

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
Tamás Ábel
Vér Ádám

veradam@gmail.com
okorportal.hu

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527

MEGRENDÉLÉS:

veradam@gmail.com
Tel.: +36 30 826 6148
Egy szám ára 1600 Ft,
az éves előfizetés ára
2021-ben 4000 Ft

Kiadja a Gondolat Kiadó
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527

e-mail: info@gondolatkiado.hu
gondolatkiado.hu
Tördelő Lipót Éva

ISSN 1589-2700

A lapszám megjelenését
az Emberi Erőforrások Minisztériuma,
a Magyar Tudományos Akadémia és a
Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



nka

Petőfi
Kulturális
Ügynökség

Tartalom

MÍTOSZOK KÉPBEŒ ÉS SZÓBAN

Tanulmányok

Pártay Kata	A megértés nehézségei Iphigeneia és Agamemnón találkozása Euripidésnél	3
Peszlen Dóra	Apsyrtos tragédiája Testvérgyilkosság az <i>Argonautikában</i>	13
Gábor Sámuel	A király, a kút, a bor és a szatír Egy elveszett történet motívumainak nyomában	21
Kárpáti András	Higgyünk-e Pausanias szemének? A Kypselos-ládán ábrázolt fríg aulosz talánya	41
Lakatos Szilvia	Dioskurosok és <i>satyros</i> Egy pompeii reliefsorozat értelmezése	53
Kozák Dániel	Achilleus gyerekkora késő antik ezüsttálakon és Statius <i>Achilleis</i> ében	67
Kulin Veronika	Athéna győzelme	78
Beszkid Judit	Meleagros története Mítoszábrázolások a Seuso-kincs Meleagros-tálján	91
Szikora Patricia	„Csak szóbeszéd vagy festett kép után” Phaidra és Hippolytos története a Seuso-kincs tárgyain	101
Agócs Péter – Nagy Árpád Miklós	<i>Creatio ex Ovidio</i> Hogyan hatott Ovidius Pyramus és Thisbe-története az antik művészetben?	113
Cornelia Isler-Kerényi	Kerényi és Brelich görög hērósai Összehasonlító elemzés	130

A JELEN TEMATIKUS SZÁMOT SZERKESZTETTE
Beszkid Judit és Nagy Árpád Miklós

A címlapon:

A Seuso-kincs Meleagros-tálja. Kr. u. 4–5. század.
Magyar Nemzeti Múzeum (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

A címlap belső oldalán:

Athéni feketealakos amphora Dionysos, mainas és satyros ábrázolásával. Kr. e.
510. The Metropolitan Museum of Art, New York, ltsz. 06.1021.85

A hátsó borító belső oldalán:

Gyászoló szirént ábrázoló mészkő szobrocska. Kr. e. 3. század.
The Metropolitan Museum of Art, ltsz. 74.51.2680

A hátsó borítón:

A Seuso-kincs Achilleus-tálja. 4–5. század.
Magyar Nemzeti Múzeum (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

Mítoszok képen és szóban

A folyóiratunk jelen számában olvasható tanulmányok mítoszokról, mitikus történetek irodalmi és képi ábrázolásairól szólnak. Összekapcsolja őket az a megközelítésmód, amely egyaránt fontosnak tartja az adott mítosz képi és szöveges forrásait, s a mítosz értelmezését nem leszűkíteni akarja, hanem jelentésváltozatainak gazdagságát igyekszik felmutatni, s ezért érzékenyen figyeli a mitikus történetek különböző variánsait, e variánsok műfaji adottságait, kifejezőmódjának egyedi hangsúlyait, tágabb kontextusát és a változatok egymáshoz való viszonyát is.

A most megjelenő tanulmányok háttérében hosszú hagyományra visszatekintő közös munka áll, amelynek kezdetét a Horváth Judit és Nagy Árpád Miklós által tartott, mítoszokkal, mitikus történetekkel foglalkozó egyetemi órák jelentették, először Pécsen, aztán Budapesten, a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében. Ebből nőtte ki magát az a műhelymunka (a „Salon”), amelynek keretében a szerzők, diákok és tanárok, megvitathatták egymással készülő tanulmányaikat. E közös munka eredményeként jelent meg 2015-ben a Horváth Judit által szerkesztett tanulmánykötet: *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen* (Gondolat, Budapest, 2015). Ezt a hagyományt folytatja a mostani szám.

A tanulmányok ezúttal is ilyen beszélgetések nyomán nyerték el végső formájukat. A szerzők 2021 szeptemberében két alkalommal, immár a Palladion Műhelyben tartott egész napos workshopokon vitatták meg a kéziratokat. A közös olvasás, az egymás szövegeihez fűzött értékes észrevételek, kritikai megjegyzések egyaránt hozzájárultak a tanulmányok gondolatmenetének elmélyítéséhez, pontosabb megfogalmazásához. Az itt megjelenő írások a fentiekben megfogalmazott közös szempontrendszer alapján vizsgálják a választott mítosz képi és/vagy szöveges elbeszélés-változatait. A tanulmányok egy része ugyanakkor szorosabb kapcsolatot is mutat egymással: a Seuso-kincs mitológiai darabjain, a Meleagros- és Achilleus-tálon látható mítoszokat elemzi.

Pártay Kata (1991) az ELTE Nyelvtudományi Doktori Iskolájának doktórandsza. Kutatási témája Euripidész tragédiáinak nyelvészeti szempontú elemzése.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Paris, Helené és a hymenaios
(2020/4).

A megértés nehézségei Iphigeneia és Agamemnón találkozása Euripidésnél

Pártay Kata

A trójai háborút közvetlenül megelőző események között több mítoszváltozatban is szerepel, hogy Agamemnónnak fel kellett áldoznia legidősebb és legkedvesebb leányát, Iphigeneiát, máskülönben a görögök nem tudtak volna kihajózni az aulisi kikötőből. Hogy pontosan milyen régi az Iphigeneia feláldozásáról szóló mítosz, nem tudni; Homérosnál nem jelenik meg egyértelműen ez a történet,¹ de Hésiodosnál és a *Kypriában* is szerepel.² Agamemnón lányának feláldozása és ennek következményei igazán az 5. századi tragédiákban válnak hangsúlyossá: ezért gyűlöli meg a hérószts felesége, Klytáimnéstra, és így közvetve ez lesz bukásának oka.³ Az aischylosi *Agamemnón paradosa*⁴ a történet első olyan ránk maradt elmesélése, amelyben plasztikusan jelenik meg az apa és lánya közötti viszony, és ahol élénk tárul Iphigeneia megölésének rettenete. Korábbi szeretetteljes kapcsolatuk és Agamemnón részéről annak teljes meghazudtolása ebben a pár sorban is a maga brutalitásában jelenik meg. A kar felidézi Iphigeneia feláldozását, énekükben a lányt tehetetlen, kétségbeesett helyzetben látjuk, segítségért kiáltozik, de a király parancsára elnémítják, nehogy még utoljára átkot szórhasson apjára. Iphigeneia tehát itt nem beszél, száját betömik, csak tekintetével tud esdekelni, mindhiába.

Először Euripidésnél szólal meg: az *Iphigeneia Aulisban* az egyetlen tragédia, amelyben Agamemnón és Iphigeneia beszél egymással. Ebben a tragédiában Iphigeneia

egyedi karakterrel, vágyakkal, kétségekkel rendelkező szereplő, apjával való kapcsolatának saját hangsúlyai, jellegzetességei vannak. Írásom tárgya Iphigeneia és Agamemnón első aulisi találkozása. Elemzésemben nyomon követem, hogyan alakul kettejük párbeszéde, milyen a beszélgetésük dinamikája, és ennek megragadásához a pragmatika, a Grice-féle relevanciaelmélet és a diskurzuselemzés eszközeit is segítségül hívom, céloom azonban nem egy kimerítő nyelvészeti elemzés, hanem annak bemutatása, hogy a színre vitt bonyolult helyzetben hogyan válik a kommunikáció is szinte lehetetlenné. Egyúttal pedig amellet is érvelek, hogy a sorok kódexben hagyományozott sorrendje minden szokatlanságával együtt módosítás nélkül is értelmezhető.⁵ A párbeszéd szakadozottsága és bizonyos ismétlődő elemek miatt ugyanis a kiadók olykor egészen radikális változtatásokat hajtanak végre a szövegen,



1. kép. Iphigeneia, Klytáimnéstra és Agamemnón találkozása Aulisban.
Antiochiai mozaik, Kr. u. 3. század, Hatay Régészeti Múzeum
(forrás: commons.wikimedia.org)

több sort törölnek vagy áthelyeznek, hogy feloldják a vélt vagy valós ellentmondásokat.⁶ A beavatkozások mind azt a célt szolgálják, hogy a szokatlan részeket a másutt megszokotthoz hasonlóvá tegyék, néhol akár olyan áron is, hogy a megoldott probléma helyett újat generálnak. Írásomban abból indulok ki, hogy érdemes a rendhagyó elemeket meghagyva arra a kérdésre választ keresni, hogy van-e funkciója furcsaságuknak és a párbeszéd töredezettségének. A hagyományozott formájában meghagyott szöveg értelemezéséhez véleményem szerint az ad kulcsot, ha folyamatosan szem előtt tartjuk, hogy a két szereplő milyen ellentétes szándékkal vesz részt ebben a párbeszédben, és a *stichomythiát* egy sajátos alkudozási folyamatnak gondoljuk el, amely során Iphigeneia és Agamemnón is saját céljait szeretné érvényesíteni: Iphigeneia szeretné boldogan üdvözölni apját, Agamemnón pedig titokban tartani lánya közelgő halálát, de közben búcsút is venni tőle. Ha ezt a két szándékot vesszük alapul, a jelenet két részre bontható: az első rész egy Iphigeneia kezdeményezte köszönés, a második pedig egyfajta búcsú, amelynek búcsú voltáról Iphigeneia nem is tud. A jelenet egésze pedig leginkább azt mutatja meg, hogyan válik lehetetlenné a hagyományos értelemben vett sikeres kommunikáció, ha az egyik fél nem együttműködően vesz részt benne.

Agamemnón és Iphigeneia a tragédia második *epeisodion*-jában találkoznak. A darab első 540 sora tulajdonképpen Iphigeneia Aulisba érkezése vagy az érkezés esetleges elmaradása körül forgott. Agamemnón már a tragédia cselekményének kezdete előtt levelet küldött feleségének, amelyben lányukat a táborba hívatta azzal a (hamis) ürüggyel, hogy Achilleus-hoz fogják adni feleségül. Amikor először megpillantjuk Agamemnónt a színpadon, éppen amiatt tépelődik, visszavonja-e az előző üzenetet, mert talán mégis rosszul döntött, amikor lánya feláldozását választotta. Végül úgy határoz, újabb levelet ír, amelyben visszavonja az előzőt. Az újabb levelet elküldi öreg szolgájával, akit viszont Menelaos feltartóztat, a két fivér vitája az elfogott levél miatt pedig olyannyira elnyúlik, hogy közben megérkezik Agamemnón családja, vagyis késő már bármit visszavonni. Ezzel a hosszú előkészítéssel összhangban Klytaimnéstra és Iphigeneia megérkezése látványos és elnyújtott. Jövetelüket a kar jelenti be anapestikus dimeterben⁷ (590–606),⁸ az ünnepélyes felvezetéssel is hangsúlyozva megérkezésük jelentőségét, ezután pedig hosszasan pakolnak le, 30 soron keresztül minden figyelem rájuk, de elsősorban Klytaimnéstrára irányul.⁹ Agamemnón tart a velük való találkozástól, így bár valószínűleg a színpadon van családja érkezésekor, a háttérbe húzódik,¹⁰ sokáig nem szólal meg.

Iphigeneia gyermeki lelkesedése és Agamemnón távolságtartása, ami párbeszédük első felét meghatározza, akkor rajzolódik ki a legjobban, ha végigkövetjük, hogyan valósul meg közöttük maga a köszönés. Ahhoz, hogy ezek a sajátosságok jól megmutatkozzanak, érdemes a párbeszéd alakulását a köszönések többé-kevésbé formalizálható, általános mintájával is összevetni, vagyis nyomon követni azt, hogy mely pontokon tér el egyik vagy másik szereplő a köszönés tragédiákban is megfigyelhető, de sok tekintetben univerzálisnak is tekinthető forgatókönyvétől.¹¹ A köszönések általánosságban két szempontból mondhatók kötöttnek: egyrészt formai szempontból – az elvégzendő mozdulatok, kimondott formulák szempontjából –, másrészt funkciójukat tekintve. A köszönés formai elemei kulturálisan meghatározottak, az adott társadalomban

bevett forgatókönyvet követnek. A nyugati társadalmakban, és a szövegek tanúsága szerint az ókori Hellasban is elengedhetetlennek tűnő eleme a köszönésnek a szemkontaktus felvétele. A formánál univerzálisabbak a köszönés funkciói, amelyek többé-kevésbé minden társadalomban megegyeznek. Ezek a funkciók a másik észrevételének és felismerésének jelzése, ezzel együtt a másik pozíciójának, a két résztvevő viszonyának a megerősítése, jószándékú találkozások esetében a másik viszontlátására adott pozitív érzelmi reakció.¹² Szorosabb viszony esetén elvárható a találkozás kiváltotta erősebb érzelm kimutatása is, ami történhet valamilyen fizikai kontaktus létesítésével, például bizalmasabb kapcsolat esetén öleléssel, vagy az öröm explicit, verbális kifejezésével is. A másik észrevételének jelzése és a kapcsolat felvétele elengedhetetlen mozzanatai a köszönésnek, az érzelmi reakciók csak gyakran megjelenő, ám nem kihagyhatatlan részei. A jelenet szempontjából még egy fontos eleme a köszönések általános menetének, hogy – a társalgáselemzés kifejezését használva – az üdvözlés rendszerint párszekvenciákba rendeződik, vagyis amikor valaki köszön, arra minden esetben választ vár, a válasz elmaradása pedig problémaként jelenik meg a továbbiakban.¹³

Iphigeneia meglátja Agamemnónt

Iphigeneia és Klytaimnéstra a kocsirol leszállva üdvözlik Agamemnónt, aki csak sorokkal később felel nekik. Már Iphigeneia legelső megszólalása tükrözi izgatottságát:

- 631 Iph. ὦ μητηρ, ὑποδραμοῦσά σ', ὀργισθῆς δὲ μή,
πρὸς στέρνα πατρὸς στέρνα τὰμα προσβαλῶ.
Kl. ὦ σέβας ἐμοὶ μέγιστον, Ἀγαμέμνων ἄναξ,
ἦκομεν, ἐφετμαῖς οὐκ ἀπιστοῦσαι σέθεν.
635 Iph. ἐγὼ δὲ βούλομαι τὰ σὰ στέρν', ὦ πάτερ,
ὑποδραμοῦσα προσβαλεῖν διὰ χρόνου·
ποθῶ γὰρ ὄμμα δὴ σόν· ὀργισθῆς δὲ μή.
Kl. ἀλλ', ὦ τέκνον, χρὴ· φιλοπάτωρ δ' αἰεὶ ποτ' εἶ
μάλιστα παίδων τῶδ' ὅσους ἐγὼ 'τεκον.

Iph. Anya, eléd szaladva, ne haragudj, átölelem apát.

Kl. Ó, akit legjobban tisztellek, Agamemnón király, parancsodat híven követve megérkezünk.

Iph. Én meg szeretnék előre szaladva átölelni, apa, annyi idő után. Mert már vágyom rá, hogy lássalak. Ne haragudj rám!

Kl. Nagyon is rendjén van ez, gyermekek. Mindig is te szeretted legjobban apádat a gyerekek közül, akiket szültem neki.

A sorok fenti sorrendjének hitelességét gyakran megkérdőjelezzük,¹⁴ a fő problémát az okozza, hogy miután Iphigeneia a 631. sorban engedélyt kér, hogy előre szaladjon megölelni apját, nem rögtön öleli meg, hanem előbb még Klytaimnéstra köszönése kap helyet. Az ölelés bejelentése és az ölelés között eltelt idő miatt nehéz a színpadi mozgást rekonstruálni. Ráadásul a 631–632. és a 635–637. sorok között több szó szerinti egyezés is található, amit szintén többen szövegromlás eredményének tekintenek, ezért a 635–637. sorokat kirekesztik.¹⁵ Ha azonban mindezek ellenére meghagyjuk a hagyományozott sorrendet,

akkor a jelenet különösen jól világítja meg Iphigeneia kezdeti érzelmi állapotát.

Iphigeneiának nagy örömet okoz, hogy meglátja apját, és mindenképpen olyan módon szeretné köszönteni, hogy az kifejezze érzéseit. Viselkedése korántsem olyan illedelmes és visszafogott, mint a királynőé, aki kimondottan tiszteletteljesen köszönti a királyt. Már Iphigeneia kétszeri bocsánatkéréséből is következtethetünk arra, hogy a köszönés itt nem a bevett normák szerint történik. Iphigeneia kitörő örömeinek és izgatottságának jele, hogy tisztában van vele, hogy nem kellene előreszaladnia, sőt a hevességével akár meg is haragíthatja anyját, mégis előreszalad. Izgatottsága erősebb annál a késztetésnél, hogy a szokásokat kövesse. Először mégis anyjához fordul (631), mintegy engedélyt kér, hogy bensőségesen, öleléssel üdvözlhesse apját, és hogy izgatottságát kimutassa. Első felkiáltására azonban a királynő nem felel, hiszen ő maga is az illedelmes köszönéssel van elfoglalva. Amikor Iphigeneia látja, hogy Klytaimnéstra nem feddi meg, csak akkor szól apjához, és tőle is bocsánatot kér öröme túlzott kifejezéséért (635–637). A szokások megszegése és az emiatt érzett bizonytalanság, óvatosság magyarázza a színpadi mozgás sajátosságát is, Iphigeneia nem azonnal szalad, habozik előbb. Köszönésében megtalálható minden a köszönésekhez tartozó, korábban felsorolt elem, és különösen nagy hangsúlyt kapnak azok, amelyek a pozitív érzelmeit tudják kifejezni. A 635. sorban megszólítja apját (ὦ πάτερ), elmondja, hogy szeretné megölelni, és beszél arról is, hogy milyen régen nem látták egymást. A találkozás okozta örömet Iphigeneia nem csak szóban fejezi ki, hanem mozdulataival is. Előre szalad, át akarja ölelni a királyt (635–636), majd az üdvözlés befejező elemeként szeretné felvenni vele a szemkontaktust (ποθῶ γὰρ ὄμμα δὴ σὸν, 637). Hogy az ölelést viszonozza-e Agamemnón, az nem derül ki a szövegből,¹⁶ a szemkontaktusról és annak hiányáról azonban később több szó is esik. A 635–638. sorok önmagukban elegendőek lennének köszönésnek, és általában nem is találhatóak ennél hosszabb üdvözlések a tragédiákban. Itt azonban, részben Agamemnón válaszában hiányában, csak bevezetőként szolgálnak.

Második köszönési kísérlet

A 640. sorig nem jön létre interakció Agamemnón és Iphigeneia között, valódi párbeszédük csak ekkor kezdődik. Mivel a lány előző megszólalására nem kapott választ, a 640. sorban mintegy újra belefog apja üdvözlésébe.

- 640 Iφ. ὦ πάτερ, ἐσεῖδόν σ' ἄσμενη πολλῷ χρόνῳ.
 Αγ. καὶ γὰρ πατήρ σε· τὸδ' ἴσον ὑπὲρ ἄμφοιν λέγεις.
 Iφ. χαῖρ'· εὐ δέ μ' ἀγαγὼν πρὸς σ' ἐποίησας, πάτερ.
 Αγ. οὐκ οἶδ' ὅπως φῶ τοῦτο καὶ μὴ φῶ, τέκνον.
 Iφ. ἔα·
 ὡς οὐ βλέπεις εὐκηλον ἄσμενός μ' ἰδών.

- Iφ. *Ó, apa, de örülök, hogy olyan hosszú idő után látlak.*
 Αγ. *És apád is, hogy téged, ezt mindkettőtökről egyaránt mondhatod.*
 Iφ. *Üdvözöllek, milyen jól tetted, hogy magadhoz hívtál, apa.*

Ag. *Nem tudom, hogy mondjam-e ezt, vagy ne mondjam, gyermekem.*

Iφ. *Jaj, mennyire nyugtalan a tekinteted, úgy nézel, mint ha nem is örülnél nekem!*

Iphigeneia ismét megszólítja apját (ὦ πάτερ), hangsúlyozva ezzel családi köteléküket,¹⁷ másodszor mondja el, hogy mennyire örül, hogy láthatja Agamemnón, és elismétli azt is, hogy milyen sok idő telt el legutóbbi találkozásuk óta. Az egymástól távol töltött idő hosszúságának kiemelése még inkább megerősíti Iphigeneia apjához való ragaszkodását. Az idő hosszúságának megítélése ugyan minden esetben szubjektív, ám a mitikus történetek hosszú távolléteihez viszonyítva Agamemnón Aulisba indulása és a tragédia jelene között eltelt idő csakis a szeretett hiányoló szempontjából nevezhető hosszúnak, más-különbén éppen csak bevezető pillanata a rákövetkező sokkal nagyobb időszakot felölelő eseményeknek. Ilyen kitörő örömmel nem nagyon találkozunk másutt a tragédiákban,¹⁸ Iphigeneia izgatottsága túlmutat a régen látott rokonok megpillantása felett érzett általános örömmön, és egyszerűségében éles ellentétben áll Agamemnón felkavart és szenvedéssel teli lelkiállapotával, amelyet az előző jelenetekből már megismert a néző/olvasó.

Agamemnón, miután Iphigeneia első köszönését teljesen figyelmen kívül hagyta, erre a másodikra is csak távolságtartóan felel. Az előzményekből világos, hogy a királynak büntudata van, tartott a családjával való találkozástól, most pedig nehezen kezeli az érzelmileg intenzív jelenetet. Mindez nyelvhasználatában is megmutatkozik. Első Iphigeneiához intézett mondata (641) a lány felfokozott érzelmi állapotához képest visszafogott: reakciójából teljes mértékben hiányzik a közvetlen érzelmi megnyilvánulás, ami viszonozná lánya egyértelműen kifejezett érzéseit. Harmadik személyben hivatkozik önmagára, mintha kivonná magát a jelenetből. Iphigeneia nézőpontjából nevezi meg magát (πατήρ), nem használ első személyű személynév, első személyű igealakot vagy bármilyen explicit kifejezést az örömeire vonatkozóan. Így elkerüli az „örülök, hogy látlak” típusú performatív aktus végrehajtását, nem mond ki semmit, ami egyértelműen hazugság lenne. Ehelyett metanyelvet használ: nem az érzéseit fejezi ki, hanem az érzésekről való beszédre reflektál (τὸδ' ἴσον ὑπὲρ ἄμφοιν λέγεις – „ezt mindkettőtökről mondhatod”), ami más kontextusokban is gyakran az érzelmi távolságtartás vagy ironia jele.¹⁹ Nem szólítja nevén a lányát, nem nevezi gyermekének, nem használja a χαῖρε formulát, nem fogalmaz meg örömet. Válasza tulajdonképpen nem felel meg a köszönés viszonzásának, és főleg nem egy olyan érzelmdús köszönésnek, amelyet Iphigeneia várna, és amely az övével szimmetrikus lenne.

A tragédia befogadóiként ekkor már tudjuk: Agamemnón szándéka az, hogy minél tovább eltitkolja az igazat felesége és lánya elől, és folytatni tervezi a színjátékot Iphigeneia és Achilleus házasságáról. A megtévesztés szándéka azonban nem írja felül a lányához kötődő érzéseit, így az örömteli vizionlátást sem képes a becsapás érdekében hitelesen színlelni. Agamemnón megszólalásainak logikája legjobban azzal magyarázható, hogyha azt feltételezzük, egyszerre két belső készlet feszül egymásnak benne. Az egyik, hogy őszinte legyen lányával, kimutassa fájdalmát, és búcsút vegyen tőle, a másik, hogy titkolja az igazságot Iphigeneia feláldozásáról, és így ne

kelljen szembenéznie a fájdalommal, amit szeretteinek okoz, és ne kelljen esetleges könyörgésüket vagy vádjukat elviselnie. Sem a teljes szerepjáték, sem az őszinteség nem opció tehát számára, ezek között egyensúlyoz, ez pedig indokolhatja, hogy tartózkodik a spontán érzelmi megnyilvánulásoktól.

Iphigeneia azonban mit sem tudhat az apjában dülő konfliktusokról, ezért nem elégszik meg a király távolságtartó válaszával, hanem harmadjára is köszön (642), hogy végre az elvárásainak megfelelő mederbe terelje a találkozást. Ezúttal a χαῖρε formulát használja, amire a χαῖρε καὶ σὺ, vagy ennek valamely változata lenne a tipikus válasz. Még egyszer felhossa a találkozás körülményeit is, most nem a távol töltött idő hosszúságát említve, hanem expliciten kifejezve örömet, hogy apja magához hívatta, és harmadszor is megszólítja Agamemnónt πάτερ-ként. Mindezzel egy újabb variációban még egyszer megvalósítja a köszönés minden funkcióját. Agamemnón válasza azonban megint elégtelen marad: nem mondja ki a χαῖρε kifejezést, hanem ehelyett ismét olyan választ ad, amelyben nem az érzéseit fejezi ki, hanem magáról a beszélői tevékenységéről beszél (οὐκ οἶδ' ὅπως φῶ τοῦτο καὶ μὴ φῶ, τέκνον – „Nem tudom, hogy mondjam-e ezt, vagy ne mondjam, gyermekem” 643), vagyis megint metapragmatikus reflexiót²⁰ alkalmaz tartalmas felelet helyett. Még az sem teljesen világos, hogy a τοῦτο mutató névmás Iphigeneia köszönésének mely részére vonatkozik, a χαῖρε köszönést nem akarja Agamemnón megismételni, vagy pedig arra felel, hogy lánya szerint jól tette, hogy odahívatta. A két lehetőség egyszerre is igaz lehet. A χαῖρε szó szerinti 'légy boldog' jelentése és az állandósult köszönési formaként való használata közötti feszültséggel más tragédiákban is játszanak. Szorult helyzetben lévő szereplők, vagy olyanok, akiket éppen valamilyen nagy fájdalom ért, élnek a köszönés rögzült és eredeti jelentésétől eltávolodott használata közötti feszültséggel.²¹ Ha ezt az értelmezést választjuk, akkor feltételezhető, hogy Agamemnón nem akarja kimondani, hogy „légy boldog”, amikor éppen ő az, aki lehetetlenné készül tenni ezt. Ha pedig a lánya táborba hívására gondol, akkor a válasz Agamemnón belső bizonytalanságáról, döntéseinek állandó megkérdőjelezéséről tanúskodik.

Azon kívül, hogy Agamemnón nem hajlandó az elvárt módon lezárni a lánya által megkezdett szekvenciát, válasza még egy szempontból hátráltatja a párbeszéd gördülékeny menetét: látszólag nem is számol azzal, hogy Iphigeneia érti-e, mire vonatkozik, amit mond, valójában azonban tudja, hogy lánya nem értheti válaszát, hiszen nincs birtokában azoknak a háttérinformációknak, amelyek megmagyaráznák, miért ne lenne örömteli, hogy ő ott van. Nemcsak a várt érzelmi reakció kimutatását tagadja meg, hanem a beszélgetést magát is mintegy szabotálja azzal, hogy nem együttműködően vesz részt benne.²² Tisztában kell legyen azzal, hogy válaszána értelmezése nehézséget fog okozni lányának, vagyis szándékosan olyan módon megy szembe az elvárásokkal, hogy a másik is észrevegye, valami nem megfelelően zajlik a párbeszédben. Ha nem így tenné, hanem egyszerűen színlelné az örömet, vagy valamilyen más, Iphigeneia számára ellenőrizhetetlen valótlanságot állítana, azzal egy egyszerű becsapási jelenetet készítené elő.²³ Agamemnón azonban Iphigeneiával való beszélgetése során mindvégig gondosan ügyel rá, hogy ne mondjon olyasmit, ami tényszerűen nem igaz, vagyis, hogy a szó szoros értelmében ne hazudjon.²⁴ Az *episodion* második felében Klytaimnéstrával

szemben nincsenek ilyen fenntartásai, abban a párbeszédben egyszerűen hazudik, hogy megtéveszse feleségét. Iphigeneiával szemben azonban valamiért – valószínűleg az erős érzelmi kötődés és a lány teljesen kiszolgáltatott helyzete miatt – nem alkalmazza a teljes megtévesztés stratégiáját.

A nézők a korábbiakból tudják, hogy a király magában erősen megkérdőjelezi, helyes döntés volt-e lányát a táborba hívnia. Így egy külső, a körülményeket ismerő néző szempontjából megnyilvánulása érthető, Iphigeneia számára azonban értelmezhetetlen. A lány nem is fűz semmit Agamemnón válaszához. A köszönés első fele ezzel a sorral véget ér, Iphigeneia nem használ több köszönő formát, olyan, mintha beletörődne, hogy apja nem fog a várt szavakkal reagálni, hiszen ki is mondta, hogy nem tudja, mit mondjon. Viszont még mindig várja az örömről tanúskodó nonverbális megnyilvánulásokat.

Szemkontaktus

A 644–651. sorokban a köszönés szóbeli elemei helyett a tekintet kerül középpontba, aminek fontosságát Iphigeneia korábbi megszólalásai is jelezték már (ποθῶ γὰρ ὄμμα δὴ σὸν 637, ἐσειδὼν σ' ἄσμενῃ 640).²⁵

- 644 Iφ. ἔα·
ὡς οὐ βλέπεις εὐκνηλον ἄσμενός μ' ἰδῶν.
Αγ. πόλλ' ἀνδρὶ βασιλεῖ καὶ στρατηλάτῃ μέλει.
Iφ. παρ' ἐμοὶ γενοῦ νῦν, μὴ 'πὶ φροντίδας τρέπου.
Αγ. ἀλλ' εἰμὶ παρὰ σοὶ νῦν ἅπας κοῦκ ἄλλοθι.
Iφ. μέθεες νῦν ὄφρ' ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον.
650 Αγ. ἰδοῦ γέγηθά σ' ὡς γέγηθ' ὄρων, τέκνον.
Iφ. κᾶπειτα λειβεις δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων σέθεν;
Αγ. μακρὰ γὰρ ἡμῖν ἡ 'πιούσ' ἀπουσία.

- Iφ. *Jaj, mennyire nyugtalan a tekinteted, úgy nézel, mintha nem is örülnél nekem!*
Αγ. *Sok dolga van egy királynak és hadvezérnek.*
Iφ. *Velem legyél most, ne a gondolataiddal.*
Αγ. *De veled vagyok most teljesen, nem másutt.*
Iφ. *Ne vond fel a szemöldököd, hanem nézz rám kedvesen.*
Αγ. *Tessék, örülök, ahogy örülök, látva téged, gyermekem.*
Iφ. *És ezért folyik a könny a szemedből?*
Αγ. *Azért, mert sokáig leszünk egymástól távol.*

A 644. sorban az ἔα felkiáltásból tudható, hogy Iphigeneia ekkor látja meg apja arcát, vagy ekkor vesz rajta észre valamit, ami korábban elkerülte a figyelmét. Talán ekkor bontakozik ki öleléséből, és szeretné felvenni vele a szemkontaktust. Ez a felkiáltás új szekvenciát nyit, amennyiben Iphigeneia nem Agamemnón korábbi szavaira reagál vele, hanem arckifejezésére és mozgására. Noha Iphigeneia a 644. sorban formailag nem kérdést tesz fel, a mondat pragmatikai szempontból tulajdonképpen a kérdés funkcióját tölti be. Olyan megjegyzés, amely valamilyen magyarázatot vár. Ezúttal Agamemnón szolgál is magyarázattal, ezzel implicit módon elismeri, hogy Iphigeneia jól látja, valóban zaklatott, és vezetői pozíciójával indokolja gondterheltségét (646).²⁶ Válasza nem hazugság, hiszen

valóban vezetői pozíciójából adódik a dilemmája, de nem is egyenes válasz: általánosságban fogalmaz, harmadik személyben hivatkozik saját magára (ἀνδρὶ βασιλεῖ καὶ στρατηλάτῃ), tartózkodik attól, hogy érzései a felszínre kerüljenek, és arra is figyel, hogy válaszából ne derüljön ki a teljes igazság. Felelete általánosítás csupán, gondosan kikerüli, hogy a konkrét helyzetről, saját valódi gondjairól bármit is mondjon. Megint nem egészen együttműködő tehát. Grice társalgási maximáihoz fordulva úgy lehet válaszában elégtelenségét megragadni, hogy Agamemnón megsérti a mennyiség maximáját, vagyis kevesebb információt közöl, mint amennyi a rendelkezésére áll, és amennyi valóban válasz lenne a feltett kérdésre. Felelete, mint minden kijelentése a párbeszéd során egészen másképp értelmezhető beszélgetőtársa számára, és a közönség vagy a kar számára. Az előzmények ismeretében egyértelmű, hogy éppen a lényegről, Iphigeneia közelgő feláldozásáról nem beszél, Iphigeneia szempontjából azonban, akinek tudása korlátozott, elfogadhatónak tűnik ez a magyarázat. Abból látszik, hogy Iphigeneia elfogadta a választ, hogy nem kérdez tovább, hanem visszatér a köszönés forgatókönyvéhez, és apja teljes figyelmét próbálja magára fordítani.²⁷ Felszólítja Agamemnónt, hogy vele foglalkozzon, rá nézzen (646), de ez a nézés ne gondterhelt, hanem szeretetteljes legyen (ὄμμα φίλον 648). Vagyis próbálja a figyelem és öröm nonverbális megnyilvánulásait előhívni apjából, hogy legalább ilyen módon befejezetté váljon köszönésük. Agamemnón azonban nem képes örömet mutatni, hanem a fenntartott szemkontaktus hatására elerednek a könnyei. Erős ellentét mutatkozik meg válasza és könnyei között, a válasz megint távolságtartó és ironikus. Kifejezi, hogy megértette, hogy lánya örömet várna tőle, ezzel elismeri, hogy ez a várakozás jogos lenne, azonban ahelyett, hogy magyarázattal szolgálna, hogy miért nem mutat örömet, csak egy ironikus kijelentést tesz. A szavaival ki tud térni a kérdezősködés elől, a könnyei azonban őszinték, félreérthetetlenül megmutatják felkavart lelkiállapotát, és Iphigeneia, aki eddig is érzekelte, hogy valami nincs rendben azzal, ahogy viszontlátásuk zajlik, ekkor szembesül vele, hogy mennyire nem úgy történik ez a találkozás, ahogyan történnie kellene. A 650. sorban feltett kérdése egyszerre fejezi ki csodálkozását, értetlenségét és kér valódi magyarázatot. Agamemnón könnyeinek kibuggyanása azáltal, hogy egyértelműen megmutatja, a beszélgetés nem a boldog viszontlátás forgatókönyvét fogja követni, lezárja a *stichomythia* első felét, amelyben Iphigeneiának határozott elképzelése volt a társalgás menetéről, és ennek megfelelően egyértelműen kezdeményezőként lépett fel. Innentől kezdve megváltozik tehát a kettejük között eddig kialakult dinamika, Agamemnón könnyei új helyzetet teremtenek, amelyben Iphigeneia egyre kevésbé tud eligazodni.

Alkudozás a beszélgetés további menetéről

A *stichomythia* második felének, azaz a 650. sortól kezdődő résznek az alapformája egy olyan kérdés-felelet struktúra, amely máshol általában az információk hatékony átadását szolgálja.²⁸ Azonban ennek a résznek is jellemző vonása, hogy Agamemnón mindvégig olyan módon beszél, ami erősen csökkenti a hagyományos értelemben vett hatékonyságot: Iphigeneia lényegében semmivel nem lesz okosabb, és az áldozat

előkészületei is csak igen keveset mozdulnak előre. A *stichomythia* funkciója dramaturgiai szempontból itt az, hogy árnyalja Agamemnón és Iphigeneia kapcsolatát és Agamemnón zaklatott lelkiállapotát, nem pedig az események tovább gördítése. Egy ilyen jelenetben, ha a viszonyrendszerek kevésbé lennének bonyolultak, az lenne megszokott, hogy Agamemnón elmondja lányának, pontosan miért hívatta, kitér az esküvő részleteire, a vőlegény kilétére, a teendőkre, Iphigeneia pedig a részletekre vonatkozó, vagy egyes homályos pontok kibontására irányuló kérdéseket tesz fel. Vagyis egy ahhoz hasonló beszélgetést várhatnánk, mint amelyet Agamemnón Klytaimnéstrával folytat majd az *epeisodion* második felében. Ahogy azonban a köszönés sem követte a köszönések szokásos menetét, ez a párbeszéd sem igazodik a *stichomythiák* egyetlen klasszikus alapfunkciójához sem.²⁹ Ha pedig nem külső, formai szempontból, hanem a tragédiában létrehozott világba belépve szemléljük a beszélgetést, akkor Agamemnón a találkozás logikája szerint viselkedik szokatlanul. Noha ő volt az, aki magához hívatta lányát, mégsem akarja rendesen köszönteni, majd pedig nem tájékoztatja arról, hogy miért hívatta, de még csak feladatokat sem nagyon ad neki. Egy ilyen helyzetben Agamemnónnak kellene a beszélgetésben kezdeményezőnek lennie, hiszen ő a hadsereg vezetője, a család feje, az ő utasítását követve érkezett meg családjá, ennek ellenére szinte végig Iphigeneiánál marad a kezdeményező szerep, amelyet apja nehezen értelmezhető válasza miatt egyre nehezebben lát el. Agamemnón célja, hogy ne adjon át valójában lényegi információkat, úgy beszéljen a helyzetről, hogy a másik ne értse meg, mit mond. Mielőtt Iphigeneia kérdezgetni kezdené apját, szerepel egy rész, amely ismét egészen hangsúlyosan metapragmatikai, vagyis megint magáról a beszélgetésről és a megértésről beszélnek, mintegy megállapodnak a beszélgetésük folytatásának menetét illetően.

Ez a másik olyan részlet, amelyet éppen furcsasága, töredezettsége miatt leggyakrabban megváltoztatnak, javítanak a szövegkiadók. Először idézem a részt Jouan kiadásában – aki csak egy metrikailag problémás sort javít –, majd lentebb kitérek a fő problémákra és változtatásokra is.

- 650 Iφ. κάπειτα λείβεις δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων σέθεν;
 Αγ. μακρὰ γὰρ ἤμιν ἡ 'πιούσ' ἀπουσία.
 Iφ. οὐκ οἶδ' ὅ τι φῆς, οὐκ οἶδα, φίλτατ' ὦ πάτερ.
 Αγ. συνετὰ λέγουσα μᾶλλον εἰς οἶκτόν μ' ἄγεις.
 Iφ. ἀσύνετὰ νυν ἔροῦμεν, εἰ σέ γ' εὐφρανῶ.
 655 Αγ. παπαῖ, τὸ σιγᾶν οὐ σθένω, σέ δ' ἤνεσα.

- Iph. És ezért folyik a könny a szemedből?
 Ag. Azért, mert hosszú lesz az elkövetkező távollétünk.
 Iph. Nem értem, mit mondasz, nem értem, édesapa.
 Ag. Ha okosan beszélsz, azzal még jobban elkeserítesz.
 Iph. Akkor most butákat fogunk beszélni, ha azzal felvidítalak.
 Ag. Ó jaj, nem bírom tovább a hallgatást. Neked viszont köszönöm.³⁰

Miután meglátta apja könnyeit, Iphigeneia először meg akarja érteni, hogy mi csalta elő azokat, vagyis, hogy mi az oka annak, hogy Agamemnón egészen másképpen viselkedik, mint ahogyan várta volna tőle. A könnyek hatására kommunikáci-

ős stratégiájában fordulat áll be, inentől kezd el kérdéseket feltenni. Egyértelmű kérdésére Agamemnón kétértelműen válaszol: a hosszú távollét (651) vonatkozhatna Iphigeneia házasságára vagy a trójai háborúra, de a nézők számára világos, hogy a király Iphigeneia halálára gondol.³¹ Valamit azonban Iphigeneia is felfog ebből a kétértelműségből, mégpedig azt, hogy nem teljesen érti a választ.³² Ezáltal újfajta tudatosság jelenik meg abban, ahogyan a párbeszédet érzékeli, felismeri, hogy Agamemnón nem ad kielégítő válaszokat. Ez a felismerés szinte kettéválasztja a beszélgetést, Iphigeneia kezdeti lelkes öröme ezután összezavarodottságra vált. Míg eddig tartotta magát egy kulturálisan nagyjából kódolt forgatókönyvhöz, sőt újra meg újra próbálta kikényszeríteni annak követését, inentől nem tud már előzetesen meglévő mintákra támaszkodni, csak tapogatózni tud, hogyan haladjon előre a beszélgetésben, miközben Agamemnón nem segít neki, hanem továbbra is passzív szerepben marad.

