az ovidiusi szöveg azt teszi nyilvánvalóvá minden olvasójának, hogy egy olyan konstruktummal van dolguk, amely nem lehet független annak egyes irodalmi reprezentációitól.

Ahogy már fentebb említettem, Ovidius saját kvázi-szemtanú leírását félbeszakítja és átadja a szót a „karnak”, az egybegyűlt szomszédságot, rokonságot fogja beszéltetni a *sermocinatio* retorikai alakzatát messzemenően kiaknázva. Idézzük az elbeszélő szavait ismét: *conveniunt celebrantque dapes vicinia simplex / et cantant laudes, Termine sancte, tuas* („egyszerű szomszédság gyűl össze a víg lakomához, / s zengi az éneke, szent Terminusunk, a neved”, *Fast.* II. 657–658). Akik néhány

sorral korábban Augustus egészségére mutatnak be italáldozatot, most Terminus isten dicsőségét zengik. Talán nem véletlen, hogy az eposz és líra kapcsolatával, az epikus költő és a lírikus lehetőségeivel foglalkozó ódában, az I. 6-ban¹⁹ Horatius sem tudta vagy akarta Augustus dicsőségét zengeni, Agrippa haditetteivel egyetemben:

*conamur, tenues grandia, dum pudor
inbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.*

*Nem pengethetek ily nagyszerű húrokat,
Múzsám tiltja a vad harc szavait; szelíd
hangom gyengitené isteni hírneved,
s nagy Caesart kicsinyítené*

Horatius: *Carm.* I. 6, 9–12

Az eltérő metrum ellenére Ovidius is hasonló módon szerkeszt, a *laudes tuas* szintagmát egy *hyperbaton*mal elválasztja és a szintagma közé ékeli, hogy kiről is van szó pontosan, kinek a dicsőségét zengik; Horatius ezt a birtokviszonyok egyértelműsítésével fejezi ki (*Caesaris egregii*), míg Ovidius megszólítja – a himnuszok hangnemében – az istenséget (*Termine sancte*). Az isten ebben az esetben mintegy Augustus pozíciójába kerül, ősisége (még ha az az újra megalkotott hagyomány [*invented tradition*] is) nagyobb dicsőséget biztosít neki. Ovidius mint ha visszajára fordítva megerősítené, vagy, máshonnan nézve, az ironikusan is olvasható horatiusi megszólalásban zárójelbe tenné az iróniát, ha a szintagma által megidézett horatiusi strófa utolsó sorában a *deterere* igét is figyelembe vesszük. Bár Horatius nem vállalja a dicsőítő eposz magasztos, de egyben veszélyes és terhes feladatát, Ovidius e veszélyekkel számolva mégis megírja az epikus és dicsőítő vonásokkal egyaránt rendelkező *Fastit*. Terminus isten bevonásával csavar egyet a kontextuson: ebben az esetben az isten homályosítaná el Augustus – Horatius szövege által megidézett – dicsőségét, miközben az is ott lebeg a gondolat mögött, hogy Ovidius a saját *ingenium*ával Terminus istent is háttérbe szoríthatja.

A *laudes tuas* szintagmán felül Horatius is kihasználja az írás és dalolás terminusait, így nem véletlen, hogy költeménye záró strófájában ő is a *cantare* igével él, ahogy azt teszi Ovidius is, amikor átadja a szót a falusiaknak.

*nos conviviam, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrum
cantamus vacui, sive quid urimur,
non praeter solitum leves.*

*Én csak a víg lakomát, csak szerelem-csatát
zengek, férfira-fent körmű szüzek hadát,
mást nem, szívem, akár nyugszik, akár lobog
(úgy, mint többnyire), könnyvedén.*

Carm. I. 6, 17–20

Ahogy már említettem, Ovidius kettős vocativus közé illeszti himnuszát: ezzel a gesztussal, vagyis hogy elfordul a hallgatóságtól az isten felé, kihasználja az aposztrophé alakzatában rejlő potenciált, és az isten mintegy megidézésével az ünnepet

jelenvalóvá teszi. Ovidius dalát Terminus nevének ismétlésén felül (II. 641; 655; 658) a személyes névmás második személyének ismétlésével is még ünnepélyesebbé teszi,²⁰ a polyp-ton alakzata a himnikusság alapját adja, amivel szintén Terminus jelenlétét domborítja ki, valamint az alliteráció révén még egy további finom költői játékot is megenged magának (*te* – Terminus).

*Termine, sive lapis sive es defossus in agro
stipes, ab antiquis tu quoque numen habes.
te duo diversa domini de parte coronant,
binaque serta tibi binaque liba ferunt.*

*Terminus, ott a mezőn te csak egy kő s tán facölöp vagy
isteni lénynek tart mégis a szent hagyomány.
Téged kétoldalt két gazda borít be virággal.
Két koszorú a tiéd és ugyanannyi kalács.*

Fast. II. 641–644

Az I. 6-on felül, amely a dalolás műfaji terminológiájához és annak ovidiusi kihasználásához nyújt jó párhuzamot, a *Carmen* záróstrófája is felkeltheti intertextuális érdeklődésünket:

*spem bonam certamque domum reporto,
doctus et Phoebi chorus et Dianae
dicere laudes.*

*így reméljük, most hazatér e chorus,
s mind, akik Phoebust meg a szűz Diánát
dalban imádtuk.*

Carmen saeculare 74–76

Ahogy Ovidius kórusa Terminus dicsőségét zengi, úgy dicsőíti a Horatius által betanított fiúk és lányok kara Dianát és Apollót. A *Carmen* maga hangsúlyozza, hogy a himnusz egy betanított énekkar által hangzik el (*chorus doctus* – *Carm. saec. 75*), a görög kardalok világát idézve meg így is, hangsúlyozva a közösségi élményt, de egyben a kar és karvezető szerepét is. A himnusz elhangzásának szcenikai részéhez tartozik az is, hogy Horatius reflektál a hazatérés, a dal lezárásának mozzanatára, amivel a színpadi művek zárásának dramaturgiai potenciálját aknázza ki. A himnusz végére a rómaiak kollektív tömegét reprezentáló „mi” helyett ismét egyéneket látunk, akik egyenként hazatérnek és viszik magukkal az istenek áldását.²¹ De azon felül, hogy a kollektívum individuumokra bomlik fel ismét, a horatiusi lírai én hangsúlyosan teret nyer a költemény zárásakor: ő tanította be a kórust, és bár az istenek *opus magnum*a Róma és a rómaiak hatalma, a *Carmen* Horatius költötte.²² Az egyes szám szerepeltetése a költemény végén *sphragisként*, vagyis egyfajta aláírásként, pecsétként is működik.²³ Úgy tűnhet, hogy a *Fasti* esetében erre a mozgásra egyén és közösség között éppen fordítva kerül sor: Ovidius kezdi saját Terminus-himnuszával, majd átadja a szót a közösségnek. A következőkben a szomszédok kara által előadott és Ovidius által idézett Terminus-himnuszt járom körbe alaposabban.

A földművesek Terminus-himnusza

A „kar” vagy kórus dala szintén a személyes névmás ismétléses variációin alapuló poétikai játékkal kezdődik (polyp-ton); az átmenet mégsem olyan egyértelmű Ovidius „saját” soraihoz képest: annak ellenére, hogy a beszélő világosan tudunkra adja, a falusiak dala következik, legalábbis amit ő költeményében fel-, illetve megidéz ebből, a hangok összerosódása könnyen elbizonytalaníthatja a *Fasti* olvasóit:

*'tu populos urbesque et regna ingentia finis:
omnis erit sine te litigiosus ager.
nulla tibi ambitio est, nullo corrumpere auro,
legitima servas credita rura fide. [...]*

*„Népet, városokat, birodalmakat elkülönítesz;
földért szüntelenül folya, ha nem vagy, a harc.
Nem hajszolsz te kegyet, nem hajlasz vesztegetésre:
mit tereád bíznak, véded az ősi jogon. [...]*

Fast. II. 659–662

Erre a tényre Robinson is felhívja a figyelmet kommentárjában, kifejtve továbbá, hogy a hangok hasonlóságának meglepő volta mellett a falusiak egyáltalán nem a tőlük elvárható iskolázatlan, romlatlan ősi dalt dalolják, hanem a most idézett sorokban az alexandriai epigrammák stílusában, illetve *declamatio*kon edzett rétorokként szólalnak meg.²⁴ Ezt tovább erősíti a 661. sorban az *ambitió*ra épülő szójáték,²⁵ mivel a szó eredeti jelentése ’körüljárás’-t jelent, a mozdíthatatlan határátkö számára ez a lehetőség nem „járható út”.

A romlatlan vidéki isten jóval komolyabb szerepkörben jelenik meg: nem csupán az egyes parasztportákat választja el egymástól, hanem a világ rendjéért is ő lesz a felelős; a korábbi meghitt – tibullusi – életképet magunk mögött hagyva hirtelen egyetemes szintre ugrunk, ezzel tovább növelve az amúgy sem feszültségtől mentes narráció ellentmondásosságát. Mintha ismét egy finom oldalvágást érhetnénk tetten: a *Carisitiát* záró Augustus-áldás minden olvasónak testközelbe hozza a princeps-et, aki propagandájában lépten-nyomon azt emeli ki, hogy csakis ő felelős a békéért, a határok sértetlenségéért, ahogy azt Horatius is kiemeli IV. 5. ódájában, viszont ezzel szemben egy kő vagy cölöp alakban tisztelt rurális isten emelkedik ebbe a pozícióba, és ezt nem közvetlenül Ovidius beszélőjétől tudjuk meg, hanem a paraszti közösség előadásából. De ahogy tovább olvassuk az ünneplők dalát, igen hamar világossá válik, hogy himnuszuk nem mentes minden problémától: feszültségekkel teli szöveget ad nekünk Ovidius. Azon túl, hogy a költő hangja összekeveredik a kóruséval, ennél jóval tovább megy: az egyszerű (*simplex*) énekkar bonyolult mondai, történelmi és mitológiai utalásokkal teszi színessé dalát, ami a *varietas* és *simplicitas*, az aranykori romlatlanság és a túlon túl szofisztikált városi (dekadens) életmód ellentétét viszi színre az irodalmi megszólalásmód mikéntjébe ágyazva.²⁶ A Terminus-himnuszban nem az aranykor képének szó szerinti vagy metaforikus kifordításáról, így annak nevetségessé tételéről van szó, hanem az aranykori romlatlanság nyelvi ellenpontozásáról: az ovidiusi narrációban a maguk bájos naivitásában leírt falusiak beszédaktusuk során feladják ezt a romlatlanságot, és a tanult költők modorában szólalnak meg, pont akkor, amikor az egy-

szerű kő vagy cölöp formájában előttük álló istenhez szólnának. A következőkben röviden érdemes a kar Terminus-himnuszát elemeznünk:

*tu populos urbesque et regna ingentia finis:
omnis erit sine te litigiosus ager.
nulla tibi ambitio est, nullo corrumpere auro,
legitima servas credita rura fide.
si tu signasses olim Thyreatida terram,
corpora non leto missa trecenta forent,
nec foret Othryades congestis lectus in armis.
o quantum patriae sanguinis ille dedit!
quid, nova cum fierent Capitolia? nempe deorum
cuncta Iovi cessit turba locumque dedit;
Terminus, ut veteres memorant, inventus in aede
restitit et magno cum Iove templa tenet.
nunc quoque, se supra ne quid nisi sidera cernat,
exiguum templi tecta foramen habent.
Termine, post illud levitas tibi libera non est:
qua positus fueris in statione, mane;
nec tu vicino quicquam concede roganti,
ne videre hominem praeposuisse Iovi:
et seu vomeribus seu tu pulsabere rastris,
clamato „tuus est hic ager, ille tuus”.*

„Népet, városokat, birodalmakat elkülönítesz;
S földért szüntelenül folya, ha nem vagy, a harc.
Nem hajszolsz te kegyet, nem hajlasz vesztegetésre:
mit tereád bíznak, véded az ősi jogon.
Hogyha te megjelölöd régen Thyreának a földjét,
háromszáz hős nem hull el a harc mezején,
s ellene fegyverein neve nem ragyog Othryadesnek...
Mennyi kiontott vér folyt el a drága honért!
Hát Capitoliumunk, mikor új lett? Iuppiterünknek
helyt ad minden más isten a bérei tetőn;
Terminus, úgy mondják az atyák, nem mozdul el onnan,
s temploma megmarad ott Iuppiterével együtt.
S hogy soha mást, csak a csillagokat láthassa az égen,
egy keskeny nyílást hagytak a ház tetején.
Terminus, ennekutána tilos mozdulni tenéked:
bárhova állítanak, légy te az őrhelyeden!
Nem szabad engedned, bármennyire kérlek a szomszéd:
nem lehet emberi lényt tenned az isten [Iuppiter – D. B.] elé.
És ha kapával rád csapnak s lökdösnek ekével,
szólj: »Az a föld a tied! Másnak a birtoka ez!«”
Fast. II. 659–678

A kar előadásából megtudjuk, hogy Terminus felelős azért, hogy a népek, országok biztos határok között élnek, miatta nincs háború a területekért. Egy röpke pillanatra az *imperium sine fine* gondolatköre idéződik fel, melyre a művek politikájának tárgyalásakor részletesebben is kitérek. A 659. sor igéje a *finire*, míg a következő sorban a *sine te-t*, mivel Terminus maga a *határ*, átfordíthatjuk *sine fine*-be is akár.

A kar himnusza a feldolgozott történelmi, retorikai anyagot illetően teljesen szembemegy az Ovidius *descriptio*-ja által meghatározott elvárási horizonttal: a rurális idill, az egyszerű naiv élet átadja a helyét a kimunkált, szofisztikált, a *varietas* elvét alkalmazó költői megszólalásmódnak. A történelmi példák

közül az első egy negatív *exemplum*: ha Terminus védte volna a föld határait, ő jelölte volna ki pontosan, melyik nép pontosan hol lakik, nem ütötte volna fel a fejét véres harc a spártaiak és az argívak között Thyreáért.²⁷

Metaleptikus gesztusként értelmezhetjük a szólamok és tudásszintek összemosisának, átjárásának az ebben az epizódban színre vitt játékát, mivel olyan tudás birtokában vannak a parasztok, amelyet életmódjukból kifolyólag nem lenne „szabad” tudniuk. Igaz, ha eljátszunk a gondolattal, hogy Ovidius vezeti ezt a kart, karvezetőként szavatolhatná ezt a tudást, mégis, ha közelebbről megnézzük a *Fasti* szövegét, úgy kezd működni a kar himnusza, mintha az énekesek olvasták volna korábban a *Fastit*, tudatosan választanának olyan példát, amellyel a második ének kontextusába tökéletesen illene daluk. A második ének első harmadában beszéli el Ovidius a háromszázhat Fabius halálát:

*haec fuit illa dies in qua Veientibus armis
ter centum Fabii ter cecidere duo. [...]
illa fama refert Fabios exisse trecentos:*

*Erre a napra esik háromszázhat Fabiusnak
hősi halála amott, Veii harcmezején. [...]
Azt mondják, ott háromszáz Fabius haladott át.
Fast. II. 195–196; 203*

A háromszáz szám már önmagában elég hangsúlyos ismétlés lenne, de Ovidius továbbmegy, és a földrajzi nevek hangzásával is további játékot visz soraiba: a kar dalából megtudjuk, hogy Thyrea földjéért folyt a harc, míg a Fabiusok *castra loco ponunt: dstrictis ensibus ipsi / Tyrrhenum valido Marte per agmen eunt* („Tábort vernek e helyt, majd kardot húzva, vitézül / rontanak át etruszk elleneik sorain”, *Fast. II. 207–208*). A Thyrea – Tyrrhenum talán kevésbé erős párhuzam, de a háromszáz (háromszázhat) számmal már hamarabb felidézheti a Fabiusok történetét hallgatóságában, ezzel is még szorosabbra fűzve a második ének epizódjai közti szálakat, bár ennek előfeltétele, hogy a kar ismerje a Fabiusok történetének ovidiusi feldolgozását. A tematikai-motivikai kapcsolatokon túl egy egykori háború megidézése ismét az epikus modalitást helyezi előtérbe, az eposzok vad világa nyer teret a paraszti idill szemben. A második ének egyik központi ünnepe a *Lupercalia*, melynek eredetmondái során a görög mellett több római hagyományt is megemlít Ovidius,²⁸ felfüggeszti az egyes hagyományok között létesíthető hierarchiát, és mindet egyaránt lehetségesnek tartja: az olvasóra bízva, melyiknek ad inkább hitelt, mégis a „rómaiságra” kiemelten reflektál az ünnep kapcsán, amivel mintha hasonlóan járna el, mint Terminus ősiségének hangsúlyozásakor. Mindkét esetben az utólag megalkottottság emelődik ki: ugyanúgy egy közös politikai-kulturális „megegyezés” kérdése, hogy mit tekintenek rómainak, és mit tekintenek ősinek.

További kapcsolódási pontok is felfedezhetők, melyek még szorosabban illesztik a kar dalát a *Fasti*-ba: a himnusz elején megtudjuk, hogy Terminust nem lehet megvesztegetni, ami azért lesz számunkra különösen izgalmas, mert Terminus mintegy párstene lesz Ianusnak, annak az istennek, aki szintén „ősi itáliai”, nincs görög párja, és szintén remek lehetőséget biztosít Ovidiusnak a metapoétikus gesztusok kiaknázására, mivel

a kétarcú isten a műfajok keveredését viheti színre, Terminus pedig a műfaji, metrikai határokat emelheti ki. A második ének elején ezt a kapcsolatot, a két isten Ovidius által is hangsúlyozott összetartozását figyelhetjük meg:

*qui sequitur Ianum, veteris fuit ultimus anni:
tu quoque sacrorum, Termine, finis eras.*

*Egykor a Ianust kísérő hó volt az utolsó;
záró napja pedig Terminus ünnepe volt.*

Fast. II. 49–50

Ovidius már az 50. sorban előrevetíti a későbbi Terminus-himnusz(oka)t, mivel az istent már ebben a sorban megszólítja. Mivel – a költemény szerint – Terminus az ünnepeket is határolja, az adott ünnepi időszakot lezárva, így Ovidius szemében, aki az ünnepekről ír, kiemelt jelentőséggel bír; az isten nemcsak a teret határolja ebben a kontextusban, nem csupán az egyes parasztportákat választja el egymástól, hanem mint az adott ünnepi időszak vége (*finis sacrorum*), időbeli határjelölő is lesz. Így az év egyetemes körforgásában hasonló szerepre tesz szert, mint a kozmikus időpontjelölők, vagyis az égitestek, amelyeket maga Terminus is buzgón szemlél capitoliumi templomából (*nunc quoque, se supra ne quid nisi sidera cernat*, *Fast. II. 671*). A kar mintha ismét ismerné a *Fasti* szövegét, mivel Terminus ősi idoljának jellemzése során az istent a csillagászok alakja mellé helyezik. A hasonlóságot az égitestek megfigyelésén túl az istenség és a *felices animae* szintagmával jelölt csillagászok között egy további közös jellemző is erősíti: egyiküket sem nyugözi le a vagyon vagy a politikai siker talmi csillogása. A csillagászokról ezt olvashatjuk: *nec levis ambitio perfusaque gloria fuco / magnarumque fames sollicitavit opum* („Sem hiu nagyratörés, sem bíborszínű dicsőség, / sem nyereségvágy nem nyugtalanítja szívük”, *Fast. I. 303–304*). Terminuszt pedig így dicséri a kar: *nulla tibi ambitio est, nullo corrupteris auro* („Nem hajszolsz te kegyet, nem hajlasz vesztegetésre”, *Fast. II. 661*). Ez a hasonlóság tovább erősíti a *Fasti* poétikai kohézióját és teszi még nyilvánvalóbbá a kardalban résztvevők többlettudását.

Ahogy láthattuk, a kar himnusza szervesen illeszkedik a *Fasti* poétikai szövetébe: a szöveget egységként kezelve nem is olyan feltűnő a parasztok

tanult megszólalása, ha nem vesszük figyelembe, hogy korábban a költő beszélt, ő bírt – több forrásból táplálkozó – autoritással. De ha feltesszük a kérdést, hogy a Terminusnak áldozó jámbor földművesek honnan ismernek távoli görög történelmi példákat, máris kevésbé egyértelmű a helyzet. Két lehetőség áll előttünk, ha ezt a jelenséget értelmezni szeretnénk. Egyrészt tekinthetünk úgy a kórusra, mint operett-parasztok gyülekezetére: a költő nem tudta vagy nem akarta a vidéki életet megragadni, számára elég volt a rítus vidéki jellegének részletes leírása.²⁹ Vagy – ami talán kevésbé leegyszerűsítő – tekinthetünk úgy is a karra, mint egy olyan tömegre, amelyet a tanult költő a maga által komponált himnusza betanít, és



1. kép. Ifjabb Hans Holbein: Terminus, a határokat védő isten, 1525.
Tinta és kréta. Kunstmuseum Basel

mint karvezető együtt dalol velük: így Ovidius autoritása, s ezzel együtt a szólamok csúszkálása már kevésbé zavaró. Az értelmezések között természetesen megtaláljuk Augustus rendszerének kritikáját is: a túlbonyolított ének a rendszer ősi rítusokat feltámasztani vágyó attitűdjének mutatna görbe tükröt; az eredetiséget, romlatlanságot hangsúlyozó hatalmi diskurzus konstruál magának egy saját múltat, illetve egyszerűség-képet, de ez – mivel felülről irányítva történik meg – sosem léphet az organikusan kialakult szokások helyére Barchiesi szerint.³⁰

Ha a szólamok egymásba fonódását és az ebből következő – bár nem kevésbé izgalmas – feszültséget Ovidius karvezetői jelenlétével finoman feloldjuk, ismét a líra jelenlétét érhetjük tetten: a kardalok megkövetelik a karvezetőt, a dalszerzőt, aki betanítja őket, és figyel előadásukra. Ezen a ponton érdemes visszakanyarodnunk a *Carmen*hez és részletesebben megnézni, hogy milyen kapcsolatok mutathatók ki a két mű között.

Carmen saeculare – Carmen sollemne

Az eddigiekben láthattuk, hogy Ovidius az ősi múlt megalkotottságának kérdésére és egyidejűleg a horatiusi kardallírára, valamint a *carmen*ek általánosabb poétikájára (szóbeliség imitációja) is reflektál. A *cantare* igén keresztül a performativitás, a rituális előadás tematizálódik. A *Terminalia* poétikájának elemzése során Horatius lírai (szövegközi) jelenléte többszörösen is igazolást nyert. Most a *Carmen saeculare* konkrétabb jelenlétét, a műre adott explicitebb reflexiókat járom körbe, vagyis hogy milyen hasonlóságok mutathatók ki Horatius *százados dala* és Ovidius *ünnepi dala* között.

Talán nem véletlen, hogy a *Fasti* második énekében, melyben a *Terminalia* is helyet kapott, a *Carmen* két központi istensége több alkalommal is megjelenik.³¹ A tematikus kapcsolaton túl a *Carmen* hetedik strófája még inkább figyelmünkre tarthat számot, a szövegszintű kapcsolatok ebben az esetben már jóval konkrétabbak, mint az istenségek esetében:

*Vosque, veraces cecinisse Parcae,
quod semel dictum est stabilisque rerum
terminus servet, bona iam peractis
iungite fata*

*És ti Párkák, kik sohasem hazudtok,
mit kimondtok, mind igaz és nem évül,
fűzzetek sok jót a beteljesült jók
hosszu sorához!*

Carm. saec. 25–28

A kórus azért esedezik, hogy a Parcák jóslatának,³² kimondott szavának legyen biztos határa: a kimondott, megjövendőlt szó se szálljon el, ne legyen a feledése, hanem őrizze határait, saját kereteit. A mondat alanya T/terminus, neki/annak kell őriznie (*servare*) azt, ami egyszer ki lett mondva (*dictum est*). A *Carmen*ben megénekelt *terminus* mellett a *carmen*ek első könyvének huszonkettedik darabjában is feltűnik a határ kérdése: a költő önfeledten sétál és közben Lalagéről dalol, vagyis a már korábban látott *cantare* ige is megjelenik:

*namque me silva lupus in Sabina,
dum meam canto Lalagen et ultra
terminum curis vagor expeditis,
fugit inermem*

*Engem is, lám, hogy kikerült a farkas,
míg az erdőben Lalagém daloltam,
védtelen, s gondtól szabadon bolyongtam
birtokomon túl*

Carm. I. 22, 9–12

Horatius átlép egy határt (*ultra terminum*), azon túl bolyong (*vagor*). A határok tehát lehetnek térbeliek (szomszédság, birtokdalmak), időbeliek (egy év, egy *saeculum* vagy egy ünnep határa [*sacrorum finis*]), valamint a kimondott szó határai, vagyis átvittebb értelemben poétikaiak; ám a határok poétikája egyben a határok és művek politikája is.

A két mű politikája

Ahogy a bevezetőben említettem, a *Carmen* és a *Fasti* poétikája mellett a két költemény tárgyalt részének politikája is figyelemre méltó kapcsolatokat rejt magában. A költemények politikájának összehasonlítása során természetesen megkerülhetetlen Augustus személye, de a principátust támogató vagy éppen finoman bíráló megállapítások helyett komplexebb képet szeretnék zárásként nyújtani.

A politikai szint vizsgálata a Terminus-himnusz térpoétikai vizsgálatát vonja maga után. Nem lehet elmenni szó nélkül amellett a tény mellett, hogy az ovidiusi kardal éppen Terminus capitoliumi kultuszát emeli ki:

*quid, nova cum fierent Capitolia? nempe deorum
cuncta Iovi cessit turba locumque dedit;
Terminus, ut veteres memorant, inventus in aede
restitit et magno cum Iove templa tenet.*

*Hát Capitoliumunk, mikor új lett? Iuppiterünknek
helyt ad minden más isten a bérei tetőn;
Terminus, úgy mondják az atyák, nem mozdul el onnan,
s temploma megmarad ott Iuppiterével együtt.*

Fast. II. 667–670

Az istenek mind átadták helyüket Iuppiternek, aki a Capitoliumon bír szentéllyel, egyedül Terminus nem mozdul, a nagy Iuppiterrel bír közös templomot: mivel már a iuppiteri kultusz előtt ott volt, ezért el sem lehetett onnan mozdítani. Az isten ősisége ismét az aranykor-gondolatkört idézheti meg, mivel Iuppiter előtt is istenekkel volt Itália benépesítve, sőt a harmadik istennemzedék új ura elől éppen apja keresett és talált menedéket a későbbi Latiumban, mely terület a költői etimológia szerint Saturnus rejtőzködéséről kapta nevét (Latium < *latuit* – Verg. *Aen.* VIII. 319–323; Ov. *Fast.* I. 235–238). Az ősidőkben, mielőtt bearanyozták volna a Capitoliumot, csupán sűrű bozót fedte (Verg. *Aen.* VIII. 347–348).³³ Amit a kar himnuszában látunk, egy új kultusz és egy ősi közös egymás mellett élése: a *Carmen* két istensége közül Apollo bír ilyen új – a korábbinál jóval hangsúlyosabb – kultusszal a formá-

lódó principátus Rómájában, mint Iuppiter a capitoliumi kultusz megalapításakor. A horatiusi kar új(abb) istenségekhez (Apollo, Diana) könyörög, míg Ovidius kórusa egy mindennél – még Iuppiter kultuszánál is – ősből itáliai istenhez. A kérdést még érdekesebbé teszi a *Carmen saeculare* alapvető motivikai hálózata, valamint az a hagyomány, amelybe illeszkedik: Horatius himnusza a római alapítás(oka)t idézi meg és idézi fel úgy, hogy ezzel egy időben egy újabb alapítást visz színre, annak lesz rituális letéteményese.³⁴ Az új kor, a *novitas* vagy a visszatérő aranykor mind-mind ebbe az irányba mutatnak, amire Ovidius a *Capitolia nova* szintagmával reflektál, vagyis Augustus rendszere valami új, ami mégis a régi alapokon nyugszik, ahogy Terminus ősi kultuszszobrát sem lehetett elmozdítani még Iuppiter kedvéért sem. Ezt az izgalmas, a maga hibriditásában is zavarba ejtő kulturális és rituális teret hozza olvasói elé az egyszerű földművesek dalával, így egy további szinttel gazdagodik a metalepszisek sora: a parasztok olyan – ismételten nem irodalmi – többlettudással bírnak, ami nehezen elképzelhető az esetükben. Az új rendszer finom nüanszait is átlátják, és arra még finomabban tudnak reflektálni (ebben az esetben irreleváns, hogy a reflexió szubverzív vagy afirmatív). A *Terminalia*-epizódban Ovidius explicit módon is megjeleníti az alapítás aktusát, amikor Aeneasra és a trójaiakra hivatkozik, melyet Horatius sem mulaszt el kiemelni himnuszában, és ebből kifolyólag evidens módon Vergilius *Aeneise* a maga – addigra – kanonikus pozíciójával mindkét szöveg emlékezetében jelen van.³⁵

*est via quae populum Laurentes ducit in agros,
quondam **Dardanio** regna petita duci*

*Ott, hol az út tőlünk Laurentum földje felé visz,
s országot szerzett egykor a **dardani hős***

Fast. II. 679–680

*Roma si vestrum est opus Iliaeque
litus Etruscum tenuere turmae,
iussa pars mutare lares et urbem
sospite cursu,*

*cui per ardentem sine fraude Troiam
castus Aeneas patriae superstes
liberum munivit iter, daturus
plura relictis*

*Hogyha nagy Rómánk a ti művetek, ha
Trója választott katonái etruszk
partra, város- s Lár-keresőben egykor
véletek értek,*

*s **tiszta Aeneas**, ki hazája vesztén
Trója lángjából kivezetve őket
új, szabad földet mutatott, különbet
mint az előbbi;*

Carm. saec. 37–44



2. kép. A romlatlan aranykor idilli ábrázolása. Thomas Cole: *Dream of Arcadia*, 1838 körül. Olaj, vászon. Denver Art Museum

Ez az ellentétes mozgás, kultikus szemléletből adódó ellentétes időviszonyok felvázolása már önmagában izgalmas feszültséget teremthet a himnuszok között, de a Capitolium konkrétabb kapcsolódási pontot is jelent. Az *Acta ludorum saecularium quintorum* (CIL VI 32332) 149. sorából megtudhatjuk, hogy Horatius költötte azt a költeményt, amelyet előadtak a *ludi saeculares*-en, de azt is megtudjuk továbbá, hogy a kar mikor és hol adta elő a himnuszt: az ünnepség harmadik napján először Apollo palatinusi templománál, majd a Capitoliumon, Róma kultikus és politikai központjainál.³⁶ A *Carmen* tényleges elhangzása, és az elhangzás helyéül szolgáló tér így épül be a római kulturális emlékezetbe; a térhez kapcsolódó jelentések tovább bővülnek,³⁷ melyet Ovidius mesteri módon aknázik ki. Ez a kapcsolat már túlmutat a szigorúan vett textuális megfeleléseken, tematikus egyezéseken: Ovidius a *Carmen* elhangzásának helyére hivatkozik történeti-kulturális referenciaként, amikor a parasztok kórusa a capitoliumi kultuszokat említi az istennek szánt templom *dedicatió*jára emlékezve. A referenciális olvasatok, a történeti valóság kihasználása nem áll távol Ovidius poétikai eszközeitől a *Fastibus*-ban; mivel eleve a dinasztiajának ajánlja művét, továbbá a családtagok haditettei, születésnapjai vagy éppen templomszentelései is bekerülnek a műbe, így nem meglepő, ha a korszak kulturális életében fontos szerepet játszó esemény (*ludi saeculares*) és az itt elhangzó emblematikus kardal is teret nyerhet a szövegben, illetve eszébe juthat a kortárs olvasóknak, amikor a Capitoliumról és az éneklésről olvasnak. A Capitolium kiemelt kultikus és politikai szerepe mellett Ovidius a kortárs politikai eseményekre reflektálva a Palatinust a *Metamorphoses* első énekében Iuppiter égi lakához hasonlítja (*Met.* I. 175–176), amikor az istenek ura az emberiség megbüntetését bejelenti az isteni gyűlésnek, ami csak megerősíti a rituális, politikai és irodalmi terek egybenyitásának lehetőségét és szükségességét a Capitolium és a Palatinus esetében is.

Az idézett részekben tehát megjelenik egymás mellett, egymással szembeállítva a *novitas* (*nova Capitolia*) és a *vetustas* (*ut veteres memorant*) kérdése: ami ebben a kontextusban új, vagyis Iuppiter kultusza, az a *Carmen* esetében már a régi, ősi lesz. A maga dichotómiára építettségével ez a gondolatkomplexum is a mindenkori jelenből szemlélve konstruálódik meg. Az (újra)felfedezés aktusát jobban nem is hangsúlyozhatná Ovidius a kar himnuszában, mint amikor Terminust is *inventus*ként írja le, vagyis az isten, az isten kultusza/kultuszszobra el volt feledve, de újra megtalálták, felfedezték, amikor valami újat vezettek be. Terminus és kultusza explicit módon viszi színre a hagyomány „feltalálását” (*invention*). A trójai eredettel és az aeneasi alapítással még tovább bonyolítja mind Horatius, mind Ovidius a terek, időszakok és szövegek komplexumát, mivel így Ovidius Horatiuson keresztül (*window-allusion*), vagy ha valaki úgy olvassa, őt megkerülve, Vergilius *Aeneis*-ére is aludálhat. A tárgyalt szöveghely térpoétikai és ebből következő politikai aspektusánál maradva: végül a parasztportákat egymástól elválasztó Terminustól eljutunk a világgal egyenlőnek látott birodalom képéig.

A Terminus-epizód végén Ovidius antikvárius, kevésbé himnikus hangja kap teret. A nézőpontok megváltozását a személytelenség kiemeléssel teszi érzékletessé: a kar himnusza után, amely érzelmileg felfokozottabb módon nyilatkozik meg (felkiáltások, az isten felszólítása), a költő „saját” hangja jó-

val visszafogottabb. A záró három disztichonban Róma ősi kiterjedése, majd a költő jelenére annak világbirodalmi státusza tematizálódik ismét egy áldozati rítus leírása közben:

*est via quae populum Laurentes ducit in agros,
quondam Dardanio regna petita duci:
illa lanigeri pecoris tibi, Termine, fibris
sacra videt fieri sextus ab Urbe lapis.
gentibus est aliis tellus data limite certo:
Romanae spatium est Urbis et orbis idem.*

*Ott, hol az út tőlünk Laurentum földje felé visz,
s országot szerzett egykor a dardani hős,
Terminus, egy gypjas bárányt teneked felajánlunk,
és hatodik köved ott várja az áldozatot.
Más országoknak szorosan kijelölve határa;
ám ez a földi világ s római föld tere – egy!*

Fast. II. 679–684

E sorokban is találunk finom himnikus részeket (*tibi, Termine*), amelyekkel a korábbi szólamokhoz kapcsolódik, de a szűk családi, rokoni, szomszédi kör egyetemes szintre emelkedik. Rómát már a világ uraként, azzal egyenlőként állítja elének Ovidius, aki egy pentameterben foglalja össze mindazt, amit Horatius is fontosnak tart elmondani a *Carmen* végéhez közeledve. A birodalom minden földrészre és népre kiterjed, a korábban ellenséges népek mind félnek Róma nevét, melyet Horatius explicit módon juttat érvényre a *Carmen*-ben:

*iam mari terraque manus potentis
Medus Albanasque timet securis,
iam Scythae responsa petunt, superbi
nuper et Indi.*

*Már vizen s földön, szigorú kezétől
fél a méd, és albai fegyverétől,
már a gögös scytha, parancsszávára
vár, meg az indus,*

Carm. saec. 53–56

Az *imperium sine fine* gondolat jelenik meg Horatius idézett soraiban és még következetesebben Ovidiusnál. Bár ha nincs határ (és Terminusnak nem lenne szabad elmozdulnia), ugyan mit határol az isten? Erre a kérdésre talán nem is lehet és nem is kell válaszolni. Az *imperium sine fine* („vég/határ nélküli birodalom”) gondolköre ismét Vergiliust juttathatja a legtöbb olvasó eszébe.³⁸ Horatius nevesíti a leigázott népeket, és Ovidius is kiemeli a *Terminaliát* követő epizóddal, hogy Róma nagyságához először szomszédai leigázása vezetett (Terminus talán mégsem védte olyan jól – vagy Róma nem tisztelte eléggé – a határokat).³⁹ Ahogy a dardán Aeneas esetében, úgy ebben az esetben is ismét megidéződik – akár Horatiuson keresztül, akár őt megkerülve – az *Aeneis*, egy másik, a *Carmen*-nél messze jelentősebb poétikai/politikai alkotás, mely szintén hozzájárult az augustusi rezsime kialakításához.

Záró gondolatok

Érdemes belegondolni, hogy a *fastik* milyen mediális kerettel bírtak, és ezek adott esetben a *Fasti* poétikáját is meghatározhatták, mivel minden egyes befogadó a *fastik* vizuális, egymás mellé rendelhető információiból állította össze a leolvasás során saját mentális évét.⁴⁰ Ha e nap-, illetve ünneptárak reprezentációs szerepét kiemeljük, igen izgalmas intermediális játékot érhetünk tetten: Ovidius egy *fastit* versel meg, úgy is mondhatnánk, hogy a költő előtt ott lebeg a csak számára látható, márványba vagy bronzba vésett *fasti*, amelyen a különböző ünnepek a maguk naptárban elfoglalt helye szerint szép sorban fel vannak jegyezve. Ezt a mentális *fastit* leolvasva és kommentálva adja

olvasói kezébe a *Fastit*, mivel Ovidius nem a *fastit* írja meg, hanem a *fastiról* írja költeményét, s az most számunkra lényegtelen, hogy ez a *fasti* létezik-e a maga materialításában vagy sem. Amit látunk, az az, hogy Horatius *Carmene* bekerült a *Fastiba*, ahogy bekerült a *ludi saeculares*-ről szóló *actába* is (*Acta ludorum saecularium quintorum*, CIL VI 32332, amit a maga materiális valójában is ismerünk). Ovidius a saját *F/fastitjába* így vési bele Horatius *Carmen saecularéj*át a saját kifinomult poétikai eszközeivel. Az elemzésből kiderült, hogy Ovidius a *Fasti* tárgyalat részében nem csupán poétikailag, hanem politikailag, referenciálisan is reflektál Horatius *Carmenére*, az általa és a többi költő által formálódó új kulturális, irodalmi konstruktumra, amit Augustus neve sűrít magába.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült, melybe „A líra határai” címmel megrendezett workshop résztvevőinek értékes észrevételeit is beépítettem; külön köszönet Krupp Józsefnek és Tamás Ábelnek. A *Fasti*-idézetek esetében Gaál László fordítását használtam, Horatiusnál Bede Annát.

- 1 Egyetlen költeményéről tudjuk, hogy valóban előadták nagy nyilvánosság előtt, s a római irodalomtörténetben egyben ez az első teljesen fennmaradt ilyen költemény (Putnam 2000, 70). Horatius Kr. e. 17-ben Augustus felkérésére írja meg himnusztát Apollo és Diana tiszteletére (Kiesslig–Heinze 1964, 468), melyet huszonhét szűzlány és ugyanannyi ifjú adott elő. Tekintettel arra, hogy a *ludi saeculares* alkalmából Rómában ténylegesen előadott kardal a monódikus *melos* világát idéző sapphói strófákban íródott, eleve egy műfaji határhelyzetet képviselő műről van szó, melyet speciális státusza is kiemel a többi költemény közül, ami nem kerülhetett el Ovidius figyelmét sem. A *Carmen saeculare* általános elemzéséhez lásd Barchiesi 2002, 107–123. A *Carmen* performatív oldalát emeli ki monográfiájának vonatkozó fejezetében Lowrie (2009, 123–141) is.
- 2 Krupp 2010, 22–29.
- 3 Hobsbawm 1983, 1–14.
- 4 Az okok (*causae*) megénekklésével – a disztichonos formán túl – Kallimachos *Aitiájához* hozza közel költészetét, s így a hellénisztikus hagyományt is mozgósítja a római mellett. A kérdéshez lásd Miller 1992, 11–31.
- 5 Volk 1997, 287–313.
- 6 A *melos*hoz lásd Agócs 2017, 27; valamint átfogó jelleggel tárgyalja a további szakirodalmat a 12. jegyzetben. Továbbá lásd jelen számban is Agócs Péter releváns tanulmányát. A lírai költészet esetében viszont a római oldalról hiányzott az a meghatározott szociokulturális háttér, amely a sympotikus költemények előadási és archiválási keretét adta, valamint a monódikus *melos* mellett a kardalkötészetet életre hívta (Barchiesi 2009, 320). A kérdéshez továbbá lásd Woodman 2002, 53–64.
- 7 Horatius és Ovidius költészetét átfogó jelleggel Fulkerson (2019, 25–48) veti össze, a két költő hasonló költőképre, költői imázsára fókuszálva, de az egyes konkrét szöveghelyek bemutatása során felvillantja azt a számunkra sem elhanyagolható tény, hogy Horatius ódáinak negyedik könyvét egy Venus-hoz intézett fohással, kéréssel kezdi, s hasonlóan nyitja Ovidius is a *Fasti* negyedik énekét, természetesen megváltoztatva a poétikai fókuszokat (Fulkerson 2019, 33). Ovidius és Horatius további kapcsolatához lásd Tamás 2014, 173–192, valamint Giusti 2019, 151–178, különös tekintettel az *Ars poetica* szerepére.

- 8 A létrejöttének kontextusa is Augustus principátusa, de maga a költemény is aktívan formálja azt a teret, melyben megszületett. A kérdéshez lásd Krupp 2010, 22–29.
- 9 Ovidius rómaiságáról és rómaiság-konstrukcióiról a *Fasti* kapcsán lásd Rung 2020, 107–128.
- 10 A rítus évenkénti megünneplésének és az adott ünnep keretétől szolgáló (kar)dal előadásának líraiságához, ami annak mimetikusságából is táplálkozik, lásd Agócs 2017, 36. Továbbá érdemes szem előtt tartani Gregory Nagy alapvető tanulmányát (1994, 11–25), melyben kifejti, hogy az elhangzás körülménye visszahatott az elhangzó műre, annak műfajiságára; viszont, amikor már nincs ilyen visszatérő alkalom, vagy eleve hiányzik (ahogy korábban láthattuk a líra esetében a római szociokulturális eltérést a göröghöz képest), akkor a már a relative biztos határokkal bíró műfaj ellensúlyozhatja ezt a hiányt, vagy éppen meg is teremtheti ezt a fiktív rituális vagy társadalmi háttérrel. („For example, a song of lament can equate itself with the process of grieving for the dead. Moreover, if the occasion is destabilized or even lost, the genre can compensate for it, even recreate it.”) Nagy 1994, 13.
- 11 Culler 2015, 283–295, valamint Tamás 2020, 84.
- 12 Habinek 2005, 59–74, kül. 70–71. Az aiol dal latin mestere ódáinak legtöbb darabjában fenntartja a szóbeli elhangzás fikcióját; költeményeiben ezt a hagyományos lírai megszólalásmódot viszi színre. A kérdéshez lásd Tamás 2020, 84.
- 13 Kommentárjában Robinson Miller (1991, 174) tanulmányára alapozva szintén a metapoétikus olvasatot preferálja, ám ő egy Tibullus-párhuzam miatt az egészet a Tibullusszal történő versengésre vezeti vissza. Robinson 2010, 417 *ad Fast.* II. 647.
- 14 A római költői nyelv ismeri és messzemenően ki is aknázza az erdőmetaforát mint a költői ihletszerzés, nyersanyaggyűjtés trópusát. A kérdést részletesen tárgyalja a Flavius-kori Statius költészetében Kozák Dániel ebben a számban.
- 15 McDonough 2004, 365–367.
- 16 Ovidius sorainak szubverzív és affirmatív olvasati lehetőségeit McDonough alaposan számba veszi, ehhez lásd McDonough 2004, 366, 20. jegyzet.
- 17 Miller 1991, 110–116.
- 18 A kérdéshez lásd Dobos 2020, 61–71.
- 19 Tamás 2020, 90–91.
- 20 Ezzel is a himnuszok hangulatát imitálja. Robinson 2010, 421 *ad Fast.* II. 659–662.
- 21 Putnam 2000, 92. Az ünnepi karok mozgásának kardalbeli ábrázolásaihoz lásd a jelen számban Agócs Péter tanulmányát.
- 22 Putnam 2000, 92–93.
- 23 Thomas 2005, *ad Carm. saec.* 74–75.
- 24 Robinson 2010, 420 *ad Fast.* II. 659–678.

- 25 Miller 1991, 122; Robinson 2010, 421 *ad Fast.* II. 661.
- 26 A vidéki élethez kötődő aranykori képek – ha nem is a teljes toposz – Catullus 64. *carmen*ében is megjelennek, amit Lucretius *De rerum naturájának Kulturgeschichte*-részé is részben fel-, illetve kihasznál; Vergilius bukolikus költészetéről már nem is beszélve. A három költő kapcsolatához és az aranykor poétikai koncepciójához lásd Somfai (kézirat); Dobos 2020, 61–71.
- 27 Hérodotos I. 82; Robinson 2010, 422 *ad Fast.* II. 663–666.
- 28 A kérdéshez lásd Rung 2020, 107–128.
- 29 Ezt, mármint a félresikerült vidék-, illetve parasztleírást Frazer költői „hibának” tekinti: szerinte Ovidius nem tudta városi műveltségét a vidéki egyszerűséggel egyensúlyba hozni, ezért ilyen bántó a kontraszt. Robinson (2010, 420) idézi.
- 30 Robinson (2010, 420–421) hivatkozik Barchiesi meglátására.
- 31 *Fast.* II. 91–92; II. 105–108, II. 153–192; II. 243–266; II. 713.
- 32 A Parcák szerepeltetése komoly hagyományra tekint vissza: Catullus 64. *carmen*ében (303–381) az istennők fonják fonaluk és fel-tárlják Achilles sorsát.
- 33 A későbbi Római Birodalom alapítása előtti korszak leírásához és értelmezéséhez hatalom és erőszak viszonyrendszerét alapul véve lásd Lowrie 2005, 952.
- 34 Az alapítási mítoszok és a *Carmen saeculare* kapcsolatához lásd Lowrie 2009, 123–126.
- 35 Aeneason és a trójai alapítási mondán keresztül reflektálnak a rómaiak tudatosan saját társadalmuk etnikai és származásbeli heterogenitására; maga a római mint népnév, egyéneket összefogó identitáslakzat ismét – a többi jelenséghez hasonlóan – a *communis opinio*n alapuló konstruktum. A kérdéshez lásd Lowrie 2005, 946.
- 36 Bollók 2001, 63–73; Kiessling–Heinze 1964, 472.
- 37 A terek politikájához, valamint a *Carmen saeculare* Augustus rendszerének kiépítésében játszott szerepéhez lásd Krupp 2010, 22–29.
- 38 Erre mind Robinson a *Fasti*hoz írt kommentárjában, mind Thomas a *Carmen* vonatkozó részéhez írt kommentárjában reflektál. A kérdéshez lásd Kozák 2018, 60–70; Takács 2019, 50–53.
- 39 Az alapítások és az erőszak kérdéséhez lásd Lowrie 2005, 945–976.
- 40 Pasco-Pranger 2002, 255. A szakirodalomban erre az eljárásra Mars és Venus, vagyis március és április egymás mellett állását, összetartozását emelik ki: az ovidiusi narratíva szerint az istenek összetartozása miatt követi egymást a két hónap. Pasco-Pranger kifejti, hogy a *fastikon* látott egymás mellett álló kolumnák, a hónapokhoz tartozó napok miatt kapcsolódik egymáshoz a két hónap, s ezt az összetartozást egy ennek megfelelő, utólagos eredetmagyarázó mítosszal hitelesíti a szöveg – a mediális meghatározottságot követi a narratíva.

Bibliográfia

- Agócs P. 2017. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában”: Kulcsár Szabó E. – Kulcsár-Szabó Z. – Lénárt T. (szerk.): *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*. Budapest, 23–42 (= *Ókor* 15/3 [2016], 3–13).
- Barchiesi, A. 2002. „The Uniqueness of the *Carmen saeculare* and its Tradition”: T. Woodman – D. Feeney (szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, 107–123.
- Barchiesi, A. 2009. „Lyric in Rome”: F. Budelmann (szerk.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, 319–335.
- Bollók J. 2001. „A *Carmen saeculare* és a *Ludi saeculares*”: *Antik Tanulmányok* 45/1–2, 63–73.
- Culler, J. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA.
- Dobos B. 2020. „A pénzre mi szükség? Ianus beszédének szatirikus vonásai (Ovidius: *Fasti* I. 189–226)”: *Ókor* 19/2, 61–71.
- Fulkerson, L. 2019. „Numerous Horatius. Some Thoughts on Ovid and Horace”: *Syllecta Classica* 30, 25–48.
- Giusti, E. 2019. „Ovid’s *Ars Poetica*: Metapoetic Didactic in the *Ars Amatoria*”: L. G. Canevaro – D. O’Rourke (szerk.): *Didactic Poetry of Greece, Rome and Beyond. Knowledge, Power, Tradition*. Swansea, 151–178.
- Habinek, T. 2005. *The World of Roman Song. From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore–London.
- Hobsbawm, E. 1983. „Introduction: Inventing Traditions”: E. Hobsbawm – T. Ranger (szerk.): *The Invention of Tradition*. Cambridge, 1–14.
- Kiessling, A. – Heinze, R. 1964. *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*. Berlin.
- Kozák D. 2018. „*Imperium sine fine*. A világbirodalom ígéretének intertextuális háttere Vergilius *Aeneis*ében”: *Ókor* 17/2, 60–70.
- Krupp J. 2010. „Jelenlét és nyilvánosság. Kulturális és társadalmi kontextusok a *Carmen saeculare*ben”: *Ókor* 9/3, 22–29.
- Lowrie, M. 2005. „Vergil and Founding Violence”: *Cardozo Law Review* 27, 945–976.
- Lowrie, M. 2009. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- McDonough, C. M. 2004. „The Hag and the Household Gods. Silence, Speech, and the Family in Mid-February (Ovid *Fasti* 2.533–638)”: *Classical Philology* 99/4, 354–369.
- Miller, J. F. 1991. *Ovid’s Elegiac Festivals. Studies in the Fasti*. Frankfurt am Main – New York.
- Miller, J. F. 1992. „The *Fasti* and Hellenistic Didactic. Ovid’s Variant Aetiologies”: *Arethusa* 25/1, 11–31.
- Nagy, G. 1994. „Genre and Occasion”: *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens* 9–10, 11–25.
- Putnam, M. C. J. 2000. *Horace’s Carmen Saeculare. Ritual Magic and the Poet’s Art*. New Haven – London.
- 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, 251–276.
- Robinson, M. 2010. *A Commentary on Ovid’s Fasti, Book 2*. Oxford.
- Rung A. 2020. „Miért meztelenek a Lupercusok? A *Fasti* és Ovidius mint nagyon is római szerző”: Krupp J. (szerk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 107–128.
- Somfai P. (kézirat). „Az aranykor-gondolat »lucretio-catullusi« visszhangjai Vergilius műveiben”.
- Takács L. 2019. „*Nec metas rerum*. Reflexiók Kozák Dániel tanulmányára”: *Ókor* 18/1, 50–53.
- Tamás Á. 2014. „Reading Ovid Reading Horace. The Empedoclean Drive in the *Ars Poetica*”: *Materiali e Discussioni per L’analisi dei Testi Classici* 72, 173–192 (magyarul online: „Ovidius Horatiusa: a »nevetségés« mint hajtóerő az *Ars Poetica*ban”: <http://etal.hu/kotetek/antik-nevetes-2015/tamas-ovidius-horatiusa/>).
- Tamás Á. 2020. „Írás és performativitás Horatius Agrippa-ódájában (*Carm.* 1.6)”: *Alföld* 71/8, 84–91.
- Thomas, R. F. 2011. *Horace. Odes Book IV and Carmen Saeculare*. Cambridge.
- Volk, K. 1997. „Cum carmine crescit et annus. Ovid’s *Fasti* and the Poetics of Simultaneity”: *Transactions of the American Philological Association* 127, 287–313.
- Woodman, T. 2002. „*Biformis Vates*. The *Odes*, Catullus and Greek Lyric”: T. Woodman – D. Feeney (szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, 53–64.

Czerovszki Mariann (1970) klasszika-filológus, az SZTE BTK Klasszika-Filológia és Neolatin Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe az aranykori római irodalom (elsősorban Ovidius), valamint a neolatin irodalom.

A feleség, a Múzsza és a császár

Erótikus szerepkörök a *Tristia* narratívájában

Czerovszki Mariann

A száműzetési elégiák egyes szám első személyben megszólaló beszélője kötetkompozíciós szempontból kiemelt helyeken többször is elmondja, hogy elhatárolódik attól az időszaktól, amikor szerelmi elégiákat írt, már nem akar az lenni, aki volt, nem akar kötődni többé a szerelmi költészetéhez:

*id quoque, quod viridi quondam male lusit in aevo,
heu nimium sero damnat et odit opus.*

*Azt is, amit régen gonoszul játszott, odahagyta,
jaj, későn, mégis megveti, gyűlöli most.*

Ovidius: *Tristia* III. 1, 7–8 (Adamik Tamás fordítása)

*integer et laetus laeta et iuvenalia lusi:
illa tamen nunc me composuisse piget.*

*Ifjan víg voltam s boldog, hát víg tréfákra fakadtam,
még ha ma már bánt is, hogy miket írtam előbb.*

Tristia V. 1, 7–8 (Csehy Zoltán fordítása)

E kijelentések ellenére azt tapasztalhatjuk, hogy Ovidius szerelmi témájú műveinek és a római elégiaköltészetnek a különféle elemei nagyon is gyakran felbukkannak a száműzetési költészetben.¹ Az allúziók, a hagyományos erotikus témák és motívumok jelenléte azt mutatja, hogy a szakítás nem olyan teljes, ahogy azt a költő kijelentései alapján gondolnánk, sőt éppen ellenkezőleg, igen szoros viszonyban állnak egymással. A szerelmi és a száműzetési elégiák kapcsolatának a feltérképezése máig tartó folyamat, időről időre új nézőpontok jelennek meg² a kutatásban. Ezen a téren nagy hatásúnak bizonyult Nagle-nek az a megközelítése, amely szerint Ovidius a száműzetés helyzetéhez illeszkedő, megfelelő műfajt akkor találta meg, amikor felismerte, hogy a száműzött költő (*poeta relegatus*) helyzete igen hasonló a kizárt szeretőéhez (*exclusus amator*). E hasonlóságnak a felismerése, illetve kiaknázása vezetett oda, hogy a szerelmi elégiák szókincsét és témáit felhasználta a száműzetési elégiákban.³

Amint Nagle még szerencsés rátalálásként értelmezett, azt a későbbi kutatás az ovidiusi életmű kontinuitásának a tudatos megteremtéseként⁴ értelmezi újra, és szívesen építi tovább a Nagle által feltárt párhuzamot az *exclusus amator* és a *poeta relegatus* helyzete között. Az *exclusus amator* egy közismert helyzetdalnak, a bezárt ajtó előtti panaszkodásnak (a *paraklausithyron*nak) a jellegzetes figurája, ahol a kizárt szerető ténykedése nem képzelhető el az őt kizáró leány, a *puella* nélkül – e gondolatmenetből kiindulva adódik a kérdés, hogy a száműzetési költészetben a *poeta relegatus* mellett melyik szereplő feleltethető meg a *puellának*. A Nagle monográfiájának megjelenése óta eltelt időszakban több elképzelés is született a szakirodalomban⁵ a *puella* pozíci-

óját betöltő szereplővel kapcsolatban, az alábbiakban ezeket tekintem át részletesebben.

A leggyakrabban előforduló álláspont szerint Ovidius a *poeta relegatus* mellé, a rossz hírű *puella* helyére a tiszteletre méltó feleség alakját helyezi.⁶ A szerelmi elégiák egyik visszatérő motívuma, hogy az imádott nő – olykor kevésbé megérdemelten – örök hírnévben részesül a költő róla írott versei által:

*nos quoque per totum pariter cantabimur orbem
iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.*

*Majd a szerelmünkről a világ ugyanígy dalol egykor,
s él a nevemmel együtt minden időre neved.*

Ovidius: *Amores* I. 3, 25–26 (Gaál László fordítása)

*Falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae,
olim oculis nimium facta superba meis.
noster amor tales tribuit tibi, Cynthia, laudes:
versibus insignem te pudet esse meis.*

*Asszony, rászéd a szépségedbe vetett bizodalmad,
vágyam okozta, hogy így lángol benned a gőg.
Esztelen érzésem pazarolta fejedre a bókot:
most ama verseimért orcám szégyene ég.*

Propertius III. 24, 1–4 (Dsida Jenő fordítása)

A száműzetési elégiákban e motívumot variálva a költő feleségét juttatja kiemelkedő hírnévhez a versei által:

*quantumcumque tamen praeconia nostra valebunt,
carminibus vives tempus in omne meis.*

*és míg élnek a verseim, és míg élhet a művem,
éltetnek soraim, dalban a híred örök.*

Tristia I. 6, 35–36 (Erdődy János fordítása)

*dumque legar, mecum pariter tua fama legetur,
nec potes in maestos omnis abire rogos;
cumque viri casu possis miseranda videri,
invenies aliquas, quae, quod es, esse velint*

*Míg csak a verseim olvassák, olvassa a nép majd
rólad e verssorokat, nem temet el feledés.
Lesz, ki a férjed sorsa miatt sajnál, de akadnak
mások, akik sorsod vállalnék szívesen.*

Tristia V. 14, 5–8 (Erdődy János fordítása)

Az így kapott hírnévén kívül nem kötik össze közös vonások a két nő alakját, a hűtlen, ingatag *puellával* ellentétben a feleség hűséges a költőhöz, és minden erejével azon van, hogy segítsen neki hazajutni, a párhuzam mégis adódik a helyzetük hasonlóságából: egy párt alkotnak a költővel, de nincsenek együtt.

Egy másik szempontból a *puella* helyére beilleszthető a *Tristiában* megrajzolt Múzsák alakja is. A költővel alkotott kettősük meglehetősen összetett kapcsolata a száműzetésben

erősen emlékeztet arra az ellentmondásos, szeretettel és gyűlölettel teli viszonyra, ami a szerelmi elégia szerelmes párját jellemzi:⁷

*Luctantur pectusque leve in contraria tendunt
hac amor hac odium, sed, puto, vincit amor.
odero, si potero; si non, invitus amabo.
Nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.
nequitiam fugio – fugientem forma reducit;
aversor morum crimina – corpus amo.*

*Birkóznak s szívemet készülnek kétfele tépni:
gyűlölet és szerelem. S győz bizonyára Amor.
Gyűlölöm én, ha tudom! De ha nem tudom, úgy – szeretem
majd.*

*Gyűlöli bár a tinó, hordja a jármot azért.
Romlottsága miatt kerülöm, s szépsége lenyűgöz.
Visszariaszt, s testét bűnösen is szeretem.
Amores* III. 11b, 1–6 (Gaál László fordítása)

A Múzsával való kapcsolata hasonlóan ellentétes érzelmeket kelt a beszélőben, mert ő az, aki e narratíva szerint a legfőbb oka a száműzetésének, de ő a legfőbb forrása a vigasznak⁸ is, hiszen egyedül a versírás hoz számára enyhülést a Tomiban átélt szenvedésekre:⁹

*me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem:
sola comes nostrae perstitit illa fugae;
sola nec insidias, nec Sinti militis ense,
nec mare nec ventos barbariamque timet.
scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,
et culpam in facto, non scelus, esse meo,
scilicet hoc ipso nunc aequa, quod obfuit ante,
cum mecum iuncti criminis acta rea est.
non equidem vellem, quoniam nocitura fuerunt,
Pieridum sacris inposuisse manum.
sed nunc quid faciam? vis me tenet ipsa sacrorum,
et carmen demens carmine laesus amo.
sic nova Dulichio lotos gustata palato
illo, quo nocuit, grata sapore fuit.
sentit amans sua damna fere, tamen haeret in illis,
materiam culpa persequiturque suae.
nos quoque delectant, quamvis nocuere, libelli,
quodque mihi telum vulnera fecit, amo.*

*Számkivettként most nekem is csak a Múzsák ad enyhét,
ő van mellettem egymaga, míg utazom,
ő nem fél katonák kardjától, rajtaütéstől,
barbár nép, tenger, szél sem ijeszti meg őt.
Tudja, miben tévedtem, s hogy veszttem mi okozta:
botlás volt csak, nem rosszakarát vezetett,
és ami bajba kevert, most megnyugvást az ad éppen:
bűnös tettemben cinkos az ihletadó.
Minthogy a Píerisek most ekkora bajba sodortak,
bár sose fürkésztem volna a titkaikat!
Mit tehettek most már? Rabjukká tették e titkok,
ártalmas dalomat ostobamód szeretem:
lótusz előbb sosem ízlelt íze hat így görög nyírn,
benne a legjobb az épp, feledést ami hoz,*

s érzi a bajt a szerelmes előre, de ellene nem tesz,
bűnös vonzalmát úgyse felejtheti el,
s kedvelem én is a könyveimet, bár bajba sodortak,
és bár megsebzett, fegyveremet szeretem.

Tristia IV. 1, 19–36 (Tordai Éva fordítása)

Harmadik jelöltként fölvetődik még¹⁰ a szakirodalomban Augustus, aki Róma ajtaját zárta be a költő előtt, és hosszan kértve magát konokul ellenáll bebocsátást kérő, szünni nem akaró könyörgésének. A *Tristiában* valóban gyakori téma a beszélő iránt haragot tápláló, őt haragjában száműző Augustus, és ezzel együtt nagyon világosan megfogalmazódik az is, hogy a Rómába való hazatérés csak azon múlik, hogy mikor enyhül meg a császár haragja.¹¹

*parce, precor, minimamque tuo de fulmine partem
deme: satis poenae, quod superabit, erit.
ira quidem moderata tua est, vitamque dedisti,
nec mihi ius civis nec mihi nomen abest,
nec mea concessa est aliis fortuna, nec exul
edicti verbis nominor ipse tui.
omniaque haec timui, quia me meruisse videbam;
sed tua peccato lenior ira meo est.*

Kérlek rá, könyörülj, villámod nagy dühe részben
hadd szűnjön, büntet bőven a megmaradó.
Enyhült már haragod, ki az életemet nekem adtad,
polgárjog s a nevem így is a régi maradt,
és vagyonom sem lett másé, sőt számkivetettnék
sem nevezett engem még a határozatod.
mindettől féltem, s úgy véltem, hogy jogosan versz,
ám haragod kisebb, mint ama egykori bűn.

Tristia V. 2, 53–60 (Csehy Zoltán fordítása)

*ut tenera nostris cedente volatibus aura
aspicerem patriae dulce repente solum,
desertaeque domus vultus, memoresque sodales,
caraque praecipue coniugis ora meae.
stulte, quid haec frustra votis puerilibus optas,
quae non ulla tibi fertque feretque dies?
si semel optandum est, Augusti numen adora,
et, quem sensisti, rite precare deum.
ille tibi pennasque potest currusque volucres
tradere. det reditum, protinus ales eris.
si precer hoc (neque enim possum maiora rogare)
ne mea sint, timeo, vota modesta parum.
forsitan hoc olim, cum iam satiaverit iram,
tum quoque sollicita mente rogandus erit.*

szállva a híg levegőben csapdoshatna a szárnyam
s meglátnám a hazám édes tájait így,
messzehagyott házam látnám, a barátaim arcát
és feleségemnek drága vonásait is.
Ó, te bolond, mit vágyakozol, gyermeked az óhaj,
nem jött, nem jön e nap s nem fog jönni sosem.
Hogyha imádkozol, Augustust tiszteld az imáddal,
kérjed a megbántott istenség kegyeit.

Ő adhat szárnyat neked és röpködő kocsit adhat,
engedi: visszajöhetsz – szárnyad nő s te repülsz.
Mit kérhetnék jobban, mint, hogy visszamehessek,
félek, túlzottan vágyva mohó a szavam.
Majd egyszer, ha talán a haragja lecsillapodik, hát
kínzott lelkeimmel engesztelni tudom.

Tristia III. 8, 7–20 (Erdődy János fordítása)

A *puella* helyére, ahogy az eddigiekben láttuk, három különböző jelöltet is állít a kutatás, s ez több következtetésre is okot adhat. Egyrészt jelezheti, hogy Nagle ötlete igen inspirálónak bizonyult, másrészt arra is figyelmeztet, hogy az ötlettel mégis valami gond van: az *exclusus amator* és a *poeta relagatus* helyzete nem feleltethető meg egymásnak olyan egyértelműen, ahogy azt Nagle leírta, és tovább nehezíti a helyzetet, hogy akadnak olyan kutatók, akik egyszerre több szereplőt is javasolnak a *puella* pozíciójára.¹²

A bonyodalmak és ellentmondások elsődleges oka, úgy gondolom, abban rejlik, hogy az *exclusus amator* figurája egy konkrét alaphelyzethez, a bezárt ajtó előtti panaszkodáshoz kötődik, ebből adódóan, ha a szerelmi és a száműzetési elégiák közötti kapcsolatot a kizárt szerető és a száműzött költő helyzetének a hasonlóságával magyarázzuk, akkor eleve feltételeznünk kell, hogy minden elégiában a *paraklausithyron* alaphelyzete ismétlődik. A szerelmi elégiák azonban nemcsak ezt az egy alaphelyzetet variálják, sőt éppen ellenkezőleg, Tibullusnál (I. 2), Propertiusnál (I. 16) és Ovidius *Amores*-ében (I. 6) is csupán egy-egy olyan elégiát találunk, ahol a költő a bezárt kapu előtt bebocsátásért könyörög. A versek többsége kimondottan olyan helyzetet vázol fel, amelyben föl sem merülhet, hogy a két szereplő közt egy bezárt ajtó is van: együtt mennek lakomára, amelyen a lány férje is részt vesz (*Am.* I. 4); a lány sokáig szépítkezik, amitől a másikon úrrá lesz a féltékenység (Tib. I. 8; Prop. I. 2; I. 15); egy másik alkalommal



1. kép. Szerelmi jelenet. Római mozaik, Centocelle, Kr. u. 1. század. Kunsthistorisches Museum, Bécs (forrás: Wikipedia)

tönkreteszi haját, és a férfi emiatt korholja (*Am.* I. 14); kezét emel a lányra, majd utóbb elszégyelli magát (*Am.* I. 7); máskor a lány kel ki magából és borítja az asztalt a költőre (*Prop.* III. 8); és bár ritkán, de az is előfordul, hogy egy kellemes estét vagy délutánt töltenek együtt (*Prop.* II. 15; *Am.* I. 5).

Hasonlót figyelhetünk meg a száműzetési elégiákkal kapcsolatban is: csupán néhány vers dolgoz fel olyan helyzetet, ami közvetlenül párhuzamba állítható a bezárt ajtó előtt bebocsátásért könyörgő költő helyzetéhez, azaz ahol a száműzött költő azért könyörög valakihez, hogy a közbenjárására visszatérhessen Rómába,¹³ emellett számtalan különböző helyzetben láthatjuk még: elérkezik a születésnapja (*Tr.* III. 13); beköszönt a tavasz (*Tr.* III. 12); tengeri viharba kerül (*Tr.* I. 4.); felidézi az utolsó otthon töltött éjszakáját (*Tr.* I. 3) stb.

Fontos megfigyelés lehet tehát az *exclusus amator* – *poeta relegatus* párhuzammal kapcsolatban, hogy az valójában csak néhány elégiára korlátozódik. A szerelmi elégiákban megjelenő szituációk nem a *paraklausithyron* alaphelyzetét variálják, és a száműzetési költészetben sem ennek a módosult változatait találjuk meg döntő részben.

További felismerésekre vezethet, ha részletesebben megvizsgáljuk a *puella*–Augustus-párhuzamot. Amikor a kutatás a bezárt ajtó előtti helyzetben a *puella* helyébe a császárt állítja, azt emeli ki, hogy mindkettő kizárja a költőt, majd hosszan kéréstve magát konokul ellenáll a szünni nem akaró könyörgésnek.¹⁴ A bezárt ajtó előtt kegyetlennek és hajthatatlannak tűnő lány azonban nem mindig ilyen, ahogy azt például Tibullus írja Deliáról:

...flebis: non tua sunt duro praecordia ferro
vincta, neque in tenero stat tibi corde silex.

...megsiratod –, nem védi komor vasvért a te szíved,
s gyöngye szívedben erős szikla kolonca nem áll.

Tibullus I. 1, 63–64 (Kardos László fordítása)

Másfelől pedig a lánynak a kegyetlenségen kívül vannak egyéb taszító vonásai is: kapzsi, hűtlen, hiú, szeszélyes – hogy csak néhányat említek a jellemző vonások közül –, s ezek abban az alá-fölé rendeltségi viszonyban, ahol a leány a *domina*, a költő pedig a *servus* szerepét ölti magára, szinte mindenféle korlát nélkül meg tudnak mutatkozni. De ki tudna szeretni egy lányt, akinek csak ilyen rémes tulajdonságai vannak? Természetesen senki. Propertius I. 4. elégiájában épp arról van szó, hogy Bassus, a hű barát rá akarja beszélni a költőt, hogy válasszon magának egy másik szeretőt. De Cynthiát nem lehet csak úgy lecserélni, mert nem csupán gyönyörű, de egyéb tulajdonságai is vannak, amelyek vonzóvá teszik, s ezek miatt megéri vállalni a többi kellemetlenséget:

haec sed forma mei pars est extrema furoris;
sunt maiora, quibus, Basse, perire iuvat:
ingenuus color et multis decus artibus et quae
gaudia sub tacita discere veste libet.

Ám a kecses test csak kicsi részben tápja e tűznek;
több van benne, miért, Bassus, a lelkem elég.
Mert csupa-szín, művésze a lantnak, a dálnak, a táncnak,
s hogy tud ölelni – miről hallgat a halk takaró!