A 652–666. sorok sorrendjében a szövegkiadások gyakran cseréket hajtanak végre³³ általában azzal az indoklással, hogy a hagyományozott sorrendnek nincs értelme.³⁴ Az ellenvetés érthető, a kérdések és válaszok logikája valóban többször megtörik, azonban akárhogy változtatják is meg a sorrendet, teljesen simán folyó párbeszédet nem lehet létrehozni belőle.³⁵ Eddig a párbeszéd két séma mentén volt követhető: a köszönés szokásos lefolyására irányuló törekvés és az attól való elmozdulások szervezték, emellett pedig a megtévesztés sémája, amelyben az egyik szereplő többlettudás birtokában kétértelmű válaszokat ad a másiknak, ezzel félrevezetve őt. Ebben a pár sorban azonban, ha megtartjuk a hagyományozott sorrendet, az eddigi logika megváltozik, amikor Iphigeneia felismeri saját helyzetét, és ettől szétesik a kérdések, megjegyzések és a rájuk adott válaszok közötti összhang. A szétesés érzését pedig tovább erősítik a kommunikációs folyamatra reflektáló megjegyzések. Hogyha elfogadjuk a sorok hagyományozott sorrendjét, akkor a 652–655. sorokban éppen annak lehetünk tanúi, amint széthullik a mindkét fél igényeit kielégítő kommunikáció. Ennek a széthullásnak lélektanilag is van értelme, Iphigeneia és Agamemnón azt mondja ki ezekben a sorokban, hogy képtelenek normálisan beszélni egymással. Agamemnón a büntudata miatt, Iphigeneia pedig azért, mert apja lehetetlen helyzetbe hozza. Iphigeneia kijelenti, hogy nem érti, mit mond a király (652), Agamemnón pedig ahelyett, hogy további magyarázattal szolgálna, noha lánya felkiáltása félreérthetetlenül erre való felhívás volt, inkább megint, már sokadjára magáról a beszédről beszél (συνετὰ λέγουσα μᾶλλον εἰς οἰκτόν μ' ἄγεις 653). Megnehezíti ennek a kijelentésnek az értelmezését az indicativusi alak (ἄγεις) használata. Ha az igemód alapján kijelentő mondatnak tekintjük mondatát, akkor azt kell jelentse, hogy Iphigeneiának az a kijelentése volt okos (συνετὰ), hogy nem ért semmit.³⁶ Elsőre ez ellentétnek tűnik, a párbeszéd során azonban már eddig is különösen sok metapragmatikai kijelentés hangzott el, és ha elfogadjuk, hogy Agamemnón a társalgás menetét kommentálja, akkor megjegyzése szólhat annak, hogy Iphigeneia felismerte saját értetlenségét. Vagyis azzal okoz bánatot apjának, hogy nem olyan naivan vesz részt a beszélgetésben, mint korábban (eszerint értelmezve a mondatot így fordíthatnánk: „Azzal, hogy kezdted érteni is, amit mondasz, még jobban elkészerítesz”). Ha az indicativus használatát kicsit lazábban értelmezzük, akkor pedig feltéte-

les értelmet is tulajdoníthatunk a mondatnak („Ha értenéd is, amit mondasz, azzal még jobban elkészerítenél”).³⁷ Agamemnón örül, hogy Iphigeneia nem fogja fel szavai valódi értelmét, vagyis azt, hogy nem a házasságról, hanem a halálról beszél mint hosszú távollétról, mert ha Iphigeneia megértené a kettős beszédet, saját halálának előrevetítését, az még nehezebbé tenné a király számára a búcsút. Bármelyik változatot fogadjuk is el (a magam részéről az elsőre hajlok), a király a társalgás menetéről beszél.

Iphigeneia reakciója, miszerint mostantól butábban fog beszélni (ἀσυνετὰ νῦν ἐροῦμεν 654), a teljes együttműködés szándékát mutatja. Nem érti ugyan a helyzetet, és nem érti igazán apja szavait sem, de úgy akar viselkedni, hogy azzal semmiképp ne okozzon Agamemnónnak fájdalmat. Iphigeneia felkiáltása a másikkhoz való alkalmazkodás készségének kifejezése, Agamemnón pedig megérti ezt az együttműködési szándékot, és ezért mond köszönetet (655). Egyúttal saját kommunikációs stratégiáját is tisztázza: nem tud hallgatni (τὸ σιγᾶν οὐ σθένω 655), azaz nem tudja teljesen magában tartani a fájdalmát, de, ahogy a későbbiekben világosan megmutatkozik, nem is fog egyértelmű válaszokat adni lánya kérdéseire.

Elhallgatás és sejtetés

A 655. sorban hangzik el az utolsó explicit metapragmatikai reflexió, és így ez a sor tekinthető egy új rész megnyitásának is. Inentől kezdve a 670. sorig egyenletesen halad a *stichomythia*: Iphigeneia kezdeményez, Agamemnón pedig olyan stratégiát követ, amely a fontos információk elhallgatása és kimondása között egyensúlyoz.

- 656 Iφ. μὲν', ὦ πάτερ, κατ' οἶκον ἐπὶ τέκνοις σέθεν.
 Αγ. θέλω γε· τὸ θέλειν δ' οὐκ ἔχων ἀλγύνομαι.
 Iφ. ὀλοῖντο λόγχοι καὶ τὰ Μενέλεω κακά.
 Αγ. ἄλλους ὀλεῖ πρόσθ', ἄμει διολέσαντ' ἔχει.
- 660 Iφ. ὡς πολὺν ἀπῆσθα χρόνον ἐν Αὐλίδος μυχοῖς.
 Αγ. καὶ νῦν γέ μ' ἴσχει δὴ τι μὴ στέλλειν στρατόν.
 Iφ. ποῦ τοὺς Φρύγας λέγουσιν ὀκίσθαι, πάτερ;
 Αγ. οὐ μή ποτ' οἰκεῖν ὄφελ' ὁ Πριάμου Πάρις.
 Iφ. μακρὰν ἀπαίρεις, ὦ πάτερ, λιπὼν ἐμέ;
- 665 Αγ. ἐς ταῦτόν, ὦ θύγατερ, <ἐφ>ήκεις σὺ πατρί.
 Iφ. φεῦ·
 εἶθ' ἦν καλὸν μοι σοί τ' ἄγειν σύμπλουν ἐμέ.
 Αγ. ἔτ' ἔστι καὶ σοὶ πλοῦς, ἵνα μνήσῃ πατρός.
 Iφ. σὺν μητρὶ πλεύσασ' ἢ μόνῃ πορεύσομαι;
 Αγ. μόνῃ, μονωθεῖσ' ἀπὸ πατρός καὶ μητέρος.
- 670 Iφ. οὐ ποῦ μ' ἐς ἄλλα δώματ' οἰκίζεις, πάτερ;
 Αγ. ἐατέ'· οὐ γὰρ τοιάδ' εἰδέναι κόρας.
 Iφ. σπεῦδ' ἐκ Φρυγῶν μοι, θέμενος εὐ τὰ κεῖ, πάτερ.
 Αγ. θῦσαι με θυσίαν πρῶτα δεῖ τιν' ἐνθάδε.
 Iφ. ἀλλὰ ζὺν ἱεροῖς χρή τὸ γ' εὐσεβὲς σκοπεῖν.
- 675 Αγ. εἴσει σύ· χερνίβων γὰρ ἐστήξῃς πέλας.
 Iφ. στήσομεν ἄρ' ἀμφὶ βωμόν, ὦ πάτερ, χορούς;
 Αγ. ζηλῶ σὲ μᾶλλον ἢ ἢ μὲ τοῦ μηδὲν φρονεῖν.

Iφ. *Maradj otthon, apa, a gyermekeid kedvéért.*

Ag. *Szeretnék, épp az bánt, hogy nem tehetem, amit akarok.*

Iφ. *Pusztuljon a háború és Menelaos baja!*

- Ag. *Mások pusztulnak el előbb, akiket nekem kell elpusztítani.*
- Iph. *Milyen sokáig távol voltál Aulis öblében.*
- Ag. *És még most is visszatart valami, hogy elindítsam a sereget.*
- Iph. *Mit mondanak, hol laknak a phrygök, apa?*
- Ag. *Ahol bárcsak ne lakna Priamos fia, Paris.*
- Iph. *Sokáig távol leszel, apa, miután itt hagyasz?*
- Ag. *Ugyanoda fogsz jutni, mint az apád, lányom.*
- Iph. *Ó, milyen jó lenne nekem veled együtt elhajózni.*
- Ag. *Te is hajózni fogsz, és emlékezni apádra az úton.*
- Iph. *Anyával megyek majd vagy egyedül?*
- Ag. *Egyedül, apád és anyád nélkül.*
- Iph. *Csak nem valamilyen másik házba költöztetsz, apa?*
- Ag. *Hagyjál. Nem kell a lányoknak ilyeneket tudnia.*
- Iph. *Siess haza a phrygektől a kedvemért, és járj sikerrel, apa.*
- Ag. *Egy áldozatot kell még bemutatnom itt előbb.*
- Iph. *De az áldozatnál arra is figyelj, hogy szabályosan hajtsd végre.*
- Ag. *Ott leszel. Az italáldozat mellett fogsz állni.*
- Iph. *Karban fogunk állni az oltár körül, apa?*
- Ag. *Mennyivel jobb neked, mint nekem, hogy semmit nem értesz.*

A 656–670. sorokban Agamemnón továbbra is inkább passzív szerepet választ, ahogyan ezt a jelenet eleje óta teszi. Minden alkalommal Iphigeneia az, aki a párszekvenciákat megnyitja, Agamemnón pedig minden esetben a már korábban is látott módon felel, vagyis úgy, hogy sokkal kevesebb információt közöl, mint amennyi a rendelkezésére áll, és amennyi kielégítő felelet lenne a feltett kérdésekre. Ez ismét megfogalmazható úgy is, hogy minduntalan megsérti a Grice-féle mennyiség maximáját, Iphigeneiának azonban nincs elég tudása ahhoz, hogy a megfelelő implikaturákat létrehozza, vagyis bár érzékeli, hogy a válaszok kevésbé részletesek a vártnál, nem tud következtetni arra, hogy mi az oka Agamemnón homályos feleleteinek. Éppen ezért többnyire nem is tud rájuk érdemben reagálni, hanem apja válaszai után mindig új irányból próbálja előre lendíteni a beszélgetést. Ennek tudható be a párbeszéd menetének szakadozottsága.

Iphigeneia megnyilvánulásai egyszerre három célt szolgálnak. Egyrészt szeretné továbbra is kifejezni apjához fűződő érzéseit: a kérés, hogy apja maradjon inkább otthon (656), a háború elátkozása (658), annak újbóli megállapítása, hogy Agamemnón milyen hosszan volt már így is távol (660), a felkiáltás, hogy bárcsak apjával hajózhatna (666), a kívánság, hogy sikerrel záruljon a háború (672), mind elsősorban érzéseit fejezik ki. Másrészt szeretné megérteni a helyzetet, erre irányulnak az olyan típusú kérdései, hogy hol van Trója (662), meddig lesz távol Agamemnón (664), vagy kivel megy majd ő maga hajóútra (668). Harmadrészt szeretne apja kedvében járni, ezért egyetlen kérdést sem feszeget, nem mutat elégedetlenséget a király homályos válaszait hallva, hanem mindig igyekszik lehetőségeihez mérten vidámabb témák felé terelni a beszélgetést. Agamemnón kétértelmű válaszai azonban, amelyeket a közönség mind Iphigeneia elkövetkező feláldozására, Hádésba való útjára tud vonatkoztatni, sötét hangulatot kölcsönöznek a jelenetnek, és éles ellentétben állnak Iphigeneia

kedves naivitásával. A kétértelműség mellett kitűnik a király válaszaiból az a szándék is, hogy búcsút vegyen a lányától, a kétértelmű válaszok így a búcsú előkészítésének is tekinthetők.

Búcsú

A 671. sor „hagyjuk ezt” felkiáltása megint új szakaszt nyit a beszélgetésükben: Agamemnón megelégedi a sehova nem vezető, homályos utalásokból összeálló beszédet. Amikor a 672. sorban Iphigeneia sikeres utat kíván neki, akkor azzal lehetőséget teremt arra, hogy Agamemnón a bemutatandó áldozat témájára, és nem sokkal utána a búcsúzásra is rátérjen. Az áldozatról szóló néhány sorban válik legsűrűbbé a tragikus ironia, Iphigeneia teljes tudatlanságban, de jószándékkal ajánlkozik, hogy részt vesz az áldozatban, Agamemnón pedig kijelöli szerepét, ezúttal úgy, hogy az Iphigeneiának is elfogadhatónak tűnjön (az oltár mellett fog állni, az italáldozatnál), és véget is vet a jelenetnek. Az utolsó, Iphigeneia tudatlanságát irigylő megjegyzése után (677) rátér az elköszönésre, amely Agamemnón és a közönség számára nyilvánvalóan sokkal inkább tekinthető a halálba induló lányától való búcsúnak, semmint egy egyszerű köszönésnek, mielőtt a másik bemegy a sátorba. Iphigeneia azonban nem tudhatja, hogy apja így búcsúzik tőle.

A 678–686. sorok formailag megszokott búcsújelenetet alkotnak, amely az átlagos elköszönésektől csak annyiban tér el, hogy az egyik fél nincs tisztában vele, hogy milyen jelenetben vesz részt.

- 678 Ag. *χώραι δὲ μελάθρων ἐντός – ὀφθῆναι κόραις πικρὸν – φίλημα δοῦσα δεξιᾶν τέ μοι, μέλλουσα δαρὸν πατρὸς ἀποικήσειν χρόνον. ὦ στέρνα καὶ παρῆδες, ὦ ξανθαὶ κόμαι, ὡς ἄχθος ἡμῖν ἐγένεθ' ἡ Φρυγῶν πόλις Ἑλένη τε. παῦω τοὺς λόγους· ταχέια γὰρ νοτὶς διώκει μ' ὀμμάτων ψαύσαντά σου. ἴθ' εἰς μέλαθρα.*
- 685

- Ag. *Menj be a sátorba – nem jó dolog a lányoknak szem előtt lenni –, adj egy csókot és a jobb kezedet, hosszú ideig leszel távol apádtól. Ó, mell és arc, ó, szőke haj, micsoda szenvedést okozott nekünk a phrygek városa és Helené! Elhallgatok. Mert gyorsan könny szökik a szemembe, amikor megérintelek. Menj be a sátorba.*

Agamemnón ezúttal végrehajt minden elemet, amely a búcsúzásához kell. Csókot ad a lányának, megfogja a jobb kezét, elmondja, hogy hosszú ideig lesz távol, és magához öleli.³⁸ A köszönéskor mutatott érzelmi távolságtartása helyett most érzéseit hatalmukba kerítik, és ekkor már ki is mutatja azokat, nem törődve Iphigeneia reakciójával, amely reakció a szöveg szintjén el is marad. Találkozásukat így a köszönés és – a király szempontjából – búcsúzás keretezi, Agamemnón távolságtartását érzelmgazdagság váltja fel akkor, amikor tettei és valódi érzése összhangba kerülnek. Mivel tényleg búcsúznia kell lányától, az e fölött érzett fájdalomt ki tudja fejezni, ellentétben a viszontlátás boldogságával, amit valójában nem érzett.

Az *Iphigeneia Aulisban* egyik központi kérdése, hogy Agamemnón hosszú őrldés után hogyan jut el odáig, hogy végül feláldozza a lányát, utána pedig hogyan próbálja célját a lehető legkevesebb konfliktus árán, becsapással és manipulációval elérni. Amikor a második *epiesodion*ban Iphigeneia és Agamemnón találkoznak, úgy tűnik, a döntés már megszületett, a hangsúly apa és lánya kapcsolatára, a király megtevesztő, titkolózó beszédmódjára és Iphigeneia naivitására kerül. Olyan párbeszédet látunk itt, amelynek fontos szervező eleme az akadozás, a gördülékenységek hiánya, és hogy a két szereplő mintha

sokszor szinte elbeszélne egymás mellett, aminek fő oka, hogy a király nem érdekelt sem a nyílt, őszinte, sem pedig a teljes megtevesztésre törekvő kommunikációban. Elemzéssel emellett érveltem, hogy nemcsak szövegromlás vagy interpoláció eredménye lehet a párbeszéd szakadozottsága, hanem tudatos költői eszköznek is tekinthető. Ha elfogadjuk a hagyományozott szöveget, akkor kiderül, hogy ez a szerkesztésmód Agamemnón karakterizálására és a szereplők egymáshoz fűződő viszonyainak érzékeltetésére szolgáló költői technika, nem pedig hiba.

Jegyzetek

- 1 Agamemnón kijelentését az *Ilias* első énekében (106–107), miszerint Kalchas mindig csak rosszat jósolt neki, többnyire erre a mítoszra vonatkoztatják.
- 2 Hés. fr. 23a, *Kypria* fr. 1; az áldozatról több forrást is összegyűjt West 2013, 109–110. A szöveges forrásokon kívül három vázakepről is azt feltételezik, hogy az áldozatot jeleníti meg: (1) Boston MFA Itz. 6.67 = *LIMC* Iphigenia No. 2. Erről képről feliratok hiányában nem lehet biztosan eldönteni, hogy Iphigeneia vagy Polyxena feláldozását ábrázolja. Vö. Vermeul – Chapman 1971; (2) Palermo, Mus. Reg. Itz. NI 1886 = *LIMC* Iphigenia No. 3. Douris festő; (3) Kiel Univ. Itz. B 538 = *LIMC* Iphigenia 1.
- 3 Soph. *El.* 530–538, Eur. *El.* 1021–1029, *Or.* 658–659, *Andr.* 624–626, *Tro.* 370–372.
- 4 Aesch. *Ag.* 192–257.
- 5 Így közli Jouan (1983). Írásomban ezt a szövegkiadást veszem alapul. Az idézett részleteket a saját fordításomban közlöm.
- 6 A legfontosabb ilyen változtatások, hogy a jelenet első felében a 633–634. sorokat a 631–632. sorok elé helyezik, így a színpadi mozgás könnyebben követhetővé válik. Később, Agamemnón és Iphigeneia *stichomythiájában* a párbeszédben tapasztalható ugrások miatt a 652. és 653. sor közé helyezik a 662–666. sorokat. Ezekre a problémákra részletesebben kitérek az adott helyek tárgyalásánál.
- 7 A közvetlenül a kardal után érkező szereplőket többnyire nem szokták bejelenteni, amikor mégis, akkor az anapestikus dime-terben történik, és általánosságban elmondható, hogy kiemelt jelentőséggel bír. Lásd Halleran 1984, 11–20; Taplin 1977, 74–79.
- 8 A legtöbb szövegkiadó problémásnak ítéli ezt a részletet, és az 598–606. sorokat szinte minden modern szövegkiadás kirekeszti. A szövegkritikai problémák rövid összefoglalását lásd Collard–Morwood 2017, 398–399.
- 9 A lepakolás jelentőségéről Klytaimnéstra karakterére nézve és a királynő nyelvi karakterizálásáról lásd Sorrentino 2021, 161–169.
- 10 Lehetséges, hogy az előző jelenet végén a király elhagyta a színpadot, és csak a 630. sorban derül ki egyértelműen, hogy (ismét?) jelen van. Nem egyértelmű tehát, ott volt-e elejétől fogva a háttérből végignézve a pakolást, ha pedig nem, mikor tért vissza. Vö. Stockert 1992, 381; Collard–Morwood 2017, 397–398. „At IA 607 (authenticity quite problematic) Agamemnon may have withdrawn slightly, and in any case there is a dramatic point in his silence and in postponing direct contact between the newcomers and him.” Mastronarde 1979, 24.
- 11 A „forgatókönyv” kifejezést a pragmatikában bevett jelentésében használom. Ebben a szóhasználatban tehát olyan dinamikus sémát jelent, amelybe az eseménysorokkal, cselekvésekkel, történésekkel kapcsolatos ismereteink rendeződnek, és amely alapján előzetes elvárásokkal rendelkezünk egy adott eseménysor menetéről. Vö. Tátrai 2011, 53–54. A köszönés univerzális funkcióiról lásd Duranti 1997, 63–72.
- 12 „When acquainted persons find themselves facing each other after a period of separation, some show of pleasure in the company of the other is obligatory. This display marks the delight an individual takes in finding himself in the presence of a loved and worthy object and provides assurance that the separation just now terminated, not having been malicious, is not an expression of the relationship. Often greetings will also affirm a differential allocation of status, specifically attesting that the subordinate is willing to continue to keep his place.” Goffman 1971, 74. Goffman a pozitív érzelmek kimutatását elengedhetetlennek tartja, ám kutatása a szupportív interakciókra koncentrált, egy tragédiában azonban előfordulhat, hogy ellenséges érzéseket mutatnak a szereplők
- 13 A társalgáselemzés egyik fontos megállapítása, hogy a társalgásokban vannak bizonyos megnyilatkozások, amelyek jellemzően egymás után következnek, és így *párszekvenciákat* vagy *szomszédsági párokat* hoznak létre. A szekvenciakezdő megnyilatkozás létrehoz egy elvárési sémát a szekvenciázó megnyilatkozás számára, azaz bizonyos típusú megnyilatkozások bizonyos típusú válaszokat hívnak elő. Az egyik alapvető ilyen pár a kérdés-felelet: ha elhangzik egy kérdés, akkor arra feleletet várunk, a felelet megadása lezárja a szekvenciát, és impliciten kitér az előző megnyilatkozás megértésének tényét. Ha nem érkezik azonnal felelet, akkor a kérdés nyitva marad, nem zárul le a szekvencia, és ami a kérdés és felelet között szerepel, azt kitérőnek érzékeljük, és továbbra is várjuk a megfelelő válasz érkezését. Ilyen, gyakran párszekvenciát alkotó megszólalástípusok az üdvözlés és válaszüdvözlés, a kérés és a kérés teljesítése, tiltakozás a kérés ellen vagy akár a kérés teljesítésének elutasítása, a parancs és a parancs teljesítése vagy elutasítása, az ajánlat és az ajánlat elfogadása vagy elutasítása, a vád és a vád beismerése, tagadása, vagy védekezés ellene. A szomszédsági párokba rendezettség olyannyira fontos eleme a köszönésnek, hogy a szomszédsági párok kutatása és végső soron a konverzációelemzés is a köszönés és bemutatkozás során előforduló problémák vizsgálatával indult. Sacks 1992, 3–11.
- 14 A problémáról összefoglalóan lásd Stockert 1992, 388; Collard–Morwood 2017, 406–408.
- 15 „Die Überlieferung macht hier den Eindruck, als hätten wir es mit Alternativfassungen des Szeneneinganges zu tun.” Indokolja Stockert 1992, 388. Jouan megtartja a hagyományozott sorrendet, és úgy értelmezi a sorokat, hogy Iphigeneia először anyját szólítja meg, ezt figyelmen kívül hagyva Klytaimnéstra köszönti férjét, ezután Iphigeneia megszólítja apját, de még egyszer visszafordul, és bocsánatot kér anyjától is, lásd Jouan 1989, 136, 1. jegyzet. Elemzésemben Jouan értelmezését követem. Ha kirekesztjük a 633–637. sorokat, az ismétlés és a színpadi mozgás szokatlansága megszűnik ugyan, Klytaimnéstra viszont egyáltalán nem köszönti Agamemnónt, ami szintén problematikus, és ellentétben áll Klytaimnéstra a tragédia során kirajzolódó karakterével.

- 16 Iphigeneia nem teszi szavá, hogy miért nem öleli meg apja, ezért inkább az tünik valószínűnek, hogy sor kerül az ölelésre.
- 17 A jelenet során különösen sokszor használnak családi kapcsolatot kifejező szociális deixiseket. Lásd Schuren 2014, 69–71.
- 18 Érzelmi intenzitásban hasonló Isméné és Oidipus találkozása (*Oidipus Kolónosban* 324–336).
- 19 Metapragmatikus reflexiónak nevez a szakirodalom minden olyan megnyilvánulást, amelynek során a beszélő magára a beszédtevékenységre utal. A metapragmatikai tudatosságról és metapragmatikai reflexió kognitív pragmatikai megközelítéséről általában lásd Verschueren 2000, Silverstein 1993, Tátrai 2011, 119–25. Egyes nyelvészeti irányzatok megkülönböztetnek ugyan metapragmatikus és metanyelvi reflexiót, ez a megkülönböztetés azonban dolgozatomban szempontjából nem releváns. Megkülönböztethetünk ezen felül implicit és explicit metapragmatikus reflexiót, itt most csak az explicit típussal foglalkozom, azaz Agamemnón azon megnyilatkozásai, amelyek során explicit módon beszél saját beszédstratégiájáról. A metapragmatikai reflexió különböző funkciói nagy mértékben kontextusfüggők, igen gyakran éppen a hatékonyabb kommunikációt segítik elő, ebben az *epieidion*-ban azonban olyan példákat látunk, amikor inkább gátolják a megértést. A metapragmatikus reflexió alkalmas arra, hogy eltávolítsa egymástól a megnyilatkozó perspektíváját az adott reprezentációban megnyilatkozó perspektívától, ezt jól mutatja, hogy ironikus megnyilatkozásokban is gyakran előforduló nyelvi eszköz. Lásd Tátrai 2011, 196–203. Értelmezésem szerint Agamemnón nyelvhasználatában is azt a célt szolgálja, hogy elhárítsa a megnyilatkozásért vállalt felelősséget a megnyilatkozó énről, azaz Agamemnónról.
- 20 A metapragmatikus tudatosság minden nyelvhasználat sajátja, ám spontán beszédben ritkábban válik explicitté, mint megszerkesztett szövegekben, legyenek azok írottak vagy szóbeliek. Éppen ezért, amikor explicit módon jelenik meg, akkor az nagyobb tudatosságot és szerkesztettséget mutat, vagyis meglehetősen gyengíti a spontaneitás hatását.
- 21 Például Eur. *Alk.* 509–510.
- 22 Azt, hogy pontosan miben áll ez a nem-együtműködés, Grice társalgási logikájának segítségével lehet a leginkább megragadni. A társalgási logika összetettebb problémái közül itt csak a társalgási implikaturákra szeretnék hivatkozni. Grice azt vizsgálja, hogyan társulnak egy-egy megnyilatkozáshoz a szemantikailag meghatározott jelentésén túl bizonyos többletjelentések, és ezeket a többletjelentéseket nevezi implikaturáknak. Meghatároz bizonyos társalgási maximákat, vagyis olyan szabályokat, amelyeket az együtműködő kommunikáció során a felek betartanak. Abban az esetben, ha valamelyik fél olyan módon nem tartja be az egyik maximát, hogy azt a beszélgetőtársa érzékeli, akkor a beszélgetőtárs keres valamilyen magyarázatot, amely alapján azt feltételezheti, hogy a másik a maximát mégis követte. Ez vezet az implikaturához. Jelen esetben Agamemnón kijelentése megsérti a mennyiség maximáját, vagyis kevesebb információt tartalmaz, mint amennyi a rendelkezésére állna. A társalgási implikaturákról lásd Marmariadou 2000, 224–272.
- 23 Seidensticker az ilyen euripidési *stichomythiákra* létrehozta az „Überlistungs-Stichomythie” kategóriáját. Seidensticker 1971, 212–214.
- 24 Hogyha a $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$ köszönést szó szerinti értelemben, tehát nem köszönésként, hanem kívánságként mondják ki, akkor is beszédaktust hajtanak végre. A beszédaktusoknak nincs a hagyományos értelemben igazságfeltétele, Austin helyett a sikeresség/sikeretlenség fogalmát vezeti be. Egy beszédaktus sikerességének feltétele a kimondásához tartozó beszélői szándék őszintesége. Így értelmezve egy olyan beszédaktust végrehajtani, amelynek a sikerességében nem hisz a kimondó, tulajdonképpen hazugságként értelmezhető. Vö. Austin 1962, 12–24. Az igazság-hamisság, illetve sikeresség-sikeretlenség problémája a beszédaktusokban ennél sokkal összetettebb probléma, az őszinteség ellenőrizhetetlensége, és a színpadon elhangzó kijelentések őszintesége Austin írásaiban is problematikus. A kérdésről az eszköz vonatkozásában lásd Kulcsár-Szabó 2017, 95–107.
- 25 A szöveg felidézheti az *Agamemnón parodosát* is, ahol Iphigeneia szemével tud csak beszélni feláldozásakor.
- 26 Megjelenik itt a tragédia egyik fő motívuma, a feszültség a családi és a nyilvános szféra, illetve a két szférához tartozó felelőségek között. A kérdésről sokat írtak, egyik fontos és tömör kifejtése Walsh 1979, 301–305.
- 27 A köszönés a másakra fordított idő kijelöléseként is érthető: „greetings mark a transition to a condition of increased access”. Goffman 1971, 79.
- 28 Az ilyen *stichomythiákra* Seidensticker az „Informations-Stichomythie” nevet használja. Lásd Seidensticker 1971, 190. Az euripidési *stichomythiákra*, különösen a későbbi tragédiákban, amúgy is jellemző, hogy játszanak azzal, hogy a néző többet tud, mint a szereplők, akik egymással beszélnek.
- 29 Seidensticker megjegyzi ugyan, hogy azokban a tragédiákban, amelyekben tematikusan fontosabb szerepe van a szereplők közötti viszonyoknak, gyakoribbak és hosszabbak a *stichomythiák*, mivel azok különösen alkalmasak ezeknek a viszonyoknak a bemutatására, lásd Seidensticker 1971, 214.
- 30 A kifejezés a görögben is furcsa, nem érthető, mire vonatkozik a köszönetmondás vagy dicséret. Az ige „köszönöm” fordításáról lásd Stevens 1976, 54.
- 31 Az áldozat és a házassági szertartás ebben a párbeszédben is összekapcsolódik, és az egész tragédiában nagyon fontos szerepet játszik. Áldozat és házasság kapcsolatáról lásd Foley 1982; Foley 1985; Rabinowitz 1993.
- 32 Ezt a részt a 670. sorral összevetve többen úgy értelmezik, hogy Iphigeneia nem tudja, hogy férjhez fogják adni, és ennek alapján törlik vagy tartják betoldottnak Klytaimnéstra házasságra utaló szavait korábban. Vö. Collard–Morwood 2017, 401–403. Nem feltétlenül kell azonban azt jelentenie a kijelentésnek, hogy Iphigeneia ne tudná, hogy férjhez fog menni, a későbbi jelenetekben már biztosan tudja, hogy Achilleushoz ment volna hozzá, és nincs olyan pont a színpadon, amikor értesül erről, tehát semmi nem bizonyítja, hogy nem tudja már az érkezőkor. A jelenet úgy is értelmes, ha Iphigeneia tudja, hogy házasodni jött, csak nem ezzel van elsősorban elfoglalva.
- 33 Jackson 1955 javítása nyomán Stockert 1992, Diggle 1994 és Collard–Morwood 2017 a 652. sor után helyezik a 662–664. sorokat. Ez azonban megbontja a *stichomythia* szerkezetét, ezért a 652. és 665. sort kirekesztik. Jackson rekonstruál egy lehetséges módot, hogyan alakult ki a mai sorrend: először a sorok sorrendje cserélődött fel, a 651. sor után eredetileg a 662. következett, de egy másoló véletlenül kihagyta a 662–664. sorokat, mert a szeme a 651. sor után a 664. sorra ugrott (a $\mu\alpha\kappa\rho\alpha$ és $\mu\alpha\kappa\rho\alpha\nu$ sorkezdetek miatt), és így a 653.-kal folytatta tovább. Később, hibáját észrevéve ezeket a sorokat a lap aljára másolta, a következő másolók pedig már úgy másolták tovább, mintha eleve a lap alján, vagyis a 661. sor után lettek volna. Mivel azonban így megbomlott a *stichomythia* rendje, egy későbbi interpolátor beillesztette a 652. és 665. sorokat, hogy visszaállítsa a szabályos sorváltkozást. Lásd Jackson 1955, 1–3. A problémáról bővebben lásd Stockert 1992 *ad loc.*
- 34 Egyrészt problémásnak találják a 651–653. sorok logikáját: „unklar ist, wieso Iphigenie den (vordergründigen) Sinn von Agamemnons Worten in v. 651 nicht versteht und nicht einzusehen ist, warum Iphigenies Worte in v. 652 das Prädikat $\sigma\upsilon\upsilon\epsilon\tau\alpha$ verdienen” (Stockert 1992 *ad* 652). Másrészt kifogásolják, hogy a 662. sor ismét Trójára tereli a figyelmet, miután Agamemnón lezárta a té-

- mát a 661. sorban, és azt mondják, a 665. sornak nincs értelme a 664. után. A kirekesztés mellett szól az is, hogy a 652. és 665. sor is metrikailag problémás, olyan anapesztusos metrumot mutat, amelyre nem volt példa a klasszikus korban.
- 35 A 653. sornak éppúgy nehéz értelmet találni a 664. sor után, mint a 652. sor után. Ha a 664. sor után áll, akkor Agamemnón Iphigeneia azon megjegyzésére reagál azzal, hogy fájdalmasan értelmes dolgokat mond, hogy a lány megismétli apja korábbi kijelentését: hosszú lesz a távollétünk (651), akkor hosszan leszél távol? (664). Ez a megjegyzés sem indokolja jobban a felkiáltást. A sorok ilyen áthelyezésével a 666. sor is a levegőben lóg: a hagyományozott sorrendben a 664, 665. sorok készítik elő Iphigeneia felkiáltását, hogy milyen jó lenne apjával hajóznia, Jackson változatában azonban arra érkezik válaszul ez a kívánság, hogy Agamemnón azt mondja a 661. sorban, hogy valami még visszatartja, mielőtt elindíthatná a sereget, előzmények nélküli tehát.
- 36 Így érti Stockert 1992, *ad loc.*
- 37 Így érti Jouan 1983.
- 38 Hasonló búcsú: *Méd.* 1071–1076; *Or.* 1049–1050. Jouan 1983, 137, 2. jegyzet.

Bibliográfia

- Austin, J. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford.
- Collard, Ch. – Morwood, J. 2017. *Euripides. Iphigeneia at Aulis*. Liverpool.
- Denniston, J. D. 1954. *The Greek Particles*. London.
- Diggle, J. 1994. *Euripidis Fabulae. Tomus III*. Oxford.
- Duranti, A. 1997. „Universal and Culture-Specific Properties of Greetings”: *Journal of Linguistic Anthropology* 7, 63–97.
- England, E. B. 1891. *The Iphigeneia at Aulis of Euripides, edited with introduction and critical and explanatory notes*. London.
- Foley, H. P. 1982. „Marriage and Sacrifice in Euripides’ Iphigeneia in Aulis”: *Arethusa* 15, 159–180.
- Foley, H. P. 1985. *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca – New York.
- Goffman, E. 1972. *Relations in Public*. New York.
- Grice, H. P. 1975. „Logic and Conversation”: P. Cole – J. L. Morgan. (szerk.): *Syntax and Semantics. Vol. 3. Speech Acts*. New York, 41–58.
- Halleran, M. R. 1985. *Stagecraft in Euripides*. London.
- Iványi Zs. 2001. „A nyelvészeti konverzációelemzés”: *Magyar Nyelvőr* 125, 74–93.
- Jackson, J. 1955. *Marginalia Scenica*. Oxford.
- Jens, W. 1971. *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München.
- Jouan, F. 1983. *Euripide. Tome VII. Iphigénie à Aulis*. Paris.
- Kulcsár-Szabó Z. 2017. „Austin és Hippolitosz”: *Irodalomtörténet* 48, 95–122.
- Lakoff, R. T. 2009. „Conversational Logic.”: J. A. Östman – J. Verschueren (szerk.): *Key Notions for Pragmatics*. Amsterdam, 102–113.
- Luschnig, C. A. E. 1988. *Tragic Aporia. A Study of Euripides’ Iphigeneia at Aulis*. Berwick.
- Marmaridou, S. S. A. 2000. *Pragmatic Meaning and Cognition*. Amsterdam.
- Matthiessen, K. 1999. *Die Tragödien des Euripides*. München.
- Mellert-Hoffmann, G. 1969. *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*. Heidelberg.
- Murray, G. 1969. *Euripidis Fabulae III*. Oxford.
- Page, D. L. 1934. *Actors’ Interpolations in Greek Tragedy*. New York – London.
- Paley, F. A. 1860. *Euripides, with an English Commentary*. London.
- Rabinowitz, N. S. 1993. *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca–London.
- Sacks, H. 1995. *Lectures on Conversation*. Volumes I & II. Cornwell.
- Seidensticker, B. 1971. „Die Stichomythie”: W. Jens (szerk.) *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, 183–220.
- Schuren, L. 2015. *Shared Storytelling in Euripidean Stichomythia*. Leiden.
- Silverstein, M. 1993. „Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function”: J. A. Lucy (szerk.): *Reflexive Language. Reported Speech and Metapragmatics*. Cambridge, 33–58.
- Sorrentino G. 2021. „Iphigenie und ihre Mutter: Pragmatische Bemerkungen zur Iphigenie in Aulis”: G. Martin – F. Iurescia – S. Hof – G. Sorrentino (szerk.): *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage*. Leiden–Boston, 160–183.
- Stevens, P. T. 1937. „Colloquial Expressions in Euripides”: *Journal of Hellenic Studies* 31, 182–191.
- Stockert, W. 1992. *Euripides. Iphigenie in Aulis*. Wien.
- Taplin, O. 1989. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford – New York.
- Tátrai Sz. 2011. *Bevezetés a pragmatikába*. Budapest.
- Vermeul, E. – Chapman, S. 1971. „A Protoattic Human Sacrifice?”: *American Journal of Archaeology* 75, 285–293.
- Verschueren, J. 2000. „Notes on The Role of Metapragmatic Awareness in Language Use”: *Pragmatics* 10, 439–456.
- Walsh, G. B. 1979. „Public and Private in Three Plays of Euripides”: *Classical Philology* 74, 294–309.
- West, M. L. 2013. *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford – New York.

Peszlen Dóra az ELTE BTK Ókortudományi Doktori Programjának hallgatója, az Ókortudományi Intézet könyvtárosa 2016 és 2021 között. Disszertációját Apollónios Rhodios *Argonautikájáról* írja.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Múzsák ellenfényben. A régi görög újjene: vázakép, popkultúra, politika (Kárpáti András) (recenzió, 2017/1).

Apsyrtos tragédiája

Testvérgyilkosság az *Argonautikában*

Peszlen Dóra

Apsyrtos a kolchisi király, Aiétés fia, egyúttal a varázslónő, Médeia (fél)testvére. Bár anyja kilétét, sőt, a fiú nevét is többféleképpen őrzi a hagyomány,¹ a fennmaradt szövegekben mindössze egyetlen történet kötődik alakjához: az, amelyik a haláláról szól. Gyilkosság áldozata lesz, amelynek elkövetőként vagy felbújtóként (fél)testvére is aktív részese.

Minden ránk maradt forrás szerint az Argonauták kalandjaihoz tartozik ez a mítosz is. Bár a részletekben (hol, mikor, vagyis a történet mely pontján, ki és hogyan öli meg) meglehetősen nagy változatosságot mutatnak az egyes elbeszélések, a szakirodalom alapvetően két nagy csoportra szokta osztani a mítoszvariánsokat.² Az egyik szerint Apsyrtos még kisgyerek vagy csecsemő, amikor az Argó Kolchisba ér. Médeia segít a görög hajósoknak, majd apja haragjától félve elmenekül velük, és magával viszi öccsét is. Amikor az üldöző kolchisi sereg túlságosan közel ér az Argóhoz, Médeia vagy az Argonauták megölik a gyereket, feldarabolják, és darabjait a folyóba vagy a tengerbe vetik. Ezzel lassítják Aiétést, aki összegyűjti fia maradványait, és közben lemarad Iasón csapatától (vö. Apollod. *Bibl.* I. 9, 24). A *scholion*okban megőrzött töredékek (Schol. *ad Ap. Rh. Arg.* IV 223 = FGrH 3 fr 32a és b) tanúsága szerint az athéni Pherekydés Kr. e. 5. században keletkezett mitográfiai munkájában így mesélte a történetet.