Propertius I. 4, 11–14 (Horváth István Károly fordítása)

Augustus alakja a száműzetési versekben nem ilyen összetett: sosem kapja meg a *puella* gyakori jelzőit, az *improbust* ('aljas, becstelen'), a *crudelist* ('kíméletlen'), a *durust* ('rideg'), a *saevust* ('kegyetlen'), ellenkezőleg, ő mindig szelídnek és kíméletesnek mutatkozik: Ovidius a *mitis* ('nyájas') és a *lenis* ('szelíd') szavakat használja vele kapcsolatban, vagy a *clementiát* ('szelidség, kíméletesség'), ezen kívül még egy gyakran ismételt jelzője van, az *iratus* ('haragos'). A császár a *dominához* hasonlóan fölérendelt viszonyban van a költőhöz képest, megteheti, hogy kizárja, vagyis száműzi őt, ebben azonban a fegyelmezési szándék a döntő indíték. A pontusi elégiákban megrajzolt Augustustól távol áll a szeszélyesség, a kegyetlenség, a pénzsóvárság, a hűtlenség és a *puella* más jellemző vonásai, ő jogos haragiában száműzte a költőt, egy olyan vétek miatt szabott ki rá büntetést, aminek az elkövetését a költő is elismeri:

nec fore perpetuam sperat sibi numinis iram,
conscius in culpa non scelus esse sua.

Bízik benne: haragvó Caesar szíve megenyhül,
mert jól tudja: hiba s nem bűn terheli őt.

Tristia V. 4, 17–18 (Erdődy János fordítása)

A minden ember fölött álló, haragvó, jogosan büntető, de megenyhülni is képes császárt a *Tristiában* gyakran villámokat szóró Iuppiterként látjuk viszont:

his precor exemplis tua nunc, mitissime Caesar,
fiat ab ingenio mollior ira meo.
illa quidem iusta est, nec me meruisse negabo:
non adeo nostro fugit ab ore pudor.
Sed nisi peccassem, quid tu concedere posses?
Materiam veniae sors tibi nostra dedit.
si, quotiens peccant homines, sua fulmina mittat
Iuppiter, exiguo tempore inermis erit;
nunc ubi detonuit strepituque exterruit orbem,
purum discussis aera reddit aquis.
Iure igitur genitorque deum rectorque vocatur,
iure capax mundus nil Iove maius habet.

Legkegyesebb Caesar, most erre hivatkozom és hadd
enyhüljön, kérlek, művem iránt haragod.
Nem vitatom, rászolgáltam, jogosult a harag s nem
múlt el a szégyenpír arcomról emiatt;
Ó, de ha én vétkeztem is, ám a tiéd a bocsánat,
és kegyelemre kemény balsorsom lehet ok.
Juppiter is hamar elhasználná fegyvereit, ha
minden vétkesre villám sújtana le;
hogya a villám elcsattant, hát Juppiter enyhül,
szétszórt felhőktől megtisztítja egét.
Mértán mondják: isteneink nemzője, királya,
senkit nem tarthat nála nagyobbra a föld.

Tristia II. 27–38 (Erdődy János fordítása)

A *puella* a szerelmi elégiákban nem hallgat a könyörgésre, és nem engedi be a költőt (hiszen épp van nála valaki más, vagy több pénzt akar), a császárra viszont mint a haragvó Iuppiterre semmi más nem lehet képes hatni, csak a könyörgések, ezért a

száműzöttben végig él a remény, hogy ha kitartóan kérleli, a császár egyszer majd megbocsát neki. Emellett a *puella* vonzó és taszító jellemvonásokból összegyúrt figura, aki minden ellentmondásossága ellenére képes vágyat ébreszteni maga iránt a költőben, míg a császár, aki haragjában is csupa szelíd jóság, Iuppiterhez hasonlóan félelmet kelt az alattvalójában, így nem is ő jelenti azt a másikat, akihez a száműzött költő visszavágyik. Ezeket figyelembe véve a *puella*–Augustus párhuzam fontos pontokon nem állja meg a helyét: a császár nem a *puella* szerepét tölti be a költő mellett, még akkor sem, ha ő volt az, aki bezárt előtte egy jelképes kaput, amikor száműzte Rómából.¹⁵ Ha mégis szeretnénk megtalálni az Augustusra illő szerepkört, figyelembe kell vennünk, hogy a *Tristia* több helyen is a császár kettős funkcióját hangsúlyozza:

*namque ea vel nemo, vel qui mihi
vulnera fecit
solus Achilleo tollere more potest.*

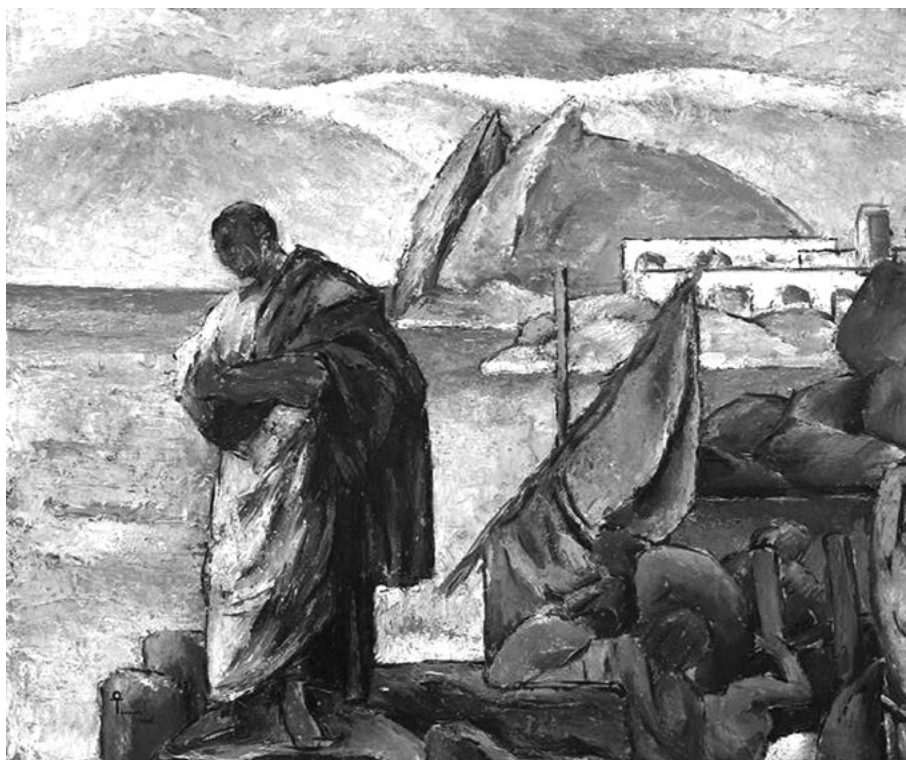
*Mert vagy senki, vagy az, ki lesújtott rám, az emelhet
újra magasba, sebem az gyógyítja csupán.
Tristia I. 1, 99–100 (Erdődy János fordítása)*

*et mea, si facinus nullum commisimus, opto,
vulnera qui fecit, facta levare velit,*

*Nem kérek hát mást: hisz bünt én el se követtem,
csak hogy a megsebzőm adja sebemre az irt
Tristia V. 2, 17–18 (Csehy Zoltán fordítása)*

Ő egy személyben a hazavágyó főhős akadályozója és lehetséges segítője is, ő az, aki száműzte, és aki hazahívhatja. Az ilyen hangsúlyozottan kettős funkciójú szereplők előfordulása nem jellemző a szerelmi elégiára, Ovidius *Amores*-ének I. 6. elégiájában mégis találhatunk egyet. Ez az elégia a *paraklausithyron* egyik variációja, amelyben a kizárt szerető nem a kapuhoz intézi a könyörgését, hanem a kaput őrző rabszolgához, a *ianitor*hoz. A beszélő nem egyszerűen megszólítja őt, hanem himnuszt intéz hozzá, és nem kevés humor származik abból, hogy a szókinsében, költői eszközeiben és felépítésében is a himnusz műfaját idéző vers egy isten helyett a szociális skála ellentétes végén elhelyezkedő rabszolgát szólít meg.¹⁶ A himnusz műfaja nagyszerűen hangsúlyozza azt a helyzetbeli különbséget, amit a rabszolga ténylegesen elfoglal, és amit a beszélő tulajdonít neki – a *ianitor* zárta be a kaput, és ő az, aki most a könyörgés hatására talán kinyitja, így eben a helyzetben egyedül neki van hatalma a beszélő sorsa fölött:

*te nimium lentum timeo, tibi blandior uni;
tu, me quo possis perdere, fulmen habes.*



2. kép. Ion Theodorescu-Sion: *Ovidius a száműzetésben*, 1915
(forrás: Wikiart)

*Csak tőled kell félni, te lusta, neked hizelegni!
Van nálad villám, és vele tönkretethetsz.
Amores I. 6, 15–16 (Gaál László fordítása)*

A *fulmen* szójáték is a rabszolga szerepének a kettősségét emeli ki: jelentheti a 'villámot', Iuppiter isteni attribútumát, és jelenthet a *fulcio* igéből származó 'támasztékot, ajtókitámasztó rudat', azaz a *ianitor* fontos kellékét – a megfelelő kezekben mindkettő emberi sorsokat képes befolyásolni.¹⁷ A iuppiteri magasságokba emelt kapuőrző rabszolgának tehát kettős funkciója van a történetben: ő az, aki akadályozza a főhőst a célja elérésében, és akire a hozzá intézett himnusz potenciális segítő szerepét ruházza. Ez a kettős funkció olyan kapcsolódási pontot jelent, ami miatt a császárhoz sokkal jobban illik a kapus szerepköre, mint a *puelláé*.¹⁸

Az eddigiekben arra mutattam rá, hogy többnyire nem a *poeta relegatus* és az *exclusus amator* hasonló alaphelyzete köti össze egymással a szerelmi és a száműzetési elégiákat. Az ötlet gyakori kiaknázása a szakirodalomban viszont azt sugallja, hogy Nagle valami fontosat ragadott meg vele, ami felhasználható a probléma kezelésére. Tanulmányom következő részében azt szeretném körvonalazni, hogy ha nem az alaphelyzet, akkor mi is az pontosan, ami közösnek mondható a vizsgált elégiaköteteken.

Azt javaslom, a kérdést közelítsünk meg azon a módon, hogy a költő és a *puella* szerelmi viszonyáról szóló elégiákat olvassuk egy szeparációs konfliktust elbeszélő narratívaként,¹⁹ amelyben a költő hol távolodik, hol közeledik a lányhoz, a többi szereplő pedig funkciója szerint vagy segíti, vagy akadályozza őt a szeparáció megszüntetésében.²⁰ A *Tristiában*²¹ is megfigyelhetünk hasonló, szeparációs konfliktuson alapuló elbeszélést: a száműzött költő szeretne hazajutni Rómába, a fe-

leségéhez és a barátaihoz, amiben a többi szereplő hol segíti, hol akadályozza, ennek megfelelően egyszer közelebb kerül a kívánt célhoz, másszor távolodik tőle.²²

A narratíva, illetve a szeparációs konfliktus fogalmának a bevonása a kérdés megközelítésébe közvetlenül is láthatóvá vált, amikor azt vizsgáltam, hogyan illeszkedik a *puella* helyére Augustus. Ha a bezárt ajtó előtti alaphelyzet helyett inkább a szeparációs konfliktuson alapuló történet keretei között próbáljuk megragadni a szerelmes és a száműzött költő helyzete közti hasonlóságot, azt tapasztaljuk, hogy a száműzetésről szóló történet nem feleltethető meg minden részletében a szerelmi történetnek. A szerelmi elégiákban csak egy olyan szereplőnk van (egyszerre csak egy), akivel a költő szeretne együtt lenni, a száműzetési elégiákban viszont egyszerre többen is vannak (feleség, barátok, ismerősök). Ez azonban nem jelent feltétlenül akadályt a párhuzamok megtalálásában, a *puella* alakja ugyanis annyira összetett, hogy meg lehet osztani a száműzetési történet különböző szereplői között: a *puellának* van egy idealizált oldala, aki tisztán szeret, hűséges, és a költő hírnevet

ajándékoz neki, az ő megfelelője lesz a feleség, van egy másik, realisabb oldala, aki megcsalja a költőt, és akit ezért lehet gyűlölve szeretni, ebből bontható ki a Múza alakja, és végül lehet szüntelenül, reményvesztetten könyörögni neki, egy idő után pedig már csak átkozni és szakítani vele, ahogy azt a hűtlenné vált barátokkal teszi a száműzött költő.²³ Ennek megfelelően a száműzetésről szóló történetben a *puella* eredeti szerepköre változáson megy át, a korábban egységes, összetett jellemű figurának a jellegzetes vonásaival együtt a funkciói is szétszóródnak a száműzetési történet különböző szereplői között.

Tanulmányomban abból indultam ki, hogy a szerelmi elégia és a *Tristia* közti kapcsolatot a *poeta relegatus* és az *exclusus amator* helyzetének a hasonlóságában próbálja megragadni a szakirodalom. A *puella*-szerep megfelelőjét keresve rámutattam, hogy az alaphelyzet fogalmára építő magyarázat ellentmondásokhoz vezet, és javaslatot tettem arra, hogy a *paraklausithyron* alaphelyzetét cseréljük le szeparációs konfliktuson alapuló történetre.

Jegyzetek

A tanulmány a 2018 májusában, Szegeden megrendezett Magyar Ókortudományi Konferencián tartott előadásom jelentősen módosított változata, megírását az NKFI FK 128492 pályázat támogatta.

- 1 A száműzetési elégiák igen kiterjedt kapcsolódási hálót hoznak létre, nemcsak Ovidius korábbi műveivel és a szerelmi elégiaköltőkkel folytatnak párbeszédet, hanem más római és görög költőkkel, és az elégián túl egyéb irodalmi műfajokkal is, olyan komplex hatást hozva létre, amely egyedi jegye az ovidiusi költészetnek.
- 2 A száműzetésről szóló versek szerelmi elégiákból kölcsönzött elemeire az ötvenes években (Rahn 1958) kezd felfigyelni a kutatás. Az ekkoriban meghatározó szemlélet szerint az elégikus ént azonosítják Ovidiusszal, verseit a száműzetéséről szóló beszámolókként olvassák, így a szerelmi elégiából vett utalások értelmezése is ebben a felfogásban történik: Ovidiusnak ekkor már lehanyatlott a költői tehetsége, és nem tudja eredeti módon kifejezni az érzéseit, ezért a régi, jól bevált sablonokhoz nyúl vissza. A nyolcvanas évek elején az Ovidius-kutatásban háttérbe szorult ez a biografikus szemlélet, ami változást hoz a probléma megközelítésében is. Az elsők között van B. R. Nagle, aki monográfiájában nagy teret szentel (1980, 43–68) az Ovidius száműzetési és szerelmi elégiái közt lévő kapcsolatnak.
- 3 Nagle 1980, 70.
- 4 Williams 2002a, 350–353; Hardie 2002, 283–325. A kontinuitás egyik kulcseleme, hogy Ovidius a konvencionális római elégia műfaját különböző irányokba igyekszik tágitani, lásd Harrison 2002.
- 5 Bár több szerző foglalkozik a témával, központi problémája egyetlen tanulmánynak sem volt ez a kérdés, így a különböző ötletek nincsenek kidolgozva részletesen.
- 6 Vö. Nagle 1980, 43; Williams 2002a, 241–242; Harrison 2002, 91.
- 7 Vö. Williams 2002a, 242. A Múza és a költő kapcsolatáról még részletesebben Williams 1994, 150–153.
- 8 A Múza vigasztaló funkciójáról lásd Stroh 1981.
- 9 Egyéb helyek a *Tristiában* a Múza, illetve a költészet ambivalens szerepéhez: *Tr.* II. 13–16; *Tr.* V. 7, 31–42; *Tr.* V. 12, 45–68. A Múza szerepéhez lásd Williams 1994, 150–153.
- 10 Hardie 2002, 286.

- 11 Egyéb helyek még: *Tr.* I. 2, 91–106; *Tr.* III. 1, 75–78; *Tr.* III. 5, 43–56; *Tr.* IV. 1, 53–54; *Tr.* IV. 4, 37–48; *Tr.* V. 2, 17–20.
- 12 Williams 1994 a feleséget és a Múzát, Harrison 2002 a feleséget és Perillát (öt szólítja meg a *Tr.* III. 7), Hardie 2002 a feleséget és Augustust.
- 13 *Tr.* I. 5; *Tr.* 2; *Tr.* III. 5; *Tr.* IV. 5; *Tr.* V. 3; *Tr.* V. 4; *Tr.* V. 6.
- 14 Hardie 2002, 285–286.
- 15 A császár alakja sokkal jobban illeszkedik a *Tristiának* az *Aeneis* és az *Odyseia* epikus narratívájával kiépített kapcsolatrendszerébe, ahol a főhőst egy haragvó isten készül megbüntetni: Videau-Delibes 1991, 19–106; Williams 2002b, 350–353.
- 16 A verset részletesen elemzi ebből a szempontból Watson 1982.
- 17 Watson 1982, 96; Perkins-Ryan 2011, 69.
- 18 Figyelemre méltóan testhezálló szerep ez annak az Augustusnak, aki gondosan ügyelt rá, hogy a Ianus-kapu béke idején mindig zárva legyen. Az aktus jelentőséget kap a *Pax Augusta* kultuszának a bevezetésében, lásd Stern 2015.
- 19 A szerelmi elégia narratív jellegével egyre intenzívebben foglalkozik a kutatás: Liveley–Salzman–Mitchell 2008; Liveley 2012; Hajdu 2016.
- 20 A *Tristiában* képződő szeparációs konfliktusról bővebben: Czerovszki 2017, 109–113.
- 21 A száműzetési költészet, illetve pontusi elégiák és hasonló értelmű kifejezések egybemossák a két elégiaötetet, bizonyos szempontból jogosan, hiszen a *Tristia* legtöbb témája és motívuma az *Epistulae ex Pontó*ban is megtalálható, ugyanakkor tanulmányom szempontjából fontos különbség a kettő között, hogy a szerelmi elégiakötetekre jellemző narratív jelleg csak a *Tristiában* mutatkozik meg, az *Epistulae ex Pontó*ban az egyes elégiák önálló egységet alkotnak. Hasonlóan ragadja meg a két mű közti különbséget Holzberg 1997, 182–183; 194.
- 22 Részletesebben kifejtettem itt: Czerovszki 2020. A *Tristia* narratívájában a szeparációnak egy másik iránya is kirajzolódik: a száműzött költő képtelen beilleszkedni az őt körülvevő rideg és barbár környezetbe. Ennek kolonizációs vetületéről lásd Hajdu 2017.
- 23 A *puella* szerepét eddig is megosztotta a kutatás a száműzetési költészet különböző szereplői között, lásd a 12. jegyzetet.

Bibliográfia

- Czerovszki M. 2017. „A segítő funkció és a hűség kapcsolata a *Tristia* történeteiben”: Tóth O. (szerk.): *Scientia-Ethica, Hereditas Graeco-Latinitatis IV*. Debrecen, 109–118.
- Czerovszki M. 2020. „*Non sum ego quod fueram*. A *Tristia* és a római szerelmi elégia kapcsolódási pontjai”: Krupp J. (szerk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 221–236.
- Hajdu P. 2016. „Narratológiai közelítések a lírához (különös tekintettel a római szerelmi elégiára)”: *Literatura* 42, 201–217.
- Hajdu P. 2017. „Ovidius az idegenek között”: *Ókor* 16/2, 56–64.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Harrison, S. 2002. „Ovid and Genre. Evolutions of an Elegist”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 79–95.
- Holzberg, N. 1997. *Ovid: Dichter und Werk*. München.
- Liveley, G. 2012. „Narratology in Roman Elegy”: B. K. Gold (szerk.): *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden, 410–425.
- Liveley, G. – Salzman-Mitchell, P. (szerk.) 2008. *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*. Columbus, OH.
- Nagle, B. R. 1980. *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*. Brussels.
- Perkins, C. A. – Ryan, M. B. 2011. *Ovid's Amores, Book One: A Commentary*. Oklahoma.
- Rahn, H. 1958. „Ovids elegische Epistel”: M. von Albrecht – E. Zinn (szerk.): *Ovid*. Darmstadt, 476–501.
- Stern, G. 2015. „The New Kult of *Pax Augusta* 13 BC–AD 14”: *Acta Ant. Hung.* 55, 1–16.
- Stroh, W. 1981. „Tröstende Musen. Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten”: *ANRW II*. 31.4, 2638–2684.
- Videau-Delibes, A. 1991. *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine: une poétique de la rupture*. Paris.
- Watson, L. C. 1982. „Ovid *Amores* I, 6: A Parody of a Hymn?": *Mnemosyne* 35, 92–102.
- Williams, G. D. 1994. *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge.
- Williams, G. D. 2002a. „Ovid's Exile Poetry. *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 233–245.
- Williams, G. D. 2002b. „Ovid's Exilic Poetry. Worlds Apart”: B. Weiden Boyd (szerk.): *Brill's Companion to Ovid*. Leiden–Boston–Köln, 337–382.

Kozák Dániel (1980) klasszika-filológus, az ELTE BTK Latin Tanszékének oktatója. Kutatási területe az Augusztus- és a Flavius-kor római irodalma.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A világbirodalom ígéretének intertextuális háttere Vergilius Aeneisében (2018/2).

Kirándulások a líra határvidékén

Statius: *Silvae* IV. 5 és IV. 7

Kozák Dániel

A római irodalomtörténet narratíváiban elsősorban epikus költőként számon tartott Statius első eposza, a *Thebais* elkészülte (Kr. u. 92) után a rövidebb költemények terepén is kipróbálta magát. *Silvae* címmel ellátott gyűjteményük első négy könyvét maga tette közzé; az ötödiket valószínűleg a halála után publikálták. A *Silvae* verseinek legfeltűnőbb közös jellemzője, hogy egy-két kivétellel „alkalmi költemények”: a költő valamely patrónusával kapcsolatba hozható eseménynek (a villájában tett látogatásnak; a lakomáján való részvételnek; születésnek vagy halálnak a családjában stb.) állítanak emléket. Statius több esetben nem is annyira mentegetőzve, inkább büszkén említi, hogy virtuóz gyorsasággal, improvizatív módon írta őket, bemutató előadásukra pedig sok esetben még a megörökített esemény alatt sor került.¹

„A *Silva*nek nincs párja a fennmaradt római irodalmi alkotások között.”² Alex Hardie mások által is gyakran ismételt kijelentése nem arra utal, hogy szerinte e költemények volnának a római költészet legmagasabb esztétikai színvonalat tükröző alkotásai, hanem arra, hogy nem találjuk a *Silvae* közvetlen irodalmi előzményeit, modelljeit, illetve a gyűjtemény mellett gyakran az egyes verseket is nehéz elhelyezni az antik műfajok térképén.³ A *Silvae* versei nyilvánvalóan nem drámák és nem is eposzok, bár Statius leggyakrabban (32-ből 26 alkalommal) az eposzokból jól ismert és az alkalmi költeményeknek is grandiózus nyelvi stílust biztosító hexametert választja. Nem sorolhatjuk be e verseket a hagyományosan hexameteres kisebb műfajok: a (horatiusi értelemben vett) költői levél, a szatíra, a bukolikus költészet valamelyikébe annak ellenére sem, hogy van köztük a költő és a címzett közti földrajzi távolságot hangsúlyozó, illetve a szöveg elküldésére utaló, ezáltal pedig akár levélként is olvasható költemény (IV. 4),⁴ illetve kimutathatók érdemleges intertextuális kapcsolatok egy-egy horatiusi szatírával (pl. *Silvae* IV. 6 és *Sat.* I. 9)⁵ vagy a vergiliusi *Eclogák*kal.⁶ A fennmaradó hat nem hexameteres költemény közül kettő: az alkaioi strófában írt IV. 5 és a sapphói IV. 7 a szorosabban vett líra (*melos*), négy hendecasyllabusban írt vers (I. 6, II. 7, IV. 3, IV. 9) pedig a líra határterületének tekinthető *iambos* irányába teszi nyitottá a *Silvaet*, de a költemények egyötöde nyilvánvalóan nem lehet a gyűjtemény műfaji besorolásának alapja. Lemondva a pontosabb műfaji meghatározásról mondhatjuk jobb híján, hogy a *Silvae* a statiusi kisköltészet a nagyeposszal szemben: Bonadeo szerint a „műfaj nélküli” („non-genre”) gyűjtemény egyfajta kisköltészeti kánon megalkotására tett kísérlet.⁷ Csakhogy a gyűjteményben néhány valóban rövid vers (pl. a 19 soros V. 4 vagy a 30 soros II. 5; mindkettő hexameterben) mellett az átlagot a 100–150 sorosak képviselik (pl. I. 1, II. 2, II. 7), és van néhány olyan is, mely kétszáz sornál is hosszabb és akár a háromszázhoz közelít (I. 2 = 277 sor, II. 1 = 234, III. 3 = 216, V. 1 = 262, V. 3 = 293). Így tehát még a kisköltészetként való meghatározás is problematikus lehet: az eposzhoz képest természetesen minden más rövid és „kicsi”, de ez a definíció nem sokat tesz hozzá a tematikusan, metrikailag és terjedelmileg is változatos költemények alkotta gyűjtemény értelmezéséhez.

A műfaj behatárolásához az értelmező segítséget remélhet a *Silvae* paratextusaitól is: a címtől és az első négy kötetet bevezető prózai levelektől. A *Silvae* mint cím

azonban nem szolgáltat egyszerű megoldást a műfaji problémára – éppen ellenkezőleg.⁸ Nyilvánvalóan nem tematikus: a versek nem erdőkről fognak szólni, noha éppenséggel akad köztük egy, melynek tárgya egy fa (II. 3). A késő antik életrajzi hagyomány szerint már Lucanus is írt *Silvae* címen tízkötetnyi verset, ám ha ezek valóban léteztek is és tényleg ez volt a címük, elvesztek; tartalmi és műfaji jellemzőik nem ismertek. A késő köztársaságkori, kora császárkori prózáiróknál már számunkra relevánsabb kontextusokban találkozunk a *silva* kifejezéssel. Cicero szerint a szónokok „a filozófusoktól nyerik mondanivalójuk minden gazdagságát és mintegy alapanyagát” (*omnis enim ubertas et quasi silva dicendi ducta ab illis est, Orat.* 12). A *silva* tehát itt a *materies* értelmében, a görög *hylé* tükörfordításaként jelenik meg.⁹ Quintilianus – aki Statius kortársaként már ismerhette a *Silvaet* – kritizálja azokat a szónokokat, akik tökéletességre törekedve rendkívül lassan írnak, de nem ért egyet a másik végtel képviselőivel sem, „akik száguldó íróvesszővel rohannak végig tárgyukon, s a pillanat heves lendületének engedve rögtönözve fogalmaznak: ennek eredményét nevezik nyersanyagnak. Aztán átnézik és rendszerbe szedik azt, amit ömlesztve papírra vetettek; a szóválasztáson és a mondatritmuson lehet is javítani, de művük tartalmilag éppolyan vaktában összezsapott marad, mint korábban” (*qui primo decurrere per materiam stilo quam velocissimo volunt, et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt: hanc silvam vocant. Repetunt deinde et componunt quae effuderant: sed verba emendantur et numeri, manet in rebus temere congestis quae fuit levitas; Inst. Or. X. 3, 17, ford. Simon Zoltán*). Gellius az *Attikai éjszakák* címválasztásával kapcsolatban megjegyzi, hogy nem akarta utánozni azokat a szerzőket, akik „tarka, változatos és mintegy rendezettség nélküli ismeretanyagot gyűjtöttek össze, és ezt érzékeltető különleges címet is adtak munkájuknak; egyesek a »Múzsák«, mások az »Erdők« címet választották” (*quia variam et miscellam et quasi confusaneam doctrinam conquisiverant, eo titulos quoque ad eam sententiam exquisitissimos indiderunt. Namque alii Musarum inscripserunt, alii Silvarum; Noctes Atticae praef. 5–6*).¹⁰ A *silva* irodalmi terminusként tehát utalhat arra, hogy az adott kijelentés vagy szöveg alapanyaga valami másnak (Cicero), vázlata vagy első változata egy később tökéletesítendő műnek (Quintilianus), többes számban pedig vonatkozhat rövidebb és változatos jellegű szövegek – legalább látszólag – véletlenszerűen elrendezett gyűjteményére (Gellius). Noha mindhárom idézett szerző a prózával, nem pedig a költészettel összefüggésben használja a *silva* szót, mégis magyarázható talán a statiusi cím is a fenti jelentések átvételével: a gyűjtemény címe utalhat a publikált és esetleg tovább csiszolt szövegek eredeti változatára és előadási kontextusára éppúgy, mint fent vázolt metrikai, műfaji, terjedelmi és tematikus sokféleségükre, illetve arra, hogy az események, melynek az alkalmi költemények emléket állítanak, maguk a költészet „alapanyagai”.¹¹

A gyűjteményben helyet kapó költemények sokszínűségét és a műfaji besorolás nehézségét egyaránt érzékeltetik a versek tartalomjegyzék jellegű felsorolásai az egyes könyveket bevezető levelekben. Statius gyakran a műfajsemleges *libellus* és *opusculum* szavakat használja, hangsúlyozva a versek rövidegét és/vagy könnyedségét.¹² Két esetben találkozunk az *ecloga*, „válogatott/rövid költemény” megjelöléssel (III. 5, IV. 8). Van, hogy Statius metonimikusan, kvázi-címként a tárgy meghatározásával utal az egyes versekre (pl. I. 5 = *balneolum*, „fürdő”; II. 5 = *leo mansuetus*, „szelídített oroszlán”). Más hivatkozások valóban sugallnak bizonyos műfaji jelleget a vers eredeti kompozíciós és előadási kontextusának, a keretül szolgáló retorikai toposznak a megjelölésével: a *Silvae* I. 2 „nászdal” (*epithalamium*), a II. 6 „vigasztalás” (*consolatio*), a II. 7 „születésnap-i köszöntő” (*genethliacon*).¹³ A költő egy hexameteres verset jelöl meg levélként (*epistula*, IV. 4, lásd fent), noha legalább a nem hexameteres IV. 7 is olvasható akként; a metrumot emeli ki a IV. 9 esetben (*hendecasyllabi*), melyet szembeállít egy később megírandó, méltóbb, ám továbbra is „kis” költeménnyel (*dignius opusculum*). Nem a pontos metrumot jelöli meg végül a IV. 5 kapcsán, mégis metrikai alapon határozza meg a tágabb értelemben vett műfajt: az alább részletesen tárgyalandó, alkaioi strófában írt vers „lírai dal” (*lyricum carmen*). A hangsúly a *lyricum* jelzőn van: Statius másutt *carmennek* nevezi a hexameteres II. 1-et is. A másik szó szorosabb értelmében véve lírai költemény, a sapphói strófában írt IV. 7 esetében

Lírai óda Septimius Severushoz (IV. 5)

Kis birtokomnak kincseivel vigan,
hol ősi Albánk trójai vára áll,
ékesszavú bátor Severust
új ütemet dalolón köszöntöm.

Magas napunktól hajtván a parrhasi
Arctos felé fut vissza a durva tél,
megint ragyog víz, föld, elűzik
zord Aquilót a szelíd Zephyrek.

Tavaszz, tavasz van! zsendül a fán a haj:
az évi lomb. Már fűjja az új panaszt
a kismadár, új énekét, mely
ott született meg a néma télben.

Kis föld, a tűzhely, hol sose húny a láng,
az annyi füsttől kormos, öreg tető
vigasztal, és hogy amphorából
felhozom én, ha kiforrt Lyaeust.

Nem béget itt rám nyájam: ezernyi juh,
nem bőg a vágyott hűtlen után tehén,
uruk magában zeng a lanton,
s néma vidék veri vissza hangját.

Mégis szerelmem drága hazám után
ezé a tájé! Énekem itt jutott
a harcok istennő kegyéből
Caesar arany jutalomdíjához.

Egész sziveddel osztva e kellemes
izgalmat, álltál énvelem ott, ahogy
bebryx fővényen félve rezzent
minden ökölzuhanásra Castor.

Hazád a távol Syrtis, az úttalan
Leptis? Nos, ennél India sem terem
többet, s az illatdús Sabától
elveszi majd a fahéja kincsét!

Vélnők, hogy édes Septimius nem itt
volt, Romulus hét dombja körül gyerek?
S hogy nem Iuturnának vizén nőtt
nagyra meg ő kicsi csecsszópóból?

*Nagy lelked így sem lep meg: az ausoni
öbölbe jöttél, sokvizű Afrikát
elhagyva, ifjan, s tuscus áron
már a hazánk fiaként hajóztál.*

*Majd Curiánk itt sarjai közt nevelt,
s elégedetten hordtad a keskenyebb
bíbort, de nagy terhekre már mint
patricius szívű férfi törtél.*

*Nem úgy viselkedsz, mint aki pun: nem is
érzel s beszélsz úgy! Római vagy te már!
Ám hány lovagról azt hihetnénk
s rómairol: nevelője lib föld!*

*Ha szólsz, derűssé lesz a zajos Forum,
ám szép szavad megvenni sosem lehet,
kardod pihen békén, hüvelyben,
s csak ha barát szava kér, vonod ki.*

*Legszebb szivednek mégis a csend s falu.
Földjén atyádnak, Veii vidékein,
az ősi Curesban pihensz vagy
hernicusok csupa lomb hegyormán.*

*Sokféle tárgyról fűzöl ütemtelen
szókat te itt; ám jussak eszedbe majd
olykor, s dalát újítsa barlang
csendes ölné, mi pihent: a lantod.*

Muraközy Gyula fordítása

a költő egyáltalán nem céloz annak metrikai-műfaji jellegzetességeire, csak annyit mond, hogy „gyors hazatérésre kéri” benne az éppen Dalmatiában tartózkodó Vibius Maximust (*reverti maturius ex Dalmatia rogo*). Az egyes költemények minden bizonnyal nem szerzői, ám a szövegahagyományban viszonylag korán rögzült címfeliratait¹⁴ mindkét „lírai” költeményt *ode lyricaként* határozzák meg.

Az alábbiakban e két vers, a *Silvae* IV. 5 és a IV. 7 mint lírai kísérletek, illetve az általuk körvonalazott statiusi „líraprojekt” értelmezésére vállalkozom. Vajon egyszeri kirándulások ezek a líra területére, vagy olvashatók egy lírai fordulat ígéretként is? Nem célom a két költemény teljes szövegére kiterjedő interpretációt adni: kifejezetten a műfaji önreflexió kérdésére fókuszálok majd, és az így kapott értelmezést felhasználva igyekszem megfogalmazni, milyen szerepet játszhat a két vers a *Silvae* negyedik könyvében.

A szokatlan lant: *Silvae* IV. 5

A *Silvae* IV. 5 címzettje egy bizonyos Septimius Severus, a későbbi császár névrokona. A költő szerény albai birtokáról köszönti őt: a birtok és a tavasz szépségeinek leírása tölti ki a vers első szakaszát (1–20). A következő, a költő személye mellett már a címzettet is kiemelő rövidebb szakaszból megtudjuk, hogy miért kötődik Statius az albai birtokhoz: itt, a Domitianus alapította Albai Játékokon aratott költői sikert (21–24), a versengésben pedig Septimius volt a támogatója (25–28). A vers második felét már Septimius magasztalása teszi ki. Megtudjuk, hogy Észak-Afrikában született, Lepcis Magnában,¹⁵ de már gyerekkorától kezdve Rómában él, és tökéletesen beilleszkedett a főváros társadalmi elitjébe (29–48); ügyvédként barátai hűséges segítője (49–52). Ha a városból visszavonul vidéki birtokaira, írással tölti szabadidejét, s a költemény végén Statius arra kéri, hogy a költészetet se hanyagolja el a prózai beszédek kedvéért (53–60).

Az első strófában Statius rögtön hangsúlyozza, amint azt a kötet bevezető levelében is tette a *lyricum carmen* megjelöléssel, hogy lírai kísérlet következik, a harmadik strófában pedig erre felel a tavasszal éneküket „kikísérletező” madarak költői képe:¹⁶

*Parvi beatus ruris honoribus,
qua prisca Teucros Alba colit lares,
fortem atque facundum Severum
non solitis fidibus saluto.*

[...]

*Nunc cuncta veris frondibus annuis
crinitur arbor, nunc volucrum novi
questus inexpertumque carmen
quod tacita statuere bruma.*

A kicsiny vidéki birtok áldásaival boldogan, ott, hol az ősi Alba még tiszteli a trójai házi isteneket, a bátor és ékesszóló Severust nem szokott lantomon köszöntöm. [...] Most az összes fát az új év tavaszi lombja koronázza; most hallható a madarak új panasza és a még be nem gyakorolt ének, melyről a tél csöndjében határoztak.

Statius: *Silvae* IV. 5, 1–4, 9–12

Ahogy Statius „szokatlan hangszert” (*non solitis fidibus*) használ, úgy a madarak is „újfajta sirámokat” (*novi questus*) hallatnak és „korábban nem próbált / még nem jól begyakorolt éneket” (*inexpertum carmen*) énekelnek tavasszal: az idei madárének minden jel szerint nem azonos a tavalyival. A 12. sorban a *statuere* szót szövegkritikai probléma terheli, melyet többen is konjektúrával próbáltak feloldani. Owen és Phillimore szerint a madarak a csendes tél folyamán még „elhallgatták” (*siluiere, tacuere*) tavasszal megszólaló éneküket; Clark szerint „tanulgatták” (*studuere*) azt – az idősebb Plinius is tudni véli, hogy a fülemüle-

fiókák az idősebbektől tanulják és „begyakorolják” éneküket.¹⁷ Egyik konjektúra sem tűnik tökéletesnek. A *siluere* és a *tacuer* jelentése tárgyas igeként inkább ’hallgatni valamiről’, mint az itt szükséges ’nem megtenni valamilyen kijelentést / nem előadni egy éneket’, ráadásul a *tacuer* közvetlenül a *tacita* mellett bántó szóismétlés volna, bár talán értelmezhető a madárcsiripelést imitáló hangutánzasként is; a *studuere* pedig, amint azt Coleman is megjegyzi, nehezen egyeztethető össze az *inexpertummal*, hiszen azt sugallja, hogy a madarak mégis énekeltek a tél folyamán. Clark javaslata egy szempontból mégis jobbnak tűnik számomra a másik kettőnél. A gyakorlásra célozva emberi jellemzőket tulajdonít a madaraknak (miként Plinius is a fülemüléknek), és ezáltal nemcsak szorosabb párhuzamba helyezi őket a költővel, hanem közvetett módon ki is egészíti Statius mondandóját saját lírai kísérletezéséről. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy az elsőként publikált lírai költeményt, melyet éppen olvasunk, ne előzte volna meg (akár közvetlenül, akár az ifjúkori tanulmányok részeként) tanulás és az új forma elsajátítását segítő „gyakorlatozás”. Végső soron azonban Clark konjektúrája mégis a kézirati hagyomány olvasatának lehetséges voltát erősítheti meg. A „fellépést” megelőző „gyakorlás” előtt ugyanis még valamire szükség van, ez pedig a döntés, hogy a költő (legyen ember vagy madár) egyáltalán belefog a kísérletbe. A *statuere* éppen erre a mozzanatra utalhat: a madarak „elhatározták”, hogy milyen költeményt énekelnek majd tavasszal, és e tudatos tervezés a madárvilágban talán nem is annyira furcsa, mint amilyennek Coleman érzi, ha figyelembe vesszük a madarak és a költő közti párhuzamot a versben.¹⁸

A negyedik sor egy intertextuális kapcsolat révén azt is elárulni látszik, hogy a „nem megszokott lantot” Statius kitől vette kölcsön: Horatiustól, aki az ugyancsak alkaioi strófában írt „római ódák” nyitóversének első strófájában jelenti ki, hogy „lányoknak és fiúknak énekel korábban nem hallott éneket”: *carmina non prius / audita ... / virginibus puerisque canto* (Hor. C. III. 1, 2–4).¹⁹ Az egyszerű, „epikureus” vidéki élet Statius által hangoztatott szépsége természetesen közhelyszerű, nem egyetlen szerzőhöz kapcsolható toposz, a versformával párosítva azonban ez is nyilvánvalóan Horatiust idézi. A két ellentétpárra (*parvus* ↔ *beatus*, *rus* ↔ *honor*) bontható és ezáltal a vers (egyik) diszkurzív keretét felvázoló, ám a négy névszóval az első mondat grammatikai struktúrájából igen keveset eláruló kezdősor akár egy horatiusi óda felütése is lehetne, ha nem tudnánk, hogy valójában nem az.²⁰ A vidéki élet szépségét hirdető horatiusi utalásoknak a „lírai kísérlet” nyitányaként azonban van egy apró szépséghibája. Alex Hardie szerint az első sornak három horatiusi forrása van, mindegyik az Ódákból: *hic tibi copia / manabit ad plenum benigno / ruris honorum opulenta cornu*, „itt majd bőven eláraszt a végtelen bőség a vidéki birtok áldásaival teli bőségszaruból”, I. 17, 14–16; *mihi parva rura / [...] Parca dedit*, „a Parca nekem kicsiny vidéki birtokot adott”, II. 16, 37–39; *satis beatus unicis Sabinis*, „éppen eléggé boldogan egyetlen szabin birtokkal”, II. 18, 14.²¹ Valójában az említésre méltó párhuzamok nemcsak a lírai költemények között lelhetők fel, hanem az *Epódosokban* (*beatus ille, qui procul negotiis... paterna rura bubus exercet suis*, „Boldog az, ki a városi ügyektől távol ökreivel az atyjától örökölt vidéki birtok földjét szántja”, 2, 1–3), a *Szatírákban* (*quoscumque feret cultus tibi fundus honores*, „s mindazt az áldást, mellyel ellát a megművelt föld”, II. 5, 13) és a *Levelekben* is (*novistine locum potiore rure beato?*, „ismersz-e értékesebb helyet a bőven termő földnél?”, I. 10, 14; *agricolae prisci, fortes parvoque beati*, „a régi földművesek, bátor és kevéssel is boldog emberek”, II. 1, 139).²² A *Silvae* IV. 5 első strófája tehát nem annyira a lírikus, mint inkább a lírikussá váló, illetve később éppenséggel a líra helyett más műfajjal, a *Silvae* domináns metrumához hasonlóan hexameteres levéllel kísérletező Horatiust idézi meg; nem kifejezetten az Ódákat, hanem a lírai csúcspontú életmű egészét. Könnyen belátható ennek jelentősége a Statius-vers értelmezésében. Ha Horatius sem eleve volt lírai költő, hanem azzá kellett válnia, akkor a *Silvae* költőjének lírai kísérlete is olvashatóvá válik egy szűkebb értelemben vett lírai gyűjtemény felé tett első lépésként. Statiusból is lehet még lírikus, lehet belőle is „Horatius” – akár abban az értelemben is, hogy a költő „lírai projektje” a természet tavaszi újjáéledéséhez hasonlóan ígéri a Horatius óta „szunnyadó” lírai költészet feltámasztását.²³ Elképzelhető ugyanakkor egy fordított kronológiai olvasat is. Ha

Lírai óda Vibius Maximushoz (IV. 7)

Nagy csaták téres mezein ki oly rég
vagy velem, hagyd, hős Erato, vitézek
harcait, s vond nagy művem útja ívét
most kicsinyebbre.

És te, lantos had vezetője, adj más
lantverőt nekem kis időre, hisz, lám,
Pindarus, Thebaed, a dicsőt daloltam
római versben.

Maximusnak szól, finomabb a dal most;
még nem érintett koszorú babérja
vonz ma, és tisztább folyamárra kerget
inni az új szomj.

Mondd, mikor küld szép Latiumba vissza
dalmaták hegysége, ahol, ha látja
Dist, fakón jó fel, s aranyát utánzó
színben a bányász.

Lám, szülőföldem közelebb van, ám a
lusta Baiae szép kikötője sem tart
ott, se kit Hector hada tett híressé
egykor: a kürtös.

Nélküled bágyadt, elalél Camenám,
nélküled Thymbra ura egyre ritkább
ihletőm, s ott áll, megakadt a rajtnál
művem, Achilles.

Lám, a Thebaist csiszolással értő
szódra gyöttröttem szakadatlanul, s most
bátran oly hírnév örömeire tör, mint
Mantua sarja.

Ám ha késel, sincs harag! Új, virágzó
sarj ígér támaszt üres otthonodnak.
Drága nap! Köztünk, ime, Maximusnak
mása jelent meg!

Rossz, ne vágyjunk rá, a gyermektelenség!
Mert a csúf vágyú örökös szorongat,
s küldené – szegyen! – rokonát baráti
szívvel a sírba.

*Búcsukönny nem hull a gyerektelenre!
Győzve dül házán a mohó utód, sír
adta zsákmányán örül, és a máglya
ára dühíti.*

*Érne bár nagy kort nemes újszülötted!
Várja út, mely nem sokaké; érényben
nőjön apjág fel, a tett terén meg
túl a nagyapján!*

*Míg kicsiny, szóljal neki fegyveredről,
hogy Orontesig, Keletig hatoltál
egy lovasszázad vezetőjeként, s nagy
Castor is óvott;*

*s ő mesél később, hogy – a győzhetetlen
mennykövű Caesar hiveként – bolyongó
sarmatát egy helyre kemény parancssal
mint telepített.*

*Ám előbb műved vegye kézbe, melyben
mind az őskortól rövidítve fogtad
össze, mit Sallustius írt s Timavus
nagy hírű sarja.*

Muraközy Gyula fordítása

Horatius lírai csúcsteljesítményei tükrében a korábbi költeményeket (a változatos metrumú *Epódosokat* és a hexameteres *Szatírákat*) is az *Ódák* szerves előzményeként olvassuk, akkor a jövőben megírandó lírai Statius-költemények felől olvasva a *Silvae* kevert metrumú, de jórészt hexameteres verseit is azok „előtanulmányai-ként” értelmezhetjük, és felismerhetjük bennük a lírai költészet „csíráit”. Statius már az első kötetet és egyúttal a gyűjtemény egészét bevezető levélben is célzott a költői életművek ilyen olvasatának lehetőségére, igaz, ott magát elsősorban epikus költőként meghatározva Homéros és Vergilius költői „előtanulmányait” említette: „Szoktuk olvasni a *Szúnyogot* is, és elismeréssel adózunk a *Béka-egér harc*nak is; nincs is senki a kiváló költők között, aki főművei megírása előtt, prelúd gyanánt ne írt volna ezt-azt könnyedebb stílusban” (*et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est illustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit, Silvae I. praef.*).

A vers következő, az eddig tárgyaltaknál még feltűnőbb Horatius-párhuzama ismét az *Ódák*at idézi, azoknak is a harmadik könyvét. A hetedik strófában Statius hálával említi, hogyan segítette őt Septimius az Albai Játékokon (talán Kr. u. 90-ben):

*Cum tu sodalis dulce periculum
conisus omni pectore tolleres,
ut Castor ad cunctos tremebat
Bebryciae strepitus harenae.*

Mikor te bajtársként velem együtt, teljes erőbedobással vállaltad az édes veszélyt, mint ahogyan Castor is összerezzen minden egyes ütés hangjára a bebryciai arénában.

Statius: *Silvae* IV. 5, 25–28

A versengés résztvevőjének izgalommal vegyes félelmét érzékeltető *dulce periculum* kifejezéssel Statius szó szerint idézi Horatius III. 25. ódáját: „édes a veszély, Lenaeus, követni az istent, ki zöldellő szőlőlombbal koszorúzza fejét” (*dulce periculum est, / o Lenaeae, sequi deum / cingentem viridi tempora pampino*, 18–20). Horatiusnál azonban nem költőversenyőről olvasunk. Az óda a bacchusi révületről szól (a *Lenaeus* pedig az isten megnevezése), melynek hatása alatt a költő „gyakorolni fog” egy Augustus dicsőségét megörökítő éneket, méghozzá nem magányosan, hanem hallgatóság jelenlétében (*quibus / antris egregii Caesaris audiar / aeternum meditans decus / stellis inserere*, „Milyen barlangban fog hallatszaní, amint gyakorlom az éneket, mellyel a nagyszerű Caesar örök dicsőségét az csillagok közé emelhetem?”, 3–6). A költemény témája lehet az egyik kapocs a horatiusi és a statiusi *dulce periculum* között: Statius maga is a császár, Domitianus germánok és dákok elleni hadjáratairól énekelve aratott győzelmet Albában (*Troianae... sub collibus Albae, / cum modo Germanas acies, modo Dacae sonantem / proelia Palladio tua me manus induit auro*, „A trójai Alba hegyénél, mikor a germán seregekről, a dákok elleni csatákról énekeltem, a te kezedből kaptam meg Minerva arany koszorúját”, *Silvae* IV. 2, 65–67). Horatius Bacchus-inspirálta költészetének másik jellemzője a merész újszerűség és magasztosság (*dicam insigne recens adhuc / indictum ore alio [...] nil parvum aut humili modo, / nil mortale loquar*, „nagyszerű és új, más által még nem énekelt dalt fogok énekelni [...] Nem hagyja el számat semmilyen jelentéktelen, alantas, múlandó szó”, *Carm.* III. 25, 7–8, 17–18). Az *Ódák* III. könyvét a költő nemcsak költeményei újszerűségének hangsúlyozásával nyitja (a római ódák már említett nyitóversében), hanem azzal is zárja (*ex humili potens / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*, „mélyről indulva hatalmassá váltam, s elsőként daloltam aiol éneket itáliai mértékben”, III. 30, 12–14). A néhány verssel korábban olvasható Bacchus-költemény „új éneke” valószínűleg nem az *Ódák* egészét jelöli, és nem is a könyvet nyitó római ódákra utal vissza. Nisbet és Rudd szerint a *dicam* és a *loquar* futurumát nem kell szó szerint venni: maga a költemény az „új ének”, mely *enjambement*-jaival máris érzékelteti a zaklatott bacchusi ihletettséget.²⁴ Az Augustusról szóló éneket azonban Horatius egyelőre csak „gyakorolja” (*meditans*),²⁵ vagyis amit olvasunk,

azt akár *silvának* is nevezhetjük: a költeményben megszólaló költői hang azt sugallja, hogy egy még le nem zárult alkotási folyamat köztes produktumáról van szó, mely ráadásul révületben, tehát gyorsan és a javítgatás lehetősége nélkül született. Persze csak a statiusi alkalmi költészet tükrében olvasva és az irodalomtörténeti kronológiát felborítva, a *dulce periculum* allúziójának irányát megfordítva mondhatjuk, de mégis: mintha Statius Horatiusa azzal „vizszonozná” követője lírai és egyben horatiusi kísérletét, hogy ő is kísérletet tesz a „*silva*-retorika” alkalmazására.²⁶

Az Albai Játékokon való részvétellel kapcsolatban Statius nemcsak a saját győzelmét említi, hanem Septimius abban játszott szerepét is. A költő–mecénás viszony túlzó és eufemisztikus, közeli barátságot sugalló leírását kapjuk: Septimius „bajtársával” (*sodalis*, 25) együtt, „teljes erőbedobással küzdött” (*conius omni pectore*, 26), és remegve aggódott a költőért (*tremebat*, 27), mint ahogyan Castor a testvééréért, Polluxért az Amycus elleni bokszmeccsen (27–28). Hasonlóan baráti-ként mutatja be Statius Septimiusához fűződő kapcsolatát a vers utolsó strófájában is, ahol arra kéri patrónusát, hogy vidéki birtokának nyugalomát hozzá hasonlóan élvezve ne csak prózát írjon, hanem rá emlékezve időről időre a lantot is vegye elő:

*Hic plura pones vocibus et modis
passu solutis; sed memor interim
nostri verecundo latentem
barbiton ingemina sub antro.*

Itt többnyire prózában, versmérték nélkül írsz majd műveket; de időről időre gondold ránk, és szerény barlangodban újra szólaltasd meg rejtőzködő lantodat.

Statius: *Silvae* IV. 5, 57–60

A *barbitos* újabb horatiusi terminus, melyet a költő programadó jelleggel már rögtön az *Ódák* nyitóversében használt (*nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*, „és Polyhymnia sem tagadja meg, hogy lesbosi lantomat megpendítsem”, C. I. 1, 33–34).²⁷ A lehetséges szinonimák helyett választott, viszonylag ritka szó azt sugallja, hogy Septimius sem akármilyen, hanem kifejezetten „horatiusi” költeményeket írna (ráadásul egy barlangban, mint Horatius is új, bacchusi költeményét a III. 25. ódában),²⁸ azaz a lírával kísérletezne csakúgy, mint a költő.²⁹ Az emlékezés és az ismétlés/folytatás terminusai (*memor*, *interim*, *ingemina*) egy intertextuális háromszöget vázolnak fel: Septimius Horatiust játszva utánozza Statiuszt, és Statiuszt játszva utánozza Horatiust. A költő természetesen nem új karriert javasol patrónusának. A többnyire (*plura*) prózában alkotó Septimius a lírával csak alkalmanként (*interim*, *ingemina*) próbálkozó amatőr marad. A *Silvae* gyűjteményének ismeretében azonban könnyen ráismerhetünk az ő képében Statiuszra is, aki végül csak két „lírai dalt” publikál kisebb költeményei között. Fontosnak tűnik a *Silvae* IV. 5 értelmezése szempontjából, hogy Statius az esetenkénti, rendszertelen lírai alkotás lehetőségét patrónusa szabadidős tevékenysége, és nem saját líraprojektje kapcsán veti fel. A vers mint (legalábbis a gyűjteményen belül elfoglalt helyét tekintve) első lírai kísérlet mintha éppen azt a pillanatot ragadná meg a költő pályafutásában, amikor még bizonytalan, hogy miként alakul később Statius és a szűkebb értelemben vett líra viszonya: hogy a hexameterhez

szokott költő marad-e amatőr lírikus, mint Septimius (aki persze költőként is amatőr), vagy új Horatiusszá válik – Septimius pedig új Maecenasszá, aki beiktathatja Statiuszt is a lírai költők sorába, amint azt Horatius remélte az *Ódák* nyitó költemény végén: *quodsi me lyricis vatibus inseres, sublimi feriam sidera vertice* („ha tehát engem besorolsz a lírai költők közé, fennkölt homlokommal a csillagokat fogom verdesni”, C. I. 1, 35–36).³⁰

A költészet kisebb körei: *Silvae* IV. 7

A Septimius Severushoz írt „lírai dal” után egy Statiusztól megszokottabb hexameteres költemény következik a kötetben: a 109 soros IV. 6 témája Novius Vindex Hercules-szobrocskája, melyet a költő a patrónus által rendezett lakomán látott.³¹ Ezt a verset azonban újabb lírai kísérlet követi, a metrikai variáció jegyében ezúttal sapphói strófában. Statius második eposzán, az Achilleus életrajzát ígérő, de végül befejezetlenül maradó *Achilleisen* dolgozik, csak hogy nem jön az ihlet, s ezért kéri lírai költeményben Vibius Maximust, hogy mielőbb térjen vissza Dalmatiából Latumba és segítse őt tanácsaival, miként tette azt a *Thebais* megírása során is (1–28). Érthető azonban a patrónus késlekedése, hiszen Vibiusnak fia született – a vers második fele a *genethliakon* hagyományába illeszkedve ünnepli az örvendtes és régóta várt eseményt (29–56). Az alábbiakban kizárólag a vers első felével foglalkozom, ahol Statius a különböző „nagy” és „kis” műfajok viszonyával foglalkozik, és metaforikus modellt is nyújt az antik irodalmi műfajok rendszerének leírásához.

A *Silvae* IV. 5 első strófájában a *non solitis fidibus* minden bizonnyal a *Silvae* korábbi költeményeihez képest pozicionálta a lírai kísérletet, azokhoz képest szokatlan lantra volt szükség. A IV. 7 kezdősoraiban ezzel szemben Statius az eposzhoz képest kisebb költeményt ígér:

*Iam diu lato spatia campo
fortis heroos, Erato, labores
differ atque ingens opus in minores
contrahe gyros.*

Már régóta a tágas mezőn barangolva, bátor Erato, most halaszd későbbre a hősi munkálatokat, és a hatalmas művet összebb húzva kisebb köröket írv le.

Statius: *Silvae* IV. 7, 1–4

A „tágas (csata)mező”,³² a „bátor” Múza, Erato – aki jellemzően a szerelmi, illetve lírai költészetért felelős, de Apollónios Rhodiosnál és Vergiliusnál epikus ihletet ad, tehát a műfaji határátlépés ismerős feladat a számára³³ – és „hősi munkálatai”, illetve a „hatalmas mű” nyilvánvalóan nem a *Silvae* korábbi költeményeire utalnak, hanem Statius eposzaira általában, illetve szűkebb értelemben az éppen elkezdett *Achilleis*re: ennek munkálatait kell elhalasztani (*differ*, 3), és „kisebb körökre korlátozni” (*in minores / contrahe gyros*, 3–4) a költői tevékenységet. Ez utóbbi említése a három hosszú és egy rövid sorba tördelt sapphói strófa záró „felsorába” nyúlik át: Statius itt rögtön végre is hajítja, amit a Múzától kér, lelassítva a költői szöveg áradását és „kisebb terjedelemmel” elégedve meg. A *gyros* szóval a Statius előtti római irodalomban is találkozunk hasonló kontextusban. A Coleman által említett párhuzamok³⁴

közül kétségtelenül az a Propertius-hely a legrelevánsabb, ahol az új, komolyabb témák tárgyalására vállalkozó elégikus költőt Apollo figyelmezteti kallimachosi modorban: *mollia sunt parvis prata terenda rotis; / ... cur tua praescriptos evecta est pagina gyros?* („kis kerekkel lágy mezőkön hajts; / ... miért tért le költeményed a kijelölt pályáról?”, III. 3, 18–21). Statius tehát fordítva alkalmazza a metaforát: ő nem nagy témával kísérletező elégikus, hanem kis témával kísérletező epikus költő, és nála persze az istenségtől érkező kritika motívuma is hiányzik. A „kisebb körök” ráadásul kettős műfaji utalást hordozhatnak: egyaránt jelölhetik a most újabb költeménnyel bővülő *Silvae*-t általában, és azon belül kifejezetten a második lírai kísérletet is, mely a Statiustól megszokott „kis” költeményekhez képest is „kisebb”, azaz még távolabb áll az eposztól.

Nem mellékes, hogy a görög *gyros* szinonimái közé tartozik a *strophé* is: a „kisebb körök” tehát egyúttal „rövidebb strófákra”, és ezáltal lírai költeményre is utalhatnak. A lírai jelleget már explicit módon hangsúlyozza a vers második strófája:

*Tuque, regnator lyricae cohortis,
da novi paulum mihi iura plectri,
si tuas cantu Latio sacravi,
Pindare, Thebas.*

Te pedig, Pindaros, parancsnoka a lírikusok csapatának, ha városodat, Thébát latin dalban örökítettem meg, adj rövid időre jogot nekem arra, hogy újfajta lantverőt használjak.

Statius: *Silvae* IV. 7, 5–8

A lírai költők közé való besorolás kérése és Pindaros megnevezése a második strófát a vers leghoratusibb szakaszává teszi, de egyúttal a *Silvae* IV. 5-tel is szorosan összekapcsolja. Horatius az *Ódák* nyitóversében Maecenastól remélte, hogy költeményeit a görög líra csúcsteljesítményei mellé helyezi és őt magát beiktatja a lírai költők kánonjába (lásd fent). A IV. 5-ben Statius még nem utalt arra explicit módon, hogy a lírikussá váláshoz a személyes teljesítményen túl a közönség, a patrónus és a filológusok jóváhagyására is szükség van – írhat a költő akárhány verset lírai metrumban, de igazi lírai költő akkor válik belőle, ha a befogadók azzá nyilvánítják. A IV. 7-ből már nem hiányzik ennek tudomásul vétele, de Statius másként írja le a lírai költővé avatás pillanatát, mint Horatius: magát Pindarost mint a „lírikusok csapatának parancsnokát” (*regnator lyricae cohortis*) kéri, hogy engedélyezze számára a lírai hangszer használatát. Nem írott (azaz írásban publikált) szövegek megfelelő műfaji besorolását kéri egy kortárstól (aki itt egyszerre veszi fel a patrónus és a könyvtáros-filológus szerepét), hanem a halhatatlanként, himnikus kéréssel megszólított költő-elődtől a lírai előadás (azaz szóbeli *performance*) lehetőségét – bár a statiusi lantjáték is csupán metaforikus lehet, hiszen a IV. 7-et a költő a Dalmatiában tartózkodó Vibius Maximushoz címezi, és neki küldi. Horatius továbbá nyilvánvalóan örökös tagságra pályázott a lírai költők társaságában, és a IV. 5-ben még Statius is nyitva hagyta a lehetőségét annak, hogy a költő pályán lényegi irányváltást jelentő lírai fordulat tanúi vagyunk; a IV. 7-ben azonban hangsúlyozza, hogy csak rövid időre (*paulum*) kéri a számára új(szerű) hangszer használatának jogát, mint ahogyan a IV. 5-ben Septimiust is csak alkalmoszerű lírai alkotásra szólította fel. Statius nem végleges polgárjogot

kér tehát, csupán „vendégművész” szeretne lenni a lírikusok között – mint később kiderül, az epikus ihlet visszatéréséig. Ezzel is összefüggésben állhat, hogy éppen Pindaroszhoz intézi kérését. Pindaros már Horatiusnál is kiemelkedő, csakhogy éppen az eposzt idézően grandiózus stílusa miatt utánozhatatlan lírai költőként tűnt fel a Statius-vershez hasonlóan sapphói strófában írt IV. 2. ódában, ahol (a kezdőszót visszahangozva: *Pindarum quisquis studet aemulari*, „Ha valaki Pindarossal kíván versenybe szállni”, 1) ugyancsak a második strófa utolsó sorának első szavaként találkozunk a költő nevével: *fervet immensusque ruit profundo / Pindarus ore* („mélyen zengő hanggal zúg és zabolátlanul árad Pindaros”, 7–8).³⁵ A „kis” lírán belül is „nagy” (horatiusi) Pindaros megidézése jól illik tehát a statiusi kontextusba. A költő, bár újabb lírai kísérletet hajt végre, végső soron mégis az eposzíráshoz éppen hiányzó ihlet visszanyerését reméli tőle, illetve a versben megszólított patrónustól.

A lírai műfaj jellemzőinek körülírása a harmadik strófában folytatódik:

*Maximo carmen tenuare tempto.
Nunc ab intonsa capienda myrto
serta, nunc maior sitis, at bibendus
castior amnis.*

Maximusnak próbálok finom szövésű dalt szőni. Most érintetlen mirtusból kell készítenem a koszorút; most nagyobb a szomjúság, de tisztább vízű folyóból kell innom.

Statius: *Silvae* IV. 7, 9–12

A költőnek az új költeményt vékony fonálból kell szőnie (*carmen tenuare*), a koszorút korábban meg nem metszett mirtusból (*intonsa myrto*) kell fonnia, és tisztább forrásból kell innia (*bibendus castior amnis*). A lírai költemény kicsi, tiszta és aprólékosan kidolgozott jellegét érzékeltető metaforák között különösen feltűnő, hogy két szó mégis a nagyságra utal. A *Maximo* szójáték a címzett nevével – kis költemény készül a Nagy Embernek –, a *maior sitis* pedig talán az epikus műfajra tett utalásként értelmezhetjük: Statiust nagyobb, vagyis epikus szomjúság gyöttri,³⁶ amióta nem halad az *Achilleis* munkálataival, de most kénytelen beérni a kisköltészet tisztább forrásának vizével, hogy lírai énekével hazatérésre kérje a „nagy” műfajt nevével is képviselő Maximust.

A „tisztá forrás” kallimachosi-alexandriai hagyományból kölcsönzött közhelye mellékszáltnak bizonyul a versben, mely csak átmenetileg szakítja meg az egyes műfajokat meghatározott helyekhez és meghatározott pályán zajló mozgásokhoz hasonlító műfaji metaforák sorát. Az első volt az epikus *campus*, a második a lírai *gyrus*; a harmadikkal később, a hatodik strófában találkozunk. Statius elárulja Maximusnak, hogy elakadt az *Achilleisszel* – pontosabban nem is ő akadt el, hanem maga az eposz főhőse „az első fordulónál”, vagyis az első ének után.³⁷

*Torpor est nostris sine te Camenis,
tardius sueto venit ipse Thymbrae
rector et primis meus ecce metis
haeret Achilles.*

Távollétedben lomhák lettek a Múzsáim; a szokottnál lassabban érkezik Thymbra ura [Apollo] is, és lám: Achilleusom elakadt az első fordulónál.

Statius: *Silvae* IV. 7, 21–24

A kommentátor által is képviselt, bevett értelmezés szerint mindhárom kép a lovassportok világát idézi,³⁸ de valójában mindegyik lehetővé tesz többféle interpretációt is. Lovakat és kocsit Statius sehol sem említ explicit módon. Az első kép egy tágas mezőt (*lato... campo*) tár elénk, melyen Erato „hosszasan barangolt” (*diu... spatata*). A *spatior* ige egyáltalán nem utal lovaglásra vagy kocsihajtásra – éppen ellenkezőleg, elsősorban sétát jelent, mégpedig előre kijelölt, szabályos útvonal nélkül, amire egy versenyhez szükség volna;³⁹ a tágas mező maga is természetes, nem pedig épített térre utal, szabályos alaprajz nélkül. A második kép minden tekintetben az első elöntéte. A megtett út ezúttal szabályos geometriai alakzat, a kör, a *gyrus* pedig a lovaglásban használt terminus: a gyakorlásra vagy bemutató lovaglásra használt kör alakú pályát jelöli. Ebben az esetben tehát valóban kézenfekvő a lovaglásra gondolni, de „kisebb köröket” róhat valaki éppenséggel ló nélkül is. A harmadik kép (*primis... metis haeret Achilles*, 23–24) egyértelműen versenyre utal; helyszínét nevezzük *circus*-nak. Több kört kell megtenni egy pályán, de a „versenyző” elakad az első fordulót jelző oszlopnál (*meta*). Akár a korábbi *minores gyros*, akár a kocsihajtás mint bevett költészetmetafora tükrében kézenfekvőnek tűnik, hogy egy, a Circus Maximusban rendezettekhez hasonló kocsiversenyre utal a szöveg, de éppen a homérosi eposzoktól kezdve gyorslábúként ismert Achilleus esetében felmerül a futóverseny lehetősége is. A korabeli Rómában ilyeneket elsősorban Domitianus Kr. u. 86-ban felavatott stadionjában, a mai Piazza Navonán rendeztek.⁴⁰

Ami a méretet illeti, világosnak tűnik a *campus*, a *gyrus* és a *circus* egymáshoz való viszonya: legnagyobb az „epikus” *campus*, legkisebb a „lírai” *gyrus* és valahol a kettő között helyezkedik el az *Achilleisszel* kapcsolatban felvázolt *circus*, méretét tekintve valószínűleg a *campushoz* közelebb, hiszen mégiscsak eposzról van szó. Ám az általában vett eposz (illetve az elsősorban harci témát feldolgozó *Thebais*) tágas és szabálytalan alakú természetes mezejével szemben a *circus* tere már épített, behatárolt és szabályos. A három helyszín így érzékelteti tehát a műfaji alapon elkülöníthető költői „pályák” közti különbséget, és ez a jelentősége a középfokú mellékeveknek (*minores, maior, castior*) is: az eposz mint „nagy” és a líra mint „kis” műfaj szembeállítása helyett, illetve azon túlmenően az irodalmi műfajok skáláját is felvázolja Statius, potenciálisan végtelen számú átmenetet feltételezve a két véglet között. Ilyen átmeneti műfajként illeszthető be a rendszerbe az eposz térfelén az *Achilleis*, melyet az elkészült szakasz erotikus témája – az ifjú Achilleus női ruhában bujkálva szerelmi kalandba bonyolódik Skyros szigetén – és (az előbbtől korántsem függetlenül) erőteljesen ovidiusi intertextualitása okán az utóbbi évtizedekben sokan „nem epikus eposzként”, vagy legalábbis atipikus eposzként kezdték olvasni.⁴¹ A kis műfajok térfelén az átmeneti „műfaj” pedig kézenfekvő módon nem más, mint a *Silvae* (a két lírai költemény kivételével), hiszen a gyűjteményben olvasható versek „kisebbek” ugyan, mint egy eposz, de a IV. 7 második strófájából kiderül, hogy a *minores gyrosszal* társított, szó szo-



1. kép. Erató kitharával. Márvány, Kr. u. 2. század, Campania. Ny Carlsberg Glyptotek, Koppenhága, IN 1566 (forrás: Wikimedia Commons)

ros értelmében lírai költeményeknél mégis „kevésbé kicsik”, nemcsak azért, mert van köztük közel háromszáz soros is, hanem mert a költemények többsége már önmagában metrumával, a hexameterrel is jócskán túllépi a lírai léptéket, szemben a mindössze négy hendecasyllabusban írt, és ezáltal a lírához is közelebb maradó költeménnyel.

A költői műfajok rendszerének körvonalazódó statiusi modellje tehát hangsúlyosan térbeli, és talán nemcsak annak köszönhetően, hogy a rendszer egyes elemeit, az egyes műfajokat térbeli metaforák képviselik benne, hanem abban az értelemben is, hogy azok egymáshoz való viszonya ugyancsak térbeliként értelmezhető. Az első strófában elhangzó kérdés, azaz hogy az eposz mezején korábban korlátok nélkül barangoló Erato most kisebb köröket írjon le, azt sugallja, hogy a *gyrus* a *campuson* belül helyezkedik el, s ha ez így van, akkor ugyanezt feltételezhetjük a *circusról*: az *Achilleis* minden műfaji furcsasága ellenére is eposz, a *campuson* van tehát a helye. Az epikus *campus* tehát az összes többi, kisebb műfajnak is helyet ad. A másik értelmezési lehetőség, hogy a *gyrus*, a *circus* és a *campus* végső soron ugyanazt a teret jelképezik: az irodalmi műfajok térben elképzelt rendszerét, melyet a költő három képpel ír le, attól függően, hogy ép-

pen melyik műfaj, illetve mely adott mű felől nézi a rendszer egészét. Epikus „szemüveggel” nézve a műfajok rendszere olyan, mint egy tágas mező, melyen az epikus költő és Múzsája korlátok nélkül barangol, a „kisebb” műfajokban alkotó költők és Múzsáik viszont csak kisebb területét veszik igénybe. A líra felől nézve ugyanez az irodalmi tér koncentrikus körök alkotta szabályos rendszerként jelenik meg: minél kisebb a műfaj, annál kisebb az adott kör átmérője, annál rövidebb száron vezetve lovagol a költő és műve.⁴² Az *Achilleis* kontextusában végül úgy jelenik meg az irodalmi tér, mint egy versenypálya, ahol a versenyzők (ebből a szempontból most mindegy is, hogy kocsihajtók vagy futók) műfajuknak megfelelően kapják a belső, illetve külső pályákat.