A másik csoportba tartozó források szerint Apsyrtos felnőtt férfi, aki apja utasítására az Argót üldöző kolchisi sereg vezetője lesz. Ennek a variánsnak legkorábbi, egészében ránk maradt elbeszélése Apollónios Rhodios *Argonautikájában* olvasható. A hellénisztikus eposzban egy, a neve alapján az égi szférához is kötődő Kaukasos-nympha, Asterodeia (az *astér* szó jelentése „csillag”) szülte Aiétés fiát még azelőtt, hogy a kolchisi uralkodó Médeia anyját, a szintén beszédes nevű Eidyiát („a tudó”³) feleségül vette (III. 241–244). Később a nagyszerű fiatal férfit a kolchisi ifjak Phaethónnak („ragyogónak”) is nevezték, amiért kitűnt kortársai közül (III. 245–246). A mitikus hagyomány szerint így hívták Hélios tragikus sorsú fiát, aki apja kocsijáról a mélybe zuhant és szörnyethalt.⁴ A névazonosságon túl a két alak párhuzamát erősíti az *Argonautika* két jelenete is. Először az, amelyben Iasón próbatételei (az aranygyapjúért tüzet lehelő, bronzpatájú bikákkal és földből születő harcosokkal kell megküzdenie) előtt Aiétés felölti csillogó fegyverzetét, amelyben apjához, a Napistenhez hasonlónak válik, majd fellép kocsijára, amelyet Phaethón-Apsyrtos mint kocsisa vezet elé (III. 1225–1237). Másodsorra akkor jelenik meg Apsyrtos gyeplővel a kezében, amikor a Médeia árulásától felbőszült Aiétés megfenyegeti népét, hogy fejükkel fizetnek, ha nem hozzák vissza a lányát (IV. 224–225). Bár az ókori kommentár szerint nem Apollónios találmánya ez az elnevezés, a kocsihajtó Napfiú képe az eposzon belül előrevetíti a kolchisi királyfi végzetét is.

Az *Argonautika* sajátosan meséli el Apsyrtos megölését: az elbeszélést a tragédiák hangulata hatja át. Ennek is köszönhető, hogy a 19. század mindennek eredetijét kereső tudományosságához igazodva több kutató is egyetlen mintát feltételezett az elbeszélés mögött: egy elveszett Sophoklés-drámát, a *Skythait*.⁵ Lehetséges, hogy egy előképet követ az apollónios epizód, és ha igen, igazolható, hogy éppen ezt a tragédi-

Apollónios Rhodios: *Argonautika* IV. 421–481

...összebeszélve ravasz cselet tervelt így ki e kettő
 Apszürtosz kárára, s ajándékot sokat adtak
 – köztük Hüpszipülé szent biborszín köpenyével –
 őneki. Ezt még tengermosta Dién Khariszoktól
 kapta Diónüszosz, majd ő átadta Thoásznak,
 sarjának, majd később ő is Hüpszipülének,
 ő pedig Aiszonidésznek, a többi között vigye majd el
 szép vendégi ajándékként. Sose telne be édes
 vágyad, hogyha csodálnád vagy végigsimogatnád.
 S ambrosziának az illata árad róla azóta
 is mindig, hogy a nűszai úr maga erre hevert le
 bor s nektár gőzében megmarkolva a Minósz-
 lánynak a szép mellét, kit Thészeusz – bár vele indult
 el régen Knószoszból – tett ki Dié szigetere.
 És hogy a hírnököket kérlelte a lány a szavával,
 hogy csalják el, alighogy az egyezségük alapján
 eljut a szentélyhez, s feketére sötétül az éjjel,
 mondják, hogy jöjjön, vele csellel visszaszerezné
 ő az aranygyapjút s így ismét visszamehetne
 Aiétész házába: a vendégeknek a Phrixosz-
 sarjak erőszakkal játszották őt a kezére
 – így meggyőzvéen őket bűbajos szereket szórt
 széjjel a légbe, a szélbe, melyekkel a messzi vidéken,
 hegy magasán élő vadat is le lehet csalogatni.
 Irgalmatlan Erósz, te csapás, te utátnivaló lény,
 mind tőled van a gyilkos harc, a nyögés meg a sírás,
 sőt vég nélküli kint nyög az emberiség temiattad!
 Daimón, küzdj úgy ellenségünk sarjai ellen,
 mint ahogyan Médeiét tetted tébolyodtá!
 Mert hogyan is gyilkolta meg ő rútul, mikor eljött,
 Apszürtoszt? Ennek sora jött el most a dalunkban.
 Őt mikor Artemisz istennő szigetere kitétték
 egyezségük alapján, kétoldalt kikötötték
 kettéválva hajóikkal, s elment kifigyelni
 Apszürtoszt aztán csapatát is várva lészón.
 S ő ígéreteiktől durván félrevezetve
 megküzdött a hajóján gyorsan a tengeri árral
 és a szigetnek a szent földjére kiszállt a sötétben,
 és odament egyedül nővérehez, ki akarta
 azt puhatolni – akárha csak egy kisgyermek a téli
 árnak menne, amin nem jut felnőt se keresztül –,
 hogy valamit kieszelt-e a vendégférfiak ellen.
 Míg ők ketten mindenben jól összebeszéltek,
 leshelye sűrűjéből Aiszonidész odaugrott
 kézben tartva csupaszkardját, a lány meg azonmód
 máshova nézett el, s a szemét leplebe takarta,
 hogy ledőfött öccsének a vérét látni ne kelljen.
 Őt úgy vágta le, mint mészáros szokta a testes
 marhát, annak a szentélynek közelében, amit még
 Artemisz istennőnek régen brűgök emeltek.
 Itt az előcsarnokban térdre rogyott, s kilehelve
 lelkét végül a hős a sötétlő vért a sebénél
 két kézzel felfogja, fehér fátylát az elugró
 nővérenek, meg leplet bíborba borítja.
 És a kegyetlen Erinüsz, mindenkit leigázó,
 rögtön látta az elkövetett bünt sanda szemével.
 Majd hős Aiszonidész cafatot vágott ki belőle,
 és háromszor nyalta le a vért, köpte ki bűnét,
 mint a kitérvelt bünt enyhíteni szokta a gyilkos.
 Végül a lucskos testet a földbe elásta, a csontját
 még ma is őrzi az Apszürtoszról elnevezett nép.
 (Tordai Éva fordítása)

át? Milyen irodalmi kapcsolatai vannak a szövegnek? Mennyire illeszkedik a szakasz az apollónioszi eposz kereteibe? A következőkben ezekre a kérdésekre keresem a választ.

Az *Argonautika* utolsó, IV. énekében Iasón Médeia segítségével megszerzi az aranygyapjút, majd a zsákmánnyal hazafelé indulnak az Argó hajósai. Velük tart a kolchisi királylány is, aki nem alaptalanul fél kegyetlen apja haragjától, miután segített a távoli földről érkező férfiakkal. Amint Aiétés felfedezi szökésüket, fia, Apsyrtos vezetésével hadat küld az Argonauták nyomába. Egy ideig kitart az Argó kezdeti előnye, a Brygéiszigetekenél⁶ azonban üldözőik csapdába ejtik a hősöket (IV. 323–337). Az elbeszélő röviden ismerteti az ellenséges csapatok tanácskozásának eredményét (IV. 338–349): az aranygyapjú nem lehet vita tárgya, hiszen Iasón teljesítette a próbákat, amelyeket Kolchis uralkodója állított elé, így csakis az a kérdés, Médeia hazatérjen-e. Az egyértelmű, hogy a görög hősök a túlerőben lévő sereggel nem kockáztathatják az összecsapást, a két vezető közti párharc pedig fel sem merül, ezért úgy határoznak, hogy egy (közelebről meg nem nevezett) helyi király döntsön a lány sorsáról, hajózhat-e tovább az Argonautákkal, vagy vissza kell térnie szülőföldjére.⁷ Az egyezség szerint Médeianak Artemis templomában kellene megvárnia a döntést, ám amikor erről tudomást szerez, dühösen vonja kérdőre Iasont, miért készül megszegni ígéretét azok után, hogy saját családját elárulva segített neki (IV. 355–390).⁸ Kétségbeesett haragjában Médeia az „apja lánya”,⁹ lángokba akarja borítani az Argót (IV. 391–393), akárcsak Aiétés (III. 582), és magát is belevetné a tűzbe, ahogy korábban a szerelem gyötrelmeiből is öngyilkosságba akart menekülni (III. 802–809). Iasón *mézédes szavakkal* csitítja – éppúgy, mint első találkozásukkor a kolchisi királyt (III. 385: *μειλιχίοισιν*, IV. 394: *μειλιχίους ἐπέεσσιν*). Nem lehet eldönteni, eredetileg is ez volt-e a célja, vagy a pillanat hevében jutott csak eszébe, de Iasón ekkor veti fel Apsyrtos megölésének tervét (IV. 404–409). Azzal érvel, hogy vezető nélkül a kolchisi csapat is védtelenebb lesz, és a helyiek is kevésbé fognak segítségükre sietni, ha nem a fivére próbálja visszaszerezni az elrabolt(nak hitt) királylányt. Médeia habozás nélkül rábólint, sőt, maga vállalkozik arra, hogy törbe csalja testvérét, és felvázolja a részleteket is (IV. 414–420). A kelepce három részből áll: gazdag ajándékok, követek által közvetített üzenet és – bár ezt Médeia a tervben nem említi, de egyáltalán nem meglepő Hekaté papnőjétől – bűbáj.

Rögtön ezután el is kezdik a kivitelezést, két sorral lejjebb már az ajándékokról van szó (IV. 422): *πολλὰ πόρον ξεινίτια δῶρα*, vagyis „sok, vendégnek járó ajándékot” adtak. Egyetlen tételt emel ki a felajánlások közül az elbeszélő, azt a köpenyt, amelyet Iasón Hypsipylétől, Lémnos királynőjétől kapott.¹⁰ A ragyogó kelmét Charisok készítették Dionysosnak, aki fiának, a lémnosiakon uralkodó Thoasnak adta, ő lányára hagyta, aki pedig az Argonauták vezetőjének ajándékozta búcsúzásukkor. A *peplos* teljes előtörténetét megismerhetjük tehát, sőt érzékletes leírást is kapunk róla: sem tapintani, sem ragyogó szépségét látni nem elég, a ruhadarab *ambrosiás* illata teszi teljessé az élményt (IV. 428–430). Ezt az isteni jellegét nemcsak származásának köszönheti, hanem annak is, hogy ez a köpeny volt Dionysos és Ariadné fekhelye Dia szigetén. A Minós-lány története másodszor jelenik meg az eposzban, először Iasón meséli el Médeianak, amikor első alkalommal találkoznak Hekaté templomában (III. 948–1145, Ariadnéról: 997–1004). Példaként állítja a bizonytalan lány elé, hogy arra buzdítsa, éppúgy segítse őt, ahogy a knóssosi királylány (aki ráadásul rokona is, hiszen az *Argonautikában* megjelenő mítoszvariáns szerint Pasiphaé és Aiétés testvérek) tette Thészeusszal. Kiváló retorikai érzékkel azt állítja, a király haragja lecsillapodott,¹¹ elhallgatja a Minótauros megölését és azt, hogy az athéni hős elhagyta Ariadné Dia (mások szerint Naxos) szigetén. A köpeny részletes bemutatása tehát alkalmat teremt az elbeszélőnek, hogy kiegészítse a korábban hiányosan mesélt történetet. Egy részletéről

továbbra sem esik szó, a Minótauros-gyilkosságot az eposz további cselekménye idézi meg: Médeia, akárcsak Ariadné, saját féltestvérének megölésében segíti az idegen hőst, kegyetlen apja haragja elől kell menekülnie, és a szerelemnek, amely miatt elárulja családját, nem lesz jó vége.¹²

Második lépésként Médeia követekkel küld üzenetet bátyjának. A hírnökökről nem tudunk meg semmit, de feltehetően kolchisiak,¹³ akik az egyezkedés (IV. 338–349) miatt időznek éppen az Argonauták táborában. A 435. sortól kezdve egyenes idézet és függő beszéd különös elegyből tudjuk meg, Médeia közvetített szavainak feladata, hogy elbájosolja (θελγέμεν)¹⁴ Apsyrtost, ezzel elérjék, hogy „az éjszaka sötétjébe burkolózva” (νυκτός τε μέλαν κνέφας ἀμφιβάλῃσιν) menjen (ἐλθέμεν) a szentélyhez, ahol az egyezés szerint Médeia fogja várni a sorsa felett ítélkező helyi király döntését. *Thelgemen* és *elthemen*, a párhuzamosan, sor elején elhelyezett, a végrehajtásra vonatkozó utasításokat keretező, egyformán archaikus végződésű két *infinitivus* ritmikussága a varázsigéket, ráolvasásokat idézi.¹⁵ A kolchisi királyfinak olyan előírásokat kell követnie, mint Iasónnak a III. énekben, amikor a nagy próbatétel és a Médeiától kapott varázsszer használata előtt Hekaténak kell áldozatot bemutatnia: egyedül, sötét éjjel kell végrehajtania a feladatot.¹⁶ Áldozat készül ezúttal is, de míg nőstény birka helyett Apsyrtos maga lesz, akit az oltárnál ledöfnék, addig az Argonauták vezetőjének megmenekülést hoz a szertartás.¹⁷ Ésszerű magyarázatot is tartalmaz az eddig kissé homályos, bűbajos beszéd. Azt üzeni a lány, hogy cselt eszelt ki, amivel az aranygyapjút is visszaszerezhetik, és ő maga is hazatérhet apja palotájába, hiszen, akárcsak a gyapjút, őt is elrabolták. Halmozza a rokon jelentésű szavakat, *hazatérőként* szeretne visszamenni újra Aiétés házába: ὑπότροπος αὐτίς ὀπίσσω (IV. 439). Az ismétlések ezúttal is mágikus hangulatot kölcsönöznek a szövegnek, miközben az indoklás észérvekkel is meggyőzi Aiétés fiát.

Arra az esetre, ha az Iasón jóindulatát jelző káprázatos ajándékok, az Argonauták elleni cselvetés ígérete és a megmentésre szoruló¹⁸ testvér segítségkérése nem lenne elegendő ahhoz, hogy törbe csalja Apsyrtost, Médeia varázsszereket is alkalmaz (IV. 442–443). A levegőbe és fuvallatokba szórt *pharmakonok* olyan erős hatással bírnak, hogy még a messze, a hegyekben élő vadállatot is odavonzanak (IV. 443–444). A kifejezés, amelyet a szerek megnevezésére használ a költő, *thelktéria pharmaka*, összesen háromszor fordul elő az eposzban, az első két alkalommal a ταύρων *genitivusszal* (a „bikák” jelentésű szó birtokos esetével) együtt. A III. ének 738. és 766. sorában arra a varázsszerre vonatkozik, amely véd a bikák ellen és amelynek segítségével Iasón kiállhatja Aiétés emberfeletti próbáját, megküzdhet a tüzet lehelő, bronz patájú marhákkal (és a földből sarjadó harcosokkal is). A *thelktérios* epikus, költői melléknév a ránk maradt szövegekben „szem, tekintet, pillantás” szavakhoz kapcsolódva „bűvölő, igéző” jelentéssel bír, szavakra, beszédre vonatkoztatva pedig „megnyugtató, enyhítő” jelentéssel. A *pharmaka*, vagyis a varázsszerek jelzőjeként csak az *Argonautikában* (illetve a kapcsolódó *scholionban*) maradt fenn.¹⁹

Az Apsyrtosnak szánt csapda tehát készen áll, Médeia több eszközzel is biztosította, hogy fivére elmenjen a végzetes találkozóra. Azonban az elbeszélés ezen a ponton megakad, a 445–449. sorokban egy Erős-invokáció hangzik el. Imát, avagy

apopompét, a bajok, ártó erők távoltartását célzó rituális szöveget idéz a megszólalás.²⁰ Ez az első abból a két esetből, amikor az eposz egyébként háttérbe vonuló narrátora első személyben ad hangot aggodalmának.²¹ Eróst mint kegyetlen, gyűlöletes *daimónt* szólítja meg, minden emberi baj és fájdalom okozójának nevezi. Azt kéri, maradjon távol tőle, sőt egyenesen rosszakaróihoz küldi: az ő gyerekeikben keltsen olyan *gyűlöletes tébolyt* (στυγερίην... ἄτην), amilyen az Aiétés-lányt kerítette hatalmába. Iasón és Médeia párbeszéde, a szörnyű terv kidolgozása után ez az öt sor mintegy bevezetőként is szolgál a gyilkosság elbeszéléséhez.²² Ezt az előhang-jelleget erősíti a Theognis-utalás, hiszen az elégiaköltő második könyvének *prooimionja* ugyancsak Σχέτλι' Ἔρωσ („könyörtelen Erós”) felütéssel kezdődik, majd szintén az istenség bűneit sorolja. Olyan mitikus történeteket idéz fel, amelyekben a szerelem okozott szerencsétlenséget (1231–1234): Trója bukását (Paris és Helené szerelme) és Théseus halálát (az Alvilágban ragadt, miután elkísérte oda barátját, a Persephonéért epekedő Peirithoost). A szöveg párhuzamba állítható több más költeménnyel is, például struktúrájában Aratos *Phainomena* című művének egy részletével (I. 15), amely éppen ellentétes érzelmeket, csodálatot és hálát fejez ki az ugyanígy felépített jelzős szerkezetekkel.²³ A részlet ugyanakkor a tragédiák kardalaival is párhuzamba állítható. A ránk maradt drámák közül Sophoklész *Antigonéjában* (781–800) és Euripidész *Hippolytos* című művében (525–564) énekel a kórus Erós mindent leigázó, pusztító erejéről. Nem csak előzményei vannak ezeknek az apollóniosi soroknak, de gazdag utóéletük is. Jó példa erre Vergilius *Aeneise* (IV. 412) és Catullus 64. *carmenje* (94–98).²⁴

A 450–451. sor témamegjelölésével visszatérünk az eposz cselekményéhez. Az itt megszólaló hang egészen más, mint az Eróst szenvedélyesen megszólító hang, a narrátor visszatalálva saját szerepéhez, tárgyilagosan jelenti be, hogy most már elkerülhetetlenül a gyilkosság elbeszélése következik. Kijelöli a határait, és mintegy címet ad az epizódnak („Apsyrtos”) azzal, hogy Apsyrtos nevével a 451. sor első (Ἀψυρτον) és a 481. utolsó szava (Ἀψυρτεῦσιν) keretbe foglalja az eseményeket.²⁵

Azon a ponton vesszük fel a történet fonalát, amikor Médeiát Artemis templomában „letétbe helyezik”, hogy mindkét csapattól külön várja a döntést további sorsáról. Kolchisiak és Argonauták egymástól elkülönülve (διάνδιχα... κρινθέντες) kötötték ki a szigeten, Iasón pedig elrejtőzik, hogy itt várja Apsyrtost és utána érkező társait. Hatásos volt Médeia mesterkedése, fivére „rettenetes ígéretekkel törbe csalva” (αἰνοτάτησιν ὑποσχέσεισι δολωθεῖς) belesétál a kelepcebe. *Sötét éjszaka* kel át a tengeren hajójával, és *egyedül* lép a szigetre – épp úgy, ahogy testvére megüzente neki a követekkel (vö. IV. 437).²⁶ Beszélnek egymással, puhatolózik a férfi, de szavaik az olvasók előtt rejtve maradnak. Azt, hogy nővére Argonauták ellen kieszelt tervét igyekszik kideríteni, amelyről a követekkel küldött üzenet szólt, csak később, a narrátortól tudjuk meg. A feszültséget a végletekig növeli a mondat közepébe szűrt, a végzetes naivitást hangsúlyozó hasonlat: ἀταλὸς πάς οἷα χαράδρης / χαιμερίης ἦν οὐδὲ δι' αἰζήροι περώσων – „ahogy fiatal gyerek a viharos patakon, amelyen erejük teljében lévő férfiak sem kelnek át”, úgy kísérti sorsát Apsyrtos azzal, hogy szót vált nővérel. A hasonlat párhuzamba állítható az *Ilias* soraival. A XXI. énekében, amikor a Skamandros folyó megelégeli Achilleus öldöklését, és ellene fordul, a hős kétségbe-

esésében Zeust szólítja meg, és elpanaszolja, mennyire méltatlan, ha nem harcban veszti életét, hanem a víz győzi le, mint egy kondás kisfiút, aki „égszakadás idején patakon szalad át, s az előnti” (ὡς παῖδα συφορβόν, / ὄν ῥά τ' ἔναυλος ἀποέρση χεῖμωνι περῶντα, 282–283). Bár a két szituáció nagyon különböző, és emiatt a két hasonlat is jelentős eltéréseket mutat, a Homéros-allúzió felerősítheti az *Argonautika*-beli események dicstelenségét: ha méltatlan egy hóshöz, hogy folyó áldozatává váljon, nem méltatlan-e a védekezés legkisebb esélye nélkül meghalni? Apsyrtos éppen azt szenved el, amitől Achilleus retteg: katona, sőt hadvezér létére nem a harcmezőn esik el, hanem dicstelen körülmények között hal meg. Emellett az, hogy gyenge kisgyerekhez hasonlítja az elbeszélés a kolchisi királyfit, felidézi a mitikus történet másik változatát is.²⁷ Az ilyen jellegű utalások, a párhuzamos mítoszvariánsok felidézése jellemző a hellénisztikus költészetre,²⁸ Apollónios eposzában is számos példa található.²⁹

A testvérek megbeszélik a tervet, megegyeznek minden részletben (τὰ ἕκαστα συνήνεον ἀλλήλοισιν IV. 463), ezután mintegy kimerevített képekben vagyunk tanúi az eseményeknek. Iasón előugrik rejtekhelyéről, felemelve tartja csupaszkardját, Médeia pedig szeme elé rántja köpenyét, hogy ne is lássa fivére kiontott véré. Iasón lesújt Apsyrtosra, ahogy áldozatot bemutató pap³⁰ az erős szarvú bikára. A helyszín szentsége és a gyilkosság szentségtelensége közti ellentétet hangsúlyozza, hogy ezen a ponton is kiemeli az elbeszélő: a szentély közelében tette mindezt az Argonauták vezetője, amelyet a brygök³¹ emeltek Artemis tiszteletére. Egy nagyon hasonló hely, Hekaté temploma kapcsán maga Iasón mondja el a III. énekben (981), hogy szent földön tilos bünt elkövetni (οὐ θέμις ἔστ' ἀτιτέσθαι). Hogy ez éppen Iasón szájából hangzott el korábban, tovább súlyosbítja vétküket, és még jobban kielezi a helyzetet. Az ütéstől Apsyrtos térdre esik, ami ismét egy áldozati állat képét idézi.³² Miközben kileheli lelkét, két kezével felfogja a sebéből kiszökő vért, és a gyilkosságot magától elhárítani igyekvő lány vakítóan fehér fátylát és köpenyét pirosra festi vele.³³ Médeia ténylegesen és szimbolikusan is beszenyveződik a gyilkossággal. Hiába takarta el arcát a lány, csak a látványt tudta elkerülni, de a könyörtelen Erinys, a rokongyilkosságot megbosszuló istennő élesen látta a borzalmas tetet (IV. 475–476). Bár nem az istennő vesz elégtételt Apsyrtos megöléséért, hanem Zeus haragja bünteti majd az Argonautákat,³⁴ az itt megjelenő kép, az Erinys említése előrevetíti, hogy a bűnnek következménye lesz.

A szörnyűségek azonban nem érnek véget Apsyrtos halálával, a 477–479. sorokban Iasón véres szertartást végez:

ἦρωσ δ' Αἰσονίδης ἐξάργματα τάμνε θανόντος
τρὶς δ' ἀπέλειξε φόνου, τρὶς δ' ἐξ ἄγος ἔπτυσ' ὀδόντων,
ἦ θέμις αὐθέντησι δολοκτασίας ἰλάεσθαι.³⁵

Darabokat vágott ki a holttestből, majd háromszor lenyalta a vért, és háromszor „köpte ki bűnét, ahogy szokás rokon által, áruállással elkövetett gyilkosságért vezekelni”. Nem egyértelmű, hogy a *themis*, vagyis „isteni törvény, szokás” megnevezés mindhárom cselekedetre vonatkozik-e, vagy csupán a 478. sorban szereplőkre. A ránk maradt források nem ismernek olyan gyakorlatot, amely mindegyik elemet tartalmazza, a felsoroltak közül a kőpés jelenik meg bajelhárító cselekvésként

a hagyományban,³⁶ a lenyalást pedig mágikus szertartások részeként említik a ránk maradt papiruszok.³⁷ A három gyakori szám a kultusz világában is, és a *tris... tris* ismétlése is arra utalhat, hogy Iasón rituális előírásokat követ.³⁸ Az ókori kommentár a legelső lépést, a darabolást, a *maschalismos*-nak nevezett, irodalmi szövegekből³⁹ ismert szokással azonosítja.⁴⁰ Ennek során a gyilkos levágta az áldozat ujjait, füleit, orrát, majd láncba fűzve a halott nyakába vagy vállára⁴¹ akasztotta, ezzel egyrészt a meggyilkolt bosszúját kívánta elkerülni, másrészt felajánlotta a holtat az alvilági isteneknek. A rítus értelmezése kései és bizonytalan, de illeszkedik a másik két, Iasón által végzett *apotropaikus* cselekvéshez, illetve az ehhez fűzött magyarázathoz („mint a kitervelt bünt enyhíteni szokta a gyilkos”; IV. 479, Tordai Éva fordítása). Valószínűleg ennek, illetve a gyerek Apsyrtos feldarabolásáról szóló mítoszvariánsnak köszönhető, hogy a modern értelmezők, fordítók úgy értik, Iasón levágta áldozata végtagjait.⁴² Az *exargmata* szó, amely ebben az esetben a problémát okozza, *hapax legomenon*, a ránk maradt forrásokban csak itt fordul elő. Az *ἐξάρχειν*, „elkezdeni, megkezdeni, belekezdeni valamibe” jelentésű igéből eredeztethető, ahogy az *ἄργματα*, amelynek jelentése „zsengeáldozat”, az *ἄρχεσθαι* („megkezdeni valamit”), az *ἀπάργματα* (szintén „zsengeáldozat”) az *ἀπάρχεσθαι* („az áldozat kezdetén felajánlani, zsengeáldozatot bemutatni”) szóval van összefüggésben. A külföldi gyakorlattal szemben a magyar fordítások az *exargmata* etimológiáját és a rokon képzésű szavak jelentéstartományát követve értelmezik a sort. Szabó István 1877-ben kiadott, *Aranygyapjas vitézek* címet viselő munkájában azt írja, „Ajsonides darabot vágván le a holt teteméből”, Tordai Éva 2018-ban megjelent fordítása pedig így hangzik: „hős Ajszonidész cafatot vágott ki belőle”. Párhuzamos szöveghelyek híján nem lehet minden kétséget kizáróan eldönteni, mit is jelent az *exargmata*, a jelenet rituális jellege és véres mivolta azonban így is egyértelmű.⁴³

Végül Iasón elássa a testet, ami lehetőséget ad a költőnek, hogy egy eredetmagyarázó történettel a saját jelenéhez kapcsolja az elbeszélést: az Apsyrtides vagy Apsyrtisek néven ismert szigetsoport eszerint arról kapta nevét, hogy Apsyrtos maradványait ott őrzi a föld, az ott élő emberek pedig az „apsyrtosi nép”. A gyilkosság után Médeia jelt ad az addig rejtőzködő Argonautáknak, akik rárontanak Apsyrtos embereire, és lemészárolják őket.

A merényletet követő rövid, mindössze tíz soros harci jelenettel (IV. 482–491) tér vissza a cselekmény a hősi eposz világába⁴⁴ az Apsyrtos-gyilkosság elbeszélése után, amelyet a tragédiák hangulata hat át. Maga a tett a legkevésbé sem hősies, az orvul elkövetett emberölés, a gondosan felállított kelepce, a testvéri árulás témájához jobban illene a drámai, mint az epikus feldolgozás. Forma és tartalom között húzódó feszültséget erősíti az irónia, amikor Apollónios gyilkost és áldozatát is *héros*-nak nevezi: Apsyrtost abban a pillanatban, amikor Iasón ledöfi, Aisonidést pedig akkor, amikor bajelhárító céllal megcsonkítja a holttestet.

Az epizódot tartalma mellett számos vonása rokonítja a tragédiákkal. A gyilkosságot közvetlenül megelőző Erős-invokáció a kardalokat idézi, a jelenet helyszíne, az Artemis-szentély előtti tér megjeleníthető lenne színpadon is, mindössze három szereplő van jelen, a gyilkosság elbeszélése pedig olyan tömör, akár egy szemtanú vagy egy hírnök beszámolója. Ul-

rich von Wilamowitz-Moellendorf *Hellenistische Dichtung*⁴⁵ című nagyinú munkájában arra a következtetésre jut (miután megállapította, hogy a ránk maradt korábbi és kortárs szövegek csekély száma miatt értelmetlen a forrást kutatni), hogy az *Argonautika*-beli jelenet mintája – ahogy a bevezetőben is említettem – Sophoklés egy mára elveszett, szinte csak címéből ismert tragédiája, a *Skythai* lehetett. Ezt a gondolatot fűzi tovább Franz Stoessl, aki végül az eposz alapján rekonstruálni igyekszik a dráma cselekményét.⁴⁶ Az *Argonautikához* írt *scholion* őrizte meg ebből a tragédiából a leghosszabb, nem egészen négysoros töredéket:

οὐ γὰρ ἐκ μιᾶς
κοίτης ἔβλαστον, ἀλλ’ ὁ μὲν (Apsyrtus) Νηρηϊδὸς
†τέκνον ἄρτι βλάστεσεκε†, τὴν δ’ (Medeam)
Εἰδυῖα πρὶν ποτ’ Ὀκεανοῦ τίκτει κόρη

Mert nem egy nászból sarjadtak, hanem <Apsyrtos> egy Néréistől született nemrég, <Médiát> pedig korábban Eidyia szülte, Ókeanos lánya.

(Soph. fr. 546 Radt = Schol. ad Ap. Rhod. Arg. IV. 223)

Mivel nagyon kevés töredék kapcsolható a *Skythaihoz*,⁴⁷ sem a tragédia cselekményéről, sem az eposzsal való kapcsolatáról nem lehet világos képet alkotni. Ha az ókori kommentár által idézett sorokban valóban szerepelt az „éppen most, az imént” jelentésű ἄρτι, illetve az „előbb, korábban” jelentésű πρὶν szócska, vagy, ha a *scholiastés* a tartalom nyomán emlékezett ilyen formában a részletre, akkor Sophoklés feltételezhetően úgy mesélte, Apsyrtos fiatalabb Médeianál, kislgyerek vagy akár csecsemő. Így olyan alapvető különbség lehet az apollónios elbeszélés és a dráma között, amely aláássa azt az elképzelést, hogy az eposzköltő újraírta volna a *Skythai*-ban meglevenített történetet.

Az *Argonautikát* sokáig egyszerű Homéros-utánzatnak tartották,⁴⁸ valószínűleg ennek köszönhető, hogy az Apsyrtos megölését elbeszélő részletnek is konkrét előképet feltételeztek a kutatók. A ránk maradt tragédiákkal összevetve azonban felmerül, hogy talán nem is érdemes egyetlen mintaszöveget keresni az epizód mögött. Ahogy a III. énekben megjelenő szerelmes Médeia alakja és gyötrődése párhuzamba állítható tragikus hősnőkkel,⁴⁹ éppúgy az Apsyrtos-gyilkosság elbeszélése is motivikus kapcsolatot mutat drámai szövegekkel.

Az egyik jellegzetes elem az embert eltakaró, beborító szövet, köpeny, lepel vagy fátyol. Láttuk, az *Argonautikában* a cselnek is fontos eleme a *peplos* (πέπλον δόσαν ἱερὸν IV. 423), amelyet a gazdag vendégajándékok között ajánl fel Iasón. Apsyrtosnak sötétségbe kell *burkolóznia* (νοκτὸς τε μέλαν κνέφας ἀμφιβάλῃσιν IV.437), amikor Artemis templomába megy, a gyilkosság során Médeia fátylával, finom vászon ruhájával takarja el szemét (καλυψαμένη θόνησιν IV. 466),⁵⁰ majd haldokló fivére utolsó cselekedete, hogy vérével vörösre festi a lány fehér fátylát és köpenyét (καλύπτῃν / ἀργυρέην καὶ πέπλον IV. 473–474), és ezzel őt magát is beszennyezi. Aischylos *Agamemnónjában* Klytaimnéstra elmeséli, úgy ölte meg férjét, hogy „köré vetette véghetetlen leplét”⁵¹ (1382–1383:

ἄπειρον ἀμφιβληστρον... περιστιχίζω). A „lepel” szó eredetileg, az *amphibléstron* egyszerre jelent „ruhát, inget, vadász- és halászhálót”, vagyis olyasmit, ami betakarja, beburkolja viselőjét, vagy azt, akire/amire rádobják. Éppúgy, ahogy a szentélybe és ezzel végzetébe tartó Apsyrtos „magára veszi” a sötétséget: ráadásul az *amphiballein* ige, amely ezt fejezi ki, valamint az *amphibléstron* főnév etimológiai kapcsolatban állnak. Fontos szerephez jut a köpeny Euripidésnél is. Orestés az *Élektrában* úgy hajtja végre az anyagyilkosságot, hogy látni nem bírja, ezért *szeme elé veti köpenyét*⁵² (1221: ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς) – akárcsak Médeia, miközben Iasón végez fivérével –, majd elszörnyedve tettüktől a testvérek *leplekkel* (1227: πέπλοις) takarják Klytaimnéstra maradványait. Ugyan nem a rokongyilkosság része, de az euripidészi *Médeia* címszereplője ugyancsak köpenyvel csalja tőrbe, és öli meg Kreón lányát, akit Iasón épp feleségül készül venni: *habkönnnyű peplost*⁵³ küld az ifjú menyasszonynak, amely a benne rejlő szörnyű mérgek köszönhetően végez mindenkivel, aki csak hozzáér (784–789).

Közös motívum, hogy a tragédiákban és az *Argonautikában* is az emberektől távol, elzárt térben történik az emberölés: szentélyben (Apsyrtos), palotában (Agamemnón), kunyhóban (Klytaimnéstra). Az említett költeményekben egyaránt megjelenik a cselvetés is. Apsyrtost, mint láttuk, különféle módszerekkel csalják kelepcébe, ajándékokkal, bűbájjal és hamis ígérettel. Agamemnón belesétál hűnek hitt hitvese csapdájába, Klytaimnéstrának pedig azt hazudják, Élektra (valójában nem létező) gyerekének születése alkalmából kell áldozatot bemutatni.

Aischylos tragédiájával és Agamemnón alakjával még egy párhuzam fedezhető fel. A dráma egy pontján a jóstudományú trójai rabnő, Cassandra *bikaként* hivatkozik a vesztébe tartó királyra, miközben előrevetíti a gyilkosságot, sőt a hálót, amelybe beleakad az állat szarva, és nem tud menekülni (1125–1129).⁵⁴ Iasón pedig úgy öli meg Apsyrtost, ahogy mészáros, sőt áldozatot bemutató pap⁵⁵ az erősszarvú, nagy bikát (IV. 468–469: τὸν δ’ ὄγε, βουτύπος ὥστε μέγαν κερααλκέα ταῦρον, / πλῆξεν). Ahogy a hatalmas, vad, veszélyes lényt, a nagy erejű szarvasmarhát,⁵⁶ a seregét vezető harcost is csak úgy lehet legyőzni, ha védekezésre képtelenné teszik és lesből támadnak rá.

A görög mitológia nagy szörnyűségei között szinte eltörpül Aitéés fiának tragikus sorsa. Az Apsyrtos-gyilkosság elbeszélése még az *Argonautikában* is viszonylag rövid részlet, jelentősége mégis jóval nagyobb. Ez a tett váltja ki Zeus haragját, ami miatt az Argonauták csak Odysseus tengeri kalandjait megismételve, a Szirének, Skylla, Kharybdis és a Bolygó sziklák veszélyei között, a phaiákok szigetét is meglátogatva térhetnek majd haza. Az Artemisnek szentelt szigeten játszódó véres események súlyát mutatja a gazdag intertextuális kapcsolatrendszer és a már-már műfaji határokat feszegető tragikus hangnem. A történetről nem maradt fenn Apollónios eposzánál korábbi szöveges, sem képi elbeszélés, így csak sejtethetjük, hogy létezett a mítosznak drámai feldolgozása is. Az viszont az általunk is ismert, rokongyilkosságot bemutató költeményekkel való összevetésből is egyértelműen látszik, hogy az *Argonautika* szerzője a hagyomány elemeiből építkezve alkotta meg az epikus szövegen belül Apsyrtos tragédiáját.