Az irodalmi tér e koncentrikus – és egyúttal líracentrikus – modelljében könnyen elhelyezhetővé válnak a műfaji határesetek, és jól leírhatók a műfaji határátlépések is. A költőnek a műfaji kísérletezgetéshez nem kell mást tennie, mint rövidebb vagy hosszabb időre egy vagy több „sávot váltania” a belső pályák felé, ha „líraibb” akar lenni, vagy a külső pályák irányába, ha „epikusabb” szerepre vágyik. Az elkülöníthető pályák száma potenciálisan végtelen, így nehéz megmondani, pontosan mely pályáknál vannak a műfaji határok. Ez természetesen Statius líraprojektje szempontjából sem mellékes szempont. Az *Achilleis* nem olyan, mint a *Thebais*, mégis eposz – de vajon mi a helyzet a *Silvae*vel? Hány sávváltásra van szükség, hogy eljussunk a gyűjtemény hosszabb, jellemzően hexameteres verseitől a hendecasyllabusban írottakon át a *Silvae* IV. 5 és IV. 7 szűkebb értelemben is lírai kísérleteiig? Hol van – és egyáltalán lokalizálható-e pontosan – a „líra” határa a változatos terjedelmű, metrumú és tematikájú költemények gyűjteményén belül?

A *Silvae* IV. 5-ben Statius felvetette annak a lehetőségét, hogy a továbbiakban a líra műfajában fog alkotni. A IV. 7 egyik olvasata az volna, hogy az ott körvonalazott líraprojekt végül sikertelen marad, s ezt a költő is tudatosította már magában: Statiusból nem lesz horatiusi értelemben vett lírai költő. Olvashatjuk azonban úgy is a *Silvae* sorrendben második „lírai kísérletét”, hogy abban a költő relativizálja a IV. 5-ben feltett kérdést: líra *versus* nem líra helyett líraibb és kevésbé lírai költemények egymáshoz való viszonyát írja le. Így értelmezve a statiusi líraprojekt már inkább a költői paletta lírai árnyalatokat gyakrabban alkalmazó színesítéseként: „lírai” helyett egy „líraibb” költészet ígéretként fogható fel.

A *Silvae* IV. könyve: egy líraibb gyűjtemény?

A *Silvae* IV. 7-ben körvonalazott relatív műfaji modell tükrében a gyűjtemény negyedik könyve is más megvilágításba kerülhet. Statius – tegyük hozzá: ebben is Horatiust követve – valószínűleg együtt publikálta a *Silvae* első három könyvét (Kr. u. 93), majd néhány évvel később (Kr. u. 95) a negye-

diket. A negyedik könyvet bevezető levélben válaszol kritikáinak⁴³ is, akik szerint ez a fajta könnyed költészet nem publikálásra méltó:

Quare ergo plura in quarto Silvarum quam in prioribus? Ne se putent aliquid egisse, qui reprehenderunt, ut audio, quod hoc stili genus edidissem. Primum supervacuum est dissuadere rem factam. Deinde multa ex illis iam domino Caesari dederam. Et quanto hoc plus est quam edere! Exercere autem ioco non licet? „Secreto” inquit. Sed et sphaeromachia spectantes et palaris lusio admittit.

Hogy miért van több vers a Silvae negyedik könyvében, mint az előzőekben? Azért, nehogy azt higgyék, elértek bármit is, akik – mint hallom – kritizálnak, amiért ilyen jellegű műveket publikáltam. Először is: teljesen felesleges lebeszélni valakit arról, amit már meg is tett. Másodszor: e költemények közül sokat már átadtam Caesar urunknak. Márpedig mennyivel többet jelent ez, mint kiadni őket! Továbbá: hát tilos könnyed stílusban gyakorlatozni? „Szabad – négy fal között!” – mondják erre. De hát a gladiátorok harci és vívóedzéseire is beengednek nézőket!

Statius: *Silvae* IV. praef.

Statius elutasít minden kritikát, és csak azért is folytatja a *Silvae*-t – de ha jobban megnézzük, mégsem ugyanolyan költeményeket találunk a negyedik könyvben, mint az első háromban. Többen is hangsúlyozzák a költői hang megváltozását,⁴⁴ de vannak számszerűsíthető változások is. A negyedik könyvben ötven százalékhöz közelít a nem hexameteres költemények aránya: a kilenc versből kettő hendecasyllabusokban, kettő pedig aiol metrumban íródott. Összehasonlításképpen: a *Silvae* I. hat és a *Silvae* II. hét verse közül még csak egy-egy íródott hendecasyllabusban; a *Silvae* harmadik és posztumusz publikált ötödik könyvét kizárólag öt-öt hexameteres költemény alkotja. A negyedik könyvben a legrövidebb a versek átlagos terjedelme is: 80 sor (*Silvae* I.: 132 sor, *Silvae* II.: 109, *Silvae* III.: 153, *Silvae* V.: 168). Tehát ha nem is biztos, hogy közvetlenül a kritikák hatására, de Statius mégis módosítja a „műfaj nélküli” *Silvae* műfaji jellemzőit. Az új gyűjtemény a terjedelem és a metrum tekintetében tovább távolodik az eposztól és a hexametertől. A jelen tanulmányban tárgyalt versek így nemcsak önmagukban, az őket körülvevő „nem lírai” versek kontextusában értelmezhetők „lírai” kísérletként, hanem a *Silvae* IV. könyvének mint egy, a IV. 7 műfaji modelljéből következően „viszonylag líraibb” kísérletnek a „leglíraibb” elemeiként is. Lehet, hogy Statius csak a *Silvae* e két versében választja azokat a pályákat a műfajok koncentrikus modelljében, melyeket minden befogadó líraiként azonosíthat, de valójában a *Silvae* IV. egésze elmozdulást jelent a rövidebb és nem hexameteres költészet felé, és ennyiben a líra határvidékeire tett kirándulásként jellemezhető.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült. Köszönettel tartozom „A líra határai” címmel megrendezett workshop résztvevőinek hozzászólásaikért és javaslataikért. A másként nem jelölt fordítások tőlem származnak.

- 1 Két példa: Statius a Domitianus frissen felavatott lovasszobráról szóló nyitóvers „száz sorát... már a felavatását követő napon át merte nyújtani a császárnak” (*centum hos versus... imperatori postero die quam dedicaverat opus tradere ausus sum, Silvae I. praef.*), az I. 2 mintegy háromszáz hexameterét pedig két nap alatt írta meg, és ezt a patrónus is igazolhatja (*epithalamium tuum, quod mihi iniunxeras, scis biduo scriptum*, uo.). Hogy a költői improvizáción alapuló első előadások valós vagy fiktív események-e, az a *Silvae* publikált szövege alapján eldönthető.
- 2 Hardie 1983, 74.
- 3 A *Silvae* műfajának problémaköréről a teljesség igénye nélkül lásd: Bright 1980, Bonadeo 2017.
- 4 A költői levél műfaja és az „elküldött dal”, illetve a dalküldés mint költői motívum közti különbségtételről – elsősorban a pindarosi költészet vonatkozásában – lásd Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 5 Vö. Coleman 1988, 174.
- 6 A *Silvae* és az *Eclogák* közti intertextuális kapcsolatok feltérképezésének kézenfekvő kiindulópontja az a sor, melyben az *Eclogák* költője az „erdőket” jelöli meg bukolikus költészete tárgyaként (*si canimus silvas, silvae sint consule dignae*, „ha erdőkről éneklünk, legyenek azok az erdők *consul*hoz méltók”, *Ecl.* 4, 3). Newlands 2004, 36–38 a *Silvae*t „újfajta pásztorköltészetként” aposztrofálva a gyűjtemény egészének műfaji értelmezésében is relevánsnak tekinti a bukolikus és panegirikus beszédmód, a tájleírás és a politikai-társadalmi kérdésfelvetések ötvözését implikáló vergiliusi megjegyzést.
- 7 Bonadeo 2017, *passim*.
- 8 A címről és a *silva/Silvae* terminusokról lásd pl. Wray 2007, Malaspina 2013.
- 9 A *silva* további metaforikus alkalmazásai Cicerónál: *De or.* II. 65 és 93, III. 103 és 118.
- 10 Lásd még C. *Inv.* I. 34, ahol a három jelentés mindegyike szerepet játszik: *non incommodum videtur quandam silvam atque materiam universam ante permixtim et confuse exponere omnium argumentationum, post autem tradere, quemadmodum unum quodque causae genus hinc omnibus argumentandi rationibus tractis confirmari oporteat*.
- 11 A változatosság retorikájáról a *Silvae*vel összefüggésben lásd Fitzgerald 2016, 64–65 és 155–156. A költészet „alapanyagainak” kiválasztásáról lásd még Ifj. Plinius, *Levelek* IX. 33, 1, Darab Ágnes tanulmányával (Darab 2018).
- 12 Lásd különösen II. 3–4, melyek „könnyed, mintegy epigrammaként szolgáló versikék”, *leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos* (*Silvae* II. *praef.*). A *Silvae* egyes könyvei a *liber* megjelölést kapják. Vö. Ifj. Plinius, *Levelek* IV. 14, 9, a „kis költemények” változatos műfaji megjelöléseiről – Plinius végül a *hendecasyllabi* megjelölést választja saját versei jelölésére (vö. *Silvae* IV. *praef.* a IV. 9-ről).
- 13 E retorikai műfajokról az antik költészetben lásd Cairns 1972.
- 14 A *titulus*okról lásd Coleman 1988, xxviii–xxxii.
- 15 A vérrokonság lehetősége is felmerül tehát Statius Septimiusa és a szintén Lepcis Magnában született császár között; Statius patrónusának kilétéről bővebben lásd Coleman 1988, 158–159.
- 16 Vessey 1970, 508.
- 17 *Meditentur aliae iuveniores versusque quos imitentur accipiunt* (*Nat. Hist.* X. 83). Clark Pliniusszal alátámasztott konjektúráját idézi Postgate 1906, 322.
- 18 Tamás Ábel javaslata szerint – amit köszönök – a *statuere* szókezdeti összecsengése Statius nevével akár afféle rejtett szerzői „szignóként” is értelmezhető. Természetesen túlzás volna minden *stat-* kezdetű szót így olvasni a költő életművében, de legalábbis a gyors, rögtönzésre épülő költői alkotásmóddal összefüggésben használt *statim* (‘rögtön’) a *Silvae-prae*fatiókban (II. *praef.* 19, III. *praef.* 11) ugyancsak felveti ennek lehetőségét.
- 19 Coleman 1988, *ad loc.*
- 20 Vö. Nagel 2009, 146, aki a horatiusi *callida iunctura* (*Ars P.* 47–48) példájának nevezi.
- 21 Hardie 1983, 154, 180.
- 22 E párhuzamok többségét (kiv. *Epist.* II. 1, 139) említi Coleman 1988, *ad loc.* Ellenpróba gyanánt: a Statius-helyet párhuzamként feltünteteti Nisbet–Hubbard 1970, *ad Hor. C.* I. 17, 16 és Watson 2003, *ad Hor. Epod.* 2, 1.
- 23 Ez az értelmezés természetesen azt feltételezi, hogy nem tekintjük (illetve a versben megszólaló beszélő nem tekinti) a „horatiusi líra” folytatónak a potenciális versenytársakat: sem az ifjabb Plinius által említett lírikusokat (pl. *Epist.* IX. 22), sem a tragikus kardalokban erőteljes horatiusi hatást mutató Senecát. A kanonikus költőelőd „eljárásáról” mint intertextuális gesztusról – melybe (mint azt rövidesen Statius kapcsán is látni fogjuk) a szerző kortárs barátja is bevonható, háromszereplőssé téve az intertextuális viszonyt – lásd a jelen számban Tamás Ábel tanulmányát (Plinius és Catullus vonatkozásában).
- 24 Nisbet–Rudd 2004, *ad C.* III. 25, 17–18.
- 25 Vö. *Sat.* I. 9, 2, ahol Horatiusnak „valamilyen kis költeményen jár az agya és teljesen belefeledkezik” (*nescioquid meditans nugarum, totus in illis*), amikor idegesítő félismerőse ráront és kikökkenti gondolataiból (köszönet Tamás Ábelnek, amiért a párhuzamra felhívta a figyelmemet).
- 26 Amint arra Kárpáti Bernadett felhívta a figyelmemet (köszönet érte!), a határátlépés műfaji kísérletezés által is implikált gesztusa és az erdőmotívum Horatiusnál is összekapcsolódik: a költő Lalagéről énekelve köszál a szabin erdőben birtoka határán túl (*namque me silva lupus in Sabina, / dum... ultra / terminum... vagor*, *C.* I. 22, 9–11).
- 27 Vö. Coleman 1988, *ad loc.* A három horatiusi *locus* (*C.* I. 1, 34 és 32, 4; III. 26, 4) mellett az ovidiusi költemények között hagyományozott, de vitatott szerzőségű Sappho-levél egy sora (*Her.* 15, 8) említhető.
- 28 Hardie 1983, 181 másik horatiusi intertextust fedez fel: Horatius *Dionaeo... sub antro* alkot lírai költeményeket az *Ódák* második könyvének nyitóversében (II. 1, 39), szemben Pollio politikailag veszélyes témát, a közelmúlt polgárháborút érintő történeti művével.
- 29 Coleman 1988, *ad* 59–60.
- 30 Vö. Farrell 2014, 510–511, aki a filológiai ítélet (vö. Nisbet–Hubbard 1970, *ad loc.*) mellett a tekercs megfelelő polcon való elhelyezésének fizikai aktusát is hangsúlyozza a horatiusi *inseres* kapcsán.
- 31 Többen is hangsúlyozták e költemény horatiusi *sermo*-jellegét: Hardie 1983, 130, 139; Nauta 2008, 170–171; Nagel 2009, 155–156. Különösen feltűnő a vers kezdősorainak kapcsolata Horatius I. 9. és II. 8. szatírájával: *Fortē remittentem curas... rapuit me cena benigni Vindictis* (*Silvae* IV. 6, 1–4), vö. *Ibam forte via sacra* (*Hor. S.* I. 9, 1), illetve *Nasidieni... cena beati* (II. 8, 1). Nagel és Nauta a *Silvae* IV. 4-et is a horatiusi *Levelek* tükrében olvassák, így egy „horatiusi ciklust” fedezve fel a gyűjteményben (IV. 4–IV. 7).

- 32 A metafora eredete homérosi; köszönet Agócs Péternek, amiért felhívta a figyelmemet erre. Aineiás a csatatéren Achilleusszal találkozáva kijelenti, hogy „szélesen terül el a szavak mezeje erre meg arra” (ἐπεὶ δὲ πολὺς νομὸς ἐνθα καὶ ἐνθα, *Ilias* XX. 249), vagyis hosszan és sokféleképpen lehet szólni, különböző irányokba „haladni” beszéd közben. Itt tehát költői, irodalmi szövegekről és azok műfajáról nincs szó, de a különböző kommunikációs „sémákról” igen. Hésiodosznál is megjelenik a „szavak mezeje”: a balga Persés bármennyit is beszél és bárhogyan is kéri, a szomszédok nem fognak segíteni neki (ἄχρεϊός δ’ ἔσται ἐπέων νομός, *Erga* 403). Vö. Edwards 1991, *ad Hom. Il.* XX. 248–250.
- 33 Apoll. Rh. *Argon.* III. 1–3, ahol az ihlet a műfaj tekintetében epikus ugyan, de a költő Iasón és Médeia szerelmének elbeszéléséhez kér segítséget; Vergilius az *Aeneis* második hat, háborús tematikájú énekét bevezető *invocatio*ban kéri Eratót, hogy legyen segítségére e „nagyobb mű” (*maius opus*) megalkotásában (*Aen.* VII. 37–45). A „kicsi” és a „nagy” közti határátlépés Statiusnál természetesen fordított irányú.
- 34 Coleman 1988, *ad loc.*
- 35 Coleman 1988, *ad loc.* még egy Horatius-allúziót felfedezni vél a második strófában: *hunc fidibus novis, / hunc Lesbio sacrare plectro / teque tuasque decet sorores* (C. I. 26, 10–12).
- 36 A kézirati hagyományban a *nunc maior sitis* et szakasz problematikus, ezért többen is javítani próbálták (*nec maior sitis* Markland, *Mavors sitit* Saenger, *maior sitit* Coleman, *maior sitis*, at Shackleton Bailey), de talán nagyobbbrészt szükségtelenül. Itt csak Shackleton Bailey apró változtatását (*at*) fogadom el, de értelmezését, miszerint Statius a lírai költészetbe veti bele magát „még nagyobb lelkesedéssel”, nem osztom. A *maior sitis* Nagel 2009, 154 szerint is az *Achilleis* munkálataira vonatkozik.
- 37 Az *Achilleis*ből valóban egy viszonylag hosszú, majdnem ezer soros ének, illetve a második énekből kevesebb mint 200 sor készült el.
- 38 Coleman 1988, *ad loc.*
- 39 Vö. *OLD* s. v. *spatior*.
- 40 A gyorsaság és az elakadás ironikus kontrasztjára utal Coleman 1988, *ad loc.* is, de egyértelműen kocsiversenyként értelmezi a képet.
- 41 Az *Achilleis* jellemző ovidiusi olvasataként lásd pl. Hinds 1998, 135–144; a „nem epikus eposz” Cowan (2005, xvi) megfogalmazása, mellyel az ezredforduló *Achilleis*-értelmezéseinek meghatározó irányát jellemzi.
- 42 A *contrahe* kapcsán Coleman 1988, *ad loc.* is felveti, hogy a „kisebb köröket” leíró költő lovát száron vezetik. Míg tehát az epikus Múza maga is a költővel együtt barangolt, a lírai Múza inkább a kör középpontjában álló „edző” szerepébe kerül.
- 43 A kritikusok személyét illető találgatásokról lásd Coleman 1988, *ad loc.*
- 44 Hardie (1983) 164–165; Nauta (2002) 277–279; Nauta (2008) 166–172.

Bibliográfia

- Bonadeo, A. 2017. „Scattered Remarks about the »Non-genre« of Statius’ *Silvae*. The Construction of a Minor Canon?»: F. Bessone – M. Fucecchi (szerk.): *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception*. Berlin, 157–166.
- Bright, D. F. 1980. *Elaborate Disarray. The Nature of Statius’ Silvae*. Meisenheim.
- Cairns, F. 1972. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh.
- Coleman, K. M. 1988. *Statius, Silvae IV. Edited with an English Translation, Commentary and Bibliography*. Bristol.
- Cowan, R. 2005. „Introduction”: O. A. W. Dilke (ed.): *Statius, Achilleid. Edited with Introduction, Apparatus Criticus and Notes*. Cambridge, vii–xxiii. (Az 1954-es kiadás reprintje.)
- Darab Á. 2018. „Az élővilág csodálatos élete: a delfin-materia”: Tóth O. (szerk.): *Miraculum. A csodák szerepe és jelentősége az európai kultúrtörténetben*. Debrecen, 113–131.
- Edwards, M. W. 1991. *The Iliad: A Commentary. Vol. 5, Books 17–20*. Cambridge.
- Farrell, J. 2014. „Az illékony szöveg Catullusnál és más római költőknél”: Kelemen P. – Kulcsár Szabó E. – Tamás Á. – VADERNA G. (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Budapest, 484–513. (Eredeti megjelenés: „The Impermanent Text in Catullus and Other Roman Poets”: W. A. Johnson – H. N. Parker: *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford, 2011, 164–185.)
- Fitzgerald, W. 2016. *Variety. The Life of a Roman Concept*. Chicago.
- Hardie, A. 1983. *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*. Liverpool.
- Hinds, S. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge.
- Malaspina, E. 2013. „La formation et l’usage du titre *Silvae* en latin classique”: P. Galand – S. Laigneau (szerk.): *La silve. Histoire d’une écriture libérée en Europe de l’antiquité au XVIIIe siècle*. Turnhout, 17–43.
- Nagel, R. 2009. „Statius’ Horatian Lyrics: *Silvae* 4.5 and 4.7”: *Classical World* 102, 143–157.
- Nauta, R. R. 2002. *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian*. Leiden.
- Nauta, R. R. 2008. „Statius in the *Silvae*”: J. J. L. Smolenaars – H. J. van Dam – R. R. Nauta (szerk.): *The Poetry of Statius*. Leiden, 143–174.
- Newlands, C. E. 2004. *Statius’ Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge.
- Nisbet, R. – Hubbard, M. 1970. *A Commentary on Horace’s Odes, Book I*. Oxford.
- Nisbet, R. – Rudd, N. 2004. *A Commentary on Horace’s Odes, Book III*. Oxford.
- Postgate, J. P. 1906. „Phillimore’s *Silvae* of Statius”: *Classical Review* 20, 317–324.
- Shackleton Bailey, D. R. 2003. *Statius, Silvae*. Cambridge, MA.
- Vessey, D. 1970. „*Non solitis fidibus*. Some Aspects of Statius, *Silvae* IV 5”: *L’Antiquité Classique* 39, 507–518.
- Watson, L. C. 2003. *A Commentary on Horace’s Epodes*. Oxford.
- Wray, D. 2007. „Wood: Statius’ *Silvae* and the Poetics of Genius”: *Arethusa* 40, 127–143.

Tamás Ábel (1981) az ELTE BTK Ösz-szehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa, folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: római irodalom és kortárs irodalomtudomány.

Legutóbbi írásai az *Ókorban*:
A gyarmatosítók kíváncsisága és Nem egyirányú utca (mindkettő: 2019/2).

A keretezés művészete

Plinius: *Levelek* IV. 27

Tamás Ábel

Az utóbbi jó egy évtizedben ifjabb Plinius (1. kép) leveleinek olvasói egyre inkább felfigyeltek arra az ambivalens retorikára, amellyel a szerző saját költői tevékenységéről beszél, illetve azokra a kifinomult intertextuális manőverekre, melyek révén egyes leveleit (szóljanak ezek költészeti kérdésekről vagy másról) olyan „prózaversekké” varázsolja, amelyek aztán tálcán kínálják magukat a Catullus, Vergilius, Horatius és más római költők műveinek értelmezésén begyakorolt olvasási stratégiáknak. Ezek a kitűnő olvasatok – kezdve mindjárt Ilaria Marchesi *The Art of Pliny's Letters* című úttörő és nagy hatású munkájával (2008) – nemcsak arra az ambiciózus intertextuális technikára világítanak rá, amellyel Plinius a leveleit költői szövegekre utaló, a jelentést erősen befolyásolni képes allúziókkal gazdagítja, hanem arra a szofisztikált technikára is, amellyel hosszabb költői idézeteket illeszt leveleibe, úgyszintén nem jelentéktelen interpretatív következményekkel.

Írásom címében a „keretezés művészetével” kifejezetten arra a Plinius egyes leveleiben használt látványos technikára utalok, amellyel a szerző kiválaszt egy-egy verset vagy versrészletet (legyen ez a saját verse vagy másé), és elhelyezi az adott levél egy hangsúlyos helyén – jellemzően valahol a közepén –, a verset a levél szerves részévé téve, az őt idéző levelet pedig jelentésteli keretté változtatva. A szövegek találkozása által kiváltott alábbi „parergonális” effektusokra szeretném felhívni a

figyelmet: (1) az idézett vers megcsonkítása, amellyel Plinius közvetlenül képes befolyásolni a vers jelentését; (2) az idézet poétikai és tematikus dimenzióinak kiterjeszkedése az őt keretező levélre; (3) a próza és vers ily módon létrejövő váltakozásából adódó „menipposi” effektus. Jacques Derrida szerint, aki a keretről mint külsődleges díszről alkotott kanti elképzelés nevezetes dekonstrukcióját elvégezte, a keretek „nem egyszerűen belsők és nem is egyszerűen külsők” (Derrida 1987, 54), és „parergonalitásuk” éppen ebben a liminális pozícióban ragadható meg. Plinius esetében a parergonalitás főképp abban ismerhető fel, ahogyan keret és keretezett textuálisan hasonulnak egymáshoz: míg a keret (ti. a keretező levél) az általa keretezett vers prózai kiterjesztéseként kezd funkcionálni, lehetővé válik, hogy a keretezett verset pedig az őt keretező levél organikus részeként olvassuk.¹



1. kép. Ifjabb Plinius szobra a comói S. Maria Maggiore-székesegyház 15. századi homlokzatán. Como (az ókorban: Novum Comum) mindkét Plinius szülővárosa (forrás: Brewminate)

Az utóbbi időben Plinius azon levelei, amelyekben a keretelés művészete mint látványos irodalmi technika figyelhető meg, többnyire már alapos elemzések tárgyát képezték. A legfontosabb példák – egytől egyig irodalmi *tour de force*-ok – kiemelt értelmezői figyelemben részesültek: a III. 21 (Martialis haláláról; idézi a költő Pliniusról írott versének – Mart. X. 20 [19] – egy részét), a IV. 14 (Pliniusról mint költőről; pliniusi *ars poeticaként* idézi Catullus 16. *carmenének* négy sorát), a VII. 4 (Plinius költői tevékenységéről; idézi saját hexametekben írott epigrammáját Cicero költői és erotikus cselekedeteiről), valamint a VII. 9 (ajánlott olvasmányok egy fiatal szónoknak; a prózai levél egy ponton versre vált, majd ismét prózában folytatja).² A IV. 27. levelet ellenben – mely jelen írás tárgya – mindeddig többé-kevésbé elhanyagolták. Ez talán annak tudható be, hogy a benne foglalt, hendecasyllabusokban írott költemény nem éppen egy Catullus vagy Martialis színvonalú költő alkotása, de nem is Plinius költői tevékenységének dokumentuma, ráadásul a levél maga sem tűnik első pillantásra különösebben érdekesnek. A levél az ifjú Sentius Augurinus – Plinius szenátortársa és maga is versfaragó arisztokrata – három nappal korábbi *recitatio*ját és költői tehetségét dicséri, és idézi egyik versét, amelyben Sentius (micsoda meglepetés!) Plinius költői tehetségét dicséri, mégpedig igencsak hasonlóan ahhoz, ahogyan Plinius dicséri Sentiust a levél többi részében. Jóllehet ez a kölcsönösség – amelyet az alábbiakban tárgyalok – önmagában is érdekes, ám ami ezt a levelet számomra kifejezetten izgalmassá teszi, az nem más, mint hogy hihetetlenül kifinomult példáját figyelhetjük itt meg a keretelés pliniusi művészetének. A IV. 27-ben a fent említett levelek bizonyos aspektusai együttesen és rendkívül sajátos módon jelennek meg: önmaga költői dicséretének idézése és újrakeretezése (vö. III. 21); idézés (állítólag...) fejből (vö. ismét III. 21); egy költő etablírozása a római kulturális emlékezetben módfelett egocentrikus – értsd: Plinio-centrikus – módon (vö. ismét III. 21); a szerző *ars poeticájának* felvillantása egy másik szerző versén keresztül (vö. IV. 14); és esetleg bepillantás a szerző költői műhelyébe (vö. VII. 4 és VII. 9). De lássuk először a levelet magát:

C. PLINIUS POMPEIO FALCONI SUO S.

1 Tertius dies est quod audiui recitantem Sentium Augurinum cum summa mea voluptate, immo etiam admiratione. Poematia appellat. Multa tenuiter multa sublimiter, multa venuste multa tenere, multa dulciter multa cum bile. 2 Aliquot annis puto nihil generis eiusdem absolutius scriptum, nisi forte me fallit aut amor eius aut quod ipsum me laudibus vexit. 3 Nam lemma sibi sumpsit, quod ego interdum versibus ludo. Atque adeo iudicii mei te iudicem faciam, si mihi ex hoc ipso lemmate secundus versus occurrerit; nam ceteros teneo et iam explicui.

*4 Canto carmina versibus minutis,
his olim quibus et meus Catullus
et Calvus veteresque. Sed quid ad me?
Unus Plinius est mihi priores:
mavult versiculos foro relicto
et quaerit quod amet, putatque amari.
Ille o Plinius, ille quot Catones!
I nunc, quisquis amas, amare noli.*

5 Vides quam acuta omnia quam apta quam expressa. Ad hunc gustum totum librum repromitto, quem tibi ut primum publicaverit exhibebo. Interim ama iuvenem et temporibus nostris gratulare pro ingenio tali, quod ille moribus adornat. Vivit cum Spurinna, vivit cum Antonino, quorum alteri affinis, utrique contubernalis est. 6 Possis ex hoc facere coniecturam, quam sit emendatus adulescens, qui a gravissimis senibus sic amatur. Est enim illud verissimum:

*“γινώσκων ὅτι
τοιοῦτός ἐστιν, οἷσπερ ἦδεται συνών.”
Vale.*

Kedves Falcóm! Három napja Sentius Augurinus felolvasásán voltam, s rendkívüli gyönyörűséggel, bámulattal hallgattam írásait, melyeket ő versecskének nevez. Némelyik egészen egyszerű, a másik emelkedett; van, amelyik csupa báj, van, amelyik érzelmes; az egyik mézédés, a másik merő epe. Azt hiszem, jó néhány éve nem írtak ebben a nemben tökéletesebbet, ha ugyan nem tesz elfogulttá iránta érzett szeretetem s az, hogy verseiben engem is dicsérettel említ. Mert arról is megemlékezik, hogy én időnként versírással játszadózom. Sőt megkérnélek, hogy bíráld meg ítéletemet, ha majd az említett költemény második sora is eszembe jut – mert a többire emlékszem, és tessék, ide is írtam:

*Így zengem dalom én rövid sorokban,
mint zengette Catullusom s a régi
költők s Calvus is, ám velük mi dolgom!
Az egy Plinius itt a régiéknél
több; elhagy forumot s a versnek örvend,
szerelmet keres, így remél viszonzást.
Felér Plinius ó be sok Catóval!
Jó, hát csak ne szeress, ki úgy lobogsz most!*

Láthatod, milyen szellemes, találó, élettelses. Ez csak kószoló, de ígérem, hogy elküldöm az egész könyvet, mihelyt megjelenik.

Közben ajándékozod meg a fiatalembert szeretetteddel, s kívánj szerencsét korunknak ezért a tehetségért, amelyet még kiváló erkölcei is ékesítenek. Ő szinte egész életét Spurinna és Antoninus társaságában tölti, az egyikhez közeli ismeretség, s mindkettőhöz tartós barátság fűzi. Abból is következtethetsz az ifjú nagyszerű jellemére, hogy e két kiváló öreg ennyire szeretetbe fogadta. Mert nagyon is jól mondja a költő: „jól tudva, hogy mindenki olyan, mint az, akivel szívesen van együtt”. Minden jót!

Plinius: Levelek IV. 27

(Muraközy Gyula fordítását módosítottam)

A szerző, mint sok más esetben, itt is szenátortársak arisztokratikus háromszögét alkotja meg: Plinius (consul Kr. u. 100-ban és – mint a IV. 8-as levél bejelentette – augur 103-tól kezdve) ír a tekintélyes Pompeius Falcónak (ha jól tudjuk, consul 108-ban, vagyis csak e levél publikálását követően, és címzettje három további Plinius-levélnek) az ifjú Sentius Augurinus (ha minden igaz, később, Hadrianus alatt Macedonia proconsula) költői tehetségéről.³ Mint Pliniusnak a saját és barátai költői tevékenységét tárgyaló levelei mutatják, ezek a „nagyon fontos” személyek igen jellegzetes módon foglalkoztak költői művek alkotásával, hallgatásával és olvasásával. A költészet előállítás, forgalmazá-

sa és fogyasztása egyfelől az arisztokratikus *otium* intellektuális változatát jelentette számukra,⁴ másfelől pedig eszközt arra, hogy retorikai képességeiket jó kondícióban tartsák.⁵ Különösen a költői ténykedésnek volt egy további jelentős előnye, melyben az imént említett aspektusok egyesültek: ha valakit úgy ismernek – és akár úgy reklámoztak, például Plinius levelei –, mint aki ír, felolvas és publikál költői műveket, az az illető kulturális tőkéjének növekedésével járhatott. Más kérdés, hogy nem mindenki gondolta úgy, hogy ez a fajta tevékenység – különösen a felolvasás – összhangban van a szenatori *decorummal*, és Plinius néhány vonatkozó levele, különösen az V. 3, kifejezetten az ilyen típusú elfoglaltság apológiájának szerepét tölti be.⁶ Esetünkben a jelentős társadalmi presztízzsel rendelkező Plinius – akinek költőként elismerésre van szüksége – azáltal növeli az ifjú Sentius Augurinus kulturális tőkéjét, hogy költői tehetségét kürtöli világgá, miközben, ahogy az feltehetőleg minden olvasó számára világos, az egész játék Plinius érdekeit szolgálja, és az ő költői elismertségét hivatott növelni. Miután ezt a típusú arisztokrata versfaragást Plinius sokszor *lususnak* nevezi („játékos versikék”, „a versírás mint játék”, „játék a költészettel” stb.),⁷ nem utolsósorban éppen itt (*interdum versibus ludo*, „időnként versírással játszadózom”), a játékos verset is magában foglaló levél törekvése Plinius és barátai kulturális tőkéjének növelésére persze maga is leírható irodalmi játékként.