Jegyzetek

- 1 Apollónios Rhodios *Argonautikájának* III. 242. sorához írt ókori kommentár szerint Diophantos, a Kr. e. 3. századi történetíró is Asterodeiának nevezte Apsyrtos anyját, akárcsak a hellénisztikus eposz, azonban Sophoklés a *scholion*ban meg nem nevezett műve Neaira, míg a *Naupaktia* című, mára elveszett epikus költemény Eurylyté néven ismerte. Sophoklés *Skythai* című, általunk már nem ismert tragédiájának egy töredéke (lásd később) a tengeristen Néreus egyik lányát tartotta szülőjének.
Aiótés fiát a Kr. e. 5. században alkotó mitográfus, az athéni Pherekýdés Axyrtos néven tartotta számon (Schol. ad Eur. *Med.* 167), Timónax (BNJ 842 fr. 3 = Schol. ad Ap. Rhod. *Arg.* III. 1236), a Kr. e. 1. századra datálható történetíró Phaethónnak nevezte (az *Argonautika* ezt a nevet az Apsyrtos mellett használja, lásd később). Cicero (*de nat. deor.* III. 48) szerint Pacuvius, római tragédiaköltő úgy tudta, Aigialeusnak hívták.
- 2 Képi forrást, amely biztosan Apsyrtost ábrázolja, nem ismertünk.
- 3 Lásd például Wernicke 1895. A szerzeágazó változatokra nem térek ki, csupán a fő különbséget igyekszem bemutatni a legkorábbra datálható, illetve a legjellegzetesebb példák segítségével.
- 4 Vö. Kerényi 1977, 355. Az Eidyia név etimológiailag és jelentésében is azonos az Idyia névalakkal, amely Hésiodos *Theogoniájában* is szerepel (960. sor).
- 5 Összefoglalóan lásd Kerényi 1977, 129–130.
- 6 Bővebben lásd később.
- 7 Az Istros adriai torkolatánál fekvő két sziget. Pontos helyüket az eposz nem határozza meg. Az Istros, vagyis a Duna az egyik ókori elképzelés szerint két ágra szakadt, így nem csak a Fekete-tengerbe torkollott, hanem például – ahogy Apollóniosnál is – az Adriai-tengerbe. Bővebben lásd Thalmann 2011, 171.
- 8 Az elbeszélésnek ez a része meglehetősen homályos, és sok tekintetben emlékeztek a phaiák-epizódra (IV. 982–1222), amelyben Alkinoos király feladata lesz ugyanez. Szintén erre rímek, hogy a terv szerint Médeiát Artemis templomába viszik, mintegy letétbe helyezik, így biztosítva épségét és ártatlanságát is – Alkinoos döntésében pedig éppen az játssza majd a főszerepet, hogy Médeia és Iasón már megtartották a menyegzőjüket.
- 9 A felhozott vádak az euripidészi Médeia szavait idézik. A tragédiában a cserbenhagyott asszony ugyanezeket kéri számon hűtlen férjén (Eur. *Med.* 475–495).
- 10 Hunter 2004, 61.
- 11 Az Argonauták lémnosi kalandjáról lásd I. 609–914.
- 12 Bár ilyen változatról nem maradt ránk forrás, töredékek alapján feltételezhető, hogy – elsősorban a mítoszokat racionalizálni igyekvő történetíróknál – létezett olyan hagyomány, amely szerint Minós megegyezett Théseusszal, és maga adta hozzá a lányát. Emiatt elképzelhető, hogy ezen a helyen is párhuzamos mítoszvariánszt idéz fel az *Argonautika*. Hunter 1989, ad III. 997–1004.
- 13 A két történet fontos különbségét adja, hogy Apsyrtos és Minótauros nem állíthatók párhuzamba: egyikük egy parancsot teljesítő katoná, apja utasításának engedelmeskedő fiú, másikuk egy emberevő, félig bika szőrnyeteg. Érdekes párhuzam azonban a két alak között, hogy Pasiphaé bikafejű fiát *Asterios*, Apsyrtost pedig *Phaethón* néven is számontartja a hagyomány, tehát valamiképpen mindketten kötődnek az égi szférához (amellett, hogy genealógiájuk szerint mindketten Hélios unokái).
- 14 Csak akkor hihető, hogy Médeia titkos találkozóra hívja fivérét, ha nem Argonauták adják át az üzenetet. Bár ezt sem említi az eposz, feltételezhető, hogy kolchisi nyelven beszélt velük a lány. Vö. Fränkel 1968, 491–492.
- 15 A szóhasználat is azt mutatja, Médeia üzenete varázserőt hordoz. Nem a „meggyőzni” (*peithēin*) ígét, hanem az „elvarázsol, megigéz” jelentésű *thelgeim* használja. Hunter 2015, ad 435–438.
- 16 Vö. például Sapphó Aphrodité-himnuszának hasonló vonásairól Horváth 2013.
- 17 Apsyrtosnak: IV. 437 νυκτός τε μέλαν κνέφας ἀμφιβάλῃσιν („az éjszaka sötétje borítsa be”). Azt, hogy egyedül kell érkeznie, már az előzőleg vázolt tervben elmondta Médeia: IV. 418 οἰόθεν οἶον („egyedül”). Iasón ezt az utasítást kapta: μέσσην νύκτα διαμμοιρηδὰ... οἷος ἄνευθ’ ἄλλων ἐνὶ φάρεσι κτανέοισιν („az éj közepéig... mások nélkül, félrevonulva, sötét körönyegben”); III. 1029–1031, Tordai Éva fordítása).
- 18 A két jelenet között alapvető különbségük ellenére számos tekintetben párhuzamot lehet vonni. A már említett körülmények, (éjszaka, egyedül, a társaktól távol, sötét köpeny) mellett mindkét esetben egy istennő, Hekaté, illetve Artemis „jelenlétében”, áldozat bemutatására alkalmas helyen (*bothros*, illetve szentély) megy végbe a cselekmény. Az észlelés kifejezett tiltása a III. énekben (Iasónnak tilos visszafordulni, amikor az istennő megjelenik az áldozatbemutatás után), és az azt elkerülni igyekvő a IV. könyvben (Médeia köpenye mögé rejti szemét, hogy ne lássa fivére halálát) ugyancsak hasonló elem a két jelenetben. A „Hypsipyllé köpenye” motívum szintén összekapcsolja a két epizódot. A III. énekben tanúi vagyunk annak is, hogy Iasón, miután részletes útmutatást kapott Médeiától, úgy mutatja be éjszakai szertartását, hogy fekete köpenyt ölt magára, mégpedig azt, amelyet Hypsipyllétől kapott: τὸ ρᾶ οἰ πάρος ἐγγυάλιξεν / Λημνιάς Ὑψιπύλλῃ ἄδινῃς μνημῆιον εὐνής (III. 1205–1206: „ezt az ajándékot még lémnoszi Hüpszipülétől / kapta azért, hogy többszöri nászukat el ne felejtse”; Tordai Éva fordítása). Nem ugyanarról a kelméről van szó, amelyet a IV. énekben a vendégajándékok közül kiemel az elbeszélő, és amely az Ariadné-mítoszhoz is kötődik (ezt jelzi az is, hogy előbbit *pharos*nak, míg utóbbit *peplos*nak nevezi), viszont mindkettő azonos módon, a lémnosi királynőtől került az Argonauták vezetőjéhez.
- 19 Ebben a szerepében Médeia ismét Ariadnéval állítható párhuzamba, mintegy „második Ariadnéként” jelenik meg: az apja házából idegen hős hajóján távozó fiatal lány, akit aztán egy szigeten magára hagy a férfi, aki elcsábította. A Naxos vagy Dia szigetén játszódó események felidézése a Minós-lányt megmentő Dionysos szerepét ígéri Apsyrtosnak: ő mentheti ki szorult helyzetéből „elrabolt” testvérét, és ezért ő is elnyeri jutalmát – ha nem is nászt, de apjuk elismerését. Az ajándék története a hasonlóságon alapuló mágiát idézi. – Fränkel 1968, 490–491.
- 20 A Liddell-Scott-Jones-féle *Greek-English Lexicon* (1996) nem is említi a *thelktērios* melléknév esetében kapcsolatot a *pharmakon* szóval, a Györkösy Alajos, Kapitánffy István, Tegye Imre készítette *Ógörög–magyar nagyszótár* (1993²) szintén nem emeli ki ezt a variációt, sem a *The Brill Dictionary of Ancient Greek* (2018). A James Diggle főszerkesztésével készült szótár (*The Cambridge Greek-English Lexicon*. 2021) viszont már az első helyen hivatkozik rá.
- 21 Hunter 2015, ad 445–9. Vö. Fränkel 1968, ad loc.
- 22 A másik hasonló eset a IV. ének végén (1673–1677), a Talós-epizódban található. Ott Zeust szólítja meg a döbbszent-borzadó narrátor, amikor Médeia távolról, az Argó fedélzetéről ígéri meg (tulajdonképpen szemmel veri) a bronz óriást, aki megtántorodva testének egyetlen sebezhető pontján, a bokáján sebesül meg.
- 23 Terjedelme is ezt sugallja: a III. és a IV. ének elején álló Erató- és Múza-invokációk szintén ötsorosak, az I. ének nyitó Apollón-fohász pedig négy.
- 24 Χαῖρε, πάτερ, μέγα θαῦμα, μέγ’ ἀνθρώποισιν ὄνειρα – „Üdvöz légy, atya (sc. Zeus), nagy csoda, nagy nyereség az emberek számára.” Lásd Hunter 2015, ad 445.
- 25 Hunter 2015, ad loc.; Vian 1981, ad 449.

- 25 Hunter 2015, *ad* 450–451. Kommentárjában Richard Hunter a Hylas-epizód hasonló kijelölésével állítja párhuzamba a részletet, azonban az I. 1207-es és 1354-es sorokban Hylas neve kevésbé hangsúlyos helyeken szerepel, (ráadásul ez utóbbi nem zárja le a jelenetet, az egészen az 1357. sorig tart), így nem rajzol olyan egyértelmű keretet az elbeszélésnek, mint az Apsyrtos-gyilkosság esetében.
- 26 Az időhatározó (νύχθ' ὑπο λυγαίην) és a határozószó (οἰόθη) egyaránt sor elején, hangsúlyos pozícióban helyezkedik el. Ez is kiemeli, hogy Apsyrtos betartja Médeia utasításait.
- 27 Lásd fentebb, valamint Pherekydés FGrH 3 fr 32a (= Schol. *ad Ap. Rh. Arg.* IV 223). Összefoglalóan: Kerényi 1977, 357.
- 28 Hunter 2015, *ad* 460–1.
- 29 Például szintén a IV. énekben (790–809) Héra mondja el Thetisnek Thetis „életrajzát”. A különféle mítoszvariánsok különböző okokat jelölnek meg, miért kellett a tengeristennőnek halandó férfinak feleségül menni. A fő változatok szerint (1) visszautasította Zeus közeledését, és ez volt a büntetése; (2) egy jóslat szerint Thetis fia felül fogja múlni apját, így egy isteni gyermek veszélyeztethette volna az olimposiak hatalmát; (3) Péleus erőszakkal megfogta és legyőzte az átváltozásokkal menekülni próbáló istennőt, így nemzette vele Achilleust. Az első két variánst az *Argonautika* egymás mellé helyezi, összeilleszti, a harmadikra, Thetis alakváltásaira azonban utalást sem tesz. A különböző mítoszváltozatok összefűzése figyelhető meg a Szirének esetében is (IV. 885–919), erről lásd Horváth 2015.
- 30 Hunter 2015, *ad* 468.
- 31 A brygöket vagy brygosokat Hérodotos (VI. 45) thrák, Strabón (VII. 7, 8) illyr népcsoportnak nevezi.
- 32 Hunter 2015, *ad* 471.
- 33 Más értelmezés szerint a haldokló Apsyrtos csak próbálja elkapni nővére ruháját. Bővebben lásd Byre 1996, 14, 36. jegyzet.
- 34 IV. 557–561.
- 35 „Majd hős Aiszoniész cafatot vágott ki belőle, / és háromszor nyalta le vérét, köpte ki bűnét, / mint a kitervelt bünt enyhíteni szokta a gyilkos.” Tordai Éva fordítása.
- 36 Mooney 1912, *ad* 478.
- 37 Lásd például Ritner 1993, 99–102.
- 38 Hunter 2015, *ad* 478.
- 39 Például Aisch. *Cho.* 439–440, *Soph. El.* 445
- 40 Schol. *ad Ap. Rhod. Arg.* IV 477–479. A G jelű kéziratban (Codex Guelferbytanus) szereplő *μασχαλίσματα* széljegyzet ugyancsak ezzel kapcsolja össze. Mooney 1912, 330, *ad* 477.
- 41 Hagyományosan a *maschalé* (μασχάλη) „hónalj” jelentésű szóból eredeztetik a ritus nevét.
- 42 A teljesség igénye nélkül: Seaton 1912, 327: „cut off the extremities of the dead man”; Livrea 1973, 503: „tagliò le estremità del morto”; Delage-Vian 1981, 91: „coupa comme prémices les extrémités du mort”; Hunter 1993, 110: „cut off the dead man's extremities”; Green 2007, 163: „lopped the corpse's hands and feet”; Race 2009, 367: „cut off the extremities of the dead man”;
- Dräger 2010, 325: „schnitt als Erstes die Gliedmaßen des Toten ab”. Elemzésében erre az értelmezésre épít Ceulemans (2007) is.
- 43 A szertartás ráadásul nem éri el célját, hiszen a büntetést nem kerülik el, és megtisztításért majd Aia szigetére, Kirkéhez kell menniük (IV. 659–752).
- 44 Az *Argonautikában* kevés, mindössze öt csatajelenet van, ebből kettő (a Földszülöttekkel vívott harc és Iasón próbája során a sárkányfogakból születő harcosokkal való küzdelem) meglehetősen furcsa. Az Apsyrtos megölése után zajló küzdelem számos tekintetben a doliónok ellen vívott, Kyzikos király halálával végződő ütközettel rokonítható: éjszaka, észrevétlenül, egyetlen szó nélkül megy végbe az öldöklés. A kolchisiakkal való összecsapás néhány soros elbeszélésében három hasonlat is van: „mint galambra a héja”, „amiképp vad oroszlán / roppant nyáját kerget szét aklukba ugorva”, „pusztítva, akár tűz”. Senki sincs megnevezve, egyetlen harcosnak sem származik hírneve, a hősi epikában olyan fontos *kleosa* ebből az ütközetből. (Hunter 2004, 42.)
- 45 Wilamowitz-Moellendorf 1924, 194–197.
- 46 Stoessl 1941.
- 47 A Stefan Radt-féle *Tragicorum Graecorum Fragmenta* II., Sophoklés-kötetében (1999) hét töredék szerepel (546–552), August Nauck kiadásában (1889²) hat (503–508; Nauck 504-es szám alatt összevonja a Tanais folyóval kapcsolatos két fragmentumot, amelyeket Radt külön számoz). Ezek (közel) fele mindössze egy szó: Hésychios lexikonja hivatkozott Sophoklés művére három esetben.
- 48 Az eposz kutatás- és értelmezéstörténetéről lásd például Glei 2011 és Ferenczi 2018.
- 49 Részletesen lásd Solymosi 2016.
- 50 Az *Ilias*ban épp így, „hőszinü lepleiben” (ford. Devecseri Gábor) lép ki a városfalra Helené: ἀργεννήσι καλυψαμένη ὀθόνησιν (III. 141).
- 51 Devecseri Gábor fordítása nyomán.
- 52 Devecseri Gábor fordítása nyomán.
- 53 Kerényi Grácia fordítása.
- 54 A ledöfött bika képe az *Odysszeia* elbeszélését is felidézi, amely szerint Agamemnónt ökörként sújtotta le Aigisthos (IV. 534–535, XI. 409–411).
- 55 Hunter 2015, *ad* 468.
- 56 Az *Argonautikában* ezen kívül még egy bika-hasonlat szerepel. Az I. ének végén az ifjú társát, Hylast őrjöngve kereső Héraklészről írja az eposz (I. 1265–1272): „Mint amiképp bika ugrik meg, ha bögöly belecsípett, / és otthagyja a lápot, a rétet, s már a gulyással / nem gondol, sem a csordával, megy néha rohanvást, / néha megállva, a tömzsi nyakát közben felemelve / fel-felbődül, a csípés annyira marja a testét, / – ő is ilyen dühösen rohan el most, szedve a lábát / egy darabig folyton, majd félbeszakítva futását / nagy hangján ordítani kezdett, messzire hangzott.” (Tordai Éva fordítása.) A megvadult, csipéstől felajzott állat képe szöges ellentétben áll a végzetébe tudatlanul, de önként sétáló áldozati bikáétól – éppannyira, amennyire a dicső, halála után istenné váló Héraklész különbözik az elárult, csapdába csalt Apsyrtostól.

Bibliográfia

- Byre, C. S. 1996. „The Killing of Apsyrtus in Apollonius Rhodius' *Argonautica*”: *Phoenix* 50/1, 3–16.
- Ceulemans, R. 2007. „Ritual Mutilation in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. A Contextual Analysis of IV, 477–479 in Search of the Motive of the *μασχαλισμός*”: *Kernos* 20, 97–112.
- Dräger, P. 2010. *Apollonios von Rhodos: Die Fahrt der Argonauten*. Stuttgart.
- Ferenczi A. 2018. „Egy rejtőzködő remekmű: Apollónios Rhodios *Argonautikája*”: Tordai 2018, 7–16.
- Fränkel, H. 1968. *Noten zu den Argonautika des Apollonios*. München.
- Glei, R. F. 2011. „Outlines of Apollonian Scholarship 1955–1999”: T. D. Papanghelis – A. Rengakos (szerk.): *Brill's Companion to Apollonius Rhodius: Second, Revised Edition*. Leiden–Boston, 1–28.
- Green, P. 2007. *The Argonautika by Apollonios Rhodios*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Horváth J. 2013. „Költészet, ima és mágia Sapphó Aphrodité-himnuszában”: Nagy Á. M. (szerk.): *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*. II. Budapest, 467–476.

- Horváth J. 2015. „A szirének »életrajza «. Apollónios Rhodios: *Argonautika* IV. 891–919”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 178–187.
- Hunter, R. L. 1989. *Apollonius of Rhodes: Argonautica. Book III*. Cambridge.
- Hunter, R. L. 1993. *Apollonius of Rhodes: Jason and the Golden Fleece (The Argonautica)*. Oxford.
- Hunter, R. L. 2004. *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*. Cambridge.
- Hunter, R. L. 2015. *Apollonius of Rhodes: Argonautica. Book IV*. Cambridge.
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest (eredetileg: *Die Mythologie der Griechen*. Zürich, 1951–1958).
- Livrea, E. 1973. *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*. Firenze.
- Mooney, G. W. 1912. *The Argonautica of Apollonius Rhodius*. Dublin.
- Race, W. H. 2009. *Apollonius Rhodius: Argonautica*. Loeb Classical Library 1. Cambridge.
- Ritner, K. 1993. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Chicago. 99–102.
- Seaton, R. C. 1912. *Apollonius Rhodius: The Argonautica*. London – New York.
- Solymosi B. 2016. „A Médeia-szerelem tragikus vonásai az *Argonautika* harmadik könyvében”: *Antik Tanulmányok* 60/1, 33–57 (DOI: 10.1556/092.2016.60.1.2).
- Stoessl, F. 1941. *Apollonios Rhodios. Interpretationen zur Erzählungskunst und Quellenverwertung*. Bern–Leipzig. 95–126.
- Thalman, W. G. 2011. *Apollonius of Rhodes and the Spaces of Hellenism*. Oxford – New York.
- Tordai É. (ford.) 2018. *Apollóniosz Rhodiosz: Argonautika*. Budapest.
- Vian, F. 1981. *Apollonios de Rhodes: Argonautiques. Chant IV*. Ford. É. Delage – F. Vian. Paris.
- Wernicke, K. 1895. „Apsyrtos”: G. Wissowa (szerk.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. II.1. Stuttgart. 284–286.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von 1924. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. II. Berlin. 194–197.

Gábor Sámuel (1985) szabadúszó kutató és tanár. Főbb érdeklődési területei az ókori görög képzőművészet, irodalom és filozófia.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Der Schlaf in Kunst und Literatur
(Kocziszky Éva) (recenzió, 2020/4).

A király, a kút, a bor és a szatír

Egy elveszett történet motívumainak nyomában

Gábor Sámuel

Horváth Juditnak, hozzájárulásul a mitikus lények megszólalásának kérdéséhez, és Perczel Istvánnak, aki felhívta figyelmemet a mindenkori földközi-tengeri kapcsolatok kutatásának fontosságára napjainkban

„Ami rokonsági fogalomként indul, a használat során idővel hasonlósági fogalommal válhat, és ugyanez érvényes visszafelé is. Ha rokonsági, lezármazási, fejlődési fogalmakban, családfákban és hasonlókban gondolkodunk, ezzel kielégítünk bizonyos intellektuális szükségleteket. De miután ilyen módon rögzítettünk bizonyos kapcsolatokat és leírásokat hoztunk létre, megeshet, hogy figyelmünket a leírt jelenségekkel kapcsolatban immár a hasonlóságokra és a különbségekre szeretnénk fordítani. Ez lehetővé teszi számunkra, hogy eltekintsünk a történeti okoktól és körülményektől, a lezármazási kérdésektől és a családfáktól, és egészen új szemmel tekintsünk a szóban forgó dolgokra.” (Hans Sluga)

Friedrich Nietzsche *A tragédia születésének* abban a részében, ahol az *apollóni* görög művészet és az olümposzi istenvilág mélyebb, *dionüszoszi* alapzatát tárja fel, Midasz és Szilénosz történetére hivatkozik.¹

Midasz királyról járja a régi monda, hogy hosszú időn át űzte az erdőn a bölcs Szilénoszt, Dionüszosz kísérőjét anélkül, hogy elfoghatta volna. Mikor végre kézre kerítette, megkérdezi őt a király, mi a legjobb és legelőnyösebb az embernek. Makacsul hallgat és meg sem mozdul a démon; ám a király nem enged, míg végül Szilénosz harsány nevetésben tör ki, és így szól: „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem lenni, semminek lenni [nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein]. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.

A könyv gondolatmenete azután a történetből egyedül a Szilénosz által kimondott szavakra, a „szilénoszi bölcsességre” épít: ezzel igazolja, hogy „a görögök ismerték és átérezték a létezés rettenetét és borzalmaikat”, és éppen ezért és ezzel szemben, „hogyan egyáltalán élni tudjanak”, alkották meg „az olümposziak ragyogó álomszüllötteit”: a halhatatlan és az élet javaiban tobzódó antropomorf istenek *apollóni* világát. A „szilénoszi bölcsesség” Nietzsche számára az emberi egzisztenciáról szóló ténymegállapítás, egy alapvető, *dionüszoszi* igazság kifejezése. Mint ilyen, éppúgy érvényes az ókori görögökre, mint a Nietzsche-korabeli németekre vagy bárki másra.² A „szilénoszi bölcsesség” kimondása „a mítoszban” (*die alte Sage*) pedig csupán azt mutatja meg, hogy az ebben megmutatókozó egzisztenciális „pesszimizmus”, az egyedi élet szükségzerű szenvedésteliségének tana, amit a korabeli német filozófiában Schopenhauer fogalmazott meg,³ az ókori görög kultúrában is ismert, sőt közismert volt.⁴

Éppen ezért a történet jelentőségét Nietzsche számára nem cselekménye és nem is irodalmi, történeti, mitikus összefüggései adják. Könyvében mégis felidéz és egy Arisztotelész-töredéket (Arist. Fr. 65. Gigon = Plut. *Cons. ad Ap.* 27. 115b-e) németül újrafogalmazva el is beszéli a történetet. Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet,



1. kép. Szilénosz Midasz előtt. A Berlin 1686-festő ábrázolása egy Kr. e. 530 körül Athénban készült amphorán

hogyan nevezte a történetet a Nietzschénél csak díszletként jelenlévő szereplőkkel és motívumokkal együtt próbáljam életre kelteni. Ennek során a történet (1) ránk maradt legkorábbi, képi megfogalmazásaira, (2) más nyelveken, más szereplőkkel, más korokban lejegyzett elbeszéléseire, valamint (3) szűkebb kulturális kontextusára támaszkodom. Nem azért, hogy a kép a lehető legteljesebb legyen, hanem abban a reményben, hogy az így feltáruló kiterjedt és szövevényes, korokon és régiókon átívelő kapcsolatrendszer összeköt bennünket a Szilénosz–Midasz-történet korábbi befogadóival, és értelmezi számunkra magát az arisztotelészi elbeszélést is.

1. A király és a szatír

a) Mita, Midasz, Szilénosz és a szatírok

A történet Midaszról és Szilénoszról, az ő találkozásukról és párbeszédükről szól. A két főszereplő azonban eredendően, mielőtt ebben a történetben találkoznának, egymástól nagyon távol áll. Ezt érzékletesen mutatják a történet legkorábbi fennmaradt elbeszélései, a Kr. e. 6. század második negyedétől az 5. század végéig Görögország több régiójából, legkorábban Lakóniából és Attikából⁵ előkerült vázaképek.⁶ Ezek Midaszt jellemzően trónon ülő, több esetben szolgálkkal körülvett királyként ábrázolják; a megkötözött, szabadságától megfosztott Szilénoszt fegyveresek vezetik elé (1. kép).⁷ Midaszt ülő póza, ruhája, fejdíszje jellemzi, Szilénosznak viszont semmije sincs: fegyvertelen, eszköztelen, sőt meztelen. De kettejük nem csupán a társadalmi hierarchia és az aktuális erőviszonyok különböztetik meg. Két egészen különböző teremtményről van szó: Midasz uralkodói alakjával szemben egy derekából kinövő lófarka és felálló, hegyes füle által jellemzett *szatír*; avagy *szilén* áll: a görög irodalom, színház és vázafestészet félig ember, félig ló szereplője.

A „Mita” név asszír forrásokban a Kr. e. 8. század végén bukkan föl, mint a már a 12. század közepétől rendszeresen

említett „Muški”, vagyis a frígek⁸ királya.⁹ A későbbi görög hagyomány azután erről a királyról, a Mitának megfeleltethető „Midasz” néven, nemcsak Szilénossal való találkozására kapcsán, hanem más kontextusokban is megemlékezik.¹⁰ Midasz a Kr. e. 7. századi Türtaiosztól kezdve¹¹ egészen a késő antikvitásig a hihetetlen gazdagság egyik kiemelt példájaként él a görögség emlékeztetőben, akinek ugyanakkor, legalábbis sokak szerint, ez a gazdagság nem hozta meg a boldogságot.¹² Ezt példázza az a története, melyben azt kéri az istentől, hogy amihez hozzáér, aranyvá válnon – de vesztére, mert ezzel egy az aranynál alapvetőbb szükséglettől, a tápláléktól fosztja meg magát.¹³ Egy másik történet magyarázza jellegzetes attribútumát, a számfüvet: eszerint büntetésül kapta Apollóntól, amiért az

isten kitharajátékát alkalmi vetélytársával, Pannal vagy Marszüasszal szemben elmarasztalta.¹⁴

A Midasszal szemben álló Szilénosz viszont kifejezetten a görög kultúrában van otthon, s ebben a történetben talán legfeltűnőbb vonása, hogy hangsúlyosan egyedül szerepel. Nevének többes száma, *szilénoi*, ugyanis már a késő archaikus kortól Dionüszosz félig emberi, félig ló alakú követőinek megnevezése, és mint ilyen a valamivel későbbtől adatolt *szatíroi* (szatírok) szó szinonimája. Az egyes számú, határozott névelővel ellátott Szilénosz vagy Szatürosz megnevezés (ó *σιληνός/σάτυρος*) tehát valami sajátosat mutat: Szilénoszt mint egy *szilént*, a Dionüszoszt kísérő szatírok-szilének *egyikét* nevezi meg, miközben mint *a szilént* meg is különbözteti ezeknek a lényeknek a sokaságától.¹⁵

Innen nézve feltűnő, hogy az arisztotelészi elbeszélés, más korai szövegekkel együtt, a Szilénosz nevet olyannyira tulajdonnévként kezeli, hogy Szilénosz szatír voltára – Nietzsche parafrázisával szemben – még csak nem is utal.¹⁶ Más, jellemzően későbbi elbeszélések viszont, épp ellenkezőleg, a Szilénosz nevet lényegében köznévként használják, és mint a Dionüszoszt követő szatírok *egyikéről* beszélnek róla (Hyginus *Fab.* 121; Philostr. *Vit. Ap.* VI. 27). De létezik egy olyan hagyomány is, amely szerint Szilénosz a szatírok „népének” alapító őse, tehát megint csak egyedi alak, akitől ugyanakkor az összes többi szilén/szatír származik (Diod. *Bibl.* III. 72). Végül Szilénosz és a szilének/szatírok kapcsolata értelmezhető az athéni szatírdráma 5. századtól jelen lévő felfogásában is, amelyben az idősebb Szilénosz a kart alkotó, ifjabb szatírok apja.¹⁷

Ezzel szemben a képeken az legalábbis egyértelmű, hogy Midasz egy szatírral találkozik: épp olyan lófülű, lófarkú lény, amelyenket a Kr. e. 6. század második negyedétől kezdve figyelemre méltóan nagy számban látunk ókori edényeken.¹⁸ Ennek a szatírábrázolási hagyománynak egyik korai példája (Kr. e. 570–565) az ún. François-váza egyik jelenete, amelyen a Kleitiasz nevű vázafestő három, felirattal (ΣΙΑΕΝΟΙ) meg is nevezett szatírt/szilént ábrázol (2. kép).¹⁹ A kép egy, a következő évtizedekben rendkívül népszerű történetet ábrá-

zol, amelyben az anyja, Héra által az Olümposzról lehajított, lesántult Héphaisztoszt az istenek, mikor Hérának hirtelen mégis szüksége lesz rá, csak Dionüszosz közbenjárásával, részegen tudják visszahozni körükbe. A történet irodalmi elbeszéléseit csak töredékesen, illetve a képeknél későbből ismerjük, az ábrázolások értelmezése így némileg bizonytalan. Az azonban biztosnak tűnik, hogy a vázaképeken gyakran látható jelenet Dionüszosz, a szatírok/szilének és az olümposzi istenek világának szoros kapcsolatát mutatja²⁰ – talán épp Dionüszosz „felvételét” az olümposziak sorába (Libanios: *Narrationes* 7).

Eközben a három szilén kleitiaszi ábrázolása a Héphaisztosz-történettől sok szempontból független: azokat az alapvető jellemzőiket hangsúlyozza, amelyek az elkövetkező mintegy kétszáz év szatírikonográfiájának egészét is meghatározzák. Az első egy hatalmas és mind előregörnyedő tartásából, mind kigúvado szeméből ítélve meglehetősen nehéz borostömlőt cipel a hátán; a második kihúzza magát, és miközben mereven előre tekint, auloson játszik; a harmadik, akinek a váza hiánya miatt csak felsőtestét látjuk, egy nőt szorít magához a nyakánál fogva, és egyenesen a szemébe néz. A sziléneket jellemző kleitiaszi attribútumok a hosszú haj, a szakáll, a hegyes fül, a nagy, felálló fallosz, a patában végződő lóláb és a lófarok.

A Midasz-történet Szilénoszát a vázafestészet nagyon hasonlóan: elsősorban lófüle, lófarka, esetenként szakállja és hosszú haja segítségével jellemzi. Szilénosz tehát sem megjelenésében, sem attribútumaiban nem különbözik Kleitiasz Héphaisztoszt kísérő szatírjaitól. Mégis: valami egészen mást csinál. S éppen ez az egészen más viselkedés, a Midasz-történet összefüggései által a szatírra kényszerített *kivételes* szatírszerep az, ami a Midasszal szembekerülő szatírt a dionüszikus vázaképek számtalan szatíralakjától megkülönbözteti, s egyúttal egyedi szatírrá, *Szilénosszá* teszi. Az *egyetlen szatír* köré szerveződő Midasz-történet így a hozzá érkező szatír leválását is jelenti a szatírok sokaságáról. Nem valamiféle genetikai értelemben, mintha ő *másmilyen* lenne, mint a többiek. Hanem mert más, *egyedi* sorsa van: a Midasszal való találkozás során egészen kivételes helyzetbe kerül.

A két főszereplő tehát nem csak társadalmi státuszánál, alkatanál és az őt egyébként körülvevő *couleur locale* tekintetében különbözik radikálisan. Kettejük egészen máshonnan és más úton is kerül be ebbe a történetbe. Midasz egy keleti, a szárazföldi görögségtől távol élő nép uralkodóinak sorából kerül ki, akinek emlékét a görög hagyomány is megőrizte magának. Szilénosz viszont a görög kultúrában az archaikus korban megjelenő, Dionüszosz körül csoportosuló különös alakok, a szilének-szatírok sokaságából válik ki, hogy e félig emberi, félig állati lényeket ebben a történetben megjelenítse. A Szilénoszról és Midaszról szóló történet tehát az egykori fríg királyokat számon tartó közösségi emlékezet és a szatír-



2. kép. Héphaisztosz visszatérése az Olümposzra (részlet). Kleitiasz festménye a Kr. e. 570–565 körül Athénban készült François-vázán

rokot a mindenkori világ elválaszthatatlan részének tekintő görög világkép együttállásában, egy csakis ebből a nézőpontból elgondolható találkozás²¹ elbeszéléseként születik meg.²²

b) Szatír fogságban

A Midasz–Szilénosz-találkozást legkorábbi elbeszélései, a Kr. e. 6–5. századi vázaképek egy eseménysor utolsó állomásként mutatják be. Az ábrázolások a történetet háromféleképp ragadják meg.²³ i) Az egyik csoport (*LIMC*, s. v. „Midas”, 35–41), ahogy az egykor a Borowski-gyűjteményben található feketealakos amphora (1. kép) vagy egy mintegy száz évvel későbbi vörösalakos *sztamnosz* (3. kép),²⁴ a király és a szatír találkozását mutatja. ii) A másik ábrázolástípus (*LIMC*, s. v. „Midas”, 7–14) egy kút köré szerveződik: egy szatír iszik vagy inni készül az ivókútból, miközben fegyveresek lesnek rá²⁵ (4. kép).²⁶ iii) A harmadik képtípus (*LIMC*, s. v. „Midas” 21–32) azt mutatja, ahogy egy szatírt fegyveres férfiak vezetnek (5. kép).²⁷

Ezek a képek együttesen egy cselekménysort adnak ki, amely a szatír meglesésétől elfogásán és megkötözésén keresztül a király elé vezetéséig tart. A képek, illetve a három különböző ábrázolástípus azonban eredendően nem tartozik össze: a görög vázafestészet nem képregényként mutatta be a történetet. Az egyes vázákon tehát nem egy-egy *epizód* látunk, hanem minden egyes kép a *történet egészét* mutatja. A képeken megjelenő alakok, motívumok és tárgyak tehát a történetnek a képen explicite meg nem jelenő sajátosságaira, mozzanataira, helyszíneire vagy kulcselemeire is utalnak, s egyúttal a cselekményben „előre-” és „visszautaló” jelekként is működnek. Épp ebből fakad, hogy ugyanazt a történetet minden egyes kép egészen egyedi módon és egyedi árnyalatokkal tudja megjeleníteni. De emellett azt is látjuk, hogy a történetet mindezek az ábrázolások elsősorban Szilénosz (küszöbön álló vagy már



3. kép. Szilénosz Midasz előtt. A Midasz-festő ábrázolása egy Kr. e. 440 körül Athénban készült sztamnoszon

bekövetkezett) *elfogásán* és *fogságán* keresztül ragadják meg: a képi elbeszélések alapvető hangsúlya nem a találkozásra, hanem a fogoly szatír motívumára esik.



4. kép. Szilénosz a kútnál. Az Akhelóosz-festő ábrázolása egy Kr. e. 510–500 körül Athénban készült pelikén

c) Szatírmozdulatok: Szilénosz Midasz előtt, útközben és a kútnál

Az egykor a Borowski-gyűjteményben őrzött feketealakos amphora főoldala egy rendkívül zsúfolt harci jelenetet, istenek és gigászok csatáját mutatja. Hátoldalán viszont egy szelölősebb, ötalakos ábrázolást látunk (1. kép), melynek szereplői egy köpenyes ifjú, egy szárnyas nő, egy diadémot viselő, széken ülő férfi, egy meztelen, kötelekkel kezén és lábán megkötözött szatír, valamint egy fegyveres férfi, aki a szatír lábához erősített hosszú kötél végét tartja.

A kép jobb oldalán lévő három alak jól értelmezhető a Midasz–Szilénosz-történet fenti i) típusba tartozó ábrázolásaként: Szilénoszt az öt elfogó fegyveresek egyike a trónján ülő király elé vezeti. A bal oldalon álló ifjú, mint Midasz szolgája, szintén beleillik ebbe az értelmezésbe. A szárnyas nőalak viszont sem a többi kép, sem a történet szöveges elbeszélései alapján nem értelmezhető magától értetődő módon a Midasz-történet szereplőjeként. Alakját – elsősorban szárnya miatt – Nikéként vagy Íriszként, de – kézmozdulata alapján – akár Eileithüiaként is le lehet írni.²⁸ A Midasz-történetben azonban, legjobb tudomásunk szerint, e női istenségek egyikének sincs magától értetődő helye.²⁹

Ugyanakkor az értelmezés nélkül maradó nőalak kézmozdulatának is köszönhető, hogy a képen nagy hangsúly esik a mozdulatokra, gesztusokra. A szárnyas nőalak bal kezét kissé behajlítva Midasz feje fölé emeli, jobb kezét pedig hasonló szögben, szintén kissé hajlítva lefelé nyújtja. Midasz bal kezét vízszintesen kinyújtja előre, de alkarját egészen függőlegesig fölfelé hajlítja, kezével így szinte érinti Szilénosz homlokát.

A fegyveres alak, miközben mindkét lába még mozgásban van és éppen „belép” a képbe, jobb kezét magasra emeli úgy, hogy azzal a nőalak bal kezének mozdulatát tükrözi. Szilénosz viszont mindkét összekötözött karját behajlítja, jobb könyökével mintegy Midasz felé bök, miközben bokájánál megkötözött jobb lábát meglepően nagy lépésre emeli.

Anélkül, hogy ezeket a gesztusokat külön-külön vagy együtt értelmezni tudnánk, annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy a szárnyas nő és a fegyveres férfi felfelé lendülő karmozdulata keretbe foglalja Midasz és Szilénosz találkozását, amelyet két további gesztus, Midasz felemelt jobb alkarja és Szilénosz lábemelése kifejezetten feszültté tesz. A két főszereplő egymás szemébe néz, és testük is szinte összeér: a király keze a szatír homlokától egy hajszálnyira van, a szatír lába pedig közvetlenül a király térde elé emelkedik. A szereplők különböző mozgáskultúrája, egymástól radikálisan elütő világa ezáltal gesztusaikban is megnyilvánul. Midasz statikus, méltóságteljes pózban, magabiztosan tartóztatja fel Szilénoszt, akinek viszont dinamikus, (szatír)táncba vagy (szatír)felvonulásba illő lábmozdulata³⁰ azt sugallja,

hogya a Midasz által rákényszerített szerepet nem fogadja el: *kilép*, de legalább is kifelé tartana a jelenetből.

Ergotimosz a Kr. e. 5. század közepén készült, feketealakos ivócsészéjének A oldala (6. kép)³¹ a fenti ii) típusba tartozik. A háromalakos képen két szakállas férfi fogja közre Szilénoszt, akit hegyes fül, hosszú, ősz haj és szakáll, merev fallosz és lófárok jellemez.³² A hátul haladó férfi jobb kezében kötél van, bal kezét pedig előrenyújtja Szilénosz felé, sőt meg is érinti a hátát. A menetet vezető másik férfi bal kezében borostömlő lóg, jobbával pedig hátranyúl, és a szatír csuklóját fogja. Mindhárman előre néznek, és mintha éppen megérkeznének valahová: a hátul haladó alak lábai még lépő pozícióban vannak, és kezével Szilénoszt is szinte előre taszítja, az első viszont már megállt, és mintha előre tekintene valamire, miközben keze továbbra is hátul, Szilénosz csuklóján marad.

A kép tehát azt mutatja, hogy a két férfi elfogta és elvezette Szilénoszt: közrefogják, és mindketten hozzá is érnek. A hátsó férfi kezében lévő kötél önmagában is, de a többi Midasz-kép ismeretében különösen könnyen értelmezhető Szilénosz elfogásának eszközeként. Az első alak kezében lévő borostömlő értelmezése kevésbé egyértelmű. Jelezheti Szilénosz, illetve a szatírok és a bor kapcsolatát, annak megfelelően, hogy a szatírok kezében számtalan esetben látunk tömlőt (lásd 2. kép) vagy más, borozáshoz szükséges kelléket (ivócsészét, boroskancsót).³³ De arra is utalhat, hogy Szilénoszt bor segítségével fogták el. Ebben az esetben a szinte szimmetrikusan elhelyezett kötél és borostömlő Szilénosz foglyul ejtésének egy-egy eszközét jelöli.

Az utóbbi értelmezést támasztja alá Szilénosz furcsa, a iii) képtípus többi darabja közt is kivételes testtartása (vö. 5. kép).



5. kép. Fegyveresek vezetik a fogly Szilénoszt. Eukharidész ábrázolása egy Kr. e. 500–490 körül Athénban készült *pelikén*

A végtagok mozgása ugyanis ezúttal is rendkívül beszédes: a szatír berogyasztott térdei (szatír)tánc mozdulataira emlékeztetnek,³⁴ az enyhén hajlított és felfelé nyújtott bal és a hasonlóképp lefelé mozgó jobb kéz együttese a Dionüszosz körül csoportosuló, zenélő, táncoló szatírok ábrázolásairól (7. kép)³⁵ is ismerős.³⁶ Az álló helyzetben is hajlított térd és a két hadonászó kéz azonban a Midasz-történet jelenetében jól értelmezhető Szilénosz *részegségének* jeleként is.³⁷ Így nézve a szatírt közrefogó két férfi összehangolt kézmozdulatai sem csupán a foglyul őrizet alatt tartására utalnak, hanem egyúttal a részeg, bizonytalanul mozgó szatír megtámogatását és terelgetését is szolgálják. Az önmagukban sokféleképp értelmezhető, a szatírvázák táncjeleneteit is felidéző mozdulatok együttese tehát Szilénosz elvezetésének kontextusában egészen egyedi értel-



6. kép. Fegyveresek vezetik a fogly Szilénoszt. Ábrázolás Ergotimosz Kr. e. 560 körül készült *külixén*



7. kép. Szatírok és *mainaszok* tánca (részlet). Ábrázolás egy Kr. e. 520–500 körül Athénban készült *külix* belső felületén

met nyer, és a történet egy fontos pontját: Szilénosz részességét jeleníti meg.

Az amphora ábrázolásán (1. kép) a Midasszal találkozó Szilénosz lábmozdulata a jeleneten belül meglepőnek, sőt inadekvátnak tűnt: épp ezáltal idézte fel más vázáképek szatírijainak világát; Ergotimosz *külix*én viszont *ugyanazok* a mozdulatok, amelyek számtalan vázán az önfeledt táncot jelölik, a szatír elfogásának kontextusában *valami másra*, egy a szatírokra alapvetően nem jellemző, tántorgó részességre utalnak. Mindkét kép mutatja azt a sajátos kapcsolatot, amely a Midasz-történet ábrázolásait a vázafestészet szatirikonográfiájához fűzi. Használják a szatírok jellegzetes gesztusrendszerét, és ennek segítségével felvillantanak valamit a szatírok dionüszoszi világából. De közben ugyanezeknek a mozdulatoknak a narratív kontextusba illő, sajátos értelmet is kölcsönöznek.

Midasz és Szilénosz történetének tehát egy-egy ábrázolásán mintha kivehetők lennének Szilénosz részességének jelei. Amennyiben ez, mint erre az Ergotimosz *külix*én megjelenő borostömlő utalni látszik, Szilénosz szándékos leitatásának következménye, akkor joggal vetődik fel, hogy a lesben állást ábrázoló képeken az *ivás* ábrázolása is utalhat Szilénosz leitatására. Ezeket a kútjeleneteket, Midasz „cseléről” mit sem tudva, értelmezhetjük úgy, hogy rajtuk a szatír *vizet* iszik a kútból, és közben a fegyveresek körülveszik, hogy utána erővel (fegyverrel és kötéllel) elfogják. De érthetjük úgy is, hogy a kútból *bor* folyik, és a fegyveresek épp a bor hatására, Szilénosz lerészegedésére várnak, hogy utána könnyűszerrel elfogják és megkötözzék. A képek ennél többet jellemzően nem árulnak el, s mai, fényképekhez szokott szemünkkel ezt nem is várjuk tőlük. Hiszen Szilénoszt ezúttal még *azelőtt* látjuk, hogy a kútból ivott volna.

Ezeknek az ábrázolásoknak az egyike, az Akhelóosz-festő *pelikéjének* egyik oldala (4. kép) azonban mintha ennél többet is állítana Szilénosz, a kút és a bor kapcsolatáról. A fegyveresek által szemmel tartott szatír mozdulatai első pillantásra egészen meglepőek: lábát jó nagy lépésre emeli, törzsét viszont majdnem vízszintesig előre dönti, és közben mindkét karját könyökben élesen behajlítva a törzse fölött tartja. A szituáció ugyanakkor Szilénosz mozdulataiból sok mindent megmagyaráz: felemelt bal lába majdnem a kút kiépített medencéjének peremét éri, vízszintes törzséből előrenyúló feje pedig eléri a kút vonalát. Bothmer értelmezésében Szilénosz gesztusai, ahogy két későbbi, Szilénoszt szintén a kútnál ábrázoló vörösalakos vázán,³⁸ a szatír „örömteli várakozását”, „gyanútlanságát és izgottságát” fejezik ki: a szatír tehát ekkor már pontosan tudja, sőt szagolja is, hogy a kútból hamarosan bort fog inni.³⁹ Ez az értelmezés kétségtelenül találó, amennyiben Szilénosz orra és szája is egészen a kút közelébe ér. A furcsa,

esetlen mozdulatok azonban „örömteli várakozásnál” bizonyítva többet fejeznek ki: bennük a bor „tagokat eloldó” hatása is alighanem felfedezhető.

Ráadásul a képen szorosan kapcsolódik a részesség motívumához az is, ahogy a festő a kút oroszlános vízköpőjéből kiömlő folyadékot ábrázolja: kissé szabálytalanul lefelé futó, vastag, fekete vonallal, melyet hol kiegészít, hol két részre oszt egy vörös sáv. Az ilyen módon vörössel és feketével megjelölt folyadék a történet kontextusában jól értelmezhető vízzel kevert borként. Ebben az esetben az Akhelóosz-festő *pelikéjé* is mutatja a történetnek a szöveges elbeszélésekben váltig hangsúlyozott elemét: Szilénoszt a fríg király „a bor segítségével”, „egy kút vizébe bort vegyítve” fogta el.

2. Variációk leitatásra

a) A tudás örökére kézre kerítése

A történetet elbeszélő szövegek Midasz cselét, a kút borral vegyítését többször is megfogalmazzák (Xenophón: *Anabaszis* I. 2, 13; Theopomposz: *FGrH* 115 F 75 a–b; Flavius Philosztratosz: *VA* VI. 27; lémnoszi Philosztratosz: *Imagines* I. 22; Pauszaniász I. 4, 5). A lémnoszi Philosztratosz például egy olyan (valószínűleg fiktív) kép leírásában (*Imagines* I. 22), amelyen az alvó, részeg Szatürosz (Szilénosz) látható:

Szatürosz alszik, úgyhogy csak halkan beszéljünk róla, nehogy felébredjen és tönkretegy a látványt! Midasz bor segítségével elfogta Phrugiában, épp a hegyek közt, amint látod is, miután borral keverte a forrás vizét, amelynek tövében még most is alszik és álmában felöklendezi a bort.

A Midasz cselét és a forrást említő elbeszélések természetesen egészen különbözőek, Philosztratosz leírása például kivételesen részletesen foglalkozik a részeg alvással, amelyet naturalisztikusan meg is jelenít. Abban viszont ezek mindegyike egyetérteni látszik, hogy a bor Szilénosz elfogásának alapvető, esetenként egyedüli eszköze.

Karl Meuli a homéroszi *Odüsszeia* és az Argonautika-hagyomány kapcsolatáról szóló munkájában éppen ezért, az *Odüsszeia* Polüphemosz-epizódjának párhuzamaként foglalkozott a Midasz-történettel. A történeteket tágabb kontextusba helyezendő definiált egy történettípust, amelyet „egy természetdémon megrészeztetéséről szóló mítosz” (*Sage von der Berausung eines Naturdämons*) nevezett el. Ezt azután mind Odüsszeusz és Polüphemosz, mind Midasz és Szilénosz történetének – természetesen nem kizárólagos – forrásaként jelölte meg.⁴⁰

A különböző korszakokban és a világ különböző tájain felbukkanó, legutóbb Franz Rolf Schröder „A részeg démon” című tanulmányában⁴¹ összegyűjtött megrészeztetés-történetekben közös, hogy az elbeszélés hősének egy különös természeti lényt (amely Meuli kategóriái szerint lehet „természetdémon”, „erdődémon” vagy „vadember” is) sikerül megrészeztetnie, elfognia és megkötnie, majd tőle valamilyen tudáshoz hozzájutnia.⁴² Ez a cselekményszerkezet ugyan Odüsszeusz Polüphemosz-kalandjával is összefüggésbe hozható, de a görög kultúrában mégis elsősorban a Midasz-történetre illik.

A történettípusra jellemző motívumokat azonban a fennmaradt Midasz-elbeszélésekben elsősorban találjuk: a szövegekben hol elfogással (pl. Hérodotosz, Xenophón), hol megköttetéssel (Theopomposz *FrGrH* 75b), hol borral (pl. Xenophón, Theopomposz *FrGrH* 75a–b, Phil. *VA* stb.), hol titkos tudással (Arisztotelész, Theopomposz *FrGrH* 75b–e; Cicero: *Tusc. Disp.* I. 114), és elvétve (Cicero: *Tusc. Disp.* I. 114) szabadulással is találkozunk, de mindegyikkel együtt sosem; a képek pedig, amelyek a hangsúlyt a fegyveres foglyul ejtésre helyezik, időnként utalnak a megrészeztetésre, különleges tudásról azonban semmit sem mondanak.⁴³

Ugyanakkor a fennmaradt Midasz-elbeszélések különféle motívumait, részben hasonló szereplőkkel, egy római és egy zsidó megrészeztetés-történet is együtt, egyetlen nagyobb ívű cselekmény részeként tartalmazza. A római történetet már Meuli felsorolta a Polüphemosz-epizód párhuzamai közt, a zsidó történet viszont csak az (e tekintetben Grünbaum 1877-ben megjelent cikkéből⁴⁴ merítő) Schröder-tanulmánnyal került be a megrészeztetés-történetek közé, és ezen keresztül a Midasz-történet tágabb értelmezési kontextusába. Mindkét történetben egy-egy király akar saját hatalmába keríteni egy halhatatlan, illetve félisteni lényt, hogy valamit megtudjon tőle, és ezt a bor és fegyveres szolgálai segítségével, az ellenfelet leitatva, majd megköttözve sikerül is megvalósítania. Ezeknek a történeteknek a legjellemzőbb része, amelyben a titkot ismerő lényt foglyul ejtik.

i) Numa, Róma királya azért fogja el Faunust és Picust, hogy megtudja tőlük, villámcsapás esetén mivel tudja Iuppiter haragját lecsillapítani. A történetet egy Arnobiusnál megőrzött Valerius Antias-részlet latin prózában (Arnobius: *Adversus Gentes* V. 1), Ovidius *Fasti*ja díszichonokban (Ovidius: *A római naptár* III. 291–322), Plutarkhosz Numa-életrajza pedig

görögül mondja el (Plutarkhosz: *Numa* 15. 3–5), de a három elbeszélés a cselekményében és sok részletében is egybevág. Valerius Antiasnál ezt olvassuk:

Ez a Numa nevű király, mivel nem tudta, mi a teendő, amikor az istenek villámcsapást küldenek a földre (cum procurandi fulminis scientiam non haberet), de szerette volna megtudni, Egeria javaslatára elrejtette tizenkét ifjú testőrért kötelékekkel felszerelve a víz mellett, hogy amikor Faunus és Martius Picus arra a helyre érkeznek, hogy vizet vegyen – mert jellemzően oda jártak vízért –, meglessék, leteperjék és megköttözzék őket. És hogy minél könnyebben menjen a dolog, a király jó néhány poharat borral és mézborral (mulsum) töltött meg, és a forrás bejárata körül az érkezők elébe helyezte ravasz fondorlat (insidiosa fallacia) gyanánt. Ők pedig, amikor megszomjaztak, szokásukhoz híven felkeresték a jól bevált helyet. Hanem amikor ott találták az andalító italtól illatos poharakat, a régivel szemben az újat részesítették előnyben, mohón rávetették magukat, és az ital édességétől elcsábulva jó sokat megittak belőle, majd elnehezültek és álomba merültek. Akkor álmukban a tizenkét ifjú rájuk vetette magát és részegen megköttözték őket. És amikor felébredtek, rögvést elmondták a királynak, hogyan és milyen áldozatokkal tudja Iuppitert a földre lehívni. A király pedig, amint ezt megtudta tőlük, áldozatot mutatott be az Aventinuson, lehozta Iuppitert a földre és kikérdezte az alkalmazandó rítusok megfelelő formájáról.

Az elbeszélés hátralévő részében azután Numa sikeresen le is hívja az égből Iuppitert, és ravaszul kiegyezik vele a villámlás utáni szertartással kapcsolatban (*Adv. Gent.* V. 1. 7–8).

ii) A babiloni Talmudban az angyalok, illetve démonok természetét megvilágítandó szerepel egy történet Salamon királyról, aki a zsidó hagyomány szerint jó viszonyt tartott fenn a démonokkal és időnként segítséget is kért tőlük. Az elbeszélés szerint Salamonnak, amikor az Úr templomát építi, a nagy kövek hasításához, hogy a fémeszközök használatát elkerülje, szüksége van a *sámír*ra. (Hogy a *sámír* pontosan micsoda, arra vonatkozóan sok értelmezés létezett, eredetileg feltehetően különlegesen kemény követ jelentett, de a későbbi zsidó hagyományban sokszor apró kukacként értelmezték.⁴⁵) Azt, hogy a *sámír* hol van, Salamon először a bölcséktől, majd egy démonpártól tudakolja, akik azonban maguk sem tudnak segíteni, hanem továbbírányítják királyukhoz:⁴⁶

– Ó, király, bizony magunk sem tudjuk; csak Asmodáj, a királyunk mondhatja ezt meg neked.

– Akkor mindaddig fogva tartalak titeket, míg meg nem mondjátok, hol találom királyotokat, Asmodáj.

– Hát jó – mondta a két szellem –, eláruljuk, hol lakik. Egy hegy tövében pompás vizű kutat ásott magának. A kút nyílását azonban kő borítja, rajta Asmodáj pecsétje. Ő maga mindennap felmegy az égbe, hogy átvegye a mennyei parancsokat. Aztán leszáll a földre, megvizsgálja, sértetlen-e a pecsét, s nem zavarta-e fel valaki a vizet, s mivel a nagy útban megszomjazott, iszik a tiszta, hideg habokból. Ekkor megint elzárja a kutat, és eltűnik. Ennyi az, amit tudunk, ó, király. Bölcsességében most már magad is rájössz, hogy mitévő légy.

Ekkor Salamon előhívta hűséges tanácsadóját és bátor katonáját, Benaját, s egy láncot adott neki, amelynek minden szemébe Isten neve volt bevésve; továbbá egy köteg gyapjút, annyit, amennyi egy nagy lyuk betöméséhez kell; aztán néhány tömlő bort a javából.

Benaja, miután átvette, néhány kísérővel nekiindult a veszélyes útnak. Mikor megtalálták a szellemkirály kútját, serényen munkához láttak. Először is, mivel a pecsét miatt nem emelheték fel a kút fedelét, gödröt ástak a kút alatt, majd a kúttól a gödörig lyukat fúrtak a földbe úgy, hogy a víz a gödörbe folyt. Ezután az összekötő lyukat betömték gyapjúval. Most a kút fölött a hegyoldalon ástak egy gödröt, megtöltötték borral, ami egy rövid lyukon át Asmodáj üres kútjába folyt. Így most ez megtelt borral, anélkül hogy a kőfedelelet levették, vagy a szellemkirály pecsétjét megsértették volna. Amint ezzel elkészültek, elillantak onnan, csak Benaja mászott fel egy közeli fára, és a lombok közé rejtözve várta a szellemkirály visszatértét.

Asmodáj este jött meg; akkora volt, hogy Benaja megdöbbsent, amint megpillantotta; de azért nem vesztette bátorságát. A szellemkirály megvizsgálta a kút pecsétjét, s mivel látta, hogy érintetlen, felemelte a fedőt. Inni akart. De alig érintette ajkával az italt, észrevette, hogy túljártak az eszén:

– De hisz ez bor! – kiáltott fel –, nem iszom belőle. A bor elveszi az eszünket. A bölcsek nem isznak bort.⁴⁷

De mivel nagyon szomjas volt, elhatározta, hogy legalább a nyelvét belemártja: ez talán mégsem árt, gondolta magában. Ajkához emelte a poharat; csak egy csöppet akart inni, de kettő, majd három is lett belőle – észre sem vette, s az édes, nemes nedű leszaladt a torkán. Meg is volt a hatása: Asmodáj mély álomba merült. Egyébre sem várt Benaja. Leszállt a fáról, halkan a szellemkirályhoz lopózkodott, és a magával hozott láncot, amelyre Isten neve volt bevésve, nyakára vetette.

Amint Asmodáj felébredt, és észrevette a láncot a nyakán, dühösen szét akarta tépni, de Benaja így szólt hozzá:

– Nézd meg csak jobban a láncot: minden szemén Isten neve van bevésve; nem bírod hát széttépni, hatalmamban vagy. Amint ezt meghallotta, mintha valósággal kicserélték volna a szellemkirályt; Isten nevével szemben megszűnt minden ellenállása; készségesen követte Benaját és embereit.

A király ezt követően teljes sikerrel jár: Asmodáj elárulja neki, hol van a sámír, Benaja elmegy érte és megszerzi, Salamon pedig ennek birtokában fel tudja építeni a templomot.

A római és a zsidó elbeszélés elfogás-epizódja a Midasz-elbeszélésekből ismerős elemekből épül föl: egy király fegyveresei segítségével egy kútnál bort helyez el, hogy leitatassa az elfogandó lényt, aki, miután részegségében megkötozük, elárulja neki, amit tudni szeretne. A két történet azonban ezen túl kontextusában, tágabb összefüggérendszerében is hasonlít egymásra: a megrészegítés-történet mindkét esetben egy sok más tetteről is ismert, bölcs és istenfélő király életének egyik epizódjaként szerepel, ahol az eseménysor minden egyes láncszeme közelebb visz minket ahhoz, hogy a király ezúttal is elérje célját (megépítse a templomot, illetve megalapítsa a villámlás esetén alkalmazandó rítust). Ennek megfelelően az a tudás, amelyhez a megrészegítésnek köszönhetően sikerül

hozzájutni, mindkét esetben egy-egy kezdeti, az adott cselekménysort megindító nehézséget orvosol.

A Midasz–Szilénosz-történetről ehhez hasonló, átfogó elbeszélés nem maradt ránk. Ettől függetlenül, a források töredékessége és hiányossága miatt, elvben elképzelhető, hogy valamilyen számunkra elveszett elbeszélésben Szilénosz leitatása, elfogása és kihallgatása is egy nagyobb eseménysor, akár egy hosszabb „Midasz-legenda” egyetlen mozzanata volt. De a fennmaradt elbeszélések alapján mindössze annyit állíthatunk biztosan, hogy Midasz nem csak úgy véletlenül akad össze Szilénossal, hanem *el akarja fogni*. Jól mutatja ezt a vázakepeken a lesben álló vagy már Szilénoszt vezető fegyveresek jelenléte, és Theopomposz nyomán Athénaiosz egyértelműen meg is fogalmazza (Athen. II. 23 [Theopomposz, *FGrH* Fr. 75a]): „Midasz a bor segítségével el akarta fogni Szilénoszt” (ἐλεῖν τὸν Σιλῆνον ὑπὸ μέθης ἠθέλησεν). Ugyanerre a szándékosságra valamiképpen utal a többi elbeszélés is, leggyakrabban a ’vadászni’ (*théraó*), illetve az ’elfogni’ (*haireó*) ige különféle formáival. Midasz tehát keresi és foglyul akarja ejteni Szilénoszt, a leitatás, illetve a kút borral való megtöltése pedig, éppen úgy, ahogy Numa és Salamon történetében, ennek az elfogásnak az eszköze. Azt azonban, hogy Midasz *miért* akarja Szilénoszt elfogni, nem tudjuk, mint ahogy azt sem látjuk, pontosan hogyan függ össze az elfogás és a leitatás a midaszi kérdéssel és az erre érkező szilénoszi válasszal. Ha pedig az eseményekre a történet vége, Szilénosz szavai felől nézünk, akkor az is feltűnik, hogy kijelentése nemcsak hogy nem hasonlít a római és a zsidó történetben az ellenféltől kicsikart mondatokhoz, hanem egyáltalán nem is képzelhető el valamilyen kitűzött cél megvalósítását elősegítő tájékoztatásként. A Midasz-történet Arisztotelésztől ránk hagyományozott utolsó mozzanata tehát alapvetően különbözik a római és a zsidó elbeszélés párhuzamos részétől, és mintha egészen másfajta előzményekre utalna.

Ugyanez a zárlat és az ez által implikált narratív szerkezet hasonlít viszont a Schröder-féle gyűjtemény más történeteire.

A Salamon-történetnek van egy a talmuditól eltérő variánsa, amelynek egy latin és egy középfelnémet nyelvű, egyaránt 12. századi elbeszélése maradt ránk,⁴⁸ de elbeszélői szerint egy korábbi, görög forrásra, a középfelnémet szöveg tájékoztatása szerint egy bizonyos „Heronimus”-ra (talán egy hellenisztikus kori történetíróra)⁴⁹ megy vissza. A latin változat a következőképp hangzik:

iii) *Salamon király idejében volt Jeruzsálem városának közepén három kút. Jött egyszer egy sárkány, és egyetlen éjszaka mindet kiitta. Ezért a városlakók, akik a vízhiány miatt nagy sanyarúságban voltak, elmentek a királyhoz és jelentették neki a dolgot. A király pedig gondolt egy bölcslet, és elrendelte, hogy töltsék meg azokat a kutakat borral és mézborral (medone). És megint eljött a sárkány és kiitta a kutakat, ahogy előzőleg tette. Utána pedig ott feküdt három napig részegen, és [a király] megparancsolta, hogy kötözzék meg. Amikor felébredt, emberi nyelven szólalt meg, és azt mondta: „Engedjete el, és csodás dolgot fedek fel előtetek.” Ők pedig beleegyeztek. És akkor azt mondta: „Menjete fel a hegyre, és ott fogjátok el a vadállatot, és öljéte meg, és vegyéte ki az inait, és készísetek az inakból zsineget. És amikor már a kezetekben van, akár ellenálló*

sziklához, akár kemény kőhöz illeszthetitek, és mikor keze-
tekkél jól odakötöttétek és már nem tud elmozdulni, villám-
gyorsan átvágja, mintha kifaragták volna.” Ezért áll a Ki-
rályok könyvében (1Kir 6,7), hogy „sem kalapácsnak, sem
fejsejének, sem valami egyéb vasszerszámnak pengése nem
hallattatott”. Azután elengedték a sárkányt, és többet nem
ivott bele azokba a kutakba. Mindezt görög elbeszélésekből
vettük (sumptum de grecis exemplaribus).

Az ellenfél ártalmatlanítása láthatólag itt is az eddig idézett el-
beszélésekhez hasonló módon megy végbe: Salamon három
ciszternát tölt meg kétféle itallal: borral és mézborral. (Az ó-
felnémet változatban, az ott szereplő egyetlen ciszterna miatt
meglepő módon, de a latin történet három kútjával összhang-
ban, háromféle ital, nevezetesen bor, mézbor és „fűszeres bor”
szerepel: *vull meddis unde winis, dis allir bezzistin lidis.*)⁵⁰
A megrészegetés teszi azután lehetővé a sárkány megkötözését,
végül, szabadon engedéséért cserébe, egy titok megszerzését.
Ugyanakkor azt is látjuk, hogy az elbeszélés kiinduló szituáci-
ója ezúttal nem a templomépítés, hanem egy jól ismert mesei
alaphelyzet: egy sárkány megkeseríti a jeruzsálemiek életét,
akik keresik a módját, hogy megszabaduljanak tőle. A történet
vége azonban már nem ezt a mesei kezdetet tükrözi, hanem
egyértelműen túlmutat az alapszituáción, és megint csak Sa-
lomon és a templomépítés felé vezet tovább. Vagyis ebben az
elbeszélésben a másik változathoz már ismert cselekményt az
ahhoz – kifutása miatt – szervesen hozzátartozó bibliai alap-
szituáció nélkül találjuk: a kiindulópont ezúttal a salomoni
templomépítés helyett egy sárkány felbukkanása Jeruzsálem
városában.

De vannak olyan megrészegetés-történetek is, amelyekben
nemcsak az elbeszélés kezdete nem kötődik semmilyen konk-
rét eseményhez, hanem az elfogás is mintha önmagáért való
lenne: nem illeszkedik semmilyen nagyobb tervbe, és az elfo-
gott lénytől megszerzett tudás sem vezet sehová tovább.

Egy, a 19. századi graubündeni folklórból származó törté-
netre⁵¹ először W. Mannhardt mutatott rá mint a Midasz-tör-
ténet rokonára. Meuli is tőle idézi az *Odüsszeia* Polüphé-
mosz-epizódjának értelmezése során.⁵²

iv) *Conters környékén egyszer egy erdei manó (Waldfänke) egész nyáron át vigyázott a falu kecskéire. Ez a vad kecske-
pásztor (der wilde Gaissler) minden reggel eljött egészen a falu határába, hogy elhozza a kecskéket, és minden este épp ugyanaddig vissza is terelte őket. Pásztorbotként egy kitépelt fenyőfát fogott a kezében. Conters legényei gyakran próbálták elfogni, de mindhiába. Végül két kútványút (Brunnenröge), amelyekből inni szokott, megtöltöttek neki, az egyiket borral, a másikat pálinkával (Branntwein). A kecskepásztor először a vörös bort kóstolta meg, és felkiáltott: „piros dolog, nem csapsz be!” (Rötheli, du verführst mi net!), és a pálinkával csillapította a szomját. Amikor lerészegetett, alaposan megkötötték, és kínzói, akik ismertek egy régi hiedelmet, amely szerint a manók (Fänken) a savóból aranyat vagy életelixírt tudnak csinálni, addig nem akarták elengedni, amíg egy titkot fel nem fed nekik. Ő megígérte nekik, hogy ha szabadon engedik, egy igazán hasznos tanáccsal fog szolgálni. A contersi legények szabadon engedték, ő pedig elmondta nekik a tanácsát: „ha jó idő van, vegyél kabátot, de ha vacak,*

tégy, amit akarsz”. Egy másik változatban a kecskepásztor a következő tanácsot adja: „Ha húst eszel, hosszába vágd, ne szélébe, különben belefulladász.”

Meuli az ehhez hasonló, erdei lényekről szóló elbeszélések⁵³ alapján a Midasz-történet főszereplőjét, Szilénoszt is a vízhez kötődő erdei szellemekkel hozta kapcsolatba.⁵⁴ A történetek közti hasonlóság azonban nem feltétlenül a szereplők rokonságára utal. Inkább azt tanúsítja, hogy ugyanazt a történetet, különböző korokban és népeknél, egészen különböző szereplőkkel és más-más konkrét tartalommal találjuk. A fenti elbeszélésekben egy király volt a főszereplő, itt falusi legények, ott sárkányt, démont, szatírt, erdei istent fogtak el, itt erdei manót (*Waldfänke*), ott elsősorban bort használtak, itt a bor mellett pálinkát is. Ennek fényében a görög, a római és a zsidó megrészegetés-történet mint egy több helyen megtalálható mesei-mitikus motívum – a borral való megrészegetés és ennek révén valamiféle ismeret megszerzése – királyi kontextusban megjelenő variánsa fogható föl, ahol tehát a különös lény, és ezzel a „titok” is éppen egy király birtokába jut. A Salamon- és a Numa-történetben ennek megfelelően a lény által őrzött tudás is a királyhoz szól: mindkettő azt tudja meg belőle, amire szüksége van saját maga és képviselt népe jóléte, illetve az istennel ápolt jó viszony fenntartása érdekében. A Midasz-történetben viszont, csattanója tanúsága szerint, a különös lényvel való találkozás konkrét eseményhez vagy időponthoz nem kötődik, inkább esetleges jellege van, valahogy úgy, ahogy azt az idézett graubündeni elbeszélésben látjuk. A király kérdez, az elfogott, tehetetlen lény pedig kénytelen válaszolni. A kérdést azonban nem maga a narratíva és a szituáció, hanem valamilyen elemi, emberi kíváncsiság, illetve tudásvágy diktálja.

Ugyanezeket a vonásokat mutatja egy középkori szláv történet, amelynek szintén Salamon az egyik főszereplője. Ez a történet áttételesen kapcsolatot tart a talmudi Salamon–Asmodáj-elbeszéléssel is: ennek ugyanis egy az arámival nagymértékű egyezést mutató szláv változata is ránk maradt, melyben Asmodáj helyett egy *Kitovrasz* nevű keveréklény szerepel.⁵⁵ A *kitovrasz* szó a bevett értelmezés szerint a görög *kentauros*z szláv változata, de alakja a középkori folklórból idioszinkretikus jegyeket mutat:⁵⁶ szárnyakkal, karddal és koronával is megjelenik. A rövid történet egyetlen kéziratban, Jefroszin 15. század végi gyűjteményes kódexében maradt fenn,⁵⁷ és ebből való *Kitovrasz* egyik ábrázolása is (8. kép).⁵⁸

v) *Kitovrasz gyorslábú vad. Bölcs Salamon csellel elfogta. Törzse ember, lába tehén. Egy elbeszélés (басня) szerint a fülében hordta a feleségét. A következő csel segítségével fogták el. A felesége ezt mondta egy ifjúnak, aki a szeretője volt: „[Kitovrasz] éjjel-nappal sok vidéket bejár, és eljut egy bizonyos helyre, ott pedig van két kút. Ő pedig nekivelkedik és kiissza őket.” Salamon pedig megparancsolta, hogy töltsék meg az egyiket borral, a másikat mézborral. Kitovrasz pedig odavágtatott és kiitta mindkét kút. Miután lerészegetett és elaludt, elfogták, és megbilincseltek keményen (mert igen nagy erő volt benne) és Salamon király elé vezették. A király megkérdezte tőle: „Mi a legéke-
sebb (узорочнѣе) a világon?” Ő pedig azt felelte: „Mindennél jobb a szabadság” (всего есть лучши своя воля).*



8. kép. Kitovrasz. Jefron Trebesz ábrázolása egy 1489–1491-ben Jefroszin írnok által lejegyzett gyűjteményes kódexben

Azzal megrázta magát, széttörte bilincseit, és elvágott szabadon (на свою волю). Azt mondják róla, hogy Dávid király fia.⁵⁹

A történet, bár Salamonról szól, láthatólag nem kapcsolódik a templomépítéshez, és a *sámír* sem kerül benne szóba. Hogy Salamon ezúttal miért akarja Kitovraszt elfogni, nem derül ki belőle. Az elbeszélés végén viszont Midaszéhoz nagyon hasonló kérdést tesz föl: „mi a legékesebb (узорчине) a világon?” A kérdésre, akárcsak Midasz Szilénosztól, egyértelmű választ kap: „Legszebb a szabadság”.⁶⁰ Strukturálisan tehát ez az elbeszélés nagyon hasonlít az Arisztotelész-töredékben olvasható Midasz-történethez. Csattanója azonban mégis egészen más. Kitovrasz mint „legjobbat” a szabadságot nevezi meg, majd kiszabadítja magát a fogságból, s ezzel rögtön megmutatja: *az ő szabadságát*, a megelőző csel és fogságba esése ellenére, senki nem korlátozhatja.

Mindezek fényében a Midasz-történet, és vele együtt a Salamonról és Kitovraszról szóló rövidke elbeszélés is a megrészegítés-történetek sorában valahol a zsidó és római királytörténetek és a kecskéket őrző manórol szóló történet között helyezkedik el. Midasz és Salamon révén mindkettő felvillant egy tágabb, történeti perspektívát, de cselekményének meghatározatlansága és a történetet lezáró, az adott szituációból tovább már nem vezető „bölcesség” révén mégis egészen általános és időtlen marad. A megrészegítés így a főhős számára nem egy hasznos tudás megszerzését, hanem egy általános kérdés feltevésének lehetőségét biztosítja.

b) A csábító, kábító és gyógyító bor

Az a kulcsmozzanat, amelyben az idézett megrészegítés-történetek (i–v) találkoznak: a kút, ciszterna vagy forrás, amelyből, illetve amelynél a legyőzött lény víz helyett bort iszik, és ezzel kiszolgáltatja magát elfogójának. A megrészegítés tehát mindezekben az esetekben csellel történik. A csel pedig láthatólag azon alapul, hogy az elfogni szándékozott lény majd úgyszólván odajön vízért, ahová a bort rejtették – hiszen *oda szokott jönni*. Hogy ez a helyszín hol van, pontosan milyen, és a főhős honnan szerez róla tudomást, minden történetben egyedi. Az viszont, hogy az elfogott lény már eleve kötődik a helyhez, ahol elfogják, állandó elemnek látszik.

Ettől nem függetlenül: a történetnek ez a felépítése a bort, illetve az alkoholt a leigázott lény számára veszélyes, őt leigázni képes italként mutatja. Meuli ennek alapján fogalmazza meg, hogy ebben a történet típusban „meghatározó az az alapvető elképzelés, hogy ezek a démonok vágynak az általuk még ismeretlen borra, de miután ittak belőle, az újszerű ital megrészegítő hatása alá kerülnek”.⁶¹ Csakhogy ez ilyen formában nem teljesen igaz a szóban forgó történetek mindegyikére. Egy erdei manórol, Kitovraszról, sőt talán bizonyos értelemben Polüphémoszról is el tudjuk képzelni, hogy számára a bor valami újszerű és ismeretlen, s a contersi történet Vernaleken által lejegyzett változatában a manó töprengése ezt egyértelművé is teszi: ő a számára kikészített bor és pálinka közül egyiket sem ismeri, és végül épp azért választja az utóbbit, mert jobban hasonlít a vízre. Asmodáj vagy Faunus esete azonban egészen más. Asmodáj rögtön felismeri, hogy bort töltek a ciszternájába, és visszaretten tőle; csak szomjúsága bírja rá, hogy először megkóstolja, majd végül többet is igyon belőle. Numa és Picus, akik jól bevált vízelőhelyük mellett több pohár bort találnak, *elcsábulnak* a bor illatától, jó sokat megisznak belőle, majd mély álomba merülnek.⁶²

A Numa- és a (talmudi) Salamon-történetben tehát a borral megrészegített lény *már maga is ismeri* a borfogyasztás szokását és az ital hatását. A bor státusza és a csel lényege ezért ezekben az esetekben kissé más, mint a manórol és a Kitovraszról szóló történetben, illetve a Meuli által „eredetiként” feltételezett cselekményszerkezetben.

A görög szilének/szatírok azonban a borral egészen kivételes kapcsolatban állnak, és ennek megfelelően a Midasz-történetben a csel is máshogy működik. A történetet ábrázoló képek a borra és a részegségre éppen hogy utalnak, a rájuk maradt elbeszélések pedig jellemzően csak annyit mondanak, hogy Midasz „a forrás vizét borral keverte”. Van azonban egy fontos kivétel: a Flavius Philosztratosz Apollóniosz-életrajzában olvasható Midasz-elbeszélés (VA VI. 27).

vi) Az életrajznak ebben a részében Apollóniosz egy etiópiai falu lakóit menti meg az asszonyokat zaklató, megerőszkoló, sőt esetenként el is pusztító szatíralaktól, „egy szatír kísértetétől” (σατύρου φάσμα).

Már tizedik hónapja egy szatír kísértete (σατύρου φάσμα) látogatta a falut. Örjögve rávetette magát az asszonyokra, sőt azt beszélték, hogy közülük kettőt, akik iránt, úgy tűnik, a legjobban fűtötte a vágy, már meg is ölt. Akkor Apollóniosz, noha társai megrémültek, azt mondta:

– Ne féljete! Csak valami szatír garázdálkodik (ὄβριζει) itt.

– Zeuszra, így van – mondta Neilosz –, épp ő az, akit mi Meztelenek,⁶³ bár már jó ideje garázdálkodik, még mindig nem tudunk leszoktatni a fickándozásról.

– Van pedig – felelte Apollóniosz – az ilyen erőszakoskodók ellen egy gyógymód (φάρμακον), amellyel, azt mondják, annak idején Midasz is élt. Merthogy ez a Midasz, mint a füle is mutatja, maga is a szatírok fajához tartozott (μετείχε τοῦ τῶν σατύρων γένους). És egy szatír csúfolta a származása miatt és gúnyolta a fülét. Ráadásul nemcsak énekelt a két fülről, hanem auloszon is előadta őket. De Midasz, úgy hiszem, az anyjától tudta, hogy ha egy szatírt borral elfognak, akkor miután álomba merül, észhez tér és megjavul (σωφρονεῖ καὶ διαλλάττεται). Úgyhogy egy forrás vizéhez, amelyik ott volt a palotája közelében, bort kevert, és odaengedte hozzá a szatírt. Az pedig ivott belőle, és így elfogták. Bizonyosodjunk hát meg róla, hogy igaz a történet! Menjünk el a falu előljárójához, és ha van a falusiaknak bora, keverjük be a szatírnak, és ugyanígy fog járni, mint annak idején Midaszé.

Elfogadták a javaslatát, ő pedig négy egyiptomi amphora bort töltött abba a vályúba, amelyből rendszerint a falu juhait itatják, és észrevétlen koppantva egyet (ἄφανως τι ἐπιπλήττων) hívta a szatírt. És bár látni nem lehetett semmit, a bor fogyott, mintha valaki ivott volna belőle. És mikor elfogyott a bor, azt mondta:

– Nosza, béküljünk ki a szatírral, mert már alszik. – Azzal odavezette a falusiakat a nimfák egyik barlangjához, amely alig száz lépés távolságra volt a falutól, és megmutatta nekik, ahogy alszik. De azt kérte, ne üssék meg és ne bántsák, hiszen már felhagyott esztelen viselkedésével (πέπαιται γὰρ τῶν ἀνοήτων).

Az elbeszélésnek láthatólag két rétege van: az életrajz jelenében játszódó etiópai eset a „kísértettel”, és az ennek megoldását megalapozó, Apollóniosz által a helyiek számára felelevenített történet Midaszról és egy Midasz gúnyoló szatírról.

A belső történetben a bor használatát egy régi családi hagyomány alapozza meg. A forrás, amelyet ezt követve Midasz borral vegyít, saját palotája közelében van: a szatír elfogásának helye tehát nem Szilénosz bevett vízvóhelye, ahogy más megrészegítés-történetek alapján várnánk, hanem egy Midaszhoz köthető, az ő királyi fennhatósága alá tartozó forrás (vö. Hérodotosz VIII. 138). Ehhez „engedi oda” (ἐπαφήκεν) a szatírt, hogy igyon belőle, mert attól majd „észhez tér és megjavul” (σωφρονεῖ καὶ διαλλάττεται).

A megrészegítés az elbeszélés fő narratívájának részét képező másik, etiópai szatírfogás során is hasonlóképp megy végbe. Amikor Apollóniosz a „kísértet” elfogására készül, a bort a falubeli juhok itatására szolgáló vályúba (lénosz) tölti. Hogy miért épp oda, az elbeszélésből nem világos: az epizód elején mindössze annyi derül ki, hogy a „kísértet” már jó ideje zaklatja a falubeli nőket, arról viszont, hogy ez pontosan hol történik, és hogy a zaklatót a juhokhoz bármilyen kapcsolat fűzné, nincs szó. Mindenesetre azáltal, hogy Apollóniosz ebbe a vályúba tölti a szatírnak szánt bort, az itatóvályú valamiképp összekapcsolódik Midasz egykori forrásával. Másfelől, a filozzofatoszi elbeszélés saját narratíváján túlra tekintve, az itatóvályú a graubündeni



9. kép. Kitovarsz. Ábrázolás a novgorodi Szent Szófia-székesegyház 1335–1336-ban készült Vaszilij-kapuján

történetből (iv) is ismerős, amelyben a különös „kecskepásztort” úgy fogják el, hogy egy kút két vályújába (*Brunnentröge*), ahonnan inni szokott, bort, illetve pálinkát töltenek. A vályú motívuma ilyen módon a Szilénosz-történet filozzofatoszi-apollónioszi újrajátszását, legalábbis a szatír elfogásának tekintetében, a Midasz-történet minden más ránk maradt elbeszélésénél közelebb hozza az erdei lény becserkészéséről szóló népmeséhez.

A filozzofatoszi elbeszélés mindkét rétege jól mutatja, hogy a szatír elfogásánál a bor nem csupán altató, amelyet az áldozat vizébe vagy vizének helyére kell csempészni. A bor mindkétszer mint *csalétek* működik: Midasz azzal csábítja be kertjébe az öt gúnyoló szatírt, és készíti elő elfogását és jó útra térítését, hogy a forrás vizébe bort kever; és ugyanígy a kísértet-szatírnak is csak ki kell tölteni a vályúba négy amphora bort, hogy késlekedés nélkül kiigya, és visszavonuljon barlangjába aludni. A megrészegítés-történetek szinte invariáns középpontját képező csel tehát, melynek célja rendszerint az, hogy az ellenfél víz helyett bort igyon, és ezáltal legyőzhetővé váljon, ebben a történetben más logikát követ, és más célt is szolgál. Midasz nem a *szatír kútjába* rejt bort, hogy a szatír onnan (véletlenül vagy kényszerűségből) megigya, hanem a királyi forrás vizéhez keveri, hogy ezzel a szatírt *odavonzza* és *kigyógyítsa* örjögéséből. Midasz bora nem „álnok fondorlat”

(*insidiosa fallacia*), nem gyanúra okot adó „piros dolog” (*Rötheli*), hanem *erőszakosság elleni gyógyszer* (φάρμακον ἐπὶ τοῦς ὕβριστάς), az ellenséges szatír megszelídítésének eszköze.

c) A „forrás”

Schröder a megrészegetés-történeteket vizsgálva a Numáról, a Salamonról és a Midaszról szóló elbeszéléseket, hasonlóságai miatt, egy számunkra ismeretlen „közös forrásra” (*gemeinsame Quelle*) gondolja visszavezethetőnek. „A Midasz-és a Numa-történet (*Sage*) közt [...] nincs közvetlen összefüggés, és ugyanígy nincs, bár néha feltételezik, a Numa- és a Salamon-történet közt sem. Ez a három sokkal inkább, egymástól függetlenül, egy közös forrásra vezethető vissza, és bizonyára nem tévedünk nagyot, ha ezt a közös forrást Kis-Ázsiában keressük, ahol a Midasz-történet és onnan nem túl messze a Salamon-történet hazája is van. Épp onnan, északkelet felől indult útjára a szőlőművelés kultúrája, amelynek eredeti központjai Örményország, a Dél-Kaukázus és a szomszédos kis-ázsiai területek hegységei és erdőségei voltak.”⁶⁴ Hogy ilyen „közös forrás” vajon létezett-e, és ha igen, akkor milyen formában, aligha tudjuk megítélni. Érdemes azonban óvatosságnak lennünk, nehogy különféle elbeszélések összevetése során viszonyukat olyan leegyszerűsítő sémával írjuk le, amelynek értelmében a történetek a népek, nyelvek és területek közötti kulturális kölcsönhatások során mintegy tárgyak módjára egyik helyről a másikra, egyik nyelvből a másikba, egyik közösségből egy másikba egy az egyben átkerülhetnek, ide-oda „vándorolhatnak”. Még a genetikai leszármazás metaforájaként megalkotott családfaszerű leírás is kétségesnek tűnik, hiszen az egyik történet nem *szüli* a másikat, legfeljebb *megtermékenyíti*: az elbeszélések, bármennyire nagy hatást gyakorolt is rájuk egy-egy másik történet narratív szerkezete vagy valamely részlete, mindig elbeszélőik ajkán vagy tollán születnek.

A megrészegetés-történetek számba vétele és egymás mellé állítása így a közös eredetnél sokkal hitelesebben mutat egy másik, jóval evidensebb és általánosabb, másfelől sokkal fontosabb és megfoghatatlanabb jelenséget. Az emberi kultúra konstitutív részét képező, egyének és közösségek folyamatos párbeszéde során alakuló elbeszélő hagyományban ugyanazok a motívumok, szereplők és narratív mintázatok a legkülönbözőbb időpontokban, nyelvekben, műfajokban, elbeszélésformákban és narratív kontextusokban bukkannak föl. S közben minden egyes elbeszélésben új árnyalatokra és hangsúlyokra tesznek szert, sőt egyedi jelentéseket és új, egyszeri értelmet nyerne.