A levélbeli *lusus* valójában többszintű tükörijáték. Az első szint lehetne az, hogy Plinius saját költői önjellemzéseihez hasonló módon írja le Sentius költészetét. Sentius kifejezése saját költeményeire – *poematia*, ’rövid versek’ – olyan terminus, amely Plinius tanúsága szerint saját verseire is használható lenne (lásd *Ep.* IV. 14, 8), bár ő, legalábbis a szóban forgó levélben, egyszerűen a *hendecasyllabi* megjelölést részesíti előnyben.⁸ Sentius stílusának változatossága – amelyet többek közt a *tenuerit*, *sublimiter*, *venuste* stb. adverbiumok fejeznek ki – Plinius tulajdon *varietasát* (lásd IV. 14, 3) tükrözi,⁹ nem beszélve az állandó kikacsintgatásról Catullus és a neóterikus költészet felé, amely közös tulajdonsága egyfelől a IV. 14. levélnek, mely Pliniust a maga *nugaeit* írógató „új Catullusként” prezentálja, másfelől az itt tárgyalt IV. 27-nek is, ahol Sentius olyan költőként láthatjuk, aki a maga hendecasyllabusait láthatólag „catullusi” (vagy általában „neóterikus”, és így persze „pliniusi”) modorban írogatja. A Calvusra történő rendszeres (itt is megfigyelhető) hivatkozás kiemelt jelentőséggel bír, hiszen az ő személye megtestesítheti azt az ideált, hogy a közéleti – és, ami Plinius szemében különösen fontos, jeles szónokként tevékenykedő! – emberhez illő viselkedés a szabadidőt neóterikus költői aktivitással tölteni.¹⁰ Ezen a ponton lép be a tükörijáték második (és nyilvánvalóbb) szintje: Sentius Pliniust a versben mint nagy „catullusi” példaképét dicsőítette – most pedig Plinius dicséri Sentius, mégpedig mint olyan csodálatos költőt, aki őt „catullusi” hendecasyllabusokban dicsőítette.¹¹ Dicsőítés a dicsőítésért, kulturális tőke a kulturális tőkéért! Ugyanakkor, amint ez a magához Sentius Augurinushoz címzett és (ismét) az ő költői tevékenységét dicsőítő IX. 8. levélből jól látható, ez a harmonikus kölcsönösség módfelett sérülékeny, hiszen az esztétikai ítélet – ahogy Plinius ott maga is bevallja – többé-kevésbé értékét veszti, ha kizárólag személyes szimpátiából ered.¹² Éppen ezért ír Plinius ezúttal Falcónak (és itt még véletlenül sem magának Sentiusnak), kérve, hogy legyen ítéletének bírja. Igaz, ennek a kérésnek a komolyságát erősen csökkenti, hogy a Plinius által

rendelkezésre bocsátott anyag mindössze egyetlen darab Sentius „oeuvre”-jéből: láss csodát, éppen a Pliniust dicsőítő versike. Ha Plinius ezt meg is indokolja azzal, hogy Sentius még nem hozta nyilvánosságra a kötetét, az abból fakadó ironikus effektus, hogy nem igazán áll rendelkezésre anyag, amely alapján Plinius ítélete igazolható lenne, aligha hagyható figyelmen kívül – különös tekintettel arra, hogy Falcóhoz az a kérés érkezik, hogy már *azelőtt* dicsőítse Sentius, hogy alkalma nyílna betekinteni a költő többi versébe.¹³ Míg Falcónak később talán lehetősége nyílt megismerkedni az e levélben figyelmébe ajánlott kötetrel, mi, Plinius modern olvasói abban a nem minden ironiát nélkülöző helyzetben találjuk magukat, hogy (az elsődleges címzett „leszármazottaiként”) felkérést kapunk, hogy egyetlen *poemation* alapján ítéljük meg Plinius ítéletét. Mindez könnyen oda vezethet és sok esetben már vezetett is, hogy az olvasó levonja a következtetést: Pliniusnak semmi érzéke nem volt a költészethez.¹⁴

Térjünk rá a tükörijáték harmadik szintjére, nevezetesen a IV. 27. szoros kapcsolatára a III. 21. levéllel, amelyet Plinius Martialis halálának alkalmából írt. Mint már A. N. Sherwin-White kommentárja hangsúlyozta, „a levél elhelyezése a negyedik könyv vége felé Martialis pliniusi laudációjának harmadik könyv végi elhelyezésére emlékeztet” (Sherwin-White 1966 *ad loc.*). Ez a kapcsolat különösen fontos, ha tekintetbe vesszük egyrészt, hogy a III. 21 (a harmadik könyv utolsó darabja és így talán az egységként kezelhető első három könyv – amelyekben még nem volt szó Pliniusról mint költőről – *sphragisa*) olvasható Plinius a negyedik könyvtől kezdve máris igen fontossá váló költői tevékenységének a beharangozásaként,¹⁵ másrészt, hogy a negyedik könyv vége felé ott találjuk a IV. 27. levelet, amely Sentius dicsőíti, mégpedig éppen Martialis III. 21-beli dicsőítését tükrözve. A két levél (III. 21 és IV. 27), minden különbséggel együtt, igen hasonló stratégiát alkalmaz: egy-egy költőt úgy laudál, hogy közben éppen a Pliniust dicsőítő versüket idézi.¹⁶ Mindkét levélben az történik, hogy Plinius azért idéz egy-egy versrészletet, hogy felhívja címzettje figyelmét aktuális *laudator*ának az adott verset magában foglaló kötetére – a kötet a III. 21 esetében már elérhető, a IV. 27 esetében még nem. A III. 21. levélben Plinius a halott Martialis (korának elismert költőjét) idézi, aki a köztük fennálló patrónus–kliens viszony keretében Pliniust mint saját kitűnő *olvasóját* dicsérte, amit Plinius egy meglehetősen visszafogott latolgatással viszonzott arra vonatkozóan, hogy Martialisnak milyen esélyei lehetnek a költői halhatatlanság elérésére.¹⁷ A IV. 27-ben Plinius költői ambíciókkal megáldott szenátortársát, Sentius dicsőíti, aki őt (Pliniust) kitűnő *költőként* és „neóterikus” költői modelljeként dicsérte. Ha a két levelet egymás mellé tesszük, látványossá válik Plinius ironikus hatást keltő elismerési rendszere: ahhoz, hogy Plinius igazán elismerje a költői tehetséget, célszerű *élni* és őt *mint költőt* dicsőíteni; halottnak lenni és Pliniusnak pusztán az olvasói kvalitásait dicsérni szemmel láthatóan nem elég.¹⁸ Az ironikus hatás abból adódott, hogy összehasonlítottuk egymással a két levelet, ám ezt épp a kettejük között fennálló hasonlóságok kényszerítették ki; mindez csak fokozódik, ha összevetjük az idézett költőkről alkotott pliniusi értékelést (Martialis: „fogalmam sincs, hogy halhatatlan lesz-e”; Sentius: „a nagy költő”) az utókor vonatkozó ítéleteivel. Kínálja magát a kérdés: most ez komoly, Secundusom?

A két levél hasonlóságain túl figyelemre méltó rokonság áll fenn Martialis és Sentius hendecasyllabusokban írott – e leve-

lekbe ágyazott – dicsőítő költeményei között is. Érdeemes idézni Ilaria Marchesi (2008, 68) elemzését:

Sentius sorai közhírré teszik, hogy Plinius nemcsak fogyasztója, de alkotója is polimetrikus, erotikus és személyes hangú verseknek. Sentius hízelgő vesszői szerint Plinius – természetesen *foro relicto* – nem rosszabb gyakorlója a könnyed neóterikus költészetnek, mint Calvus vagy Catullus. Akárcsak Martialnak, Sentiusnak is az jut eszébe Pliniusról, hogy, ha csak meghatározott helyen és rövid időre is, de képes arra, hogy kilépjen nyilvános, a „szigorú Catót” alakító szerepéből. De Sentius jóval explicitebben fogalmaz Martialnál, amikor Plinius második természetét aktív költői szerepével hozza összefüggésbe: ha Martial szemében Plinius identitása oszcillált a nappali Cato és az éjjeli szerelmi költő között, akkor Sentius szemében Plinius catói énjét leigázta költői énje. Az utolsó előtti sor Catóval azonosítja Pliniust, de úgy, hogy – paradox módon – mindkettejükből szeretőt csinál. Sentius verse egy *a fortiori* érvre alapul: ha Plinius és Cato kombinációjáról (a „Plinius mint Cato” nevű költői konstrukcióról) elmondható, hogy szerelmes és szeretné, hogyha szeretnék, akkor ez nem jelenthet mást, mint hogy nincs menekvés a szerelem elől. Sentius ovidiusi gesztussal búcsút int a gyógyíthatatlan szerelmesnek, hangsúlyozva, milyen hiábavaló az igyekezete: „Most menj, szerelmes, akárki is vagy, és ne szeress többé!”

Ebben az intertextuális folyamatban Martial Plinius – aki nappal Cato, éjjel pedig erotikus költészetet olvas – egy olyan Pliniusszá válik, aki nappal Cato, éjjel viszont már erotikus versek alkotója.¹⁹ Marchesi finom elemzése ugyanakkor nem tárgyalja azt a keretrendszert, amelyben az intertextuális kapcsolat létesülése egyáltalán lehetővé válik. Vajon Sentius „pliniusi” verse (komolyan vagy ironikusan) Martial már ismert „pliniusi” versére alludál, és, következésképpen, a IV. 27. levél azért tükrözi a III. 21-et, hogy a Martial és Sentius versei között már fennálló tükrójátékra reflektáljon? Vagy Sentius verse Plinius már publikált, Martial halála alkalmából írt levelének „ablakán” át alludál Martial versére, ironikusan arra utalva, hogy ezek szerint Pliniust *költőként* – és nem olvasóként – illik dicsérni, ha viszontdicséretet is vár tőle az ember? Mintha Sentius ezt mondaná: „Én azért szeretném elérni azt a költői halhatatlanságot, Secundusom, amelyet Martialistól megtagadtál!”? És, következésképpen, Plinius levele teremti meg azt a kontextust, amely ezt az iróniát bizonyos mértékig domesztikálja? Vagy – és itt egy alább felvetendő ötletre utalok – a levél mint keret esetleg felkínál egy olyan értelmezési lehetőséget is, hogy olvassuk úgy a sentiusi verset, mint amelyet esetleg maga Plinius írt a saját dicséretére, irodalmi tréfa gyanánt?

Úgy hiszem, ezek a szükségképpen fiktív scenáriók implikálva vannak abban a konfigurációban, amelybe a IV. 27. levél rendezi az említett szövegeket: Plinius III. 21. levelét, Martial ebben idézett epigrammáját, illetve Sentius IV. 27-ben olvasható versét. Abban a szellemben, amely az egymással folytonos interakcióban álló szerzők és szövegek²⁰ „catullusi” (valójában egyszersmind mélységesen nem catullusi) közösségéből²¹ fakad, a IV. 27 Plinius arra invitál minket, hogy elgondolkodjunk Martial és Sentius Pliniust dicsőítő versei, illetve az őket idéző levelek közti lehetséges kapcsolódásokon, miközben azon

is dolgozik, hogy elhárítsa ennek a potenciálisan zavarba ejtő következményeit. Ez a paradox hatás valójában nagyon gyakori a (költői) intertextualitás világában: egy allúzió úgy is olvasható, mint amely aláássa az őt idéző szöveg jelentését, és úgy is, mint amely az új szövegösszefüggés megteremtésével korrigálja vagy domesztikálja a felidézett szöveghelyet, sőt az is lehetséges, hogy egyszerre mindkét irányú olvasatot érvényesnek tartjuk.²² Az a technika, amellyel Plinius egyszerre igyekszik a szóban forgó szövegek potenciálisan nyugtalanító következményeit hangsúlyozni és elhárítani, felfogásom szerint kéz a kézben jár a IV. 27-ben alkalmazott keretező művészettel, amelynek révén a szerző fel is hívja az olvasókat a fent említett scenáriók elképzelésére és a belőlük következő irónia felismerésére, de közben igyekszik le is beszélni őket erről.²³

Mindenekelőtt: Plinius arról tudósítja Falcót, hogy nemrég részt vett Sentius *recitatio*ján, és utal rá, hogy a felolvasott anyagon alapuló verseskönyv még nem hozzáférhető. A költői felolvasás hangsúlyozása Sentius a felolvasni kifejezetten kedvelő Pliniushoz közelíti (Pliniusnak az V. 3 tanúsága szerint védekeznie kellett az ezt illető kritikával szemben), és arra hív fel minket, hogy ebben a tekintetben is Plinius követőjeként gondoljunk rá. A szituációnak, miszerint Plinius még nem volt abban a helyzetben, hogy elküldje Falcónak a szóban forgó tekercset, két további implikációja is van: egyrészt a már említett ironikus effektus (hogy ítéljük meg Sentius műveit, ha gyakorlatilag nincs elérhető anyag?), másrészt egy további kapcsolat a III. 21. levéllel. A címzettek mindkét levél a vonatkozó verseskönyvhöz irányítja, amelyben valójában megismerkedhetnek azzal a költői anyaggal, amelyből Plinius csak egy-egy apró, „pliniusi” darabot idézett. Ám szemben a III. 21. levéllel, Plinius itt, a IV. 27-ben megfogalmazott ígérete – legalábbis a modern olvasó számára – most már mindörökké ígéret marad.

Szintén a *recitatio* említése az, ami némi plauzibilitást ad Plinius állításának, miszerint fejből idézi Sentius versét, ami persze ismét kikacsintás a III. 21 felé, ahol állítása szerint Martialist is fejből idézte. Jól ismerjük a fejből idézésnek az ókorban szélében elterjedt gyakorlatát,²⁴ ám ezzel együtt van valami letagadhatatlannak látszó irónia a tényben, hogy Plinius e levelek tanúsága szerint kizárólag saját magáról szóló verseket volt képes memorizálni. Ugyanakkor, nem függetlenül a hozzáférhetőség kérdésétől (Martial tekercse rendelkezésre állt, szemben Sentiuséval), a felidézés művelete a IV. 27-ben (szemben a III. 21-gyel) igencsak problematikusnak tűnik. Nevezetesen, Plinius mintha bizonytalan lenne Sentius versének második sorát illetően: *Atque adeo iudicii mei te iudicem faciam, si mihi ex hoc ipso lemmate secundus versus occurrerit; nam ceteros teneo et iam explicui* („Sőt megkérnélek, hogy bíráld meg ítéletemet, ha majd az említett költemény második sora is eszembe jut – mert a többire emlékszem, és tessék, ide is írtam”). Ez a megjegyzés kétféleképpen érthető, és a fordítók és értelmezők kétféleképpen is értik. Vagy azt jelenti, hogy Sentius versikéjének második sorára Plinius nem emlékszik, és így kénytelen kihagyni (ez esetben az *explicui* tárgya a *ceteros*); vagy azt, hogy elsőre nem ugrott be ez a sor, de az utolsó pillanatban mégis (ez esetben az *explicui* tárgya az odaértendő *secundum versum*).²⁵ Akárhogy is értjük, a mindkét esetben „bizonytalan” – az idéző memóriájának látványosan kiszolgáltatott – idézési forma mintha a „szándékolatlan” változata lenne annak a pliniusi gyakorlatnak, amely más költők verseit csonkítva idézi és építi be leveleibe:

gondoljunk Martialis versének szándékos megcsonkítására a III. 21. és Catulluséra a IV. 14. levélben. Ez a látszólagos „szándékolatlanság” egyfelől, úgy tűnik, a sentiusi *recitatio* fikcióját támogatja, mintha csak Plinius ezt mondaná: „mivel csak egyszer hallottam a verset, nem biztos, hogy tökéletesen idézem fel”. A kis tökéletlenség akár a levél narratív keretének céljait szolgáló valóság-effektusként is olvasható. Másfelől, a második sor esetleges „elfelejtése” és az ezáltal okozott potenciális szöveg-hiány erőteljesen destabilizálja Sentius versének textuális identitását. Ennek az esetleges *lacunának* a fényében ugyan ki tudja garantálni, hogy Plinius a vers többi részét helyesen idézte fel? Hajlok arra, hogy a levélbe beágyazott költői idézet bevezetésének ezt a sajátos módját – „íme, idézek számodra egy verset, de talán a feledékenységem által megkárosított, hiányos változatban” – a keretezés specifikus nyomának tekintsem: a keret jelentősen befolyásolja azt, amit keretez, és ez a befolyás egy olyan módosulásban manifesztálódik, amely potenciálisan jóval többet érint annál az egyetlen sornál, amelyre explicit módon vonatkozik. Egy olyan ironikus effektus rejlik ebben, amely éppenséggel a felejtési művet mint valóság-effektus ellen dolgozik, hiszen így felmerül a kérdés: ugyan miért tartózkodott volna Plinius attól, hogy úgy módosítsa Sentius versét, hogy az még inkább megfeleljen textuális érdekeinek? Vagy hogy megadja az esélyt a keretnek, hogy magához asszimilálja azt, amit keretez? A potenciális *lacuna* lebegtetése ráadásul kiváló eszköze annak, hogy Plinius felhatalmazza az olvasót: a kiegészítésen töprengve (vajon milyen sor illene az 1. és a jelenlegi 2. sor közé?) maga is kreatívan járuljon hozzá a szerző költői dicsőítéséhez.²⁶

Említésre méltó, hogy Plinius ebben a levélben kétszer is használja az amúgy a római irodalomban rendkívül ritka, görög *lemma* kifejezést: először, amikor arról beszél, hogy Sentius az ő költői játszadozásait választotta ’témájául’ (*lemma sibi sumpsit*), majd nem sokkal később a verset felvezető, imént elemzett mondatban, amelyben a *lemma* – metonimikusan – már magára az adott témát kifejtő ’költeményre’ vonatkozik (*ex hoc ipso lemma*). Ez a hangsúlyos szövésválasztás Martialis X. 59. epigrammáját idézheti emlékeztetünkbe, melyben a *lemma* szintén ’témát’ jelent, valamint a XIV. 2-t, amelyben a költő azt javasolja a *lemmák*, vagyis itt ’címek’ használatán esetleg meglepődő olvasónak a Saturnalia-ajándékokat kísérő kétsorosokat tartalmazó *Apophoreta* bevezetéseként, hogy ha gondolja, olvassa csak el ezeket a ’címeket’; s itt Pliniushoz hasonlóan Martialis is megismétli a kifejezést: *Lemmata si quaeris cur sint adscripta, docebo: / ut, si malueris, lemmata sola legas* („Ha azt kérdezed, hogy miért írtam oda címeket, hát elmondom: hogy ha akarod, elég legyen csak a címeket elolvasnod”, Mart. XIV. 2, 3–4). Az epigrammák mindössze kétsoros terjedelmére gondolva feltétlenül tréfás indoklás – amint Margot Neger kimutatta – az *idősebb* Plinius *Naturalis historiajának praefatióját*, annak is zárószakaszát idézi meg és parodizálja, amelyben a fejezetcímek és tartalomjegyzék életszerű indoklásaként szerepel, hogy az elsődleges olvasó, Titus császár, ezek segítségével tudja a művet időtakarékosan olvasni.²⁷ Az *ifjabb* Plinius hangsúlyos szövésválasztása Sentius versének martialisí vonatkozásaira is utalhat – lám, ő felismerte az irodalmi modellt –, illetve arra, hogy tisztában van Martialis XIV. 2-ben említett *lemmáinak* „pliniusi” (vagyis: imádott nagybátyjának művét parodizáló) vonatkozásaival. Lehet, hogy Sentius is címeket (*lemmákat*) adott a versikéinek, a szóban forgónak talán éppen olyat, amely Plinius nevét is magában foglalta.

Ha a szó kétszeres szerepeltetése miatt a XIV. 2-re s rajta keresztül az általa megidézett *Naturalis historia*-helyre mint a levél lehetséges intertextusaira tekintünk, felvethető, hogy Plinius azt sugallja: Sentius verseinek ő is olyan befogadójává vált, mint idősebb Plinius „Titus császára” és Martialis elképzelt olvasója – vagyis: a *lemma* alapján választotta ki magának a verset. Vegyük észre: amennyiben a IV. 27 arra utal, hogy Sentius *lemmákkal* látta el a verseit, és Plinius ez alapján választotta ki a róla szólót, akkor ezzel olyan erőteljesen az *írott szöveghez* köti a verseskötet befogadását, hogy komoly kétségek ébredhetnek bennünk a *recitatio*s kontextussal kapcsolatban. Ezen a ponton Plinius gyanakvó olvasóiként olyanná válhatunk, mint Plátón *Phaidrosának* Sókratése, aki „leleplezi” Phaidrost, hogy valójában nemcsak Lysias beszédének tartalmára emlékszik, hanem ott is van nála a beszéd írott változatát tartalmazó tekercs, amelyet a felolvasás után elkért a szónoktól.²⁸

Miután arra kapunk meghívást, hogy Sentius versét úgy olvassuk, mint olyan szöveget, amelyet Plinius átszűrt a saját mnemotechnikai rendszerén, mely egy szükségképpen kreatív folyamat keretében alkotja újra („reprodukálja”) – és ez akkor így történik, ha netán „leleplezzük”, mint Sókratész Phaidrost –, nem nehéz arra a következtetésre jutni, hogy az idézésnek ez a módja, különösen egy olyan irodalmi világban, amely az *imitatio* és az *aemulatio* praxisaira épül,²⁹ egyáltalán nem áll távol attól, amit „szerzőségnek” nevezünk. De egy lépéssel talán tovább is mehetünk. Ahogy láttuk, az egész levél a tükrözésről szól: személyek és szövegek folyamatosan tükrözik egymást. Tekintve, hogy Plinius milyen kreatívan építi be a levelébe Sentius versikéjét – egy verset, amely Pliniust imitálja; amely Pliniust dicsőíti mint a költő modelljét; amely Martialis Pliniusról szóló versére alludál; amelyet Plinius meghallgatott; amelyet Plinius memorizált és kicsit el is felejtett; és végül: amelyet Plinius most epistoláris keretbe foglal –, megkérdőjelezhetjük: nem lehetséges-e, legalábbis a levél által teremtett fikció keretei között, hogy ennek a versnek a szerzője: ifjabb Plinius? Vagy legalábbis hogy abba az irányba kacsingat, mintha ő lenne a szerzője? Ez az egész, próza és vers váltakozásán alapuló levél – nem egy irodalmi tréfa? Nem arra épít, amit Plinius a II. 10. levelében hangsúlyoz, hogy mindaddig, amíg egy versgyűjteményt nem publikáltak, a benne foglalt versekkel előfordulhat, hogy „megszöknek”, illetve „találnak valakit, aki hajlandó gazdájuknak vallani magát”?³⁰ Nem lehetséges-e ennek szellemében a verset magába integráló levélnek egy olyan olvasata, amely szerint Plinius maga jelentkezik be a róla szóló, egyelőre publikálatlan, „megszökött” vers gazdájának?

Ha így olvassuk, a szöveg bizonyos vonásai sokkal szembeötlőbbé válnak. Először is a Sentius versét bevezető *explicitui* igealakot („fel is idéztem” / „ide is írtam”) Plinius másutt (*Ep.* VII. 4, 7) tulajdon elégiáinak *megalkotására* használja, ami máris kiemeli, hogy mások verseinek felidézése és rögzítése, illetve sajátjainak leírása – ha másképp nem, hát fizikailag – ugyanaz a tevékenység.³¹ Továbbá, amint Roy Gibson és Ruth Morello szellemesen kifejtik, e levélben van néhány olyan szójáték a nevek körül, amelyek Plinius, Falco és Sentius identitásának „összeolvadására” utalnak: „Plinius Pompeius **Falcónak** ír Sentius **Augurínus** költészetéről – abban a könyvben, ahol Plinius bejelentette, hogy *augur* lett belőle (IV. 8) és ahol Augurínus költészete magáról Pliniusról szól –, de C. Plinius **Secundus** azt mondja, elfelejtette a második sort (*secundus versus*)”.³² Ehe-

lyűt szeretném felvetni arra vonatkozó javaslatomat, hogy ismerjünk fel egy akrosztichont Sentius versében (félkövérrel jelölve fentebb, a levél latin szövegében): **HEU ME**, vagy egy betűvel hosszabb változatban: **HEU MEI**.³³ Grammatikailag mindkét kifejezés szabályos. A rövidebb változat, a HEU ME jelentése magától értetődő: gyakran használt kifejezésről van szó, amely valójában a *heu me miserum / miseram* („jaj nekem!”, „ó, én szegény szerencsétlen”) rövidített változata: számtalan példáját találjuk a klasszikus latin irodalomban, főként, de nem kizárólag drámai szövegekben.³⁴ Ez a kifejezés itt mintha egy arról szóló vallomásként lenne olvasható, hogy a vers „szerzője” tisztában van azzal, milyen gyenge minőségű szöveget hozott létre: „Jaj nekem!” (*viccelődve*). Ha kevésbé magától értetődő is, és nincs is rá közvetlen párhuzam,³⁵ a hosszabb változatnak is lehet értelme. Ha a többes számú *versussal* egyeztetjük („versorok”, az idézett vers első sorának *versibus*ából), a HEU MEI – mint sajátos hozzájárulás a latin költészet szerzői akrosztichonjainak hagyományához³⁶ – arra a IV. 27. levél által előállított lehetőségre utalhat, hogy Sentius verssorait maga Plinius írta: „Ó, ezek az *enyém!*” (*színelte meglepetéssel*) – természetesen a nevet helyettesítő birtokos névmás okozta bizonytalanság fenntartásával, hisz a *meus*, ’enyém’ bármelyik „én”-re, így Sentiusra és Pliniusra is vonatkozhat.³⁷ Ha a kettőt egyszerre érvényesítjük, az alábbi kombinált értelmezés adja magát: „Jaj nekem, ezt a szörnyű verset én írtam!” – ebben az esetben a kombinált akrosztichon olyasféle „szerzői (vagy inkább szerzőtlenségi) aláírás”, amely arról a „tényről” rántja le a leplet (pontosabban: az episztoláris keret hatásának köszönhetően azt a fikciót konstruálja meg), hogy Sentius borzalmas költeménye akár Plinius-féle hamisítvány is lehet. Ezen a ponton érdemes idézni Irene Peirano (2012, 7) sorait a római irodalmi hamisítvány jelenségéről írott könyvének bevezetéséből:

A hamisítványok azt a jelenséget illusztrálják, miszerint az irodalmi imitáció folyamatában egy-egy kanonikus szerző és életműve nem egyszerűen dicsőre méltó szövegrészletek repozitóriumaként szolgál, hanem valamiféle nyelvvé válik, és az olvasók megtanulják magukat ezen a nyelven kifejezni, hogy az adott szerző stílusában új szövegeket hozzanak létre. Az irodalmi hamisítványok szoros összefüggésben állnak ezekkel a gyakorlatokkal, lévén szélsőséges manifesztációi annak a folyamatnak, amely az *imitatio* antik gyakorlatainak mindenképp az egyik alapvető komponense – miszerint ha az imitációt tanuló vagy gyakorló személy úgy ír, mint Cicero vagy Vergilius, akkor arra kap meghívást, hogy azonosuljon és bizonyos mértékben eggyé váljon az imitált szerző alakjával. (Kiemelés az eredetiben. – T. Á.)

A hamisítványok és az *imitatio* szoros kapcsolata – amelyre Peirano fő példája Passenus Paulus Plinius IX. 22. levelében, aki valamiképpen képes volt arra, hogy „reprodukálja” (*effingere*)³⁸ Propertius és Horatius – kulcsszerepet játszhat az itt tárgyalt levél értelmezésében.

Egyáltalán nem az a célom, hogy azt bizonygassam: Sentius verse valójában pliniusi hamisítvány. Nem tudhatjuk. Amit hangsúlyozni szeretnék, az csak annyi, hogy Plinius IV. 27. levele mint keret – erősen megtámogatva a keretezett vers akrosztichonja által, amely a *lemma* szó használatához hasonlóan az írott szöveghez láncolja a költeményt (hiszen csak olvasva ész-

revehető), így úgyszintén a fejből idézés fikciója ellen dolgozik³⁹ – lehetővé teszi számunkra, hogy úgy tekintsünk a levél Pliniusára, mint aki az irodalmi játék kedvéért azt sugallja, hogy Sentius – a levél írása idején publikálatlan, így igazolhatatlan szerzőségű – versét valójában ő írta, vagyis hogy az valójában a saját öndicsérete Sentiusnak tulajdonítva, és elgondolkozzunk ennek lehetséges következményein. Sentius szerint költészete Catullus, Calvus, sőt a *light verse* korábbi latin képviselőinek szoros imitációján alapul, de azt is hozzáteszi, hogy az egy szem Plinius – akinek a költészete ugyanezen szerzők imitációjára épül – még ezeknél is többet jelent az ő számára: mindezek összességét. Mint Hellfried Dahlmann és Margot Neger emlékeztetnek rá, ez közvetlen allúzió Martialis X. 78. epigrammájára, amelyben az epigrammaszerző kijelenti, hogy őt a korábbi idők költőinek sorában kell olvasni, és egyedül Catullus az, akit közülük önmagánál nagyobb költőnek fogad el.⁴⁰ Mindez azt implikálja, hogy ezek a különféle szerzők – a régiektől kezdve Catulluson és Calvuson keresztül Martialisig, Pliniusig és Sentiusig – valamiképpen „összeolvadnak” ebben a szövegvilágban. A *versus minuti* nyelvvé válik, és bárki is használja ezt a nyelvet, úgyszólván azonossá válik azokkal a korábbi és kortárs szerzőkkel, akik ugyanezt használták és használják.⁴¹ Ha a *Sed quid ad me* („de mi dolgom azzal?”), versünk 3. sora) formulát úgy olvassuk, mint allúziót Catullus 10, 31-re (*verum, utrum illius an mei, quid ad me?*, „de hogy az övéi vagy az enyémek, mi dolgom azzal?” – ti. a gyaloghintó-hordók, akiknek birtoklásával „Catullus” az imént eldicsekedett),⁴² az itt keletkező intertextuális ironia megerősítheti, hogy ez a fajta költészet bizonyos értelemben „szerzőtlen”, legalábbis azon keretek között, amelyeket Sentius verse és Plinius levele teremt. Ráadásul, amint a catullusi intertextus sugallhatja, ez a „szerzőtlenség” olyasvalami, amit az olvasónak az ilyen típusú költészet egyik fundamentumaként kell felismernie, már ha nem akarja, hogy mint „sótlan és kellemetlen” személyt gúnyolják ki, „akinek a társaságában képtelenség egy kissé ellazulni”, értsd: a szó szerinti igazságtól elvonatkoztatni (*sed tu insulsa male et molesta vivis, / per quam non licet esse neglegentem*, Cat. 10, 33–34).

Van a versnek és az őt keretező levélnek egy figyelemre méltó közös vezérmotívuma: az *amor*. A vers szerint „Plinius, ha ott-hagyja a *forumot*, már a versikék írásán jár az esze, / szerelme tárgyát keresi, és hiszi, hogy viszonzszeretik” (*mavult versiculos foro relicto / et quaerit quod amet, putatque amari*). Nyilvánvaló, hogy a szerelmi költészetről van szó. Egyfelől, a *quaerit quod amet* megfogalmazás sugallata szerint a vers hőse, Plinius saját szerelmi költészetének tárgyát vagy címzettjét keresi, ami ismét felfogható irodalmi allúzióként, mégpedig arra a Martialis-epigrammára, amelyben a költő a *da quod amem* („adj tárgyat a szerelmemnek”, Mart. VIII. 73,4) szavak kíséretében egy olyan *puellára* jelenti be igényét, aki hasonló a nagy latin szerelmi költők *puelláihoz*.⁴³ Másfelől, a *putatque amari* megfogalmazás arra utalhat – talán megint Martialisra keresztül⁴⁴ –, hogy Plinius szeretne hinni szerelmi költészete sikerében. Ezt megerősítheti Plinius egyik későbbi, saját költői felolvasásairól szóló levele. Eszerint nem riad vissza attól, hogy felolvasásával untassa barátait, mivel úgy véli, hogy „az az igazi barát, aki vár is annyi szeretetet, hogy nem fél a megunástól” (*Amat enim qui se sic amari putat, ut taedium non pertimescat*, VIII. 21, 5). Ennek megfelelően a vers érdekes találkozást létesít a ’szerelmi költészetet írni’ értelmében vett „szeretni” (*amare*) és a ’barátainkat

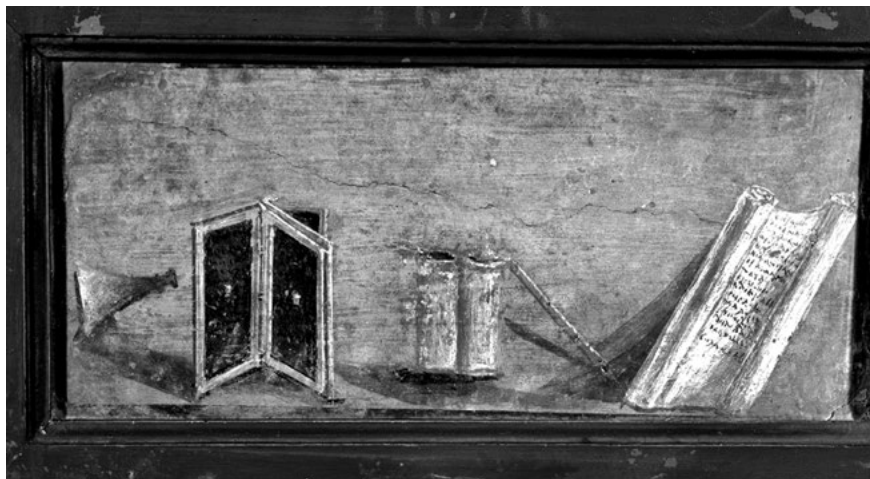
szerelmes versekkel szórakoztatni anélkül, hogy kimutatnák az unalmukat’ értelmében vett „viszontszeretve lenni” (*amari*) között. Kiegészíti ezt a konklúzió, mely mindenkit felszólít: *I nunc, quisquis amas, amare noli* („Most menj, szerelmes, akárki is vagy, és ne szeress többé!”). A felkiáltás arra a logikára épül, hogy ha még a komoly Plinius is szerelmi költészettel foglalatostkodik, akkor ugyan ki tudná ettől megtartóztatni magát?⁴⁵ Ha viszont így mindenki (*quisquis*) ilyen játékos költészetet fog írni, akkor – mondhatnánk – ebből végül olyasfajta közkinccs lesz, amelyet éppen a „szerzőtlenség” jellemez majd.