Ennek értelmében a fenti történetek nem elsősorban *genetikai* rokonai egymásnak – nem feltétlenül származnak egy néhai „közös forrásból” vagy közös őstől. Köztük sokkal inkább olyan *szellemi* rokonság áll fenn, amely bizonyos részletek, motívumok, mintázatok vagy más aspektusok hasonlóságában érhető tetten. Ezek egyszerre fakadnak a különböző népcsoportok közötti folyamatos történeti kapcsolatból, a történetek különböző elbeszélőinél és befogadóinál egyaránt megtalálható antropológiai állandókból, valamint abból az értelmezői nézőpontból, amely a történeteket mint „rokonokat” egymás mellé helyezi. A történetek közt így felmutatható hasonlóságok, ha arra nem is feltétlenül alkalmasak, hogy a történetek vagy

egy-egy motívumok eredetét megmutassák, az elbeszélések egyfajta hálózatát rajzolják ki a kulturális téridőben. Az így kapott összefüggésrendszer pedig, a hálózat felmutatásán túl, azt is lehetővé teszi, hogy jobban megértsük egy-egy történet *saját* hangsúlyait: azokat a sajátosságokat, amelyek révén az adott elbeszélés számtalan rokona közt is egyedi és kivételes marad.

3. A szatír megszólal

a) Asmodáj nagysága, Szilénosz szavai

Az arisztotelészi elbeszélés lezárása, Szilénosznak a Midasszal folytatott párbeszéd végén kimondott „bölcssége” a megrészegetés-történetek felől nézve ilyen kivételes, csak erre a történetre, sőt talán csak az arisztotelészi elbeszélésre jellemző mozzanatnak bizonyul.

[...] *Meg sem születni a legjobb, halottnak lenni (τὸ τεθνάναι) pedig jobb (κρεῖττον), mint élni. És ezt az istenség (τὸ δαιμόνιον) már sokaknak tanúsította. Mert annak a bizonyos Midasznak, azt mondják, mikor a vadászat végén elfogta Szilénoszt és kérdezgette és tudakolta tőle, hogy mi a legjobb (τὸ βέλτιστον) az embereknek és mire kell a leginkább törekedniük (τὸ αἰρετώτατον), először semmit sem akart mondani, hanem makacsul hallgatott. De miután végre nagy nehezen, mindenféle kibúvók után, mégiscsak belement, hogy mondjon neki valamit, akkor kényszerűen így válaszolt: „Küzdelmes sors és kegyetlen vakszerencse egy napig élő sarja (δαίμονος ἐπιπόνου καὶ τύχης χαλεπῆς ἐφήμερον σπέρμα)! Miért kényszerítetek engem, hogy elmondjam, amit jobb nektek nem tudni? Hiszen akkor a legkevésbé fájdalmas (ἀλγώπιατον) számotokra az élet, ha saját bajaitokról mit sem tudtok. De hogy az történjen veletek, ami a legjobb (γενέσθαι τὸ πάντων ἄριστον), az számotokra, emberek számára egyáltalán nem elérhető, sőt még csak nem is részesülhettek a jobbnak a természetéből (τῆς τοῦ βελτίονος φύσεως) – a legjobb ugyanis úgy a férfiaknak, mint a nőknek, ha meg sem születnek. A második legjobb pedig, és egyúttal az első, ami az emberek számára elérhető, ha miután megszülettek, mielőbb meghalnak.”*

Az elfogó és elfogott párbeszédében előadott szilénoszi tanítás kétségtelenül súlyos állítást fogalmaz meg, és a megfogalmazás módja is, a történetet elbeszélő filozófushoz méltóan, árnyalt és összetett. Szilénosz mindössze néhány mondatba sok mindent belesűrít. Először is egy cirkalmas megszólításban („küzdelmes sors és kegyetlen vakszerencse egy napig élő sarja”) az emberi létállapotra utal, s ennek terhes voltát hangsúlyozza. Azután kijelenti, jobb, ha az ember saját sanyarú helyzetét egyáltalán meg sem ismeri, mint ha átlátja. Végül a legjobbra (τὸ βέλτιστον) és a leginkább választandó célra (τὸ αἰρετώτατον) vonatkozó kérdést a két dolgot egymástól élesen elválasztva válaszolja meg: a legjobb, csak éppen nem kivitelezhető: meg sem születni, a második legjobb pedig, s egyúttal az egyedüli, ami a (már megszületett) ember számára elérhető: mielőbb meghalni.

Ugyanakkor az arisztotelészi elbeszélésben, a megrészegetés-történetek felől nézve, nem csak a szilénoszi válasz *tar-*

talma különleges. Az elbeszélésnek ugyanis van egy, a válasz radikalitásától nem teljesen független, strukturális sajátossága: a *válasz kimondása* ezúttal a történet *csattanója* is.

A többi megrészegítés-történet zárlatát ezzel szemben sosem a válaszként kimondott szavak jelentik: ezek az elbeszélések mindig arra futnak ki, hogy a törbe csalt és elfogott lény, miután válaszol a neki szegezett kérdésre, válaszáért cserébe *megszabadul*. A Midasz-történet fent hivatkozott párhuzamai közt az egyetlen, amelyikben az elfogott lény a titok felfedése után nem szabadult meg rögtön, a Salamon–Asmodáj-elbeszélés talmudi változata (ii) volt. Csakhogy a talmudi elbeszélés még folytatódik: utolsó, már a *sámír* megszerzése és a templom felépülte után zajló epizódja épp arról szól, hogy Asmodáj, egy *újabb kérdés* megválaszolásának apropóján, kiszabadul és Salamon fölébe kerekedik.⁶⁵

Egy nap Salamon egyedül volt [Asmodájjal] s így szólott hozzá:

– *Meg van írva: „az ő ereje, mint a vad bivaly felemelt szarva” (4 Móz 24, 8). Amit így értünk: „felemelt szarv”, ezek a szolgáló angyalok; „vad bivaly”, ezek a démonok. Mennyiben vagytok ti hatalmasabbak, mint mi [emberek]?*

Asmodáj felelt:

– *Vedd le rólam a láncot s add nekem a pecsétgyűrűdet, akkor majd megmutatom neked nagyságomat.*

Salamon levette róla a láncot és odaadta a gyűrűt. Asmodáj pedig lenyelte a gyűrűt, és [úgy megnőtt, hogy] egyik szárnyát az égboltra helyezhette, másikat pedig a földre, [Salamont] pedig négyszáz perzsa mérföldnyire hajította.

Az elbeszélés utolsó epizódjában felbukkanó rövidke párbeszéd tehát hasonló ahhoz, amit az arisztotelészi, a graubündeni és a Kitovrasz-történetben is látunk. Emellett Salamon kérdése, amely démonok és emberek különbségére vonatkozik, nem áll távol attól a problémától, amely a Midasz–Szilénosz-párbeszéd középpontjában áll: Salamon azt tudakolja, mennyiben hatalmasabb Asmodáj (illetve „a démon”) *az embereknél*. Asmodáj azonban ahelyett, hogy körültekintően megválaszolná a kérdést, ahogy Szilénosz teszi, fogva tartója kíváncsiságát arra használja föl, hogy megszökjön tőle. Ebben az esetben tehát a válaszon, ahogy a Salamon–Kitovrasz-történet vagy a contersi manó esetében, nincs külön hangsúly, sőt Asmodáj tulajdonképp válaszra sem méltatja Salamont. Ehelyett, erejét demonstrálandó, megmutatja magát teljes életnagyságban, majd rögtön fölébe is kerekedik az öt évekig rabságban tartó királynak. Az elbeszélés hangsúlya tehát, Asmodáj sajátos reakciója miatt, radikálisan eltolódik a szavak felől a tettek és a párbeszéd helyett a kiszabadulás, ezzel együtt pedig az addigi erőviszonyok teljes visszajára fordulása felé.

Az arisztotelészi Midasz-elbeszélésben viszont, mint láttuk, *szabadulásról* szó sincs,⁶⁶ a történet tulajdonképpeni lényege éppen a párbeszéd, illetve Szilénosz *válasza*, amelyet Arisztotelész, Cicero, Plutarkhosz és Nietzsche is érdemi közlésként, sőt egyfajta alapvető igazságként értékel. Ugyanakkor ez az „igazság”, amelyet Szilénosz Midasz számára olyan körültekintően fogalmaz meg, a görög irodalmi-filozófiai hagyomány felől nézve egyáltalán nem egyedi és kivételes.

A gondolat, hogy az embernek legjobb meg sem születnie, ha pedig megszületett, legjobb mielőbb meghalnia, az ógörög

irodalomnak még fennmaradt részében is viszonylag sok helyen bukkan fel. Megtaláljuk Theognisz tankölteményében (*Theognidea* 425–428), Bakkhülidész V. *epinikionjában* (159–166), Szophoklész *Oidipusz Kolonoszban* című tragédiájában (1224–1227), Euripidész *Bellerophónjában* (fr. 285) és egy másik, azonosítatlan drámájában (fr. 908), valamint a *Hésziadosz és Homérosz versengése* címen hagyományozott műben is szerepel (*Certamen Homeri et Hesiodi* 75–79). Egy-egy szerző, illetve szereplő (Arisztotelész fr. 65, Euripidész: *Bellerophón* fr. 285) eközben maga is reflektál rá, hogy ez egy sokat emlegetett, sőt „elcsépett” (πανταχοῦ θρυλούμενον, *Bellerophón* fr. 285.1) gondolat.

Az ezeken a szöveghelyeken megjelenő állítás, még ha a megfogalmazásban vannak is árnyalatnyi, időnként fontos különbségek, mindig szinte ugyanaz – a gondolat tehát elárul valamit annak a társadalomnak az életfelfogásáról, világszemléletéről is, amelyben ezek a művek születtek.⁶⁷ De *ugyanaz* a gondolat mindig más szájából, más körülmények közt hangzik el, mást és mást szólít meg. Egészen általános bölcsességgént két helyen szerepel: Theognisz tankölteményében és a *Versengésben*. Bakkhülidésznel az alvilágban járó Héraklész mondja ki, miután megismerte Meleagrosz balsorsát (a hangsúlyt elsősorban arra helyezve, hogy *ha viszont már megszülettünk*, nem panaszkodnunk kell, hanem minél többet elérni az életben). Szophoklésznel az athéni vénekből álló kar mondja az önmagát megvakító Oidipusz kilátástalan helyzete láttán, elsősorban az öregkor nyűgét panaszolva. Euripidésznel a Lükiában bolyongó Bellerophón átkozza vele saját végzetét, amely a korábbi jólétből a teljes kilátástalanságba vetette.

Arisztotelész az egyetlen, aki a gondolatot Szilénosz tanításaként idézi.⁶⁸ De persze számára sem a mítikus kontextus a fontos. A Midasz–Szilénosz-beszélgetést barátja, Eudemosz halála után *A lélekről* címmel írt dialógusában annak alátámasztására idézi föl, hogy az ember számára a halál, illetve az, ami a halál után következik (τὸ τεθνάναι), nem rossz, sőt „jobb (κρείττων), mint az életben eltöltött idő (ἐν τῷ ζῆν διαγωγή)”. Vagyis az élet és a halál, a „lenni” és a „nem lenni” összevetésében az utóbbi elsőbbségének megállapítása, ami a többi szövegben, sőt magában az arisztotelészi Midasz-elbeszélésben is *az élet szenvedésteliségének bizonyítéka*, Arisztotelész számára épp ellenkezőleg: a *halál*, a *nemlét*, illetve az életen és a testen túli, pusztán *szellemi lét felmagasztalására* szolgál. Hogy ez Arisztotelész filozófiájának szempontjából, illetve a lélekről írt dialógusban pontosan mit jelentett, azt nem tudhatjuk, a műből ugyanis alig maradt fenn valami; a dialógus *vigasztalás*-jellege, egyúttal a platóni *Phaidón*nal való rokonsága mindenesetre kétségtelennek látszik.⁶⁹

Amikor azután Plutarkhosz egy kondoleáló levélben, melyet Apollónioszhoz írt fiának halála után, a dialógusból vett részletet felveszi a gyászoló vigasztalására hivatott idézetek közé (*Consolatio ad Apollonium* 27, 105b–e), akkor ezzel a történet arisztotelészi kontextusától vélhetően nem nagyon távolodik el. Ugyanakkor a tárgyalt problémát mégis egy köznapibb, az antropológiai, illetve metafizikai irányultságú filozófiai értekezés helyett egy jóval pragmatikusabb, valamiféle sztoikus életbölcseletet hirdető gondolatmenetbe emeli át.

Mindeközben az Arisztotelész, Cicero, Plutarkhosz és Nietzsche által is hivatkozott történet kulcsmondatainak belső,

narratív kontextusa láthatólag egészen más. Midasz kérdése egyszerűen „az ember számára legjobbra” irányul, a találkozás közvetlenül sem halálhoz, sem szenvedéshez nem kötődik. Érdemes tehát megpróbálni minél jobban megérteni a midaszi–szilénoszi szituációt, és ennek segítségével mintegy belépni a szöveg későbbi idézői által jobbra csak illusztrációként használt történetbe, hogy ezáltal jobban megértsük, az „elcsépel” gondolat vajon hogyan is hangzik Szilénosz szájából, és mit jelenthet Midasz számára.

b) A király és a bölcs

A Midasz–Szilénosz-párbeszéd legközelebbi szellemi rokona a görög irodalomban Hérodotosz (jóval hosszabb) elbeszélése Kroiszosz és Szolón találkozásáról (*A görög-perzsa háború* I. 29–45).⁷⁰ A párhuzamot egyrészt Midasz és Kroiszosz státuszának – legalábbis görög nézőpontból fennálló – alapvető hasonlósága (Kroiszosz egy Kr. e. 5. század eleji athéni ábrázolását lásd a 10. képen),⁷¹ másrészt a „legboldogabb emberre” vonatkozó kroiszoszi és „az ember számára legjobbat” tudakoló midaszi kérdés közti tartalmi közelség teremti meg.⁷² Még szorosabbra fűzi azonban a két történet közti kapcsolatot, hogy a „legjobb meghalni” gondolat a Kroiszosz–Szolón-párbeszédben is felbukkan.

A hérodotoszi elbeszélésben Szolón, Kroiszosznak arra a kérdésére, hogy „ki az emberek közül a legboldogabb” (πάντων ὀλβιώτατος), az athéni Tellosz után az argoszi Kleobisz és Bitónt említi, és röviden el is mondja életüket (I. 31). Ennek kapcsán azonban nemcsak azt állítja, hogy ezek az ifjak, akiket anyjuk értük elmondott imája után holtan találtak, minden megszorítás nélkül, kétségtelenül boldogok (*olbioi, eudaimonesz*) voltak, hanem egy általános tézist is demonstrál.⁷³ „Kleobisz és Bitón halálakor – mondja Szolón – az isten megmutatta, hogy az embernek jobb halottnak lennie, mint élnie (διεδειξέ τε ἐν τούτοις ὁ θεὸς ὡς ἄμεινον εἶη ἀνθρώπων τεθνάναι μᾶλλον ἢ ζῶειν)”.

Szolón tehát Kroiszosz meglehetősen konkrét, szándéka szerint elsősorban a jelenre és *saját* királyi boldogságára célzó kérdésére válaszolva már rég meghalt embereket nevez boldognak, és közben egészen általános, „az élet értelméről” szóló téziseket fogalmaz meg. Az így megfogalmazódó szolóni kijelentések a hérodotoszi narratívában mindenekelőtt a gazdag és nagy hatalmú király figyelmeztetését szolgálják: bölcs beszélgetőpartnere arra hívja fel Kroiszosz figyelmét, hogy ő is ember, halandó, akire bizonyos általános megfontolások attól függetlenül érvényesek, hogy mekkora hatalma és vagyona van. Szolón igazát azután a hérodotoszi elbeszélés messzemenően igazolja: „Szolón távozása után Kroiszoszt utolérte az isteni büntetés (νέμεσις), feltehetően azért, mert a világ legboldogabb emberének (ἀνθρώπων ἀπάντων ὀλβιώτατον) mondta magát...” (I. 34).

Ugyanezt a mintázatot felfedezhetjük a talmudi Salamon–Asmodáj-történet röviden idézett záró epizódjában is. Ez az elbeszélés a király Asmodájhoz intézett kérdése kapcsán először is megmutatja a démon Salamonnal szembeni erőfölényét, és a király hatalmának illékonyágát. Majd, ezt a motívumot folytatva, hivatkozva és konzekvensen magába is építi a *Prédikátor könyvének* beszédhelyzetét és magát a „prédikátor”



10. kép. Kroiszosz a máglyán. Müszön ábrázolása egy Kr. e. 500–480 körül Athénban készült amphorán

(*kohelet*) alakját is – akit, mint ezt a kanonizált bibliai könyv bevezető része (*Prédikátor* 1, 1–17) is mutatja, a zsidó hagyomány következetesen Salamonnal, Izrael királyával azonosít. Az elbeszélésben Salamon, miután elengedte a démont és ezért elveszítette királyságát, a *Prédikátor könyvének* szavaival szól. „Micsoda haszna van az embernek az ő munkájában, mellyel munkálkodik a nap alatt?” (*Prédikátor* 1, 3), mondja először, majd nem sokkal később, immár saját helyzetére vonatkozóan: „Én, a prédikátor, Izrael királya voltam Jeruzsálemben” (*Prédikátor* 1, 13). Márpedig a *Prédikátor könyvének*, illetve a „prédikátor” tanításának nemcsak hogy mindent meghatározó alapgondolata a mulandóság és a földi élet hiábavalósága,⁷⁴ hanem egyes verseiben kifejezetten az „elcsépel gondolat” és a „szilénoszi bölcsesség” megfogalmazásait közelíti: „És dicsérem én a megholtakat, akik már meghaltak vala, az élők felett, akik még élnek. De mind a kettőnél boldogabbnak mondom azt, aki még nem lett, aki meg sem látta azt a gonosz dolgot, ami a nap alatt történik.” (*Prédikátor* 4, 2–3)⁷⁵

Az Asmodáj-történet végén azután Salamon hosszas vándorlás után visszaszerzi trónját. Az elbeszélés egésze ilyen módon kétségtelen szellemi rokona ugyan a hérodotoszi Kroiszosz-elbeszélésnek, de attól egy lényegi ponton különbözik is. Olyan megleckéztetés-történet, amelyben a beszélgetőpartner nem csupán figyelmezteti a királyt látszólagos boldogságának illékonyágára – hogy azután ezt a „történelem”, Kürosz és a perzsák révén, igazolja (Hérodotosz I. 34–91) –, hanem saját

maga mutatja meg, tettekkel kényszerítve ki a „minden hiábavalóság” leckéjének elsajátítását.

Természetesen nem állíthatjuk, hogy a Midasz–Szilénosz-találkozás arisztotelészi, lényegében egyetlen rövid párbeszédéből álló elbeszélése a hérodotoszi Kroiszosz-elbeszéléssel vagy a talmudi Asmodáj-történet utolsó epizódjával egy az egyben párhuzamba állítható lenne. Mégis: Midasznak, a gazdag királynak az „ember számára legjobb” iránti tudakozódása és a fogoly Szilénosznak az emberi halandóságra, sőt a halálnak az életnél „értékesebb” voltára kihegyezett válasza valamiképp ezekkel a megleckéztetés-történetekkel is kapcsolatot tart.

c) Szilénosz hallgatása

Midasz és Szilénosz esetét azonban Kroiszosz szolóni megleckéztetésétől élesen megkülönböztetik azok a konkrét körülmények is, amelyek a két főszereplő találkozását jellemzik. Ezek a körülmények – amelyek, *mutatis mutandis*, a megrészegítés-történetek többségében megjelennek –, mindenekelőtt azt mutatják, hogy Midasz számára kérdését föltenni, majd választ kapni rá egyáltalán nem volt egyszerű és magától értetődő. Őt nem kereste meg senki: magának kellett beszélgetőpartnerét felhajtania.

A feladatnak ez a *nehézsége* az arisztotelészi elbeszélésben mindenekelőtt az elfogott Szilénosz húzódozásában érhető tetten. De a szilénoszi hallgatás, szólni nem akarás, az emberektől való elzárkózás mégsem csupán Szilénosz sajátos jellemvonása, ahogy más hasonló, egy-egy különös ellenfél szóra bírásáról szóló történetekben sem.⁷⁶ Nem Asmodáj, Szilénosz, Próteusz, az Úr angyala vagy a manók egyéniségéből fakadó *hallgatagságról* van szó, mint ahogy, másfelől, nem is arról, hogy ezek a lények természetük szerint „bölcsek”, „okosak” vagy „nagy tudásúak” lennének. A *megszólíthatatlanság* és a *hallgatás* sokkal inkább abból az alapvető képzetből fakad, hogy a nem-emberi, az emberen *tüli* világ érdemi szóra bírása csak komoly akadályok leküzdésével, szinte áthághatatlannak tűnő határok ledöntése árán lehetséges. A kérdés feltevésének és a válasz megszerzésének nehézsége ilyen módon épp a két főszereplő világának alapvető különbözőségéből fakad: a „másik világ” lakóját csupán egy kellőképp makacs és erőszakos halandó tudja, csellel vagy pusztá erővel, beszédre kényszeríteni.⁷⁷

A szó, mondat, gondolat vagy akár részletes szóbeli tájékoztatás, ami ilyenkor végül napfényre kerül, a két világ közti szakadékot – legalábbis egy pillanatra – áthidalhatónak mutatja, és az „egy napig élő” ember számára egyúttal valami kivételes tudás, gyakran a *jövöbelátás* reményével is kecsegtet. Másrészt a különös találkozó alkalmával kicsikart tudás, kimondása által, egyúttal az emberi megértés tárgyává és az emberi diskurzus részévé is válik:⁷⁸ a legyőzött lény *emberi* nyelven fogalmaz meg valamit, ami azután az emberek világában *emberi* cselekedeteket generál és *emberi* sorsokat értelmez vagy határoz meg.

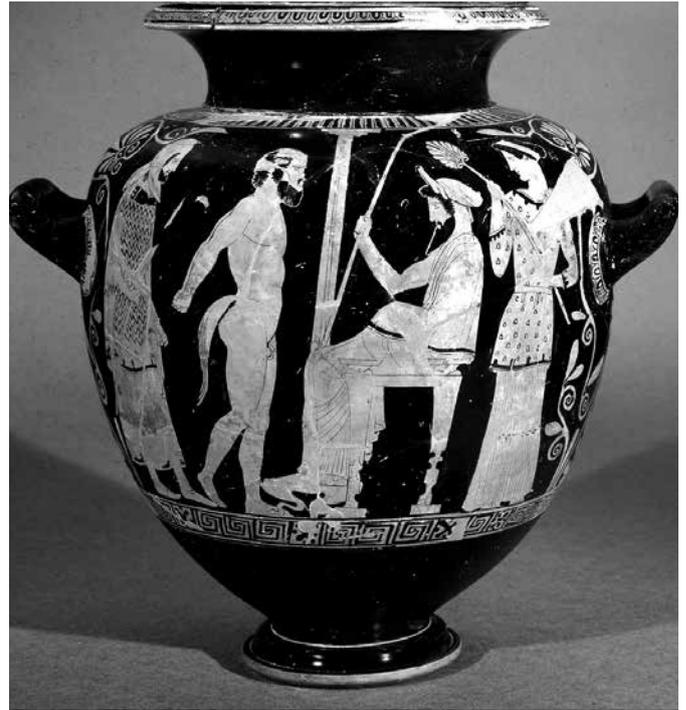
A minden más görög irodalmi előfordulásában a halandók világán belül elhangzó kijelentés tehát, amely az emberi élet eredendő problematikusságát, szenvedésteliségét és a halál előbbre valóságát állítja, ebben a megfogalmazásában épp attól rendelkezik valamiféle többlettel, hogy ezt egy ember,

még hozzá egy a hérodotoszi történet főszereplőjéhez, Kroiszoszhoz hasonlóan gazdag és hatalmas keleti király számára nem egy nagyobb tudású vagy többet tapasztalt *másik ember*, hanem egy „démon”: egy az emberi világon túli, egyszerre halandó és halhatatlan jegyeket mutató⁷⁹ lény mondja ki.

d) Ember és szatír

Ugyanakkor azzal, hogy a kijelentés épp Szilénosz szájából hangzik el, a gondolat nem csupán emberen túli autoritásra tesz szert, hanem egészen sajátos felhangokra is. A szatír, akit a vázaképeken dionüszoszi világából akarata ellenére, megkötözve vezetnek a fríg király elé, az emberi világban idegenül mozog, sőt a bor megrészegítő hatása alatt áll. Az arisztotelészi elbeszélés Szilénosza végsőkig ellenáll a király kérdésének: hallgatásba burkolódik. Ugyanakkor az emberi világ és az emberi szavak, mint ezt végül kikényszerített megszólalása is bizonyítja, nem teljesen idegenek számára. Merthogy ő maga, saját szatír-lénye, ló-ember alakja sem képzelhető el az emberre, illetve az emberi természetre való alapvető utalás nélkül. Nem csak az 5. századi szatírdramák szatírjai válnak kvázi-emberi lényekké; a szatírokat már az archaikus kori kezdetektől fogva az emberrel rokonítja mindaz, amit csinálnak: a borivás, a zene, a tánc és a *nimfákhoz* fűződő mindig ambivalens viszonyuk. Ilyen módon a királyhoz idegenből és idegenként érkező Szilénosz saját foglyul ejtőjéről, *az emberről* szólva egyúttal saját lényéről, lényének egyik feléről is nyilatkozik. Bár kijelentésével elhatárolja magát Midasztól, mégis *érteni* véli őt, a „küzdelmes sors és kegyetlen vakszerencse egy napig élő sarját”. Kítovrasszal, Asmodájjal vagy éppen a Menelaossal küzdő Próteusszal ellentétben Szilénosz nem önmagát minden köteléktől megszabadítani tudó, erőtől duzzadó óriás. Az emberhez jóval közelebb álló, egyúttal amazoknál sokkal esendőbb lény. Az elfogásában kulcsszerepet játszó *borivás* olyan emberi szokása, amely a halandók világában éppen a véges élet nyűgeinek feledésére szolgál, a szatírokat magába olvasztó *dionüszoszi* létet pedig ennél alapvetőbb módon, mint mindenkoriké, eksztázist és önkívületet alapozza meg. A bor a szatírokat, úgy tűnik, Dionüszosz körében erőssé és magabiztossá teszi. Midasz Szilénosz fölötti győzelme viszont épp ennek ellenkezőjét példázta: a királyi forrás vizéhez kevert bor elcsábítja és olyannyira megrészegíti a szatírt, hogy alulmarad emberi ellenfelével szemben. Éppígy Szilénosz *esendő* lényéből fakad az is, hogy foglyul ejtése, akárcsak a mesebeli manóké, halaké vagy sellőké, nem hőstett, és nem jár érte dicsőség. Vakmerő behatolás csupán egy másik, az emberi társadalomtól elzárt, de az emberhez hasonlóan tökéletlen, érzékeny és sebezhető lények által benépesített autonóm világba. Midasz a „ravasz fondorlat” és fegyveresei segítségével, vagy éppen egy vadászat során kézre kerített Szilénosz személyében egy önmagához hasonló, de természet szerint mégis saját birodalmán *tüli*, rá egyszerre emberi, állati, és isteni perspektívából tekinteni képes lényel találkozik. Azonban tőle sem tudhat meg mást, mint amit, saját magába nézve, mindig is tudhatott volna: saját létének hiábavalóságát.

A Midasz-festő *sztamnosz*ának egyik oldala két *szabad* szatírt ábrázol, akik épp egy nimfát környékeznek meg. Másik ol-



11a–b. kép. Két szatír közrefog egy nimfát; Midasz Szilénosz előtt. A Midasz-festő két ábrázolása egy Kr. e. 440 körül Athénban készült *sztamnosz* két szemközti oldalán

dala viszont Szilénosz, az *elfogott* szatír Midasz elé vezetését és kihallgatását mutatja (11a–b. kép). Az edény egyik oldalán egy *dionüszoszi* alakokkal benépesített, de az emberi hétköznapokból messzire tekintő, *apollóni* módra megálmodott világ. A másikon az egy napig élő halandók hierarchikus világának

képe, amelyben a hatalmat birtokló, naiv tudni vágyás épp leigazza az edény túloldalának *dionüszoszi-apollóni* teremtményét. Mert nem veszi észre, hogy mindkét világot, a szatírnak megadatott „meg sem születés” és az ember által élt „meghalás” világát is nem más, csak az ember teremti magának.

Jegyzetek

A tanulmány megírása alatt a Szépművészeti Múzeum Szilágyi János György-ösztöndíjában részesültem. A tanulmányban tárgyalt egyes problémák jobb megértéséhez nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Nagy Árpád Miklósnak, Horváth Juditnak, Szikora Patriciának, Beszkid Juditnak, Zsupán Edinának, Buzási Gábornak, Vér Ádámnak, Bodnár Istvánnak és Leonas Alexnak. Az idegen nyelvű szövegeket minden olyan esetben, ahol a jegyzetben fordító külön nincs feltüntetve, saját fordításomban közlöm. (A görög szavak jelen tanulmányban alkalmazott átírási módja – eltérően a folyóiratunkban egyébként használt, ún. tudományos átírástól – az ún. akadémiai átírási szabályait követi. – *A szerk.*)

- 1 Nietzsche 1986 [1872], 37–38, ford. Kertész Imre.
- 2 Vö. Silk–Stern 1983, 343.
- 3 Lásd pl. Schopenhauer 1844, § 46, § 48. A nietzschei gondolat schopenhaueri háttéréről lásd Schmidt 2012, 139; a dionüszoszi–apollóni ellentétpárról Nietzsche előtti szerzőknél Schmidt 2012, 91–98. A Midasz-történetet tartalmazó 3. fejezetet forráskritikai szempontból elemzi Reibnitz 1992, 123–140.
- 4 A görögök „pesszimizmusát” J. Burckhardt, Nietzschével egy időben és tőle nem teljesen függetlenül, a Midasz-történetet is említve, mint kultúr- és eszmetörténeti jelenséget tárgyalta: Burckhardt 1898, II. 341–427. A Burckhardt-szöveg és a *Tragédia születése* közti kapcsolathoz lásd Reibnitz 1992, 130–131, 29. és 30. jegyzet.
- 5 Hogy a történetet a képek tanúsága szerint nemcsak Athénban, hanem Görögország-szerte ismerték már a Kr. e. 6. században, ki-

emeli Frank Brommer is, és épp erre alapozva próbálja a történet ismert ábrázolásainak sorát naukratiszi vázatöredékekkel is bővíteni (Brommer 1941, 52). A *LIMC* „Midasz” szócikkébe bizonytalan értelmezésű képekként khioszi, klazomenai, illetve Itália különböző területein készült képek is bekerültek.

- 6 A képeket összegyűjtve, rövid kommentárral lásd Miller s. v. „Midasz”: *LIMC* VIII/1, 846–851 és Brommer 1941. A képi forrásokat együttesen elemzi Kuhnert 1886, 556–558 és uő: s. v. „Midasz”: Roscher (szerk.): *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, II. köt. (1894–1897), 2963–2966 (Kuhnert a Kr. e. 5. század vége előtt készült képeket nem tartja a Midasz-történet ábrázolásainak); Kroll s. v. „Midasz”: *RE* XV/2, 1535–1536; Miller 1988 (a Kr. e. 5. század második felére koncentrálv); Roller 1983, 304–306.
- 7 Korábban: Jeruzsálem, Borowski-gyűjtemény (*LIMC* VIII/1. 849. o. No. 36., BA 340535); 2000 óta tulajdonosa ismeretlen: a Christie’s 2000. június 12-ei árverésén 38., ugyanott a 2003. június 11-ei árverésén 97. tételként szerepelt. Leírását lásd Leipen et al. 1984, 9 (további bibliográfiával), valamint <https://www.christies.com/en/lot/lot-4108149>. Az ábrázolásról részletesebben lásd még az alábbiakban is.
- 8 Vannak ugyanakkor, akik kétségbe vonják, hogy a 12–10. századból adatolt Muški és a 8–7. századból ismert frigeek azonosak, mint ahogy Mita és Midasz azonosításának is vannak ellenzői. A forrásokról, ezek egy lehetséges értelmezésével lásd J. D. Hawkins s. v. „Mita”: *Reallexikon der Assyriologie* Bd 8, 271–273, az értel-

- mezéstörténetről vázlatosan Muscarella 1995, 92 és 97–98, 1–3. jegyzet és Vassileva 2008, 165–167. A problémához tágabban lásd még Roller 1983, 300–301, Vassileva 1997, 10 és Berndt-Ersöz 2008, 17, 82. jegyzet. A fríggek és görögök közti kulturális közelségről a Kr. e. 1. évezred elején lásd DeVries 1980.
- 9 A 8–7. századi asszír szövegekből és a későbbi görög forrásokból a kutatók egy része arra következtet, hogy „Mita” nem egyetlen fríg uralkodó neve volt, hanem, ahogy ez a hatalmat egy-egy család kezébe helyező társadalmakban megszokott, időről időre ismétlődött a fríg uralkodócsaládban, lásd elsősorban Berndt-Ersöz 2008. Akik így gondolják, azok szerint ezzel függ össze az is, hogy Hérodotosz Midaszt kétszer Gordiasz fiának (I. 14, VIII. 138), kétszer Gordiasz apjának mondja (I. 35, I. 45); pl. Asheri–Lloyd–Corcella 2007, 85–86 szerint Hérodotosz a négy helyen három különböző Midaszról beszél.
- 10 Legkorábban Túrtaiosz fr. 12 (7. század), majd Hérodotosz (5. század), aki háromszor is említi: egyszer egy Delphoiban lévő trónszék felajánlójaként (I. 14), máskor a líd Kroiszoszhoz érkező fríg Adrasztoz felmenőjeként (I. 35, I. 45), harmadszor pedig makedóniai „kertje” kapcsán, ahol maguktól nőnek a hatvanszirmú rózsák, és ahol Szilénosz a király fogságába esett (VIII. 138).
- 11 Lásd pl. Túrtaiosz fr. 12, Arisztophanész: *Plutosz* 286–287; Platon: *Törvények* 660e; Libaniosz: *Orationes* 25, 25 stb.
- 12 A görög hagyomány Midasza ebben a líd Kroiszoszra hasonlít, a kettejük közti párhuzamokról alább lesz szó.
- 13 Vö. Arisztotelész: *Politika* 1257b; Ovidius: *Átváltozások* XI. 100–145; Hyginus: *Fab.* 121; Fulgentius: *Myth.* II. 10; Szuda-lexikon s. v. „Midasz” stb.
- 14 Hyginus: *Fabulae* 191; Ovidius: *Átváltozások* XI. 146–179. Egyes kutatók szerint a számárfülek „eredetileg” Midasz Dionüszoszhoz fűződő kapcsolatát fejezték ki, lásd pl. Schefold 1978, 73 – ebben az esetben a hosszú fül a történet két főszereplőjét minden egyéb különbözőségük ellenére is valamiképp rokonítja. Egy újabb, merész értelmezés szerint a számárfülek eredete egyfajta képi, illetve színházi allegória, amelyben Midasz fülei a perzsa király kémeit jelentették, ehhez lásd Berndt 2018. Az mindenesetre kétségtelen, hogy Midasz hosszú füleit az ókorban a zenei versenytől függetlenül is említik (pl. Arisztophanész: *Plutosz* 287, Phil. *Vit. Ap.* VI. 27), a Szuda-lexikon pedig ennek különféle magyarázatait gyűjti össze (s. v. „Midasz”). Az ehhez a motívumhoz kapcsolódó, a királyi számárfülek rejtegetésének sikertelenségéről szóló történet rendkívül elterjedt az egész világon, lásd ehhez kiindulásként pl. Scobie 1977 (egy 9. századi koreai történet fordításával, utalással a további változatokra és a korábbi szakirodalomra).
- 15 Hasonló kettősséget figyelhetünk meg Faunus és *fauni* (faunok), Silvanus és *silvani*, Pan és *panes* stb. között (lásd ehhez Mannhardt II. köt. 113–136).
- 16 Ugyanígy Hérodotosz VIII. 138; Xenophón: *Anabaszisz* I. 2, 13; Theopomposz: *FrGrH* 115 F 75; Cicero: *Tusc. Disp.* I. 114. Ez összhangban van azzal a – nem igazolható, ezért teljesen hipotetikus, és az újabb szakirodalomban jellemzően elutasított – elmélettel, amely szerint a szilének „eredetileg” a szatíroktól különböző, „bölc” lények voltak, s a két csoport csak később olvadt össze, lásd Welcker 1826, 218–219; Preller–Robert 1894, 729–732; A. Hartmann s. v. „Silenos und Satyros”: *Realencyclopädie* III/A1 (1927), 40–44; Wilamowitz 1959 [1931], I. köt. 191–192; Schefold 1978, 73; Roller 1983, 307. Erre az álláspontra helyezkedve (Wilamowitzra, Pickard–Cambridge-re, Nilssonra és másokra hivatkozva) marasztalja el Nietzschek Szilénosz, a szilének és a szatírok összemosása miatt Silk–Stern 1983, 148 és 404, 49. jegyzet.
- 17 Hogy ez az 5. századi, a szatírdráma kontextusán kívül csak jóval később megragadható szóhasználat a képeken már a Kr. e. 6. század első felében is felbukkanó Szilénosz-történetben is érvényesülne, azt semmi nem igazolja, de semmi nem is cáfolja.
- 18 A görög vázafestészet szatírajairól átfogóan lásd Lissarrague 2013; Isler-Kerényi 2004; Hedreen 1995 [1992]; Lissarrague 1990.
- 19 Firenze, Museo Archeologico Etrusco 4909 (BA 300000). A vázáról és a rajta látható ábrázolásokról összefoglalóan lásd pl. Iozzo 2018, ezen belül a „Héphaisztosz visszatérése” jelenetről 36–39.
- 20 A történetet röviden összefoglalja pl. Pauszaniasz (*Görögország leírása* I. 20, 3); fő motívumait és cselekményét vizsgálja, a Midasz–Szilénosz-történettel is kapcsolatba hozva Davies 2004, 684–685. A képi ábrázolások sajátosságairól lásd pl. Hedreen 2004.
- 21 A Midasz és Szilénosz státusza közti különbséget a történet néhány kutatója problémának érzi, s azzal próbálja áthidalni, hogy a történetbeli Midaszt mint „mitikus” alakot megkülönbözteti a fríg történelem „igazi”, „történeti” királyaitól. Lásd pl. Kroll s. v. „Midasz”: *RE* XV/2 (1932), 1526–1540: „A fríg királyi ház mitikus öse, de eredetileg erdei démon vagy forrásisten, akinek nyomai Makedóniában a fríggek legrégebbi eredeti lakhelyéig visszavezethetők” (1526); Roller 1983: „Midasz, történeti személy a görög mitológia [*Greek legend*] részévé alakult át” (302); Vassileva 1997: „Midasz egy létező fríg történeti személyből a görög mitológiába és mondavilágba [*Greek myth and legend*] került át” (20).
- 22 Karl Schefold (Schefold 1978, 72–74) ezzel szemben a történet háttereként egy egykori „szilénomakhiára” utal, amelyet Sztészikhorsz is megénekelt és a paestumi Héra-templom metopéin is látunk. Ennek megfelelően az archaikus kori sziléneket és Szilénoszt is az olümposzi istenvilág rendje ellen lázadó lényekkel, a titánokkal, a gigászokkal, Tüphónnal rokonítja.
- 23 *LIMC* VIII/1, 846–851; Miller 1988, 79.
- 24 London BM 51.4–16.9 (*LIMC*, s. v. „Midasz” 38, BA 213470): a szatírt itt *SZILÉNOSZ*, a királyt *MIDASZ* felirat jelöli. A vázáról lásd még alább és 11. kép.
- 25 A kutat ábrázoló képek egyikén Midasz is megjelenik (*MIDESZ* felirattal megjelölve): London BM 1910.2-12.1 (*LIMC*, s. v. „Midasz” 10, BA 305503)
- 26 New York, Metropolitan, 49.11.1 (*LIMC*, s. v. „Midasz” 9, BA 302864), a képről részletesebben lásd lent. A kép jelen tanulmányban megfogalmazott értelmezése a Nagy Árpád Miklóssal folytatott beszélgetésünk eredménye.
- 27 Ermitázs 1911.10 (*LIMC*, s. v. „Midasz” 22, BA 302993). Az edényről lásd A. Petrakova leírását a Getty Múzeum kiállítás-katalógusában: Trofimova 2007, 137.
- 28 A *LIMC*-ben (bizonytalan azonosítású ábrázolásként) a „Nike” szócikkben is meg van említve (*LIMC* VI/1. köt. 858, s. v. „Nike” No. 70.), Robert Guy Íriszként értelmezi, a Sotheby’s katalógusában viszont mint Írisz átalakított Eileithüia szerepel (erről részletesebben lásd a következő jegyzetet). A nőalak kézmozdulatát másfelől teljes joggal hasonlítja egy másik, töredékes Midasz–Szilénosz-ábrázolás (Eleuszisz 1466, *LIMC*, s. v. „Midasz” 35, BA 15555) Midasz háta mögött álló, sajnos nagyon hiányosan megmaradt alakjának kézmozdulatához Vassileva 2018, 50.
- 29 A nehézséget a Sotheby’s katalógus tárgyleírásának szerzője úgy próbálta feloldani, hogy a kép keletkezésében két fázist feltételezett: a festő először Athéné születését kezdte el megfesteni, így került a képre „Eileithüia” és a trónoló „Zeusz”, de utána menet közben valamiért „meggondolta magát”, és „Eileithüiát” „Íriszszé” alakította, „Zeuszt” pedig Midasszá. Végül az egészhez hozzáadta Szilénoszt és fegyveres kísérőjét. Lásd <https://www.christies.com/en/lot/lot-4108149>.
- 30 Hasonló, még talán ennél is nagyobb (tánc)lépést tesznek időnként hangszerral vonuló szatírok, lásd az Omaha-festő amphoráját a 6. sz. második negyedéből (Louvre G 861, BA 350214) és egy másik, valamivel későbbi amphorát hasonló ábrázolással (Berlin Antikensammlung 1966.1, BA 320278). A két váza lépő szatírja közti hasonlóságról: Kárpáti 2012, 225; Hedreen 2007, 189, 52.