Ennek fényében revelatív, hogy az utolsó sorbeli *quisquis amas*-ban egy, a szerelem és a szerelmi költészet hatalmát propagáló rögzült költői formula, a *quisquis amat* variációját ismerhetjük fel, mely névtelen pompeii verses feliratokban és az Augustus-kori elégiászerzőknél is megtalálható.⁴⁶ Mint Peter E. Knox kifejti, több ez egyszerű rögzült formulánál: a pompeii falfeliratokról ismerős *quisquis amat valeat* („mindenki, aki szeret, éljen jól”, ismert parányit eltérő változatokban is) valójában egy hajdan népszerű elégikus költemény incipitje. Egy olyan disztichont idézek az alábbiakban, amelyre L. Caecilius Iucundus pompeii házában falába karcolva bukkantak rá. Ez azonos egy olyan, valamivel hosszabb vers (*CIL* IV. 1173) kiolvasható első felével, mely egy – feltehetőleg egykor Fabius Secundus házában található – falfestménybe volt foglalva; utóbbi az íráshoz szükséges eszközöket ábrázolt, a papiruszon a verssel, és minden valószínűség szerint a tulajdonos irodalmi ambícióira utalt (2. kép). A disztichon tehát így szól (*CIL* IV. 4091, idézi Knox 2018, 35):

*quis]quis amat valeat, pereat qui nescit amare;
bis tanto pereat quisquis amare vetat.*

*Mindenki, aki szeret, éljen jól, de vesszen el, aki nem tud
szeretni;
és kétszeresen vesszen el, aki másoknak tiltja a szerelmet.*

Az intertextualitás olyan sajátos formájával lehet itt dolgunk, ahol költeményünk inkább egy költői diskurzusra, semmint egy konkrét versre alludál. Ennek a diskurzusnak a szellemét mindenesetre ékesszólóan fejezi ki az idézett disztichon. Ha a Plinius-levél által keretezett vers utolsó sorát a téma polemikus variációjaként olvassuk, akkor a vers beszélőjére igen keserű sors vár, ha komolyan gondolja, hogy meg kívánja tiltani a szeretőnek, hogy szeressen (*I nunc, quisquis amas, amare noli*, „Most menj, szerelmes, akárki is vagy, és ne szeress többé!”): kétszeresen is el kell vesznie. Tekintve, hogy tiltani a szerelmet és a szerelmi költészetet – amit a korai császárkor Itáliája a jelek szerint mint az emberiség közös sorsát volt hajlamos ünnepelni – szigorúan tilos, a vers beszélője nem is gondolhatja komolyan. Mindenesetre a versben alkalmazott konkrét formulának – *quisquis amas* egyes szám második személyben – szó szerinti párhuzamai vannak Ovidiusnál és Propertiusnál,⁴⁷ és mindegyik egy olyan olvasót szólít meg, aki legalább annyira szerelmes, mint az, aki éppen beszél. Következésképpen ez a formula akár



2. kép. Római íróeszközök egy Pompeiiből, feltehetően Fabius Secundus házából származó római falfestményen. A papiruszon egy *Quisquis amat, valeat...* kezdetű költemény olvasható. Nemzeti Régészeti Múzeum, Nápoly (forrás: Pinterest)

úgy is olvasható, mint egy jelzés, amely az univerzális nyelvként felfogott szerelmi költészetre utal, egy olyan költészetre, amelyet „mindenki, aki szeret” (*quisquis amat*), a római szerelmi elégia hivatásos költőitől tanulhat meg, de szabadon terjesztheti tovább, és miközben – szerelmesen és elégiákat olvasgatva – ezt teszi, maga is anonim elégiászerzővé válik. Ráadásul, mint Tom Geue írja *Author Unknown* című friss monográfiájában, a *quisquis* látványos használata Ovidius *Ibis*-ében „az anonimitás hatalmának” jeleként is olvasható, amely a beszélőt és a megszólítottat is meghatározatlanul hagyja.⁴⁸ Az *amare*, *amor* és *quisquis* szavak használata révén Sentius (vagy „Plinius”?) versében az anonimitás hatalma mintha erősen éreztetné a jelenlétét, amiből az következhet, hogy a „ki írta” kérdés helyett talán helyénvalóbb lenne úgy feltenni a kérdést: „ki nem írta?”. Vagy még pontosabban: „kit érdekel, hogy ki írta?” *Quid ad me?*

A versbeli *amort*, mint említettem, a verset keretező levél is visszatükrözi. Először is, Plinius azt állítja, hogy Sentius iránti szeretete (*amor eius*) akár ahhoz is vezethetne, hogy túlságosan nagyra értékeli Sentius művét – éppen emiatt kéri meg Falcót, hogy vizsgálja felül az ítéletét. Az *amor* eszerint befolyásolhatja egy-egy költő megítélését, ami felfogható a versbeli *amari putat* reflexiójaként is, amely viszont, mint szó esett róla, Plinius költőkénti elviselésével állhat kapcsolatban. Úgy tűnik, ebben az irodalmi világban az *amor* jelenléte garantálhatja, hogy mindenki, aki versfáragással próbálkozik és vannak barátai, számíthat a szükséges toleranciára. De Plinius a vers idézése után is visszatér a szeretet kérdésére. Felszólítja Falcót, hogy „ajándékozza meg a fiatallembert szeretetével” (*ama iuvenem*) – értsd: biztosítson baráti közeget költői becsvágya számára –, és megnyugtassa, hogy Sentius „szinte egész életét Spurinna és Antoninus társaságában tölti, az egyikhez közeli ismeretség, s mindkettőhöz tartós barátság fűzi. Abból is következtethetsz arra, milyen hibátlan (*emendatus*) az ifjú, hogy e két kiváló öreg ennyire szeretetétbe fogadta (*sic amatur*).” Végül Plinius Euripidésnek a görög szónokok körében sokat idézett, közhellyé vált bölcsességét idézi görögül: „jól tudva, hogy mindenki olyan, mint az, akivel szeret (*ἵθεται*) együtt lenni”.⁴⁹

A levélbeli variációk az *amor* és *amare* témájára: Plinius keretezési művészete csúcsra járatva. Az episztoláris keret újrakon-

figurálja a versbeli *amor*-motívumot. A levél, anélkül, hogy a szerelmi költészet írására (a vers fő témájára) hangsúlyt helyezne, a költői tevékenység szociokulturális kontextusáról beszél: az embernek szüksége van a barátai *amorjára*, ha sikeres vagy legalábbis elviselt költővé akar válni. Ez a szeretet egyfelől szükséges ahhoz, hogy a Pliniushoz vagy Sentiushoz hasonló költők toleranciában részesüljenek. Másfelől *amorra* a szenátori és szerzői én kialakulásának folyamatához is szükség van: Spuriusna, Antoninus, Plinius és (Plinius reményei szerint) Falco kitartó szeretete Sentiust iránt garantálja, hogy Sentiushoz is lehetősége lesz ezekhez az úriemberekhez hasonlóvá válni. Míg Sentiust művét *absolutius*nak nevezi, Sentiust magát *emendatus*ként jellemzi Plinius, utalva az *emendatio* kvázi-textuális folyamatára,⁵⁰ amelynek során, legalábbis ezekben az arisztokrata körökben, elméletileg mindenki (vagyis: minden ifjú szenátor) éneke alkalmas arra, hogy „Plinius, a költő”-vé csiszolódjék, aki a vers tanúsága szerint nemcsak „minden komoly Cato” megtestesülése (*Ille o Plinius, ille quot Catones*), hanem a szóban forgó – könnyed, játékos, nugatorikus – költészeti tradíció minden korábbi alkotójáé is (*unus Plinius est mihi priores*). Ha „Plinius” azonos ezzel a hagyománnyal, és ha bárkinek, aki kedveli őt és játékos verseket ír, esélye van arra, hogy úgy tekintsenek rá, mint aki azonos ezzel a hagyománnyal, akkor ez a fajta „szerzőség” igen közel áll ahhoz, amit akár „szerzőtlenségnek” is nevezhetünk.

Jegyzetek

A jelen tanulmány a Tématerületi Kiválósági Program (ELTE 2019/20) és az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült. Korábbi változata angolul jelent meg (Tamás 2020). Köszönöm a kutatás résztvevőinek a kéziratához fűzött hasznos észrevételeit, melyek részben „A líra határai” című workshop, részben az azt követő online (szóbeli és írásbeli) kommunikáció keretében születtek; különösen hálás vagyok Agócs Péter és Kozák Dániel javaslataiért. Plinius leveleit latinul Mynors (1968) kiadásában, magyarul – olykor módosítva, olykor saját fordítással helyettesítve – az alábbi kötetből idézem: Ifjabb Plinius: *Levelek*. Budapest, 1981. A további idézetek fordítása tőlem származik.

- 1 A keretezés problémáihoz az antikvitásban – különösen művészet-történeti kontextusban – lásd Platt–Squire 2017. A keretezés helyett természetesen a paratextualitás terminológiáját is alkalmazhatnám, hiszen a paratextus Gérard Genette szerint nem más, mint „»meghatározatlan zóna« belső és külső között” (Genette 1997, 2), ami erősen emlékeztet Jacques Derrida fent idézett keret-definíciójára. A paratextualitás szerepéhez a római irodalomban lásd Jansen 2014. A keretezés kérdéséhez lásd még Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 2 Az *Ep.* III. 21-hez lásd különösen Henderson 2001; Marchesi 2008, 65–67; Marchesi 2013; Tzounakas 2014; Edmunds 2015; Neger 2015. A IV. 14 és VII. 4 vonatkozásában mindenekelőtt lásd Marchesi 2008, 71–78, illetve 78–88. A VII. 4 Marchesi-féle ironikus olvasatát fejleszti tovább Tzounakas 2012. A VII. 9-ről igen kimerítően lásd Whitton 2019, 272–322.
- 3 A levél prozopográfijához lásd Sherwin-White 1966, *ad loc.* (Falcóhoz lásd továbbá Gibson–Morello 2012, 313). A Plinius-levelek publikálásának kronológiájához lásd Bodel 2015, 106–108.
- 4 Az *otium*hoz Plinius költői tevékenységének kontextusában lásd Auhagen 2003, 5–8. Az *otium* fogalmához Pliniusnál általában: Gibson–Morello 2012, 169–199.
- 5 Vö. Whitton 2019, 272–322.
- 6 Plinius „catullusi” költészetéhez és ennek kulturális kontextusaihoz lásd mindenekelőtt Roller (1998) kitűnő elemzését. Egy valami-

Plinius IV. 27. levele és a benne foglalt vers messze vannak attól, hogy bárki is innovatívnak nevezhesse őket. Amit mégis innovatívnak neveznék, az éppen a keretezés művészete, amely olyan látványos ebben a szövegben. Plinius parergonális technikájának köszönhetően egy olyan szórakoztató, próza és vers váltakozásán alapuló⁵¹ vagy akár „menipposi” levélhez van szerencsénk, amely Plinius költői ambícióinak önironikus reflexiójaként is olvasható. Plinius, patrónusból (I–III. könyv) kétes minőségű költővé válva (IV–IX. könyv), a IV. 27-ben költői énjének olyan, irodalmi tükörijátékon alapuló portréját nyújtja, amely arról tudósít, hogy bár költői tevékenysége módfelett egocentrikus, ez a költői „ego” üres hely, *locus inanis*, megtöltve közkinccsel: *imitatio*n alapuló játékos költészettel. Plinius keretezési művészete abban ragadható meg, ahogyan keret és keretezett elkezdnek hasonlítani egymáshoz, destabilizálva a keretezett szöveg és szerzője identitását, utat nyitva az anonimitás hatalmának. A versben feltételezett akrosztichon – HEU ME és/vagy HEU MEI – ennek megfelelően éppúgy olvasható a „szerzőtlenség” jeleként, mint a vers potenciálisan hiányzó, kreatív olvasói kiegészítést provokáló második sora: ha komolyan vesszük ezt az irodalmi játékot (egyéltalán nem kell), akkor mondhatjuk, hogy nem más ez, mint „szerzőtlenségi aláírás” egy olyan versbe kódolva, amely senkié, és így persze: mindenkié.

- vel korábbi, eltérő értékelés a költő Pliniusról: Hershkowitz 1995. A *recitatio* és a *decorum* kapcsolatáról az *Ep.* V. 3-ban – méghozzá az itt tárgyalt IV. 27 kontextusában – lásd Nauta 2002, 96.
- 7 A *lusus*ról mint „catullusi” kulcsszóról Plinius saját költői tevékenységét tárgyaló leveleiben lásd Roller 1998; Auhagen 2003; Marchesi 2008, 57–62.
 - 8 A császárkori „kisköltészet” műfaji és elnevezésbeli kérdéseirehéz lásd a jelen számban Kozák Dániel tanulmányát.
 - 9 Plinius Sentiust költészetére használt jelzőiről és határozószóiról lásd Dahlmann 1980, 167, 1. jegyzet. A *varietas* fogalmáról Plinius költészetének kontextusában lásd Roller 1998, 274; Auhagen 2003, 6–7.
 - 10 Jellemző, hogy Plinius az *Ep.* I. 2-ben imitálásra méltó szónokként, de az I. 16-ban már – úgyszintén követésre érdemes – neoterikus költőként említi Calvust.
 - 11 Túl Catulluson, Calvus figurája – aki egyszerre volt neoterikus költő és korának elkötelezett közéleti embere – kiemelten fontos Plinius és potenciális csodálói számára. Nem véletlen, hogy Catullust és Calvust együtt emlegeti az *Ep.* I. 16 és Sentiust IV. 27-beli verse is. Vö. Roller 1998, *passim*.
 - 12 Az *Ep.* IX. 8 tökéletes teszt arra nézve, hogy mi történik, ha Falcót kivonjuk az egyenletből: „Kedves Augurinusom! Félek, hogy ha most elkezdlek dicsérni, miután előzőleg te dicsértél meg engem, az lesz a látszat, hogy nem annyira a véleményemet mondom el, mint inkább a hálámot rovom le. De sebj! Még ha ez a látszat, akkor is kijelentem, hogy minden írásművedet nagyszerűnek tartom, legjobbnak mégis azt, amely rólam szól. Ennek (mindkettőnk részéről) egyugyanazon oka van. Mert te akkor írsz a legnagyobb szívből, mikor barátaidról írsz, én pedig azt tartom legnagyobb szívből, ami rólam szól. Minden jót!” Itt ugyanis Plinius is kénytelen elismerni – és a levél humorra éppen ebből táplálkozik –, hogy ő az utolsó, aki hitelesen dicsérheti meg Sentiust költői művészetét.
 - 13 Lásd „Közben (*interim*) ajándékoz meg a fiatalembert szereteteddel, s kívánj szerencsét korunknak ezért a tehetségért” – ahol az *interim* értelemszerűen annyit jelent: „addig is, amíg el nem küldöm neked a kötetet”.

- 14 Sentius verse többek közt az alábbi minősítéseket nyerte el: „zavarba ejtően banális” (Radice 1969, 26); „végtelenül felejthető” (Walsh 2006, 327); „borzalmas” (Johnson 2012, 50) stb.
- 15 Vö. Neger 2015, 134. Az *Ep.* III. 21-ről mint az első három könyv *sphragis*áról lásd még Marchesi 2008, 67, 22. jegyzet.
- 16 Az *Ep.* III. 21 és IV. 27 közti hasonlóságokhoz lásd mindenekelőtt Neger 2015, 142–144.
- 17 Lásd *Ep.* III. 21,6: *Tametsi, quid homini potest dari maius quam gloria et laus et aeternitas? At non erunt aeterna, quae scripsit; non erunt fortasse, ille tamen scripsit, tamquam essent futura.* („Mert ugyan mi nagyobbat kaphat az ember, mint hírt, dicsőséget, halhatatlanságot? Lehet, hogy művei nem érik meg a halhatatlanságot. Lehet. De ő mégis úgy alkotta meg őket, mint aki a halhatatlanságnak ír.” Ford. Muraközy Gy.)
- 18 Ez az összehasonlítás „utólag” akkor is releváns, ha a levelek első három könyvében Plinius még nem mutatkozik be költőként az olvasónak. Vö. Edmunds 2015 alapos fejtegetésével arról, hogy Martialis miért nem ismerte el költőként Pliniust, és ez hogyan csapódik le Plinius III. 21. levelében (a tanulmány röviden a IV. 27-re is kitér, de nem a fenti, ironikus hatású összehasonlítás értelmében).
- 19 Persze Cato – és itt Cato maiorról beszélünk – irodalmi emlékeztetéhez az is hozzátartozik, hogy maga sem mindig felel meg a „szigorú Cato” imidzsjéből fakadó elvárásoknak (vö. Hor. *Sat.* I. 2, 31–35; *Carm.* III. 21, 11–12). Köszönöm Kárpáti Bernadett észrevételét.
- 20 Az „irodalmi interakciókhoz” mint a Plinius-korabeli irodalmi tájkép szöveg- és személyközi kapcsolatainak leírására alkalmas új modellhez lásd König–Whitton 2018. A modellként kiválasztott példájuk éppen egy olyan Plinius-levél (*Ep.* IX. 19), amelybe egy epigramma van beágyazva.
- 21 Poétika és politika catullusi viszonyrendszerének pliniusi átalakításáról (s így költészetének, illetve a költészetéhez társított kulturális funkcionának az egyszerre catullusi és nem catullusi természetéről) lásd Roller 1998; Marchesi 2008, 69–71.
- 22 Kitűnő példa egy allúzió egyszerre kétféle (szubverzív és domesztikativ/korrektív) értelmezésére: Fowler 1997, 25–26.
- 23 Az önirónia permanens jelenlétéhez Plinius leveleiben – különösen, ami saját költői tevékenységét illeti – lásd Tzounakas 2012, 306.
- 24 A memorizálás és a fejből idézés ókori gyakorlatához lásd pl. Cameron 1995, 65.
- 25 A „kihagyós” változathoz lásd pl. Radice 1969 és Walsh 2006 fordítását (utóbbit jegyzet is támogatja a 327. oldalon); ezzel szemben Dahlmann (1980, 168, 3. jegyzet) szerint a pillanatnyi feledékenység után Plinius mégis képes volt felidézni a teljes verset. Muraközy Gyula – általam fentebb módosított – magyar fordítása ugyancsak egyértelműen így érti a mondatot: „ha a második sor eszembe jutna (mert a többire emlékszem) – de már rá is jöttem; íme”. Czerovszki Mariann szíves levélbeli közlése szerint a vers grammatikailag és esztétikailag hiánytalanak tűnik. Ezzel egyetértek, különösen, hogy az 1. és a jelenlegi 2. sor közé kellene egy esetleg kifejejtett sort gondolatban visszailleszteni – márpedig a jelenlegi 2. sor első szava (*his*) közvetlenül utal vissza az 1. sor első és utolsó szava által alkotott jelzős szerkezetre (*versibus... minutis*). Tény, hogy nemigen kívánczik semmi a kettő közé, bár egy olyan sort el tudunk képzelni, amely tovább jellemzi a *versus minutit*, és így még jobban megágyaz a rákövetkező *his*nek.
- 26 Az észrevételt Kozák Dánielnek köszönöm. A kiegészítés lehetőségéről lásd az előző jegyzetet.
- 27 Plin. mai. *NH praef.* 33, vö. Neger 2019, 186.
- 28 Köszönöm Agócs Péternek, hogy felhívta a figyelmem mind a *lemma* kifejezés jelentőségére, mind pedig a IV. 27 potenciális rokonságára Plátón *Phaidros*ának bevezetésével, amelyben *Phaidros* Lysias felolvasásáról érkező találkozóját Sókratesszel, aki baráti évődés keretében „leleplezi”, hogy valójában nemcsak szóban meghallgatta Lysias beszédét, hanem el is kérte tőle az írott változatot, amelyet így fel tud olvasni barátjának az *Ilissos* partján (lásd *Phaidros* 228a–e). Ennek a „lelepleződésnek” a felidézése tovább erősítheti tehát Plinius levelének ironiáját: ha a „sókratési modellt” követő olvasóként a szerzővel barátilag évődve mi is feltesszük (illetve Falco szükségképpen általunk elképzelt válaszába belevetítjük) a kérdést, nincs-e ott mégis Pliniusnál az a tekercs, a levélben gondosan felépített szituáció minden eleme megkérdőjeleződik. Plátón *Phaidros*ának közvetlen hatását regisztrálja Plinius egy másik költészeti tárgyú levelében, a VII. 4-ben Edmunds 2015, 311.
- 29 Plinius imitációs művészetéről (és az imitáció pliniusi világáról) legutóbb lásd Christopher Whitton (2019) gigantikus monográfiáját.
- 30 *Enotuerunt quidam tui versus, et invito te claustra sua refrugerunt. Hos nisi retrahis in corpus, quandoque ut erroneus aliquem cuius dicantur invenient.* („Néhány versed már megszökött tőled, közismertté vált, s akaratom ellenére kitört börtönéből. Ha nem dugod őket vissza a többihez, majd – mint a szökött rabszolgák – találnak valakit, aki hajlandó gazdájuknak vallani magát.”) Plin. *Ep.* II. 10, 3. A szöveg helyre a IV. 27 összefüggésében Edmunds (2015, 317; lásd kül. a 28. jegyzet) hívja fel a figyelmet. A szövegek publikálásának kérdéséről ifjabb Pliniusnál lásd korábbi írásomat: Tamás 2011. A publikálásról szóló diskurzus – amint a II. 10. levélből vett idézet is – végső soron természetesen a platóni *Phaidros* „íráskritikájára” vezethető vissza, amelyről – költemények küldésének összefüggésében – a jelen számban lásd Agócs Péter tanulmányát.
- 31 Igaz, az *explicare* – amint Agócs Péter emlékeztetett rá – amúgy nem *verbum scribendi*. A ’kifejtés’ értelem a fent már röviden tárgyalt *lemma*-val összefüggésben lehet érdekes (a vers mint egy tétel ’kifejtése’? vö. Cat. *carm.* 1,6 Cornelius Nepos munkájáról: *omne aevum tribus explicare chartis*, „minden korszakot három tekercsben kifejtetni”, illetve ismét: Mart. XIV. 2,2: *versibus explicitumst omne duobus opus*, „minden darab két verssorban lett kifejtve”), a ’tekercs kigöngyölésének’ (vö. *explicit suum volumen*, Cic. *Rosc.* 101) képzelete pedig a fentebb említett *Phaidros*-párhuzammal kapcsolatban vethet fel izgalmas kérdéseket. Ha Pliniusnál nincs ott Sentius tekercse, mi az, amit ’kifejt’ vagy ’kigöngyöl’? A memorizált verset az emlékeiből – s így válik itt az *explicare* a ’felidézés’ igéjévé (vö. Cic. *De or.* I. 4: *veteris cuiusdam memoriae non satis explicata recordatio*, „egy régi esemény emlékeztetének nem minden részletben pontosan kibontható felidézése”).
- 32 Gibson–Morello 2012, 42, 15. jegyzet (kiemelések az eredetiben – T. Á.). Míg az *Augurinus* és *augur*, *Secundus* és *secundus* közti kapcsolatok világosak, fel lehetne tenni a kérdést, hogy miért is beszédes az, hogy *Falco* kap egy *Augurinus*-ról szóló levelet. A válasz a *Falco* név ’súlyom’ jelentésében rejlik, és abban, hogy az auguroknak madárjósokként sólymokkal is volt dolguk, vö. pl. Serv. *ad Aen.* X. 145 (*sed constat eam a Tuscis conditam viso falconis augurio, qui Tusca lingua capys dicitur; unde est Campania nominata*, „de köztudott, hogy etruszkok alapították, miután egy súlyom jelet mutatott, amelynek etruszk neve *capys*, és ezért nevezték el Campaniának”).
- 33 A római költészet akrosztichonjait manapság széles körben vizsgálják. Egy friss áttekintés: Robinson 2019.
- 34 A *heu me* komédiákban (Plautusnál és Terentiusnál) és tragédiákban (Enniusnál, Pacuviusnál és Senecánál) is számtalanszor előfordul.
- 35 Míg a *heu mei* nem fordul elő a fennmaradt klasszikus latin irodalomban, egy *heu meus*-t találunk Silius Italicusnál (*Pun.* V. 154) és *heu mea*-ra is vannak példák.
- 36 Vö. Robinson 2019, 4–5. A szerzői akrosztichont alkalmazó szerzők pl. Ennius, Vergilius és az *Ilias Latina* szerzője.
- 37 Köszönöm Kozák Dánielnek a birtokos névmással kapcsolatos megfigyelését.
- 38 Quintilianus terminusa (lásd *Inst. or.* X. 2, 13), vö. Peirano 2012, 7, 20. jegyzet.
- 39 Köszönöm Krupp József észrevételét.
- 40 Mart. X. 78, 14–16: *Sic inter veteres legar poetas, / Nec multos mihi praeferas priores, / Uno sed tibi sim minor Catullo*, vö. *Unus Plini-*

- us est mihi **priores** (Sentius versének 4. sora). Lásd ehhez Dahlmann 1980, 172; Neger 2015, 143–144.
- 41 A szerzői personák összeolvasásáról az irodalmi *imitatio* összefüggésében – a hivatásos költő és amatőr költőként is működő patrónusa viszonyát tematizáló Stat. *Silv.* IV. 5 kapcsán – lásd a jelen számban Kozák Dániel tanulmányát.
- 42 Vö. Dahlmann 1980, 171.
- 43 Vö. Dahlmann 1980, 174–175.
- 44 Vö. Mart. IX., *praef.* 5–6: „Ille ego sum nulli nugurum laude secundus / quem non miraris, sed – **puto** – lector; **amas**...” („Itt vagyok én, senki mögött sem lemaradva a játékos költészet dicsőségében, amelyet, olvasóm, nemhogy csodálsz, de – gondolom – imádsz...”) és Dahlmann 1980, 175, 11. jegyzet.
- 45 Vö. Dahlmann 1980, 176–177.
- 46 Lásd Knox 2018, 35–40.
- 47 Lásd Prop. IV. 5, 77 (*quisquis amas*), Ov. *Rem. am.* 579 (*quisquis amas*), Ov. *Trist.* III. 3,75 (*quisquis amasti*) – utóbbit említi Marchesi (2008, 68, 24. jegyzet) is. A „pompeii” költészeti kontextus teljes egészében hiányzik Sentius versének eddigi szakirodalmából.
- 48 Geue 2019, 74–79.
- 49 A görög idézet kontextusához lásd Deane 1918, 51–52.
- 50 Vö. Johnson 2012, 51: „The connection Pliny draws here between literary pursuits, association with model elders, and good character is, from his point of view, inevitable. Pliny’s playful use of *emendatus* for how the young man has been corrected and perfected by his elders shows well how thoroughly literature and character combine in Pliny’s worldview. Literature is not, in short, simple entertainment, but rather a critical element in the proper construction of a well-balanced and worthwhile elite life.” Az *emendatio* – textuális és nem textuális – jelentőségéről Plinius leveleiben lásd Tamás 2011; 2015, 54–55. Az „én” kialakításának szociokulturális folyamatához és ennek költészeti vonatkozásaihoz a platóni filozófiában lásd a jelen számban Simon Attila tanulmányát.
- 51 Plin. *Ep.* III. 21 próza és vers váltakozásán alapuló struktúrájához – Martialis hasonló struktúrát követő előszavainak imitációjaként értve – lásd Neger 2015, 134. A IV. 27 hasonlóságáról a III. 21-hez ebben a tekintetben lásd uo., 144.

Bibliográfia

- Auhagen, U. 2003. „*Lusus und gloria* – Plinius’ *hendecasyllabi* (*Ep.* 4, 14; 5, 3 und 7, 4)”: L. Castagna és E. Lefèvre (szerk.): *Plinius der Jüngere und seine Zeit*. München, 3–13.
- Bodel, J. 2015. „The Publication of Pliny’s Letters”: I. Marchesi (szerk.): *Pliny the Book-Maker. Betting on Posterity in the Epistles*. Oxford, 13–108.
- Cameron, A. 1995. *Callimachus and his Critics*. Princeton, N. J.
- Dahlmann, H. 1980. „Die Hendecasyllaben des Sentius Augurinus: Plinius, *ep.* 4, 27”: *Gymnasium* 87/3, 167–177.
- Deane, S. N. 1918. „Greek in Pliny’s Letters (Concluded)”: *The Classical Weekly* 12/7, 50–54.
- Derrida, J. 1987. *The Truth in Painting*. Ford. G. Bennington és I. McLeod. Chicago, 1987.
- Edmunds, L. 2015. „Pliny the Younger on his Verse and Martial’s Non-Recognition of Pliny as a Poet”: *Harvard Studies in Classical Philology* 108, 309–360.
- Fowler, D. 1997. „On the Shoulders of Giants. Intertextuality and Classical Studies”: *Materiali e Discussioni per L’analisi dei Testi Classici* 39, 13–34.
- Genette, G. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Ford. J. E. Lewin. Cambridge.
- Geue, T. 2019. *Author Unknown. The Power of Anonymity in Ancient Rome*. Cambridge, MA.
- Gibson, R. K. – Morello, R. 2012. *Reading the Letters of Pliny the Younger: An Introduction*. Cambridge.
- Henderson, J. 2001. „On Pliny on Martial on Pliny on Anon... (*Epistles* 3.21/*Epigrams* 10.19)”: *Ramus* 30/1, 56–87.
- Hershkovitz, D. 1995. „Pliny the Poet”: *Greece & Rome* 42/2, 168–181.
- Jansen, L. (szerk.) 2014. *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers*. Cambridge.
- Johnson, W. A. 2012. *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire. A Study of Elite Communities*. Oxford.
- Knox, P. E. 2018. „A Known Unknown in Pompeian Graffiti?”: P. E. Knox – H. Pelliccia – A. Sens (szerk.): *They Keep It All Hid. Augustan Poetry, its Antecedents and Reception*. Berlin, 29–40.
- König, A. – Whitton, C. 2018. „Introduction”: uők (szerk.): *Roman Literature under Nerva, Trajan and Hadrian. Literary Interactions, AD 96–138*. Cambridge, 1–34.
- Marchesi, I. 2008. *The Art of Pliny’s Letters. A Poetics of Allusion in the Private Correspondence*. Cambridge.
- Marchesi, I. 2013. „Silenced Intertext. Pliny on Martial on Pliny (on Regulus)”: *American Journal of Philology* 134/1, 101–118.
- Mynors, R. A. B. (szerk.) 1968. *Pliny minoris Epistulae*. Oxford.
- Nauta, R. R. 2002. *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian*. Leiden–Boston–Köln.
- Neger, M. 2015. „Pliny’s Martial and Martial’s Pliny. The Intertextual Dialogue between the *Letters* and the *Epigrams*”: O. Devillers (szerk.): *Autour de Pliny Le Jeune. En hommage à Nicole Méthy*. Bordeaux, 131–144.
- Neger, M. 2019. „Immanent Genre Theory in Greek and Roman Epigram”: C. Henriksen (szerk.): *A Companion to Ancient Epigram*. Hoboken, NJ, 179–194.
- Peirano, I. 2012. *The Rhetoric of the Roman Fake. Latin Pseudoepigrapha in Context*. Cambridge.
- Platt, V. – Squire, M. 2017. „Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity. An Introduction”: uők (szerk.): *The Frame in Classical Art. A Cultural History*. Cambridge, 3–99.
- Radice, B. (ford.) 1969. *Pliny: Letters and Panegyricus*. 2 vols. Cambridge, MA.
- Robinson, M. 2019. „Looking Edgewise. Pursuing Acrostics in Ovid and Virgil”: *The Classical Quarterly* 69/1, 290–308.
- Roller, M. 1998. „Pliny’s Catullus. The Politics of Literary Appropriation”: *Transactions of the American Philological Association* 128, 265–304.
- Sherwin-White, A. N. 1966. *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*. Oxford.
- Tamás Á. 2011. „Énformálás és szövegalakítás. Plinius leveleinek privát és publikus státusáról”: Kelemen P. – Kozák D. – Kulcsár Szabó E. – Molnár G. T. (szerk.): *Filológia – nyilvánosság – történetiség*. Budapest, 38–54.
- Tamás, Á. 2015. „Tagesordnung. *Dispositio* der Alltagspraktiken bei Plinius dem Jüngeren”: C. D. Haß – E. M. Noller (szerk.): *Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung?* Berlin, 51–70.
- Tamás, Á. 2020. „The Art of Framing. Pliny the Younger, *Epistles* 4.27”: P. Hegyi (szerk.): *Tradition and Innovation in Literature from Antiquity to the Present*. Budapest, 29–44.
- Tzounakas, S. 2012. „Pliny and his Elegies in Icaria”: *The Classical Quarterly* 62/1, 301–306.
- Tzounakas, S. 2014. „Martial’s Pliny as Quoted by Pliny”: *Classica et Mediaevalia* 64, 247–268.
- Walsh, P. G. (ford.) 2006. *Pliny the Younger: Complete Letters*. Oxford.
- Whitton, C. 2019. *The Arts of Imitation in Latin Prose. Pliny’s Epistles/ Quintilian in Brief*. Cambridge.

Kocziszky, Eva: *Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*. Reimer Verlag, 2019. 240 oldal.

Kocziszky Éva alig több mint kétszáz oldalas monográfiája izgalmas szellemi-művészeti utazást ígér: az alvás (Schlaf) és az Alvás (*Hypnos, Somnus*) irodalmi és képzőművészeti megjelenítéseit tárgyalja az ókortól napjainkig. A kiindulópontokat és célokat az első két oldal vázlatosan, de lelkiismeretesen bemutatja – és itt a kutatás vonzereje mellett lehetséges buktatói is mindjárt fölsejlenek. A tárgyalandó anyag ugyanis, tehát az „alvás” mint motívum különböző előfordulásai az európai művészet egészében, nyilvánvalóan végtelen. Ennek nemhogy áttekintésére, de még csak felsorolására sem lenne elég a kétszáz oldal. A szerző azonban az előszóban néhány további szemponttal árnyalja kérdésfeltevését, ezzel valamelyest csökkentve az olvasóban keltett elvárásokat.

Először is saját kutatói pozícióját azzal a – kortárs szakirodalomban általa jellemzőnek mondott – tendenciával szemben határozza meg, amely az álom tudománytörténetére fókuszál, és a művészeteket nem veszi elég komolyan (8. o.). Ez elsőre termékeny kiindulópontnak tűnik, a könyv egészének fényében mégis problematikusnak bizonyul. Kocziszky ugyanis maga is sokszor próbálja általánosan megragadni egyes korszakok alváshoz való viszonyát, így az ő kutatása sem tud teljesen kívül kerülni a tudománytörténeten, ugyanakkor feltűnően kerüli a kérdéssel való komolyabb számvetést: az előszóban hivatkozott hat „tudománytörténeti szemléletű” monográfiának a továbbiakban egyike sincs még csak említve sem, sőt az egyik (H-W. Schmidt-Hannisa munkája) a bibliográfiában sem szerepel. A tudománytörténeti szempontot így jelen vizsgálódás nem meghaladja vagy zárójelbe teszi, hanem – az e tárgyban korábban született munkákat semmibe véve – meglehetősen önkényesen vonja be és rendeli alá saját nézőpontjának. A korábbi kutatások tehát a művészeti szempontú megközelítést nem tudják sem alátámasztani, sem árnyalni – ami legalábbis elszalasztott lehetőségnek tűnik.

Másfelől Kocziszky kritikusan viszonyul ahhoz a – józan paraszti ésszel meglehetősen természetesnek tűnő – gyakor-

lathoz is, hogy a kutatók az alvást mindig *az álommal együtt* tárgyalják (8. o.). Ennek meglehetősen súlyos van, hiszen az a meghökkentő, de a könyvben elég következetesen érvényesített módszertani elv következik belőle, hogy az alvással kapcsolatos vizsgálódásából Kocziszky az álmot lényegében kizárja.

Végül, és talán ez a legígéretesebb az előszóban exponált szempontok közül, Kocziszky az alvás művészettörténetét az *ókori* alvásábrázolások felől véli megérthetőnek. „A történeti vizsgálódások során arra a meggyőződésre jutottam, hogy az alvás és az alvó emberi alak különféle esztétikai-irodalmi megfogalmazásai, amelyeket az európai művészet mesterműveiben megtalálhatunk, alapvetően mint klasszikus antik modellek transzformációi foghatók fel.” (8. o.) A megállapítás így önmagában nem különösebben meggyőző, hiszen evidensnek tűnik, hogy már a reneszánsz (pl. az ember és a természet viszonyának átértelmezésével), de még inkább a felvilágosodás (a fiziológiai nézőpont előtérbe kerülésével) egészen új utakat és értelmezéseket nyitott meg az alvás felfogása és megjelenítése számára, a szürrealizmusról vagy a pszichoanalízisről már nem is beszélve. Minden későbbi korszak vonatkozó művészeti produkciójának az ókorra való visszavezethetősége tehát legalábbis kétséges. Másfelől viszont ez a gondolat végre olyan nézőpontot kínál, amelyből az alvásábrázolások története, immár az *ókori alvásábrázolások recepciótörténeteként*, ha nem is áttekinthetőnek, de legalább vázolhatóak tűnik.

A könyv azután, kronologikus rendben sorakozó fejezeteivel, ha nem is rigorózan, de ténylegesen ezt az előszóban ismertetett elgondolást követi. A klasszikus ókorról szóló első két (I–II.), áttekintő jellegű fejezet (*Hypnos* alakja, a görög-római kultúra alvó hősei) után a római szarkofágok kapcsán egy elméletibb, átvezető rész következik (III. „Az alvás evilág és túlvilág közt”), majd a korai kereszténységen (IV. *Endymion-Jónás*), a reneszánszon (V. Michelangelo „*Endymionja*”), a felvilágosodáson, a klasszicizmuson és a romantikán (VI–IX.) át érkezünk meg a modern irodalomhoz (X. Rilke, Kavafisz és Pavese *Endymionja*), végül pedig a kortárs költészethez (XI. Durs Grünbein „utolsó *Endymionja*”).



Talán már a témák e rövid áttekintése is világosan mutatja, ahogy az eredetileg az alvás ábrázolásáról, illetve a görög művészet alvásábrázolásának recepciójáról szóló monográfia fokozatosan *Endymion-monográfiává* válik. Vagyis az előszóban vázolt általános történeti kép, illetve az ókori alvásábrázolások recepciója helyett mindenekelőtt egyetlen ókori alak recepcióját követhetjük – helyel-közzel – végig az európai kultúrában. Persze ha el tudunk tekinteni az előszóban vázolt koncepciótól, akkor *Endymion* alakjának recepciótörténete legalább olyan érdekes vagy még érdekesebb is lehet, mint az alvásábrázolások áttekintése; sőt a maga partikularitásában még az alvás megjelenítésével kapcsolatban is akár mélyebb tanulságokkal szolgálhat, mint egy teljességre törő, de szükségképp hiányos munka. (Az ezúttal meg nem írt *Endymion-monográfiában* rejlő perspektívákat leginkább a három modern *Endymion*-verset párhuzamosan elemző X. fejezet mutatja.) A könyv ugyanakkor, épp a célkitűzések, az igények, az ezekből adódó elhamarkodott következtetések és a tényleges tartalom közti ellentmondás miatt ezt a kínálkozó lehetőséget csak helyenként tudja kiaknázni.

A könyv első fele az ókorról, elsősorban görög és latin szövegekről, illetve görög és római szobrokról és reliefsokról szól. Ez a rész képviseli tehát a kutatásnak már az előszóban is említett klasszika-filológiai, illetve klasszika-archeológiai vonu-

latát, amely a fent ismertetett koncepció miatt is kulcsszerepet játszik Kocziszky gondolatmenetében. Ennek fényében csalódást kelt, hogy az eredetiben idézett görög szövegek mennyire gondozatlanok, gyakran ékezési hibákkal, helyenként betűtévesztésekkel terheltek, és a könyv szerkezetébe, elemzéseibe sem mindig épülnek be szervesen. Összességében talán szerencsésebb megoldás lett volna a forrásokat csak németül idézni, és csak a fontosabb szavakat, kifejezéseket emelni ki görögül a gondolatmenet megfelelő pontján. Így viszont a görögül tudó olvasó már a könyv első fejezetének első oldalán azzal szembesül, hogy az *Ilias* XVI. énekéből idézett 667–675. sorok fordításaként németül csak a 666–675. sorok Rupé-féle fordítása áll: az első idézett sor tehát csak németül szerepel. Ugyanakkor a német fordítás valamiért csak a 675. sor közepéig tart, tehát az utolsó fél görög sort – τὸ γὰρ γέρας ἔστι θανάοντων – az olvasónak, ha szeretné és tudja, magának kell lefordítania. Fokozza a zavart, hogy a hiánytalanul csak görögül idézett utolsó sorok (XVI. 673–675) Alexander Pope-féle angol fordítása a könyv egy későbbi pontján mint az *Ilias* XVI. énekének 819. [sic!] és ezt követő sorainak fordítása szerepel (144. o.). Utóbbi esetben nyilvánvalóan a bőbeszédű és meglehetősen szabad Pope-féle fordítás sorszáma van mint *Ilias*-sorszám megadva („*Ilias* 16, 819”), de mivel a két számozás különbözőségére semmi nem hívja föl a figyelmet, a helyzet legalábbis félreérthető.

Az ilyen apróbb, a könyv gondolatmenetének egésze szempontjából végső soron jelentéktelen hibák további számbavételétől most tekintsünk el (bár zárójelben idekivánczozik egy megjegyzés az illusztrációkról: meglehetősen sok bosszúságot okoz az olvasónak, hogy az illusztrációk a szövegben többnyire nincsenek hivatkozva, és így sokszor a kép-aláírások alapján kell megkeresni, hogy egy-egy képelemzés tárgyáról egyáltalán van-e kép, és ha van, vajon melyik oldalon található). Szeretnék viszont rámutatni két, az I–III. fejezettel kapcsolatban felmerülő, számomra alapvetőnek tűnő módszertani, illetve tartalmi problémára.

Az első a források kezelésével, értelmezésével kapcsolatos. Az elemzéseket olvasva hamar az a benyomás alakul ki az olvasóban, hogy a szerző az ókorból fennmaradt szöveges és képzőművészeti

forrásokat valamiféle teljes korpuszként kezeli, amelyet az ókori irodalommal és képzőművészettel azonosít. Vagyis mintha szem elől tévesztené azt aényt, hogy mindezek a művek, bár a modern kutatók számára felbecsülhetetlen értékű forrásanyagot jelentenek, csupán egy ennél sokkal gazdagabb, jórészt számunkra ismeretlen írásbeli, vizuális és szóbeli kultúra fennmaradt szilánkjai.

A legkorábbi források kapcsán Kocziszky így fogalmaz: „A görögség első költészeti és képzőművészeti forrásait megvizsgálva megállapíthatjuk [kann man feststellen], hogy az Álom istene a *költők találmánya* [Erfindung], és utána a vázafestők voltak azok, akik ennek az új istennek – a költői hagyománytól részben függetlenül – *alakot adtak*” (11. o., kiemelések tőlem – G. S.). Csakhogy abból, hogy a fennmaradt források közt Hypnos alakja először az *Ilias*-ban szerepel, egyáltalán nem következik evidensen, hogy „Hypnos a költők találmánya”. És a vázafestőkkel együtt ez a történeti rekonstrukció csak még homályosabb lesz. Hiszen az idézett mondatból valami olyasmi következik, hogy miután „a költők”, de legkésőbb a homérosi eposzok a Kr. e. 8. században, „feltalálták” Hypnóst, az isten innentől évszázadokig test nélkül volt kénytelen bolyongani, hogy azután a vázafestők ecsetjén egyszerre megelevenedjen és alakot öltson. A következő oldalon ezek után az is kiderül, hogy a szóban forgó vázafestők Kr. e. 515 körül léptek föl, mégpedig a könyvben megjelenő narratíva szerint az egyetlen Euphronios személyében (A. Shapiro Kocziszky által is hivatkozott könyve szerint [*Personifications in Greek Art*. Zürich, 1993, 134] a legkorábbi fennmaradt Hypnos-ábrázolás Euphroniosnak egy korábbi, Kr. e. 520 körül készült vázáján látható). Mivel az Euphronios-kép – mellesleg az ókori vázafestészet egyik leghíresebb darabja – éppen az *Ilias*-ból idézett jelenetet ábrázolja, az a fenti kitétel, hogy a vázafestők „a költői hagyománytól részben függetlenül” alkottak, vélhetően azokra a sajátosságokra értendő, amelyeket Kocziszky a vázaképen kiemel (12–13. o.): a képen Hypnosnak és Thanatosnak is szárnyai vannak, amiről Homérosnál nincs szó; Hypnosnak fekete, Thanatosnak világos haja van (ez, mint megtudjuk, a későbbi források alapján már az archaikus korban is létező ábrázolási hagyomány

lehetett); valamint hogy „Euphronios számára a homérosi jelenet ábrázolása-kor csak a cselekmény maga, a súlyos holttest szállítása volt fontos” (12. o.) – bármit is jelentsen pontosan ez az utóbbi, Kocziszky által valahonnan saját kommentár nélkül („In der Forschung wurde hervorgehoben...”, 12. o.) idézett állítás. A „részben függetlenül” tehát kétségtelenül azt jelenti, hogy a vázafestők nem mindenben a költő(k) szövegét követték. Ez azonban annak a tényállásnak, hogy ugyanazt a mitikus jelenetet költők és vázafestők különbözőképp és különböző hangsúlyokkal ábrázolták, nem egészen adekvát, sőt félreértésekre okot adó megfogalmazása.

Végső soron tehát az *Ilias*-hely és az Euphronios-váza mindjárt Hypnos isten görög kultúrábeli történetének rekonstrukciójához vezetett. És valóban, az eukleidési térben két pont egyértelműen meghatároz egy egyenest. Ha azonban nem tudjuk, hogy a keresett alakzat egyenes, akkor a két pont alapján potenciálisan rekonstruálható alakzatok száma végtelen. Ilyen módon a Hypnos és az alvás ábrázolásáról az első két fejezetben megfogalmazott történeti-kronológiai állítások nagy része is véleményem szerint olyannyira hipotetikus, hogy kérdés, érdemes-e ezeket egyáltalán megfogalmazni. De ha érdemes, akkor legalábbis illene felhívni a figyelmet e hipotézisek nem magától értetődő voltára.

A másik probléma az ókori álomábrázolások könyvbéli elemzésének egyik fő szempontjával kapcsolatban merül föl. Ismertetéséhez induljunk ki megint az első oldalakból.

Kétségtelen, hogy az itt felvillantott szöveg és kép, Sarpédón holttestének az *Ilias*-ban és Euphronios vörösalakos vázáján is megjelenő isteni elszállítása a csatatérről mélyebb elemzés nélkül is valódi távlatokat nyit Hypnos alakjának, alvás és halál viszonyának értelmezéséhez. Kocziszky gondolatmenetében azonban a Homéros-hely és a hozzá kapcsolódó vázakép elsősorban egy számomra nehezen érthető kérdéskör felvezetése, amely mintha a könyv első felének egyik vezérfonala is lenne.

Kocziszky szerint „az európai kultúrában” létezik „egy széles körben elterjedt eufemizmus, amelynek alapján a halált az alvás egyik formájaként fogják föl” (13. o.). Az eufemizmus kétségtelenül létező nyelvi jelenség, és valóban

gyakori a halállal kapcsolatban: „örök álmra hajtja a fejét”, „elszenderül”, „elalszik” stb. Ugyanakkor nem valószínű, hogy ezek mögött a végső soron metaforaként elemezhető kifejezések mögött az adott jelenségnek valamilyen sajátos „felfogása” („Auffassung”) állna. Épp azért nevezzük a kifejezéseket eufemisztikusnak, mert az anyanyelvi beszélők számára *érzékenyebben mást jelentenek*, mint amire az adott kontextusban vonatkoznak. A beszélő tehát ilyenkor tudatosan *inadekvát* megfogalmazással él annak érdekében, hogy a kerülendőnek vélt kifejezést el tudja kerülni. Ez a fajta nyelvhasználat természetesen vezethet új szavak, kifejezések, idiómák kialakulásához, amelyek utána már akár nem is érzékelhető „eufemizmusok” lesznek, mint például a magyar „farkas” (ti. „farkas állat”) szó esetében, vagy akár tévképzetekhez, ha a gyerekek esetleg elhiszik, hogy a kistestvérüket a gólya hozta. Ugyanakkor Kocziszkynál ennél többet akar állítani, amikor az álomról mint a halál „eufemizmusáról” beszél. Idézem: „Szeretném hangsúlyozni, hogy a homérosi epikában valójában az alvás hasonlít a halálhoz, nem pedig fordítva. A másik irányú, a halált alvásként leíró eufemizmus, amely nyugaton népszerűvé vált, feltehetően inkább a 18. század találmánya, és nem vezethető vissza keresztény képzetekre.” (15. o.) Eufemizmuson ez alapján Kocziszky olyasféle „megszépitő metaforát” ért, amely valamely a közgondolkodást meghatározó *kulturális képzetből fakad*, tehát a halál-álom-metaforát a Johnson-Lakoff-i értelemben „fogalmi metaforának” tekinti. Továbbá Kocziszky szerint a 18. században ez a képzet, tehát a halál alvásként való *felfogása* az ókori orphikus tradícióra megy vissza, amelyet a neoklasszicizmus a halál esztétizálására használt fel, ahogy ez Lessing értekezésében vagy John Flaxman Homéros-illusztrációiban tapasztalható (15. o.). Talán már ezen a ponton érdemes megjegyezni: a magam részéről sem a halál-álom-metafora fogalmi jellegét, sem a képzet történetének ezt a rekonstrukcióját nem látom evidensnek. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a halál alvásként való *leírása* a két jelenség természetéből fakad, és ennek megfelelően van számtalan kultúrában jelen, az ókori görögöktől a kereszténységen át a modernitásig; és nem jár szorosan együtt a halál alvásként való *értelmezésével*.

Wilson Paroschi a Bibliában és egyes 19–21. századi keresztény közösségekben is megjelenő halál-álom-metaforát vizsgáló tanulmányában hasonló következtetésre jut, lásd „Death as Sleep. The (Mis)use of a Biblical Metaphor”: *Journal of the Adventist Theological Society* 28/1 (2017), 26–44.

Az eufemizmus-gondolat ezek után a III. fejezetben tér megint vissza. Ekkor már túl vagyunk többek közt alvással kapcsolatos orphikus szöveghelyek, egy Alkman-törredék, hellénisztikus epigrammák, Plutarchos-részletek és Hérakleitos-törredékek elemzésén, valamint a II. fejezetben egyes görög-római történetek (Hermaphroditos, Théseus és Ariadné, Endymion, Narkissos, Adónis, Attis) különböző elbeszéléseinek bemutatásán. A III. fejezetben a tematikusan szerteágazó első két fejezettel szemben már kifejezetten az Endymion-történet bizonyos ábrázolásairól van szó, mégpedig római kori szarkofágokon. A temetés kontextusa így alvásnak és halálnak egy, a homérositól különböző, újfajta összekapcsolását teszi lehetővé.

A több tucat Endymion-szarkofág modern kutatástörténete a 65–66. oldalon adott, nyilvánvalóan nem teljes körű áttekintés alapján is kiterjedt és rendkívül szerteágazó. A könyv gondolatmenete szempontjából azonban mindezzel kapcsolatban Kocziszkynak az a közlése tűnik elsősorban fontosnak, amely szerint Hellmut Sichtermann elemzései óta „mindenki egyetért abban” („ist man sich daran einig”), hogy „az Endymion-szarkofágok nem a halált, hanem a szerelmet tematizálják, mégpedig egy beteljesületlen, vágyakozással teli, soha véget nem érő szerelmet” (64. o.). Kocziszky, aki a következő oldalak tanúsága szerint ennek az értelmezésnek egy variánsát vallja magának, így rögtön elejét veszi az Endymion-szarkofágok esetében is felmerülő metaforikus értelmezésnek, vagyis hogy Endymion alvása esetleg a koporsóban fekvő ember halálával, holt állapotával lenne párhuzamba állítható. Ugyanakkor ezen a ponton az olvasó, hacsak nem a római szarkofágok szakértője, valószínűleg egy pusztán (ráadásul oldalszám nélküli) hivatkozásnál alaposabb indoklást várna. És hasonlóképp a következő ide tartozó megállapításnál is, amelyik a szarkofágábrázolásokon Endymion mellett ilyen vagy olyan módon jelenlévő Hypnos alakjának értelmezésére vonatkozik:

„A régészeti kutatás megfigyelései alapján arra következtethetünk, hogy Hypnos jelenléte elsősorban az alvás szokatlan természetére [értsd: Endymion *örök álma*] utal, amely csak az isten közvetlen beavatkozása révén jön létre.” (69. o.) Ez a megint csak kétségesnek tűnő, ráadásul minden hivatkozás nélkül álló mondat alapozza meg Kocziszky konklúzióját: „Ez a megállapítás azonban egyúttal annak egyfajta igazolásaként is olvasható, hogy alvás és halál kapcsolata itt *nem eufemisztikusan* értendő. *Az alvás itt nem egyszerűen a halál helyett áll, az előbbi nem helyettesíthető egyszerűen az utóbbival.*” (Uo., kiemelések tőlem – G. S.)

Kocziszky konklúziója, legalábbis módszertanilag, több sebből vérzik. Mert nemcsak hogy másoknak különösebben át nem gondolt régészeti, és a dolog természetéből fakadóan nyilvánvalóan vitatható eredményein alapul, de maga a következtetés is problematikus. Hiszen még ha el is fogadjuk, hogy Hypnos mint az „örök alvás” felelőse van jelen a szarkofágon – ettől még miért ne lehetne Endymion (örök) alvása a halál metaforája? A fejezet így nem győz meg sem arról, hogy a szarkofágok Endymion-ábrázolásai az örök alvás helyett a szerelmet hangsúlyozzák, mint Sichtermann állítja, sem arról, hogy az alvó Endymion alakja nem utalhat a halálra.

Ennek ellenére Kocziszky mindezen túlmenő fő tézise kétségtől érdekes, és bizonyos mértékig találó is. Eszerint ugyanis az Endymion-történetnek ezeken az ábrázolásain az alvásnak egy olyan értelmezése képződik meg, amelyben az alvó ember állapota ébrenlét és halál *között*, pontosabban e két állapot megkülönböztetésén *túl* van. Ezt Kocziszky Karl Schefold és Ernesto Grassi – egészen más tárgyú és más jellegű – elméletei nyomán „transzcendenciának”, illetve „transzcendálásnak” („Transzendieren”) nevezi. „A »transzcendálás« ebben a kontextusban mindenekelőtt határátlépést jelent, rögzült megkülönböztetések meghaladását; vagyis előfeltételként adva van ugyan a megkülönböztetés két világ – az istenek és az emberek, a transzcendencia és az immanencia, az élők és a halottak, az ébren lévők és az alvók világa – közt, de csak azért, hogy azután ezek a határok a rámutatás [Deixis], vagyis a megmutatkozás, például a műalkotás önreflexiója által egyúttal meghaladhatóvá is váljanak.” (69. o.)

A fejezet további részében a „transzcendencia” problémájához lazábban vagy szorosabban kapcsolódó villám-elemzések sorakoznak egyes Endymion-szarkofágok ábrázolásairól. Ezek izgalmas kérdéseket feszegetnek (pl. Endymion nyitott szemének, illetve nyitott szemmel alvásának messzire vezető problémáját), a konklúzió azonban megint Sichtermannhoz kanyarodik vissza, ezúttal polemikusan. Kocziszký néhány meggyőzőnek tűnő példa segítségével cáfolja, hogy a temetkezéshez köthető ábrázolásokon („in der Grabkunst”) Endymion és Seléné találkozása mindig mint lehetetlen, beteljesületlen találkozás jelenne meg. Látványos ellenpéldaként egy Ptujban és egy Szombathelyen található sírsztélét mutat be (78–80. o.), amelyeken Endymion és Seléné az *ágyban* látható, félreérthetetlenül szerelmi jelenetben, és ahol az ágy megint csak valamiféle transzgresszió szimbólumaként fogható föl. (Megjegyzendő, hogy a 64. oldal összefoglalása szerint Sichtermann megállapítása kifejezetten a szarkofágokra vonatkozott, a sírsztélékre nem feltétlenül, így Kocziszký cáfolata némileg célt téveszt.)

Végül a fejezet zárlatából csak azért idézek itt hosszabban, mert – a többi összefoglaló bekezdéshez hasonlóan – jól mutatja azt a kettősséget, hogy miközben Kocziszký számtalan rendkívül izgalmas kérdést tárgyal, fontos és újszerű szempontokat és értelmezési lehetőségeket vet föl, ezekkel kapcsolatban kellő megalapozás nélküli, a korábban mondottakkal nem is mindenben egybecsengő, túlzottan is általános következtetéseket von le. „Az alvás mint a halál metaforája a görögség archaikus korszakától egészen a római korig utalt egyfajta passzív kiszolgáltatottságra [...] [A] hellenizmusban [viszont] az alvó állapotnak fokozott lelki aktivitást és érzékenységet [is] tulajdonítanak. [...] Endymion szöveges és vizuális narratívái Rómába vezetnek tovább, és cáfolják annak a nézetnek az általános érvényességét, amely szerint az ókori alvó alakok mindenekelőtt az emberi test esztétikai báját, illetve szépségét ábrázolták, ahogy ezt Sichtermannról Hazzikostason át Bielfeldtől újra és újra megállapítják. Az alvás az ébren lévő világból ki van zárva, az alvó mindig jelen nem lévő, elragadott [entrückt], akivel lehetetlen a találkozás. A szövegek és a reliefek a szerelmi történetet a tiszta,

beteljesületlen vágnak vagy a veszteség szomorúságának metaforájává teszik, és létrehozzák az ébren lévő és az alvó találkozásának azt az átmeneti terét, amely a nézés és a megmutatás révén feloldja az élet és a halál, az isten és az ember közti vas határokat.” (80. o.)

A korábbiakból és ebből az összegzésből az eufemizmus-problémával kapcsolatban végső soron az a konklúzió rajzolódik ki, hogy „az ókorban” alvás és halál közt metaforikus kapcsolatot tételeztek, amely kapcsolat azonban nem „eufemisztikus”, mert az alvásra nem mint a halál „enyhébb formájára”, hanem mint a halálhoz hasonlóan passzív állapotra utal. A hellenisztikus és a római kor során aztán az alvás felfogása újabb árnyalatokkal gazdagodik stb. Ez a konklúzió azonban túlonalt általánosnak tűnik, és sokkal valószínűbb, hogy az alvás, illetve alvás és halál viszonyának felfogása már az ókorban is ezerféle volt; ilyen elemi jelenségek értelmezésével kapcsolatban a korszakolás eleve szinte lehetetlennek tűnik. De ha már tipizálni akarunk, akkor ezt inkább műfaj, illetve kontextus alapján lehetne megtenni, pl. a halállal, temetkezéssel kapcsolatos ábrázolásokon (sírfeliratok, sírsztélék, szarkofágok) joggal merül föl, hogy a kifejezésnek bizonyos „eufemisztikus” felhangjai is lehettek, míg az ún. hősi epikában ugyanennek a metaforának alighanem más hangsúlya van. Vagyis összességében a nem elég jól definiált és csak speciális kontextusokban adekvát kérdés túláltalánosítása és mereven történeti megközelítése egyrészt torz szempontrendszer kialakításához, másrészt téves, illetve nehezen értelmezhető konklúziókhoz vezet, miközben az álom és az álomábrázolások megértéséhez érzésem szerint nem jutunk közelebb.

A kötet további részében, az antikvitást lassan elhagyva, az általános fejtegetések elmaradoznak, immár valóban a görög–római örökség, és mindenekelőtt az Endymion-történet és az Endymion-ikonográfia *receptiójáról* van szó. Ennek megfelelően többnyire konkrét művek, műrészletek leírásaival és elemzéseivel találkozunk. A negyedik, Jónás-ábrázolásokat tárgyaló fejezetre azonban ez még csak részben igaz. Egyrészt mert itt megint csak képek sokaságáról, egy kora keresztény ábrázolási hagyományról van szó, másrészt mert az antik Endymion-ábrázolások fényében,

ezek transzformációiként értelmezett Jónás-képek kapcsán egyúttal a kereszténységnek az alváshoz való viszonyáról is szó esik (Jónás alvása mint az újjászületés előtti halál, illetve a megváltás allegóriája, lásd 83–85. o.). Innentől viszont, az egyes korszakok alváshoz való viszonyát áttekinteni próbáló néhány bekezdés (pl. 123–124., 136., 172. o.) kivételével, ténylegesen műértelmezésekről van szó. Ezáltal a felvetett kérdések érdekesebbek és adekvátabbak lesznek. Ugyanakkor az elemzések egy része, hiába tűnik érzékenynek és egy-egy ponton kifejezetten találónak, nehezen befogadható, és kerek egész helyett inkább egy nagyobb ívű elemzés alvásra fókuszáló kivonatának tűnik. Különösen igaz ez a germanisztikai tárgyú, azon belül is különösen a Heine- és Hölderlin-, kisebb mértékben a Rilke- és Grünbein-értelmezésekre. Ezek a részek egyfelől nehezen követhetők a német irodalomban kevésbé járatos olvasók számára, másrészt nem is igazán önálló elemzések, hanem töredékeknek hatnak. Ezzel szemben ha nem is problémátlanok, de a könyv egészéből mindenképp kiemelkedőnek érzem a Michelangelo alvó foglyot ábrázoló szobráról adott részletesebb (V. fejezet) és Johann Heinrich Füssli festményéről szóló rövidebb elemzést (VII. 4. alfejezet).

Michelangelónak ez a szobra (1513–1516) eredetileg II. Gyula síremlékére került volna, párjával, az ún. „lázkodó fogollyal” együtt, de végül nem használták föl őket a síremlékhez, hanem Roberto Strozzi tulajdonába, majd később a Louvre-ba kerültek. A szobrokat ma sokféle névvel illetik, de úgy tűnik, hogy eredetileg foglyoknak (*prigioni*), nem pedig rabszolgáknak készültek, aminek az értelmezés szempontjából is jelentősége van. Kiindulásképp Kocziszký meggyőzően veti el a Vasari- és Condivi-féle értelmezési tradíciót, melyben az alvó szobor a festészet allegóriája lenne, és ehelyett azt a körülményt tekinti elsődleges értelmezési keretnek, hogy a két szobor helyére a síremlék végső, megvalósult változatában két életforma, a *vita activa* és a *vita contemplativa* allegóriái kerültek (94. o.). Az elemzés emellett a szobor néhány lényegi és kézzelfogható sajátosságából, a fej fölül emelt bal karból, a szegycsont környékét érintő jobb kézről, a mellkast körbefogó kötésből, valamint a függőleges testhelyzet és

az alvás sajátos oximoronjából indul ki. Kocziszký értelmezésében ezek a mozzanatok mind meghatározóak a szobor (allegorikus) jelentése szempontjából. A fej fölül emelt kar – többek közt – az ókori Endymion-ábrázolások sajátosága, és ennyiben az alvás póza is (94–95. o.). A mellkast érintő mozdulat jelentése nem konkretizálható, de befelé fordulásra, valamilyen sajátos lelkiállapotra utal. A kötés – ahogy Michelangelo egyes késői szonettjeiben, illetve egyes keresztény szövegekben (Pálnál, Dionysios Areopagitisnél) – az istenhez, illetve az isteni kegyelemhez csatoló kapcsolként fogható föl (98–99. o.), amely ráadásul más Michelangelo-szobrokon is megjelenik; végül a „függőleges alvás”, szorosan az isteni kötéshez is kapcsolódva, az alvásnál magasabb rendű spirituális állapot megjelenítéseként értelmezhető (100. o.). Érzésem szerint ezzel körvonalazódott is a szobornak egy szép és kerek, bár paradox értelmezése (99–100. o.), amelyben a fogoly függőleges alvása egyfelől (testi) fogság, másfelől (Isten közelében talált) szellemi biztonság. Az alak így lesz ellentéte ébredő-lázadó párdarabjának (amelynek értelmezését Kocziszký, bár érdemes volna, nem bontja ki részletesen). A következő oldalakon (101–104. o.) viszont további, részben relevánsnak (pl. az alvás és az éjszaka kapcsolata, Michelangelo éjszakát dicsőítő szonettjei), részben irrelevánsnak (látott-e Michelangelo római szarkofágokat, alvás és kőbe zárttság viszonya) tűnő szempontok beemelésével az eddig feszes és jól követhető elemzés szétesik és nehezen érthetővé válik. A fejezet végi (szintén kissé diffúz) összegzés (106. o.), amely szerint az „alvó fogoly” a római kori Endymion-ábrázolások variánsa vagy „szellemi újraértelmezése” („spirituelle Neudeutung”), mindebből csak a szobor és az álom éjszaka-aspektusát (vö. az *Éjszaka és Nappal* michelangelói alakjaival is) és ennek a szonettekben olvasható leírását tudja valamelyest hasznosítani.

A másik figyelemre méltó elemzés Johann Heinrich Füssli Sarpédón-festményéről (*Schlaf und Tod tragen den Körper des Sarpedon nach Lykien*, 1803) szól, amelynek Kocziszký szép, plauzibilisnek tűnő és kerek értelmezését körvonalazza.

A tágabb perspektívát ezúttal a Füssli-féle Homéros-sorozat jelenti, amelyhez

ez a kép is tartozik. Az elemzés ugyanakkor megint csak a mű néhány kézzel fogható sajátosságából indul ki, amelyek a különböző ikonográfiai hagyományok és párhuzamok fényében nyernek értelmet. Az első sajátosság, amely a könyv elején bemutatott Euphronios-vázával való összevetésből bomlik ki, de Kocziszký elmondása szerint a XVIII. századi végi diskurzus – a *Wie die Alten den Tod gebildet* című Lessing-értekezés nyomán fakadt vita – fényében is feltűnő, hogy Füssli képén Hypnos és Thanatos egészen különböző pozícióban és szerepben látható. Thanatost háttal látjuk, amint a holttestet tartja, Hypnos viszont szeméből, Sarpédón feje fölött, amint két karját fogja és mosolyogva a halott arcába tekint. (Megjegyzendő, hogy a festmény egy másik, relevánsnak tűnő leírása szerint ez a felső alak nem Hypnos, hanem Apollón – Kocziszký ezt a lehetőséget meg sem említi.) Ez a Hypnos ráadásul fiatal és kedves, Kocziszký szerint „egészen winckelmanni” („ganz winckelmannisch”). A második megfigyelés magára a holttestre vonatkozik. Sarpédón a festményen nem mutatja a homérosi hősök semmilyen jellemzőjét, viszont a talpa felől, rövidülésben ábrázolt, szétárt karú holttest egyértelműen felidézi a halott Krisztus ábrázolásának keresztény tradícióját (Kocziszký mások elemzéseire hivatkozva a Füssli-kép két konkrét ikonográfiai párhuzamát, „előképét” említi: Nicolas Poussin *Szent Pál látomása* és Jacques de Backer *Egy angyal viszi Krisztus holttestét* című festményét, 214. o., 51. jegyzet).

E két megfigyelést egy Füssli képénél mindössze húsz évvel korábbi (1781-es) festészeti példa, Jean-Simon Berthélemy Apollont és Sarpédont (tehát a Füssli által is megjelenített *Ilias*-jelenetet) ábrázoló festményének rövid tárgyalása egészíti ki (142–143. o.). A Berthélemy-festményt hosszú ideig „Winckelmann apotheózisaként” értelmezték – vagyis a halott Sarpédont Winckelmann-nal azonosították, a mellette álló Apollón-alakot pedig, aki feltűnően a belvederei Apollón pózában áll, Winckelmann görög művészeti ideáljára való utalásként fogták föl (142–143. o.).

Kocziszký értelmezése Füssli festményéről innentől ugyanezt a mintázatot követi: eszerint Sarpédón holttestének Lykiába szállítása a maga 19. század eleji kontextusában a festő barátjának, Jo-

hann Caspar Lavaternek a halálát (1801) és mennybe szállását ábrázolja – az epikai jelenet ábrázolása tehát egyúttal allegória is (143. o.). A Krisztus-póz és a halottra letekintő ifjú-alak nyomán akár önmagában is megálló értelmezést aztán Kocziszký néhány biográfiai körülmény ismertetésével tovább konkretizálja (143–145. o.). Egyrészt hangsúlyozza Füssli Lavaterhez fűződő barátságát, amelynek tanúbizonyságai a halála után hozzá írt Füssli-ódák. Ezek egyikében ráadásul szerepel egy párbeszéd rész, ahol az egyik beszélő maga a halott Lavater, aki saját haláláról is beszél: „Mich erwartete er [der Tod] in dem Feuerrohre des Mörders, / Welchem ich Leben darbot” (144. o.). Másrészt megtudjuk, hogy Lavatert a napóleoni háborúk kezdetén egy francia katona golyója ölte meg – és erre utalni látszik Füssli festménye is. (Kocziszký nem részletezi, hogy a festményen ez pontosan hol és hogyan látszik, a könyvben lévő reprodukción pedig szerintem semmiféle golyónyomot nem lehet felfedezni. Valamivel jobb minőségű képek alapján úgy sejtem, hogy talán a holttest bal hónalja alatti fekete folt értelmezhető a golyó okozta sebként – de jó lett volna, ha az elemzés ehhez több támpontot ad.) Harmadrészt van a Füssli-féle Homéros-illusztrációknak egy olyan kiadása, amelyben a festmények rézkarc-változatai Alexander Pope *Ilias*-fordításának sorait illusztrálják – és a Sarpédón-kép alatt történetesen épp a „barát” szót ismétlő Pope-sorok (*Ilias* XVI. 673–675, a Pope-féle fordításban XVI. 819–822) találhatók (a szöveget betű szerint idézem Kocziszkýtól): „they [Sleep and Death] to his friends the mournful charge shell [sic] bear. [...] His friends a tomb and pyramid shell [sic] rear: [...]”. (A zavarba ejtő elírásokat egy olvasószerkesztő könnyedén kiszűrhetné volna – a könyvnek azonban se szerkesztője, se korrektora nincs feltüntetve.)

Végül a Füssli-elemzés zárlataként visszatérünk a Sarpédón-festményt is tartalmazó Homéros-sorozat jellemzéséhez, amelyben Kocziszký mindenekelőtt a gyász témájára, és azon belül is a gyászoló férfialakok jelentőségére hívja föl a figyelmet. Sarpédón, Patroklos és Hektór halála, illetve a gyászoló Achilleus és Priamos alakja – a korban népszerűbb női gyászjelenetekkel, pl. Füssli Briseis-festményével szemben – Kocziszký

ky szerint Füssli Lavater halála kapcsán végzett „gyászmunkájának” részeként fogható föl, amelyben egyúttal a férfiúi ideálokhoz fűződő „winckelmanni” viszonya is megmutatkozik (144–145. o.). Ennek fényében a sorozat három festményén is ismétlődő motívum, a felhők mögül egy foltban előbukkanó kék ég („ein blauer Fleck des Himmels”) mint a kiemelkedő férfiak által elérhető örök, égi boldogság képi szimbóluma is értelmezhető (146. o.).

Kocziszký Éva monográfiája összességében izgalmas kérdéseket feszegető,

bátor könyv, amely azonban csak kis részében sikeres és meggyőző. A szerző jártassága több diszciplínában – klasszika-filológia, klasszika-archeológia, germanisztika, művészettörténet – a könyv kérdésfeltevéseinek valódi mélységeket, a felvillantott válaszlehetőségeknek messze vezető távlatokat kölcsönöz. Azonban a túlságosan is rövidre zárt, helyenként felszínesnek tűnő, a szakirodalomból szemezgető elemzések, a sokszor csapongó, nehezen követhető gondolatmenetek, a szerkesztésbeli, időnként értelemzavaró hiányosságok, és mindenekelőtt a túlságosan is nagyí-

vű, és ezért szükségképp megvalósítatlanul maradó célkitűzések az ismeretanyag és az értelmezések sokszínűsége és eredetisége helyett a tartalmi és logikai hiányokra irányítják a figyelmet. Meggyőződésem szerint átfogó kérdések helyett néhány konkrét, korszakok jellemzése helyett egyes művek teljesebb értelmezésére, Hypnos helyett Endymiónra koncentrálna ugyanerről az anyagról jobb, meggyőzőbb és tanulságosabb kötet is születhetett volna.

Gábor Sámuel