- jegyzet (aki ezt feltételesen a homéroszi *Apollón-himnusz* 202. sorával is összefüggésbe hozza).
- 31 Berlin, Antikensammlung 3151 (*LIMC*, s. v. „Midas” 21 = „Oreios” 1, BA 300748).
- 32 A jelenethez feliratok is tartoznak. A *SZILÉNOSZ* felirat a szatírt nevezi meg; a másik, vélhetően szintén névként értendő *OREIOSZ* felirat (melléknévként kb. ’hegyi’, ’hegyvidéki’) egyértelműen az első alakhoz tartozik. A harmadik, *THERÜTAI* felirat értelmezése bizonytalanabb: talán ’vadászokat’ (*théreutai*) jelent és a jelenet egészére vonatkozik, vagy szintén (talán elírást tartalmazó) tulajdonnév (Therütasz helyett?), és ilyen értelemben a hátsó férfihoz tartozik. A feliratot névként értelmezi pl. Brommer 1941, 40, címként pl. Scheföld 1978, 73.
- 33 A szatírok kezében felbukkanó tárgyakról, köztük a borozás kellékeiről lásd Schlesier–Schwarzmaier 2008, 45.
- 34 A váza egészének kompozíciója és Szilénosz mozdulata szempontjából is érdekes, hogy a váza túldalán szintén három, táncoló alakot látunk, és közülük a középső, egy auloszon játszó, hosszú hajú ifjú Szilénoszhoz hasonlóan, csak valamivel szabályosabban hajlítja be mindkét térdét. Vö. Isler-Kerényi 2007, 50, 51. ábra.
- 35 British Museum, B427 (BA 13243).
- 36 Emellett meglepően hasonlít az amphora Midasz-ábrázolásán (1. kép) szereplő szárnyas nőalak kézmozdulatára is.
- 37 Brommer 1941, 40–41: „der Silen geht zwar nicht gerade leichten Schrittes, aber er sträbt sich auch nicht. Woher dies kommt, zeigt die Weinschlauch, den Oreios in der freien Hand trägt. Aus ihm hat wohl der Silen etwas zu viel zu kosten bekommen.” Bothmer 1951, 40: „Silenos is certainly drunk, but the wineskin which Oreios has taken away from him is still full and need not have been the cause. [...]”
- 38 München, Antikensammlung, von Schoen 67. (*LIMC*, s. v. „Midas” 12; BA 217594) és Athén, Nemzeti Múzeum 12257 (*LIMC* 13; BA 9022355).
- 39 Bothmer 1941, 40–41, hasonlóképp Roller 1983, 306: „Silenos is shown being attracted to a fountain and is clearly excited by the smell of the wine, for in several representations he is shown gesticulating wildly and in some instances actually holds a wineskin or amphora.”
- 40 Meuli 1921, 71–77 (= Meuli 1975, II. 640–646). Ezzel szemben Malcolm Davies (Davies 2004), miután Frazer, Meuli és Schröder elemzésének ismeretében tipológiai szempontból újra megvizsgálta a Midasz-történetet, az „ambivalens segítő” (*ambivalent helper figure*) motívumát emelte ki belőle, és a maga részéről (elsősorban G. Luck írásától ihletve) olyan beavatási, illetve próbatétel-történetként írta le, amelyben az „ambivalens segítő” (Szilénosz) a hős túlvilággal való találkozását teszi lehetővé.
- 41 Schröder 1968.
- 42 Meuli elemzésének ez a része nagymértékben Wilhelm Mannhardt munkáján alapul, aki magát a folklórisztikai anyagot vizsgálva szintén kitért Szilénoszra és az *Odüsszeia* Polüphémoszára is, lásd Mannhardt 1875, I. 94–99; Meuli 1921, 71–79 (= Meuli 1975, II. 641–646). A Polüphémosz-epizóddal kapcsolatban Meuli elemzése elsősorban azt volt hivatott kimutatni, hogy a korábban először Wilhelm Grimm által (Grimm 1857) összegyűjtött rokon történetek (melyekből a bor, illetve a megrészegítés teljesen hiányzik) még a „Senkise” történetekkel kiegészítve sem tekintendők a homéroszi Polüphémosz-elbeszélést kielégítően megvilágító népmesei háttérnek, ezekhez további forrásként a megrészegítés-történeteket is hozzá kell vennünk. A homéroszi Polüphémosz-történet motívumairól és népmesei háttéréről lásd Glenn 1971 (a korábbi szakirodalom összefoglalásával).
- 43 Ennek ellenére ezeknek a képeknek is születtek olyan értelmezései, amelyek nemcsak a „szilénoszi bölcsesség” kinyilatkoztatását, hanem még Midasz erre adott reakcióját is leolvasni vélték róluk. Lásd pl. Kuhnert leírását a Midasz-festő ábrázolásáról (4. kép): „der König stützt sich mit der Rechten auf sein Scepter und lauscht mit nachdenklich gesenktem Haupte der Weisheit des Gottes” stb. (Roscher: *Ausführliche Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, s. v. „Midas”, II. 2963–2964). Egy másik Midasz-váza (Palermo, Mus. Reg. 2170 [2552] = *LIMC*, s. v. „Midas” 41) hasonló szellemben született értelmezésével száll vitába még jóval Kuhnert képleírása előtt Panofka 1845, 87–88.
- 44 Grünbaum 1877 (az Asmodáj-történetről lásd elsősorban 204–224).
- 45 A talmudi értelmezésekről és a *sámírról* mint kukacról lásd Grünbaum 1877, 205, a bevett értelmezésekről általában, további bibliográfiával W. Blacher – L. Blau s. v. „Shamir”: *Jewish Encyclopedia* 11, 229–230.
- 46 Babiloni Talmud, Gittin, 68a–b. A Salamon–Asmodáj-történet párhuzamairól és kapcsolatairól más népek irodalmával, további szakirodalommal, lásd Schwarzbaum 1968, 46–47. A történetnek ezt a részét magyarul a Komlós Aladár és Vihar Béla által közölt, filológiai pontosság helyett inkább az érthetőségre törekvő fordításban idézem: Komlós–Vihar 1940, 18–22 (= Ortutay–Simon–Prileszky 1964, 422–427).
- 47 Az eredeti talmudi szövegben itt Asmodáj két releváns bibliai helyre utal: Péld 20,1 és Hós 4,11.
- 48 A német változatot részletes bevezetővel hozza Maurer 1964, I. 317–326, a latin szöveget (minimális kommentárral) közli Singer 1925. A Maurer által kiadott szöveg az ún. *Vorauer Handschriften* (Vorau Cod. 276.) található (98v–99v), a Singer által publikált latin változat pedig a Bayerische Staatsbibliothek Clm. 14399. 183v oldaláról származik.
- 49 Az említett görög szerzőt Kelle nyomán (Kelle 1896, II. 121 és 322) a kardiai Hieronümoszként azonosítja Schröder 1968, 325–326. Ezt az azonosítást vitatja, és egy másik Hieronümoszt gondol valódi forrásnak Lochner–Hüttenbach 1972.
- 50 *Lob Solomons* 7. versszak 3. sor, lásd Maurer 1964, I. 322.
- 51 Vonbun 1862, 47–48, kissé eltérő változatban Vernaleken 1858, 213–214, vö. még Zingerle 1859, 81–83, No. 129 és 130.
- 52 Mannhardt 1875, I. 97–98; Meuli 1921, 72; Davies 688–689, 19. jegyzet és Schröder 1968, 328–330 (aki a Mannhardt által idézett történetet egy hasonló izlandi történettel is kiegészíti).
- 53 További példákat összegyűjtve lásd Mannhardt 1875, I. 96–99.
- 54 Meuli 1921, 77–78 (= Meuli 1975, 645–646).
- 55 A szláv Kitovrasz-történetekről és ezek összefüggéseiről más népek hagyományával A. N. Veszelovszkij írt átfogó tanulmányt, lásd Veszelovszkij 1872. Ebben azt az – azóta kétségbe vont – hipotézist állította föl, hogy a templomépítéshez kapcsolódó Salamon–Kitovrasz-történetet nem arámiból, hanem egy a talmudi megfelelőjéhez közel álló, azóta elveszett görög nyelvű változattól fordították (212–216).
- 56 Lásd s. v. „Китоврас”: *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, XV (1895), 229.
- 57 РНБ собрание Кирилло-Белозерского монастыря № 11/1088, 262r–263r. A szöveget eredetiben és francia fordításban közli Jakov Szolomonovics Lurje (Lurje 1964, 9), eredetiben és modern orosz fordítással (az utolsó mondatot elhagyva) Lihacsov 1981, 72–73. A szövegről lásd Bobrov 2017 (fontos adalékokkal mindenekelőtt a kodikológiai és történeti kontextusról, további szakirodalommal). A magyar fordítás az eredeti alapján, az orosz és a francia fordítást figyelembe véve készült.
- 58 РНБ собрание Кирилло-Белозерского монастыря № 11/1088, 127v (Jefrem Trebess illusztrációja). Bobrov a Kitovraszt ábrázoló képet, amely alatt közvetlenül Jefroszin *ex librise* van, a szerzetes személyes „emblémájaként” értelmezi, és egyúttal rámutat az illusztrációnak a novgorodi Szent Szófia-székesegyház Kitovrasz-ábrázolásához (9. kép) fűződő szoros kapcsolatára (Bobrov 2017, 439–445).

- 59 Az utolsó mondat vélhetően utalás arra a más Kitovrasz-történetből is ismert hagyományra, amely szerint Kitovrasz Salamon testvére (tehát maga is Dávid fia) volt. Az utolsó mondathoz lásd Bobrov 2017, 443, a szóban forgó másik történetről Veszeloovszkij 1872, 222–224.
- 60 A szabadság mint legfőbb érték szerepeltetését Lurje kifejezetten Jefroszin személyes preferenciáinak és értékrendjének tudja be, lásd Lurje 1964, 10–11.
- 61 Meuli 1921, 72–73 (= Meuli 1975, 642).
- 62 Ovidiusnál ugyanők szintén minden hezitálás nélkül, teljes természetességgel ürítik ki a borospoharakat, majd az ivást „pihenés követi”: *Et relevant multo pectora sicca mero. / Vina quies sequitur...* (*Fasti* III. 304–305).
- 63 A „meztelenek” etiópiai bölcsek, akiket Philoztratosz művének VI. könyvében Apollóniosz meglátogat (lakóhelyükről és életmódjukról általánosságban lásd *VA* VI. 6). Közéjük tartozik Neilosz is, aki azonban Apollóniosz mellé szegődik és elkíséri további útján.
- 64 Schröder 1968, 328.
- 65 Babiloni Talmud, Gittin, 68b. A történetnek ez a szakasza a magyar változatban az elemzés szempontjából is jelentős változtatásokkal szerepel, ezért a fordítást ebben az esetben a talmudi szöveghez igazítottam a „William Davidson Talmud” sefaria.org oldalon elérhető online szövege alapján (amely megegyezik a hagyományos vilnai kiadás szövegével). A magyar fordításhoz felhasználtam Davidson ugyanott megtalálható, Rabbi Adin Even-Israel Steinsaltz magyarázatait is tartalmazó, párhuzamos angol fordítását is.
- 66 Szilénosz megszabadulását tudtommal egyedül Cicero említi mint a szilénoszi bölcsesség cseréértékét (*Tusc. Disp.* I. 114).
- 67 Nem véletlen, hogy Jacob Burckhardt, mikor a görögök „világ-szemléletét” próbálja meghatározni, mindezeket a szöveghelyeket gondosan összegyűjti, és többek közt ebből bontja ki a „görög pesszimizmus” Nietzsche számára is oly kedves gondolatát: Burckhardt 1898, II. 341–427 (*Zur Gesamtbilanz des griechischen Lebens*). A „legjobb mielőbb meghalni” gondolat megfogalmazásairól: 395–401.
- 68 Vö. ugyanakkor Pind. fr. 128. (= Scholia in Aristoph. *Nub.* 223), amelyben Szilénosz egy bizonyos Olümposzt mint „szere-
- csétlen egy napig élőt” (ὄ τάλας ἐφάμερε) szólít meg, és mint-ha helyteleníténé, hogy „vagyonával büszkélkedik” (χρήματα διακομπέων).
- 69 A töredékek némi áttekintéssel a dialógus egészéről: Gigon 1987, 287–296; a dialógus keletkezésének körülményeiről, feltelezett szerkezetéről és tartalmáról: Chroust 1966. Cicero a *Tusculumi eszmecsere* I. könyvének végén, miután többek közt „Szilénosz bölcsességét” is idézte, a *Phaidón* társaitól búcsúzó Szókratészéhez nagyon hasonló gondolatokat fogalmaz meg (*Tusc. Disp.* I. 117).
- 70 A történet rövid elemzése további párhuzamokkal: Burckhardt 1898, II. 395–397.
- 71 Louvre G 197 (BA 202176).
- 72 A két király közti alapvető hasonlóságokat a görög hagyományban felsorolja Roller 1983, 307–308.
- 73 Épp ennek nyomán felfedezhető egyfajta hangsúlybeli különbség az elbeszélés saját logikája és belső tanulsága, illetve a történetnek az adott szolóni-kroiszoszi kontextusban kibomló értelme közt. Lásd erről, további irodalommal, Lloyd 1987.
- 74 A *Prédikátor* könyve gondolatvilágának beágyazottságáról az ókori közel-keleti irodalomba lásd Anderson 2014.
- 75 Szilénosz Midasznak adott válaszát Asmodáj reakciójával és a *Prédikátor* könyvével párhuzamosnak látja Grünbaum is, lásd Grünbaum 1877, 220.
- 76 Lásd ehhez Frazer párhuzamait Jákob és az angyal bibliai küzdelméhez, a főbb közös motívumok elemzésével: Frazer 1918, II. 412–414. A megértesítés-történetek és más, elterjedtebb történettípusok viszonyát részletesen vizsgálja Davies 2004.
- 77 Vö. Davies Szilénosz-értelmezésével: Davies 2004, 691–692.
- 78 A beszéd képességével *ab ovo* nem rendelkező „mitikus” lények egyes irodalmi művekben való megszólalásáról és e megszólalás következményeiről lásd Horváth Juditnak a hésziodoszi százkezüekről szóló tanulmányát: Horváth 2015.
- 79 Davies emiatt a kettősség miatt is értelmezi Szilénoszt „ambivalens segítőként”: „That Silenus is ambivalent cannot, I think, be doubted. His half-human, half-bestial shape, his initial hostility, his obstinate silence followed by eloquent exposition, all bespeak such a verdict.” (Davies 2004, 690.)

Bibliográfia

- Anderson, W. H. U. 2014. „Ecclesiastes in the Intertextual Matrix of Ancient Near Eastern Literature”: K. Dell – W. Kynes (szerk.): *Reading Ecclesiastes Intertextually*. New York – London, 157–175.
- Asheri, D. – Lloyd, A. – Corcella, A. 2007. *A Commentary on Herodotus' Books I–IV*. Oxford.
- Berndt-Ersöz, S. 2008. „The Chronology and Historical Context of Midas”: *Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte* 57/1, 1–37.
- Berndt, S. 2018. „The King Has Ass's Ears! The Myth of Midas's Ears”: *The Adventure of the Illustrious Scholar: Paper Presented to Oscar White Muscarella*. Culture and History of the Ancient Near East 94. Leiden–Boston, 49–66.
- Bobrov, A. G. 2017. Бобров А. Г., „Китоврас Ефросина Белозерского”: *Труды Отдела древнерусской литературы* 65, 423–449.
- Bothmer, D. v. 1951. „Attic Black-Figured Pelikai”: *Journal of Hellenic Studies* 71, 40–47.
- Brommer, F. 1941. „Bilder der Midassage”: *Archäologischer Anzeiger* 1941, 32–51.
- Burckhardt, J. 1898. *Griechische Kulturgeschichte*. Berlin–Stuttgart.
- Chroust, A-H. 1966. „Eudemos or on the Soul. A Lost Dialogue of Aristotle on the Immortality of the Soul”: *Mnemosyne* 19/1, 17–30.
- Davies, M. 2004. „Aristotle Fr. 44 Rose: Midas and Silenus”: *Mnemosyne* LVII/6, 682–697.
- DeVries, K. 1980. „Greeks and Phrygians in the Early Iron Age”: *From Athens to Gordion. The papers of a memorial Symposium for Rodney S. Young*. Philadelphia.
- Fränkel, Ch. 1912. *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbilder*. Bonn.
- Frazer, J. G. 1918. *Folk-lore in the Old Testament*. London.
- Glenn, J. 1971. „The Polyphemus Folktale and Homer's Kyklópeia”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 102, 133–181.
- Gigon, O. (ed.) 1987. *Aristotelis Opera (ex recensione I. Bekkeri, ed. 2), III: Librorum Deperditorum Fragmenta*. New York – Berlin.
- Grimm, W. 1857. *Die Sage von Polyphem*. Berlin.
- Grünbaum, M. 1877. „Beiträge zur vergleichenden Mythologie aus der Hagada”: *Zeitschrift der Deutschen Morenländischen Gesellschaft* 31/2–3, 183–389.
- Hedreen, G. 1995 [1992]. *Silens in Attic Black-Figure Vase-Painting. Myth and Performance*. Ann Arbor.
- Hedreen, G. 2004. „The Return of Hephaistos, Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative”: *Journal of Hellenic Studies* 124, 38–64.

- Hedreen, G. 2007. „Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens”: E. Csapo – M. C. Miller (szerk.): *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. Cambridge, 150–195.
- Horváth J. 2015. „A hálás százkezüek. Hésiodos: *Theogonia* 617–720”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 113–123.
- Iozzo, M. 1998. *The François Vase. Rex Vasorum, King of Vases*. Firenze.
- Isler-Kerényi, C. 2004. *Civilizing Violence. Satyrs on 6th-Century Greek vases*. Fribourg–Göttingen.
- Isler-Kerényi, C. 2006. *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*. Leiden.
- Kárpáti A. 2012. „A Satyr-Chorus with Thracian Kithara. Toward an Iconography of the Fifth-Century New Music Debate”: *Phoenix* 66/3–4, 221–246.
- Kelle, J. 1896. *Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin.
- Komlós A. – Vihar B. (szerk.) 1940. *A kincsőrző fa. Zsidó mesék és elbeszélések*. Budapest.
- Krappe, A. H. 1933. „Solomon and Ashmodai”: *The American Journal of Philology* 54/3, 260–268.
- Kuhnert, E. 1886: „Midas in Sage und Kunst”: *Zeitschrift für Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 40/3, 549–558.
- Leipen, N. et al. 1984. *Glimpses of Excellence. A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection*. Toronto.
- Lihacsov, D. SZ. 1981. Д. С. Лихачев и др. (ред.): *Памятники литературы древней руси. XIV - середина XV века*. Москва.
- Lissarrague, F. 2013. *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*. Paris.
- Lissarrague, F. 1990. „Why Satyrs Are Good to Represent?”: F. Zeitlin – J. Winkler (szerk.): *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, 228–236.
- Lochner-Hüttenbach, F. von 1972. „Zum Motiv der »Überlistung eines Jenseitigen«”: *RhM Neue Folge* 115, 24–27.
- Lloyd, M. 1987. „Cleobis and Biton (Herodotus 1,31)”: *Hermes* 115/1, 22–28.
- Lurje, J. S. 1964. „Une légende inconnue de Salomon et Kitovras dans un manuscrit du XVe siècle”: *Revue des Études Slaves* 43, 7–11.
- Mannhardt, W. 1875. *Wald- und Feldkulte*. 1985. Berlin.
- Meuli, K. 1921. *Odyssee und Argonautika. Untersuchungen zur griechischen Sagengeschichte und zum Epos*. Säckingen.
- Meuli, K. 1975. *Gesammelte Schriften*. Basel.
- Maurer, F. 1964. *Die Religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Miller, M. C. 1988. „Midas as the Great King in Attic Fifth-Century Vase-Painting”: *Antike Kunst* 31/2, 79–89.
- Muscarella, O. W. 2013. *Archaeology, Artifacts and Antiquities of the Ancient Near East*. Leiden–Boston.
- Nietzsche, F. 1986 [1872]. *A tragédia születése*. Fordította Kertész Imre. Budapest.
- Ortutay Gy. – Simon R. – Prileszky Cs. (szerk.) 1964. *A kék szarvas. Perzsa, arab, török, héber mesék*. Budapest.
- Panofka 1845. „Midas auf Bildwerken”: *Archäologische Zeitung* 3, 87–96.
- Preller, L. – Robert, C. 1894. *Theogonie und Götter*. Berlin.
- Reibnitz, B. v. 1992. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (Kap. 1–12)*. Stuttgart–Weimar.
- Roller, L. E. 1983. „The Legend of Midas”: *Classical Antiquity* 2/2, 299–313.
- Schefold, K. 1978. *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*. München.
- Schöne-Denkinger, A. 2008. „Dionysos und sein Gefolge in der attischen Vasenmalerei”: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (szerk.): *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*. Berlin, 43–53.
- Schopenhauer, A. 1844. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*. Leipzig.
- Schwarzbaum, H. 1968. *Studies in Jewish and World Folklore*. Berlin.
- Scobie, A. 1977. „A Korean Midas Tale”: *Folklore* 88/1, 88–90.
- Silk, M. S. – Stern, J. P. 1983. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge.
- Singer, S. 1925. „Solomo und der Drache”: *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 65, 97–98.
- Sluga, H. 2006. „Family Resemblance”: *Grazer Philosophische Studien* 71, 1–21.
- Trofimova, A. 2007. *Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage*. Los Angeles.
- Vassileva, M. 1997. „Midas between the Balkans and Asia Minor”: *Dialogues d’Histoire Ancienne* 23/2, 9–20.
- Vassileva, M. 2008. „King Midas in Southeastern Anatolia”: J. C. Collins – M. R. Bachvarova – I. C. Rutherford (szerk.): *Anatolian Interfaces. Hittites, Greeks and their Neighbours*. Oxford, 165–172.
- Vernaleken, T. 1858. *Alpensagen. Volksüberlieferungen aus der Schweiz, aus Vorarlberg, Kärnten, Steiermark, Salzburg, Ober- und Niederösterreich*. Wien.
- Veszolovszkij, A. N. 1872. А. Н. Веселовский: *Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине*. Санкт-Петербург.
- Vonbun, F. J. 1862. *Beiträge zur Deutschen Mythologie*. Chur.
- Welcker, F. G. 1826. *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie*. Frankfurt.
- Wilamowitz, U. v. 1959 [1931]. *Der Glaube der Hellenen*. Darmstadt.
- Zingerle, I. V. 1859. *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Tirol*. Innsbruck.

Kárpáti András (1959) a PTE BTK Klasszika-filológia Tanszékének docense. Fő kutatási területei: antik színháztudomány, líra, zene, zenei ikonográfia.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Táncra penderített komédiás. Megjegyzések az Antik Gyűjtemény új paestumi vázájához* (2019/3).

Higgyünk-e Pausanias szemének?

A Kypselos-ládán ábrázolt fríg aulosz talánya

Kárpáti András

Pausanias a 2. században autopszia alapján adott részletes leírást a híres Kypselos-ládáról.¹ A Kr. e. 6. században készült,² aranyozott elefántcsont-domborművekkel díszített cédrusfa ládát az olympiai Héra-templom *opisthodomos*-ában vette szemügyre, igen alaposan.³ A ládát a korinthosiai Zeusz és Hérának ajánlották hálából Kypselos megmeneküléséért. Az első díszítősávon (*chóra*) az öt⁴ közül Pausanias annál a jelenetnél időz el a leghosszabban, amelyik a Pelias tiszteletére rendezett halotti játékokat ábrázolta.⁵ A jelenet leírásának nagy terjedelme indokolt:⁶ az öt versenyszámban viaskodók és a nézők összesen huszonvalahány alakja közül huszonegyet a művész névfelirattal is azonosított.⁷ Pausanias természetesen mindegyikük nevét elolvassa, szokása szerint közbevet egy-egy kiegészítést, értelmezést (ki kinek a fia, melyik mítoszhoz kapcsolódik), illetve közli, ha bizonytalan valamiben („*valószínűleg* azonos”). Három ízben a magyarázata ikonográfiai természetű,⁸ és, ami szintén jellemző rá, a negatív információt is értékesnek tartja, mivel írásba foglalja. Például ha hiányol egy névfeliratot, vagy ha van ugyan felirat, de nem tudja, ki az illető. Az első, akit a versenyjáték-jeleneten azonosít, Héraklés, aki mögött, mint mondja, egy álló nőalak auloszon játszik.⁹ Az alábbiakban ezt az egyetlen mozzanatot vizsgálom. Gábor Sámuel megfogalmazásával (*mutatis mutandis*): „nem szeretném a képet rekonstruálni, csupán *rápillantani arra*, hogyan nézi és írja le a Kr. u. 2. században egy Pausanias nevű utazó/útleíró a *Kypselos-láda díszítésének* egy mintegy 750 évvel korábban készült *részletét*, s ez a leírás és szemléletmód miként viszonyul az (...) ókortudomány módszertanához és interpretációs stratégiáihoz. E vizsgálódás nyilvánvaló nehézsége, hogy mi már nem látjuk azt, amit Pausanias látott és leírt.”¹⁰

μετὰ δὲ τοῦ Ἀμφιαράου τὴν οἰκίαν ἔστιν ἀγὼν ὁ ἐπὶ Πελία καὶ οἱ θεώμενοι τοὺς ἀγωνιστάς. πεποίηται δὲ Ἡρακλῆς ἐν θρόνῳ καθήμενος καὶ ὀπισθεν γυνὴ αὐτοῦ ταύτης τῆς γυναικὸς ἐπίγραμμα μὲν ἄπεστιν ἣτις ἐστί, Φρυγίοις δὲ αὐλεῖ καὶ οὐχ Ἑλληνικοῖς αὐλοῖς. ἠνιοχοῦντες δὲ συνωρίδα Πῖσός ἐστιν ὁ Περιήρους καὶ Ἀστερίων Κομήτου, πλεῦσαι καὶ οὗτος λεγόμενος ἐπὶ τῆς Ἀργούς, καὶ Πολυδεύκης τε καὶ Ἄδμητος, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Εὐφήμος, Ποσειδῶνός τε ὢν κατὰ τὸν τῶν ποιητῶν λόγον καὶ Ἰάσωνι ἐς Κόλχους τοῦ πλοῦ μετεσχηκῶς· οὗτος δὲ καὶ τῆ συνωρίδι ὁ νικῶν ἐστιν. οἱ δὲ ἀποτετολμηκότες πυκτεύειν Ἄδμητος καὶ Μῶπος ἐστιν ὁ Ἄμυκος· ἐν μέσῳ δὲ αὐτῶν ἀνὴρ ἐσθηκῶς ἐπαυλεῖ, καθότι καὶ ἐφ’ ἡμῶν ἐπὶ τῷ ἄλματι αὐλεῖν τῶν πεντάθλων νομίζουσιν... (V. 17, 9)

*Amphiarao*s háza után jön Pelias versenyjátéka, illetve akik a versenyzőket nézik. Héraklést trónon ülve ábrázolták, mögötte egy nőalak. Ennél a nőnél nincs ott felirat, hogy ő kicsoda, mindenestre fríg auloszon¹¹ játszik, és nem görög auloszon. Kettősfogathajtók: Pisos, Periérés fia és Asterión, Kométos fia, akiről úgy tartják, hogy ő is az Argó hajója volt, továbbá Polydeukés, valamint Admétos, illetve rajtuk kívül még Euphémós, Poseidón gyermeke, legalábbis a költők szerint, és szintén részt vett Iasónnal a kolchisi hajóúton, és a fogathajtóverseny győztese is

ő. *Ökölvívásban csap össze Admétos és Mopsos, Ampyx fia. Közöttük egy álló férfialak auloszon játszik, ahogyan manapság is szokásban van az aulosz-zene a pentathlon ugrószámában.*¹²

Először nézzük meg közelebbről az auloszt: mit látott Pausanias? Az aulosz a versenyjáték-ábrázolások ismétlődő ikonográfiai eleme,¹³ miként erre, mint láttuk, kollégánk,¹⁴ Pausanias is felhívja a figyelmünket.¹⁵ A Kypselos-ládán ábrázolt halotti versenyjáték egyik közeli párhuzamán, a Kr. e. 580 és 570 közötti évekre keltezhető, az Akropolis közelében előkerült, nagy méretű attikai dinos-töredéket díszítő jeleneten is ott van az *aulétés*, névvel is azonosítva: PHILONB<O>N.¹⁶ A Kypselos-ládán az ökölvívók, Admétos és Mopsos között ábrázolt másik, férfi-*aulétés* tehát Philonbon kollégája. Vagyis a képen ugyanúgy, ahogy a szövegben, hangsúlyt kapott, hogy egyszerre két auloszjátékos is látható, ami Pausanias érdeklődését is felkeltette.¹⁷ Vélhetően ezért hiányolja (ἄπεισιν) a feliratot: a másik, a női auloszjátékos – mondja a sorok között – ezen a képen értelmezésre szorul. Ha egyszer nem a versenyjátékok szokásos muzikus-alakja, akkor ki az, aki Héraklés mögött állva játszik a hangszeren, és miért van jelen? Nem tudom, közli Pausanias – szintén a sorok között – azzal, hogy őrála semmit nem mond, ellentétben a többi szereplővel. (Néhány sorral lejjebb a diszkoszvető Eurobotással kapcsolatban a nem tudás könnyebben kezelhető: egy híres diszkoszvető lehet az illető, közli.)

A nem tudásból fakadó rossz érzés mérséklésére egy olyan mozzanatra tér ki, amit viszont biztosan tud: a játékos a görög-től különböző fríg auloszon játszik. Pausanias kutatói, tanári éthoszána és módszerének ismeretében megkockáztatható: ha a Kr. u. 2. századi kortárs olvasója nem tudná pontosan, milyen a fríg aulosz, azaz miben más, mint a görög (és a római *tibia*), akkor a két hangszerváltozat különbségéről is lenne egy-két szava.¹⁸ De a császárkori olvasó, mint látni fogjuk, jól ismerte a fríg auloszt. Sokkal jobban, mint a modern tudós olvasók, akik közül többen Pausanias leplezetlen nemtudásától készletve az ő szemével látva adták meg a magyarázatot: a görög szerző valójában nem azt látta, amit leírt. Fontos itt különbséget tenni: Pausanias természetesen nem tévedhetetlen, értelmezései nemegyszer tévesek, korrigálhatók.¹⁹ Itt azonban nem értelmez, hanem egyszerűen megnevezi, amit lát: nőalak játszik a fríg auloszon.²⁰ Mivel mi már nem látjuk, amit ő látott és leírt, helyesebbnek tűnik nem azzal magyarázni a nemtudását, hogy valójában nem is azt látta, amit leírt. Nézzük tehát meg először közelebbről, mit látott, és tekintsük át röviden a fríg aulosz fűvőhangszert és ábrázolástörténetét.

Nincs okunk kétségbe vonni, hogy Pausanias pontosan olyan hangszert, vagy ahhoz nagyon hasonlót látott, mint amilyen *saját korának* fríg aulosza. Mai szemmel tehát az egyik igazán érdekes mozzanat a Kypselos-láda Pelias-játékok-jelenetén az, hogy a hangszerváltozat minőségi kultúrából ismert egyetlen, némileg bizonytalan ábrázolása, a Hagia Triada-i festett szarkofág jelenete²¹ után egészen a Kr. e. 2–1. századig nem ismerünk fríg aulosz-ábrázolást.²² Vagyis a Pausanias által látott hangszer közel ezer év távolságot hidal át, illetve, ha a minőségi ábrázolásnak ez a pontja nem hiteles, akkor a Kypselos-ládán ábrázolt hangszer a fríg aulosz (eddig ismert) ábrázolástörténetének a kezdőpontja. Ez a tény azért is figyelemre

méltó, mert eközben természetesen temérdek görög auloszal találkozunk, és mert a görög kultúrákban az auloszról köztudomású, hogy phryg hangszer, mítoszainak kulcsszereplői között ott találjuk a phryg Marsyast vagy a szintén phryg Olymposzt.²³ Az állítás tehát nem az, hogy a Kr. e. 6–5. században és az azt követő nagyjából négyszáz évben nem volt olyan aulosz, amely hangszerfelépítésben (és így persze külső megjelenésében is) eltért a görög alapváltozattól.²⁴ Hanem az, hogy *semmilyen* adat nincs róla: sokáig vagy nem ábrázolták, vagy nem maradt fenn ilyen ábrázolás. Ráadásul egy meglehetősen késői időpontig olyan szövegünk sincs, amelyről a kérdés eldöntéséhez elegendő bizonyossággal lenne állítható, hogy amikor a szöveg *phryg* auloszról tesz említést, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy ez a hangszer a „görög” aulosztól különböző fríg aulosz, azaz nem csupán általában tesz utalást arra, hogy a „görög” aulosz természetesen phryg: Keletről jön, mint Kybelé és mint az orgiasztikus kultuszok.

Mind a „hellén”, mind a „fríg” aulosz kétsöves fűvős hangszer. De míg a görög aulosz esetében a két cső egyenlő hosszú, a fríg aulosz egyik csöve, többnyire a bal kéz felőli, valamivel hosszabb, és főleg: markánsan görbült ívű, szarv alakú hangtölcsérben végződik. A tölcsérnek feltehetően nem csupán az alakja hasonló a szarvhoz, de abból is készülhetett, innen eredeztethetők a fríg aulosz elnevezéseinek változatai: *keraulos* vagy *aulos kerastés*.²⁵ További elnevezése az *elymos*, ám ezt egyedül késői források azonosítják a fríg auloszsal (erről lásd lejjebb). A csövekre fűrt lyukak átmérője kisebb, és ezért a hangja mélyebb a normál auloszénál.²⁶

Három esetben lehetünk többé-kevésbé biztosak abban, hogy a hellén aulosztól különböző fríg auloszsal van dolgunk:

- (1) ha ábrázoláson látható;
- (2) ha a szöveg a phryg jelző mellett a hangszer normál aulosztól eltérő tulajdonságára utal;
- (3) ha a szöveg nem utal ilyen tulajdonságra, de a görög auloszsal (vagy római tibiával) együtt említi a fríg auloszt mint ettől különbözőt.

A Pausanias által hellénnek nevezett aulosz a homérosi epikában, illetve ábrázolások sokaságán a Kr. e. 8. század végétől – 7. század elejétől jelenik meg a görög kultúrában. A hangszer két csöve egyenlő hosszú, és egyikén sincs hangtölcsér.²⁷ Ugyanez a kétsöves fűvős bukkan fel a kykladikus zenész-idolok hangszerei között a Kr. e. 3. évezredben,²⁸ Mezopotámiában az óbabilóni időkben, Egyiptomban a Kr. e. 1400 utáni évekből, Anatóliában a Kr. e. 9–8. századi újhittita és újasszír domborműveken vagy a Kr. e. 7–6. századi Phrygiában, a Kybelé-kultuszban.²⁹ Ugyanakkor egyik felsorolt kultúrában, így az archaikus kori Phrygiában sem bukkan fel az aulosz fríg változata.

A Kr. e. 2. évezredből mindössze egyetlen ábrázolást ismerünk, amely megegyezik a Pausanias és kora által fríg aulosznak nevezett hangszerrel: egy Hagia Triada-i tholos-sírból előkerült festett kőszarkofág hátoldalát díszítő, jól ismert jeleneten (1. kép).³⁰ A késő minószi (IIIA) korra keltezett áldozati jeleneten az asztalon fekvő, összekötözött bika mögött az auloszjátékos jól láthatóan a frígnak nevezett hangszerváltozaton játszik. Némi bizonytalanságra ad azonban okot a vakolat folytonossági hiánya a cső és a hangtölcsér között.³¹ Így, bár

a kiegészítés több mint valószínű, teljes bizonyossággal mégsem állítható, hogy a hangszer egyik csöve a tölcsérnek látszó objektumban folytatódik. Elvben ugyanis lehetséges, hogy egy tölcsér nélküli aulosz a nézőtől távolabbi csöve fölél a művész lebegő helyzetű, nem az auloszhoz tartozó tárgyat festett. Ha így van, akkor a közelebbi cső valamivel hosszabb, mint a másik, amire nincs komolyan vehető párhuzam a görög auloszabrázolásokon. Figyelmet érdemlő mozzanat továbbá, hogy a közelebbi (hangtölcsér nélküli) cső vége hegyesnek látszik, amire szintén nincs párhuzam.³²

Az archaikus korból Pausanias leírásán kívül a fríg auloszról két további adatot tart nyilván a szakirodalom: az egyik téves, a másik erősen kétséges. Az Annie Bélis szerint³³ *keraulos*-játékost ábrázoló, phrygiai vagy káriai eredetű, az archaikus korra keltezett bronzszobrocskán ábrázolt, phryg sapkát viselő muzsikus valójában trombitához hasonló, egyetlen csőből álló, kiszélesedő tölcsérben végződő fúvós hangszeren játszik, mindkét kezét a csőre helyezve (2a. kép). Semmi nem indokolja, hogy ezt a hangszert fríg auloszként azonosítsuk. Ezt melleleg a bronzszobrocska Bélis által nem említett párdarabja is megerősíti: az ugyancsak hegyes sapkát viselő (itt meztelenül ábrázolt) játékos csupán a bal kezével játszik a hangszeren, jobb kezét a csípőjének támasztva (2b. kép).³⁴

A másik adat, amelyet a szakirodalom az archaikus korból számon tart, egy mindössze egyetlen szóból álló Archilochos-töredék: *keraulés* (F269 West). A forrás Pausanias kortársa, az egyiptomi Naukratisből származó Iulius Pollux (4.71).

A kontextus a hangszerismereti témán belül az aulosz részletesebb bemutatása. *ὁ δὲ τοῖς αὐλοῖς χρώμενος αὐλητῆς καὶ κεραύλης κατὰ τὸν Ἀρχίλοχον, τριηραύλης, αὐλητρίς* („Az auloszon játszó [személy] *aulétés* és *keraulés* (Archilochos szerint), *triéraulés*, *aulétris*”). Zavarba ejtő Pollux közlése, hogy a *keraulés* ugyanúgy ’auloszjátékos’-t jelent, mint a többi megnevezés, vagyis az *aulétés* mellett a női játékost jelentő *aulétris* és a hadihajón az evezéshez ütemet adó *triéraulés*.³⁵ Meggyőző Laura Swift javaslata: a *keraulés* olyasmit kell jelentsen itt, hogy ’valaki úgy játszik egy szarvon, mintha az aulosz lenne’, és a *keras* szónak Archilochosnál leginkább obszcén jelentés tulajdonítható, csakúgy, mint a 247. töredékben.³⁶

A klasszikus korból egyedül szöveges forrásokat tart számon a szakirodalom, ábrázolás nem ismert. Euripidés kétszer említi a *phryg* auloszt, de egyebet nem mond róla, vagyis nem dönthető el, hogy a speciális fríg auloszra utal-e, vagy a színpadi kontextusban csupán a hangszer phryg eredete kap hangsúlyt: ’Keletről jövő, orgiasztikus kultuszhangszer’.³⁷

A másik csoport mindössze egyetlen szó, az *elymos*, ami Athénaios közlése szerint a fríg auloszt jelenti, és a klasszikus kori drámában négy előfordulását említi.³⁸ A szofisták fiktív lakomáján kerülnek szóba a különféle auloszfajták:

Ugyanis az elymosnak nevezett aulosz, amit Sophoklés említ a Niobé és a Tympanistai [Dobosok] című darabjában, mint halljuk, nem más, mint az alexandriaiak körében jól ismert fríg aulosz.



1. kép. Áldozati jelenet (részlet). Hagia Triada-i szarkofág, Kr. e. 1450–1340. Iraklion, Régészeti Múzeum (forrás: Wikimedia)



2a–b. kép. Két bronzszobrocska Kariából vagy Phrygiából, Kr. e. 800–500 között.
British Museum, London (forrás: British Museum)

Mivel az alexandriaiakra történő hivatkozás a beszélő kommentárja, így jó eséllyel a *mint halljuk* közbevetés is. Kevésbé tűnik valószínűnek, hogy a Sophoklész-szöveg világította volna meg, hogy a drámában elhangzó *elymos* szó jelentése: fríg aulosz.³⁹ Hihetőbb, hogy az athénaiosi beszélő a saját korából (vagy a Kr. e. 1. századból, lásd lejjebb) adhatott értelmezést egy *ezoterikusnak* hangzó szóhoz. Ahhoz hasonlóan, ahogy Pausanias is a saját korából értelmezett egy a normál auloszhoz képest különleges hangszert. Miután további érdekességként az alexandriaiak kétlyukú auloszfajtája is szóba kerül, a beszélő visszatér az *elymosra* – a Kr. e. 5. századba (egy rövid, a Kr. e. 1. századba tett kitérével).

Az elmos auloszt Kallias is említi a Pedétaiban [Béklyóztak]. Iuba [Mauretanus] pedig azt mondja, hogy ez phryg találmány, és hogy skytaleiának [’bot alakú’] is nevezik a vastagsága alapján. Az ifjabb Kratinos pedig a Thérámenésben⁴⁰ azt mondja, hogy a ciprusiak is használták.

Ha már az *elymos* szó phryg auloszként azonosítása megtörtént, logikus a beszélő részéről az Augustus-kori numida királyra hivatkozó kiegészítés. Iuba Mauretanus sok könyvnyi, a színházat, táncot, zenét, festészetet tárgyaló művében kitért a különféle hangszerekre is. Ugyanakkor sem a Kallias-, sem a Sophoklész-töredékek esetében nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy Athénaiosnak rendelkezésére álltak-e a Kr. e. 5. századi szövegek, és a darabok kontextusában olvasta-e az *elymos* szót, avagy a tekintélyes múltú, a glósszográfiai ha-

gyományból megszülető lexikográfusok egyikétől (netán éppen a phrygiai Parionból való Neoptolemos *Phrygiai phónai* című művéből)⁴¹ volt tudomása arról, hogy az *elymos* szó megvan már a Kr. e. 5. században Kalliasnál és Sophoklészénél.⁴² Végül, amikor Athénaios Iuba után ismét visszaugrik az időben, ezúttal a Kr. e. 4. századba, a szövegből már nem egyértelmű, hogy a *skytal(e)ia* vagy az *elymos* szó került-e szóba az ifjabb Kratinos komédiájában.⁴³ Ha lexikográfus volt Athénaios forrása, elképzelhető, hogy Athénaios kapcsolta össze az ebben talált *elymos*-locusokat, és a saját korából értelmezve alkotta meg a régi *elymos* „jelentéstörténetét”, hasonlóan ahhoz a scenárióhoz, ahogyan az „Athéna, Marsyas és az aulosz”-téma klasszikus kori töredékeiből konstruált „pszeudo-irodalomtörténeti” narratívát, Aristotelést használva sorvezetőnek.⁴⁴ Akárhogy is, a négy egyszavas „töredék” alapján inkább bizonytalan, mint biztos, hogy a Kr. e. 5–4. századi szerzők közlése-e, hogy az *elymos* azonos a (későbbi) fríg auloszal.⁴⁵

Az első lényegében biztosnak tekinthető adat egy a Kr. e. 245 körüli évekre keltezett, papiruszon fennmaradt levél,

amelyben egy Démophón nevű egyiptomi görög hivatalnok rendel muzsikust, továbbá rabszolgát és élelmiszert egy privát ünnepi alkalomra:

*Démophón üdvözli Ptolemaiost. Küldd el hozzánk mindenképpen a Petóys nevű aulétést, legyen nála a fríg aulosz is és a többi aulosz.*⁴⁶

Ekkoriban tehát Egyiptomban minden bizonnyal használatban volt egy speciális, az alap változattól (nem csupán méretében) eltérő auloszfajta, amelyet fríg aulosznak neveztek. A szöveg ugyanakkor, miként Pausanias, nem tér ki arra, miben tér el a fríg aulosz a görögtől.

A Hagia Triada-i szarkofág és a Kypselos-láda után az első ismert ábrázolás, amelyen fríg auloszal találkozunk, a Kr. e. 2. vagy az 1. századból való.⁴⁷ Egy Kyzikos környéken előkerült, ma a British Museum gyűjteményéhez tartozó, a sztélét lezáró oromtető felirata alapján egy Thallos nevű tisztségviselő (*epónymos*) által a legmagasabb Zeusnak, valamint egy nehezen azonosítható szó alapján valamely közösségnek⁴⁸ ajánlott márvány dombormű. A sztélén a három vízszintes regiszter közül a felsőben Zeus és a kitharával ábrázolt Apollón között vagy Artemis, vagy Dionysos, a középső regiszterben egy sorban hat *symposiastés* foglal helyet. Az alsó regiszterben zenész, meztelen táncosnő, táncoló férfialak mindkét kezében két-két bottal (ütőhangszer vagy két aulosz pár?), valamint egy nagyméretű keverőedényből egy kisebb kancsót kiemelő alak látható. A képmező bal szélén,

ülő testhelyzetben ábrázolt zenész a jellegzetes fríg auloszon játszik, és jobb lábával a *krupeza* nevű ritmushangszere adja a taktust a tánchoz (3. kép).

Ettől kezdve a Kr. e. 1. századtól az 5. századig egymás után következnek úgy a szövegek, mint az ábrázolások. Ezek elsődleges kontextusa a keleti orgiasztikus kultuszok – elsősorban a Cybele/Attis-, továbbá a dionyszosi, korybantikus kultuszok – római *sajáttá tétele*, illetve – ezekkel összefüggésben – halotti és sympotikus környezetben is találkozunk a fríg auloszal. Az ábrázolásokon jól láthatók a hangszer egyedi jellegzetességei (6–11. kép).⁴⁹ A költői szövegekben pedig a szarvat képező hangtölcsér görbületére utaló jelzők variációit találjuk (*cavus*, *curvus*, *aduncus*, *inflexus*), és ez a tény azokat a locusokat is bevonja ebbe a jelentéskörbe, ahol a kulturális közeg és költői párhuzamok nélkül nem vehetnénk bizonyosra, hogy a *Phrygia* vagy *Berecynth(h)ia tibia* jelzős szerkezet ezt a hangszerváltozatot kívánja-e megnevezni.⁵⁰ Statius részéről például nem csupán ez a saját korában jól ismert hangszert a mitikus múltba visszavetítő gesztus rokon Pausaniaséval, hanem a kontextus is: a gyermek Opheltés halála és temetése.⁵¹ Az Opheltés tiszteletére rendezett halotti játékokat – a nemeai játékok (egyik) *aitionja* – megelőző temetési menetben, mondja Statius, azért a *görbe szarvú tibia* szól, mert phryg szokás, hogy ha a halott gyermek, akkor ez a mélyebb, különösen szomorú hangon zengő fríg aulosz kíséri a halotti menetet – hiszen, tehetnénk hozzá, a kultuszban is, Rómában, ez az egyik hangszer, amely az ifjú Attist gyászolók énekét kíséri.⁵²

Mind ez idáig nincs tehát válasz arra, mi a magyarázat arra, hogy sok száz éven át hiányzik az ábrázolásokról ez a hangszerváltozat, illetve ha a Hagia Triada-szarkofágon az egyik cső hiányzó darabjának kiegészítése nem hitelt érdemlő, akkor miért csupán a Kr. e. 2. vagy 1. században tűnik fel újra. Létezett korábban is, de számunkra hosszú ideig a homályban? Vagy hellénizmus kori hangszerújításról, a keleti kultuszmozzanat egyiptomi és/vagy római *sajáttá tételéről* tanúskodik ez a jellegzetes hangszer, amelynek tulajdonsága, hogy egyszerre azonos a görög auloszal és különbözik tőle? A Pausanias szemével a Kypselos-láda jelenetén látott hangszer tehát vagy a hiányzó pillér, amellyel a közel ezer év távolság áthidalható, vagy éppenséggel a kezdőpont.

A Kr. e. 2. és Kr. u. 5. század közötti időből ismert szövegek és ábrázolások száma és ezek egybehangzó mivolta alapján tehát nincs okunk kételkedni abban, hogy a Kr. u. 2. században Pausanias, aki ráadásul valószínűleg a Phrygiával szomszédos Lydiában született, a számára, illetve olvasója számára is jól ismert fríg auloszt látta a 750 évvel korábban, Korinthosban készült ábrázolás egyik jelenetén.⁵³ Vagyis bár számos pont van, ami mind nekünk, mind Pausaniasnak értelmezést kíván, de éppenséggel a hangszert – szemben velünk – ő igen jól ismerte. Nehezen elképzelhető, hogy összekeverte volna az aulosznál jóval hosszabb és csupán egyetlen csővel rendelkező *salpinx*-szal, ahogyan azt például Splitter – korábbi felvetéseket átveve – feltételezi, hogy ezzel vonja be a hangszer jelenlétéből adódó jelentést a versenyjátékok kontextusába („a *salpinx* jelt ad a versenyszámok elkezdésére”).⁵⁴

A szakirodalom egy része, amely megalapozottan, szintén a versenyjátékok kontextusába illesztve próbálta értelmezni a másik, vagyis a férfi auloszjátékost, a Pausaniasnál észlelt nemtudásból ihletet nyerve és felhatalmazást kapva feltételezte: Pau-



3. kép. Márvány dombormű Kyzikosból, Kr. e. 150–30 között. British Museum, London (forrás: British Museum)

sanias tévedett. A másik auloszjátékos nem lehet nő, hiszen versenyjátékokon csakis férfi játszhat ezen a hangszerezen, ahogyan a képen a másik *aulétés* is férfi. Pausaniasat ugyanis, úgymond, az *aulétés* hosszú, talán keleti ruházata vezethette félre.

Igaz, hogy a modern kutató vélhetően nagyobb összehasonlító anyaggal rendelkezik, mint annak idején Pausanias. Ennek ellenére aligha valószínű, hogy ne látott volna ábrázolások sokaságáról ismert, hosszú ünnepi öltözetben ábrázolt görög *aulétést*. Vagy hogy ne lett volna legalább közel annyira tájékozott az ábrázolásokon megjelenő keleti öltözékeket illetően, mint az amúgy méltán nagy tiszteletnek örvendő, az Osztrák Régészeti Intézetet megalapító Otto Benndorf. Úgy tűnik ugyanis, hogy Benndorf lehetett a forrása Pausanias *tévedésének* – feltehetően „szíves szóbeli közlés” nyomán. Amikor ugyanis a Bánságból (Karánsebesből) származó fiatal tanársegéd, Wilhelm Klein 1884. július 9-én elmondta *Sitzungsberichtjét* a Kypselos-ládáról a Kaiserliche Akademie der Wissenschaften tudományos társasága előtt, a publikált változat 61. jegyzetében így írt: „Itt közlöm Benndorf plauzibilis észrevételét, mely szerint az auloszjátékos-nő férfi. A félreértés a későbbi kor számára idegen öltözetrel magyarázható.” Talán Benndorf tekintélye – éppen ebben az évben érkeztek meg Bécsbe a Benndorf által (másodszor is megtalált) és az antik Trysában (Gölbasi)



4. kép. A gallus-papok vezetője (*archigallus*). Temetkezési dombormű, Kr. u. 2. század közepe. Capitoliumi Múzeum, Róma (forrás: Wikimedia)



5. kép. Taurobolium-oltár, Kr. u. 2–3. század. Cambridge, Fitzwilliam Museum (forrás: Fitzmuseum.com)



6. kép. Bacchikus jelenet. Campana-relief (töredék), Kr. u. 2. század. Szépművészeti Múzeum (forrás: szepmuveszeti.hu)



7. kép. Dionysos-mozaik (részlet), Kr. u. 220–230.
Köln, Römisch-Germanisches Museum (forrás: Wikimedia)

feltárt Héróont díszítő fríz darabjai⁵⁵ – is magyarázza, hogy Frazer a monumentális Pausanias-kommentárban (1898, vol. III, 610) Kleinre hivatkozva átveszi a *tévedés*-hipotézist, majd innen terjedhet tovább, lényegében napjainkig.⁵⁶ És mivel a modern tudomány nemcsak az ikonográfiáról és ezen belül a keleti ruházatról vélte magát Pausaniasnál képzetlenebbnek, de a hangszer-történetben is, ezért e szakterület kutatói között is akadtak, akik, ismervén a fríg aulosz problematikus mivoltát, a muzsikos *genusa* után, mint láttuk, a hangszer *species*-ét illetően is készségesen korrigálták Pausanias *tévedését*.

A Kypselos-ládát leíró kritikai, a hiányokat is feltáró filológiai pontosságigény indította a 19–20. tudósokat arra, hogy a képleírás alapján „rekonstruálják” a ládát díszítő jeleneteket, majd ezeket a párhuzamba állítható vázaképekkel összevetve ikonográfiai, kultúrtörténeti értelmezést adjanak. Sajátos ellentmondás, hívja fel a figyelmet Snodgrass (2006 [2001], 425–427), hogy nemegyszer, amikor az ikonográfiai értelmezés nehézségekbe ütközött, megkísérelték az alapul vett leírást emendálni, hogy az így javított leírás könnyebben beilleszthető legyen a modern értelmezés keretei közé.

Pausanias természetesen tévedhetett. De amíg nincs nyomós indok javítani, helyesebb elfogadni, amit látott és leírt. A láda első sávját díszítő, a Pelias tiszteletére rendezett halotti játékokat ábrázoló jeleneten Pausanias látta, hogy (1) Héraklés ül egy kiemelt státuszt jelölő széken (*thronos*), és hogy mögötte (2) egy nőalak egy (3) a görög aulosztól különböző hangszeren játszik, amelyet a mediterrán kultúra a Kr. e. 2–1. századtól fríg auloszként ismer, és amelyet ugyanakkor nem ismerünk Anatóliából a phryg királyság idejéből, az ottani archaikus Kybelé-kultuszából, amely éppenséggel a görög auloszal ábrázolta a Nagy Istennő két kicsiny muzsikusának egyikét a híres kultuszszobron.⁵⁷

Ha mármost igyekszünk csakis a képleírásra támaszkodva elszakadni a modern vizuális rekonstrukcióktól,⁵⁸ akár a következő kérdés is felvethető. Abból a tényből, hogy az Amphiaros háza *után* (*meta*) következő jelenet leírását Pausanias Héraklésnél kezdi el, következik-e, hogy Héraklést és mögötte az *aulé*-rist Pausanias a jelenet szélén látta? Így ábrázolja ugyanis mindegyik rekonstrukció, de korántsem vehető biztosra, hogy a ládát díszítő mester minden képelemet egymás mellé helye-



8. kép. Dionysikus szarkofágdombormű (részlet), Kr. u. 3. század.
Praetextatus-katakomba, Róma (forrás: DAI Arachne)

zett el, és nem oldotta-e esetleg a sokalakos jelenet lineáris monotonitását.⁵⁹ A leírás sorrendje nem feltétlenül követi a nézést, a tekintetet. Pausanias onnan is elkezdhetette a leírást, ami a leginkább megragadta a figyelmét, amit a képen értelmezésre szoruló mozzanatnak gondolt (*ἐπιγραμμά μὲν ἄπεισιν ἦτις ἐστὶ*). Ez a fókuszálás, úgy tűnik, független attól, tudott-e végül válaszolni a saját kérdésére. A nyitva hagyott kérdőjelek mögött felsejlik Pausanias (vagy a pausanias Ego) érdeklődése, módszere, személyessége. A láda önmagában is mint különleges, régi és értelmezéseket kívánó műtárgy volt számára a legérdekesebb.⁶⁰ Vagyis ahhoz hasonlóan, ahogy a hosszú ládaleírás a



9. kép. Áldozati jelenet (?) a Porta Maggiore melletti föld alatti bazilika stukkódíszítéséről, Kr. u. 1. század. Róma (forrás: Pinterest)

rövid bevezetés után (a szöveg eleje elveszett) azonnal, szinte türelmetlenül a ládán olvasható archaikus nyelvű, magyarázatra érdemes feliratokhoz fordul, ugyanígy a Pelias-játékokhoz érkezve akár kezdhetne annál a pontnál is, amit rejtélyes mivolta miatt a legérdekesebbnek talált (ki lehet a fríg auloszon játszó nőalak?), és ami nem feltétlenül esett egybe a képmező szélével.⁶¹ Természetesen nem állítom, hogy így volt. Csupán hogy a pausaniasi *nézésmód* is elbizonytalaníthatja az amúgy is bizonytalan rekonstrukciót. Esetünkben megengedi akár azt is, hogy az ülő Héraklést ne a képmező szélére *rajzoljuk vissza*.

Ha innen egygyel tovább lépünk, maga a speciális médium – a pausaniasi módszernek és érdeklődésnek köszönhető *ekphrasis* – készíti a mai olvasót, hogy számára is az *kell legyen* a Pausanias által leírt ábrázolás elsődleges kérdése, ami Pausaniasé: ki a fríg auloszon játszó nőalak. Milyen többletjelentést hordoz – önmagában, illetve a másik *aulétés*hez képest? Milyen kapcsolatba hozható a Pelias-játékokhoz meglehetősen

Jegyzetek

A tanulmány részben az NKFIH K125518 számú program támogatásával készült.

- 1 Pausanias előtt kb. száz évvel a prusai Dión (Chrysostomos) is említi röviden a ládát (*Or.* XI. 45), *kibótos*nak nevezve. Pausanias a *larnax*, illetve a *kypselé* megnevezést használja, mert, mint mondja, a korinthisiak a ládát akkoriban *kypselének* hívták, innen kapta Kypselos is a nevét (V. 17, 5). A díszítést az elefántcsonton kívül a láda anyagából faragott domborművek is gazdagították.
- 2 A díszítés, legalábbis a vázafestészet párhuzamos ábrázolásai alapján (lásd lejjebb az 5. jegyzetet), valószínűleg nem sokkal Kr. e. 600 utánra keltezhető; a faláda készülhetett Kypselos idejében, a Kr. e. 7. században, lásd Snodgrass 2006 [2001], 424, vö. Splitter 2000, 53–54. Pausanias a ládát a díszítéssel együtt Kypselos idejére teszi.
- 3 Dióntól tudjuk, hogy a ládát a templom *opisthodomos*ában őrizték. Minthogy a pausaniasi leírás eleje nem maradt fenn, és mivel

laza szálakkal kötődő Héraklésszal, aki mögött (*opisthen*) áll?⁶² A kérdések megválaszolásához, mint láttuk, nem az az út vezet, ha olyasmit korrigálunk, amit Pausanias saját korának tárgyi kultúrája alapján jól ismert.

Az eddigiek arra figyelmeztetnek: hiba lenne a Kr. u. 2. században fríg aulosznak látott hangszer elsődleges ikonográfiai jelentéseként a phryg (vagyis keleti) kapcsolatot feltételezni egy Kr. e. 6. századi ábrázoláson. Nemcsak azért, mert a *keleti kapcsolat*, benne a téma, a mítosz, a díszítés ebben a korban (is) a görög művészet anyanyelve, hiszen, Walter Burkertet idézve, „nem távoli darabkákat próbálunk egymáshoz illeszteni: egyazon kulturális koinén belül mozgunk Ninivétől Karkemisen át Egyiptomig, Ciprusig, Sardeisig és Euboiáig”.⁶³ Hanem mert, mint láttuk, a Kr. e. 6. században ábrázolt különleges hangszer talán csupán a

Kr. e. 2. századból és századtól, illetve nyugatról nézve *látszik* phrygnek.

A talán a Kr. e. 6. századi Olympia görög látogatója számára is különös, szokatlan látványú hangszer a Pelias-játékok ábrázolásán két aurális teret hoz létre, és egyszersmind a közöttük levő távolságot is felidézi. A versenyjátékok itt, Hellasban, Iólkosban (és majd Olympiában) zajlanak, a közönség, köztük Pelias apjuk haláláért felelős lányai, itt nézik a viadalokat és hallják a versenyt kísérő aulosz hangját. A játékok címzettje a halottak birodalmából nézi a versengést, és ott ő is hallja a küzdelmek zaját, a halott tiszteletére rendezett ünnep hangjait és zenéjét. A Héraklés mögé festett *aulétris* tehát talán a halotti szférát jelezve fújja a gyászzenét a Kr. e. 6. században *ugyanazon* a szokatlan és fájdalmas hangú hangszeren, mint majd a római korból a mitikus időkbe visszanező szöveg szavakkal ábrázolt Opheltés-temetésének muzsikusa.⁶⁴ A fríg aulosz fájdalmas hangja átzenget a századokon.

Pausanias az *opisthodomos*ból már továbbment a cellába (V. 16, 1), felmerült, hogy az ő idejében már itt volt, de lásd Snodgrass 2006 [2001], 433–434.

- 4 Az alulról az első *chóra* jelenetei: 1. Oinomaos és Pelops kocsi-versenye, 2. Amphiaraoos búcsúja a háza előtt, 3. Halotti játékok Pelias tiszteletére, 4. Héraklés megöli a lernai hydrát, 5. Boreas fiai elűzik Phineastól a harpyiákat.
- 5 Az amyklai Apollón-templomban az ún. Bathyklés- vagy Apollón-trón leírásánál (III. 18, 9 – 19, 2) is említi, hogy az egyik jelenet az Akastos által apja, Pelias tiszteletére rendezett versenyjátékot ábrázolja (III. 18, 16). A legközelebbi párhuzam a korinthisi műhelyben Kr. e. 560 körül készült, a második világháború után sokáig elveszetteknek hitt (korábban: Berlin F1655 = Blatter 1994, no. 5) ún. Amphiaraoos-kratér. A váza jelenleg a moszkvai Állami Történelmi Múzeum gyűjteményében található, leltári száma: Op. B 2046/52; három kinagyítható fénykép a múzeum honlapján:

- <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5807017> (a képeken nem látható a három versenybíró). A tárgy adatlapja szerint az Amphiraos-kráter először 2016-ban volt látható a múzeum egyik időszaki kiállításán, majd legutóbb 2021 nyarán a *Vaskor – Európa határok nélkül* című kiállításon. (Nagy Árpád Miklósnak tartozom köszönettel az információért, miszerint a váza nemrégiben előke-rült.) További párhuzamos ábrázolások a Kr. e. 6. század első feléből: Blatter 1994, 278–279: 1–3 (attikai vázák), 6. (pajzsot díszítő bronzrelief) és 11 (athéni ún. tyrrhén amphora). A Kr. e. 6. század első felében kap új lendületet a versenykultúra: a pánhellén játékok alapítása, illetve újjáalapítása. A Korinthos melletti Isthmia esetében ez a dátum (Kr. e. 582, vö. Davies 2007) egybeesik a láda készítésével. A halott hős tiszteletére rendezett versenyjátékok ekkor jelennek meg a díszítéstémák között (Patroklos, Pelias), Stésichoros pedig a Pelias-játékok mítoszához kapcsolódóan kardalt komponál (*PMGF* 178–180, ἐπὶ Πελαίῳ). Történelem, vallási ünnepek, irodalom, ábrázolóművészet kölcsönös egymásra hatásának terében aligha látszik értelmesnek a kérdés: melyik irodalmi mű *hatására* születtek meg az ábrázolások (vagy akár fordítva). A téma, úgy tűnik, ekkoriban „benne volt a levegőben”. A Pelias-játékokhoz a kontextus, a mítosz, az ábrázolások és a témát tárgyaló lírai és epikai művek kitűnő összefoglalása: Davies–Finnglass 2014, 209–221. A halotti játékok ikonográfiáját áttekintő Roller 1981 (felvetése: korinthosi monumentális falfestmény lehetett a minta, 85).
- 6 A *Görögország leírása* tíz könyvében az Alvilágot ábrázoló Polygnótosz-falfestmény (X. 28–31) után a Kypselos-láda a második leghosszabb leírás, ennek okáról lásd Snodgrass 2006 [2001], 433–435.
 - 7 A felsorolt huszonegy alakon kívül nézőkről is említést tesz, illetve közli, hogy Pelias lányai közül egyedül Alkéstis mellett van fel-tüntetve a neve, vagyis a leírás alapján nem adható meg az alakok pontos száma.
 - 8 (1) „Manapság is *aulétés* szokta kísérni a pentathlonban a távolug-rást”; (2) „látható, hogy a küzdelem még nem dőlt el”; (3) a képen látható *tripusok* ikonográfiai jelentése.
 - 9 A hangszer magyar megnevezéseként – a lényegi organológiai kü-lönbségek miatt – sem a fuvola, sem a síp (sem a kettős síp) nem jó. A görög *aulos* magyar elnevezéseként a leghelyesebb az aul-osz, ahogyan például a *tympanon* is tympanon vagy a *rhombos* is rombusz.
 - 10 „Nem szeretném a festményeket rekonstruálni, csupán azt fel-térképezni, hogyan nézi és írja le az i. sz. II. században egy Pau-szaniasz nevű utazó/útleíró Polügnótosz thaszoszi festő mintegy 550-600 évvel korábban készült festményeit, s ez a leírás és szem-lélelmód miként viszonyul a modern esztétika és ókortudomány módszertanához és interpretációs stratégiáihoz. E vizsgálgó-dás nyilvánvaló nehézsége, hogy mi már nem látjuk azt, amit Pausza-niasz látott és leírt.” (Gábor 2015, 116)
 - 11 A fentiek értelmében (lásd feljebb a 9. jegyzetet) a speciális aul-oszfajta neve „fríg aulosz”, ha azonban a jelző a hangszer eredete-re utal, akkor phryg aulosz.
 - 12 Vö. Pausanias további értesüléseivel a sportversenyeket kísérő aul-osz-zenét illetően: V. 7, 10 (miért vezették be Olympiában, hogy a pentathlon távolugrószámát pythói aulosz kísérje), illetve VI. 14, 10 (Olympiában a sikyóni Pythokritos játszott auloszon a pentath-lonversenyek alkalmával).
 - 13 Raschke (1985, 197–200) ötvenhat vázaképet sorol fel, melyek-nek díszítése auloszkísérettel zajló sportküzdelmet ábrázol. A lista Wegner (1949, 192–194, vö. 101–102) két tucat tételéből néhány-nal még bővíthető. Vö. Epicharm. F 210, [Plut.] *De mus.* 1140c. Etruszk ökölvívás-ábrázolások *aulétésszel*: Jazwa 2020, vö. Athé-naios IV. 154a.
 - 14 Lásd Snodgrass 2006 [2001], 435; vö. Nagy 2005, 39, 22. jegyzet; Gábor 2015, 4.
 - 15 ἐν μέσῳ δὲ αὐτῶν ἀνὴρ ἐστῆκός ἐπαυλεῖ, καθότι καὶ ἐφ’ ἡμῶν ἐπὶ τῷ ἄλματι αὐλεῖν τῶν πεντάθλων νομίζουσιν: az ikonográ-fiai elem indoklást is kap: manapság (a 2. században, vö. Habicht 1985, 181 skk.) is így szokás a versenyeken.
 - 16 Athén, Nemzeti Múzeum 15466 (Blatter 1994, 278, no. 1).
 - 17 Pausanias (avagy a pausaniaszi kutató és kommentáló 'Ego': lásd Akujärvi 2005) személyes érdeklődése mint motiváció: Arafat 1996, 36–42; Snodgrass 2006 [2001], 425; előzmény: Habicht 1985 *passim* (kül. 142–168).
 - 18 Vö. Pirenne-Delforge 2008, 351: „...informations ainsi récoltées et livrées à la curiosité d’un lecteur dont l’expérience de vie et l’érudition étaient censées pallier les non-dits de l’auteur [sc. Pau-sanias]. Bien des composantes de cette expérience et de cette éru-dition sont définitivement perdues pour nous.”
 - 19 „Hogy kutatásai során Pauszaniasz sokszor tévedett, rosszul ér-telmezett valamit, ez nem csak sok esetben bizonyított (lásd pl. Robert: *Archaeologische Hermeneutik*, 1909. 62. skk. o.), hanem teljesen természetes is.” (Gábor 2015, 116, 280. jegyzet.)
 - 20 Természetesen a pusztá megnevezés is lehet értelmezés, vagyis akár ilyesmiben is tévedhetett, de itt minden bizonnyal nem arról van (lásd lejjebb).
 - 21 Lásd lejjebb a 32. jegyzetet.
 - 22 Lásd lejjebb, illetve a 33. jegyzetet.
 - 23 Lásd újabban pl. Franklin 2020, 233–236 (forrásokkal és korábbi irodalommal).
 - 24 A „görög” aulosz maga is természetesen a Mediterráneumban sokfelé és régóta használatban levő hangszer, ha tetszik, keleti eredetű, lásd lejjebb.
 - 25 Lásd Bélis 1986, 21, 4. jegyzet; 24, 10–11. jegyzet.
 - 26 πάλιν δ’ ἐὰν λάβῃς δύο αὐλοὺς τοῖς μὲν μήκεσιν ἴσους, ταῖς δ’ ἐνὸρῦττι τῶν κοιλιῶν διαφέροντας, καθάπερ ἔχουσιν οἱ Φρυγιοὶ πρὸς τοὺς Ἑλληνικοὺς, εὐρήσεις παραπλησίως τὸν εὐρκοιλίον ὀξύτερον προἰέμενον φθόγγον τοῦ στενοκοιλίου. θεωροῦμέν γέ τοι τοὺς Φρυγίους στενοῦς ταῖς κοιλίαις ὄντας καὶ πολλῶ βαρύτερους ἤχους προβάλλοντας τῶν Ἑλληνικῶν. Porph. In Harm. 34.11–16 (Porphyrios forrása Ailianos Timaios-komentárja), vö. Barker 1984, 267, 31. jegyzet.
 - 27 Hom. *Il.* XVIII. 495, 10.13. Ábrázolások például: athéni késő geo-metrikus kori amphora, düsseldorfí magángyűjteményben, lásd D’Acunto 2015, 219, fig. 14; protoattikai hydria (Berlin A1) és lutrophoros (Louvre CA 2985, Anatos-festő).
 - 28 Kora kykladikus márványidol (Keros szigetéről), Athén Nemzeti Múzeum 3908, Kr. e. 2800–2300 k.
 - 29 Mezopotámia: gyöngyagylóbból készült berakáson ábrázolt *aulét-ri-s* (Kr. e. 2600–2500, New York MMA 62.70.46); terrakotta ze-nészsobrocskák (Kr. e. 1950–1530 között, Iraq Museum 33342, 52554, 41753, lásd Rashdi 1984, 94). Egyiptom, Théba: falfest-mény Dzsaszkerészeneb sírjában (TT38), Kr. e. 1400–1390 (1930-as másolat: New York MMA 30.4.9). Újhettita: pl. Kar-kemis, a „Királyi támfalat” díszítő mészko domborművön, Kr. e. 9. század eleje (Ankara, Anatóliai Civilizációk Múzeuma, ltsz. 119, lásd Gilibert 2011, 184, fig. 76); Zincirli, Hilani IV, a bejáratot díszítő dombormű, Kr. e. 732–711 között (Gilibert 2011, 131, fig. 64). Újasszír palotadomborművek (Aššur-bān-apli idejéből): a ninivei Délnyugati Palota 33. termében a 4–6. panel ábrázolá-sán látható elámi zenekarban (Kr. e. 653 után, British Museum, 124802a-c vagy a híres lugasjeleneten a ninivei Északi Palota S1 termében a B és az E panelen (British Museum 135116, 135117, Kr. e. 643 után, az előbbin az egyik auloszcso hosszabb, de hang-tölcsér nélkül). Vör Ádámnak tartozom köszönettel az újhettita és újasszír ábrázolások adatainak pontosításáért. Alighanem igaz a van Franklinnak (2008): a funeráris, sympotikus, áldozati jelene-teken tükröződő zenekultúra hangszereit illetően a kis-ázsiai–ana-tóliai–egyiptomi–görög egy régióknak tekinthető. Az ókori Phrygia mai területén, különösen Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Afyonka-

- rasihar, Uşak és Ankara tartományokban egészen a 20. századig használatban volt a (görög) aulosz (Alaner 2012, 384).
- 30 Iraklion Régészeti Múzeum, leltári szám nélkül, hossza: 1,37 m, Kr. e. 1450–1340 között.
- 31 A szarkofág 1903-ban került elő, tudományos igényű restaurálását az 1950-es években végezték el az Athéni Olasz Régészeti Iskola szakemberei. A restaurátor, Franca Callori di Vignale beszámolójából (Levi 1956, 196–199) tudjuk, hogy a bikaáldozatot ábrázoló oldalon a vakolat vastagabb és egyenetlenebb volt, mint a másik oldalon, és éppen ez tette bizonyosabbá a valószínűleg az Iraklionba történt átszállításkor lehullott festett vakolatdarabok helyének meghatározását: a kőlap felületén levő kidudorodásokba pontosan beilleszthetők voltak a vakolat nem festett felszínén levő benyomódások. A művész a vakolatra felvitt mészrétegre festett.
- 32 Younger 1998, 32. A knóssosi palotában feltárt egyik, textilmintát utánzó falfreskón (Younger 1998, cat. 27) látható hegyes végű csőpárokról is felmerült, hogy auloszt ábrázolnak. Egy Hagia Triada-i falfestményen (Younger 1998, cat. 30) az *aulētēs* hangszerre nem maradt fenn. Ábrázolásokra mindazonáltal csak kellő óvatossággal alapozható organológiai következtetés, sosem szabad figyelmen kívül hagyni a díszítőművész fantáziáját, kézügyességét, vagyis pusztán egyetlen kép alapján aligha jelenthető ki, hogy a minőségi aulosz (egyik) csőve zárt végű volt. A Hagia Triada-i szarkofág *aulētēs* a görög ábrázolásokról jól ismert arcleszorító hevedert, a *phorbeiatē* viseli játék közben, a csőről lelógó fekete szalagok vagy ezt rögzítették a csövekhez, vagy a csöveket egymáshoz, amikor a muzsikusként éppen nem játszott a hangszeren. A csövekről játék közben felgátolt szalagokra nem ismerek párhuzamot a görög ábrázolásokon.
- 33 Vö. Bélis 1986, 22, 8. jegyzet. A pontatlan hangszerazonosítást West (1992, 82, 7. jegyzet, kérdőjellel; 91, 46. jegyzet) átveszi Bélistől, vagy mindkettőn Rimmertől (1969, 28–29).
- 34 Kariai vagy phrygiai eredetű (?) bronzszobrocska (inv. no. 134975 és 130909), a British Museum honlapján a datálás: Kr. e. 800–500 között.
- 35 A *keraulēs* mindössze három előfordulása közül ebben az értelemben a Pollux-helyen kívül egyedül a 6. századi bizánci antikváriusnál, Ióánnēs Laurentiosnál bukkan fel a római legionáriusok tisztségeinek hosszú felsorolásánál a *cornicines* görög fordításaként (*De mag. pop. Rom.* p. 70 Bandy). A harmadik Lukianosnál (*Pod.* 33) a hangszert jelöli, phryg jelzővel, a Kybelé-kultusz kontextusában. Cornutusnál (*Theol.* 6) Rhea/Kybelé kultuszának leírásánál a *keraulia* szó (hapax!) 'hangszeres előadásformát' jelent, nem 'hangszerjátékost' („playing of horn”, olvasható Boys-Stones 2018-ban megjelent fordításában: *Greek Theology, Fragments and Testimonia*. Atlanta, 2018, 59). A *triéraulēs* két (nem lexikonbeli) előfordulása közül az egyik Dém. XVIII. 129 (*De corona*), ahol az Aischinés elleni heves támadás-invektíva kontextusában hangzik el. Aischinés anyja, úgymond, minden nap mással szeretkezett nyilvánosan, és az efféle jövedelemszerző életmódjának végül a *triéraulēs*, ráadásul rabszolga Phormión vetett véget. A *triéraulēs* szó pejoratív jelentésére a scholion is felhívja a figyelmet.
- 36 Lásd Swift 2019, 411.
- 37 Eur. *Ba.* 127, *IA* 576. Ezzel szemben kilencszer lybiai hangszernek mondja, ennek okáról lásd: Barker 2018.
- 38 Ath. 4.79.11–21 (4.176f–77a). τοὺς γὰρ ἐλύμους αὐλοὺς, ὧν μνημονεύει Σοφοκλῆς ἐν Νιόβῃ [F450 *TrGF*] τε κὰν Τυμπανισταῖς [F644 *TrGF*], οὐκ ἄλλους τινὰς εἶναι ἀκούομεν ἢ τοὺς Φρυγίους, ὧν καὶ αὐτῶν ἐμπείρως ἔχουσιν Ἀλεξανδρεῖς. οἶδασι δὲ καὶ τοὺς διόπους ἐτι τε μεσοκόπους καὶ τοὺς καλουμένους ὑποτήρους. τῶν δ' ἐλύμων αὐλῶν μνημονεύει καὶ Καλλιᾶς ἐν Πεδῆταις [F23 *PCG*]. Ἰόβας [F79 *DFHG*] δὲ τούτους Φρυγῶν μὲν εἶναι εὐρημα, ὀνομάζεσθαι δὲ καὶ σκυταλείας, κατ' ἐμφέρειαν τοῦ πάχους, χρῆσθαι δ' αὐτοῖς καὶ Κυπρίου φησι Κρατῖνος ὁ νεώτερος ἐν Θηραμένη [Kratinos II F3 *PCG*].
- 39 Információforrás és kronológia szempontjából kétféleképpen bontható rétegekre az Athénaios-mondat. (1) Sophoklész darabjában előfordul az *elymos* szó, amelynek a jelentéséről mi, a 2. században tudjuk, hogy azonos a phryg auloszal, és ez a hangszer egyébként használatban van (talán régebb óta?) Alexandriában is (vö. lejjebb a Kr. e. 3. századra keltezhető Híbeh-papiruszt). (2) Sophoklész darabjában előfordul az *elymos* szó, amelyről a dráma szövege azt is elmondja, hogy azonos a phryg auloszal. Ez a hangszer egyébként, mint most, a 2. században tudjuk, Alexandriában is ismert. Az athénaiosi stílus talán inkább az első értelmezést támogatja.
- 40 A középkomédiához tartozó ifjabb Kratinos darabjának címét *Thérómenére* javítják (*Üldözött nő*).
- 41 Vö. Degani 1995, 14. jegyzet, ui.: az Athénaios által sűrűn hivatkozott aiginai Kleitarchos (grammatikus, nem azonos az alexandriai történetíróval) is írt phryg szavakról, egyet közülük Athénaios is megemlíti (II. 69d).
- 42 Hészios (2228) három jelentést hoz: a 'hangszer'-en kívül 'tok/tegez' (kithara vagy nyíl) és 'kölesmag'. A lexikográfiai hagyományról lásd Degani 1995.
- 43 A σκυταλείας ugyanis masculinum, vagyis az αὐτοῖς erre is vonatkozhat. (*DFHG*: σκυταλείας a Iuba-töredék szövegében.) West megjegyzése (1992, 94, 70. jegyzet): az azonosítás azért is hihető, mert a járóbot végé görbe.
- 44 LeVen 2010, vö. Kárpáti 2014, 51–54.
- 45 Athénaios ugyanitt, a hangszerekről szóló beszélgetésben (Ktésibios és az orgona kapcsán) hivatkozik Tryphón *Szakkifejzések* (*Peri onomasiōn*) című művére, hozzáfűzve, hogy ez a mű az auloszokról és a hangszerekről szólt (IV. 174e). Innen nézve, valamint mivel Athénaios amúgy igen sűrűn hivatkozik az Augustus-kori, Alexandriában működő grammatikus-dialektológus Tryphón különböző műveire, legalábbis feltűnő a hallgatás az *elymos* szó értelmezése kapcsán. Nem sokkal lejjebb (IV. 180e) Tryphónra hivatkozva közli, hogy az elefántsonznak nevezett auloszt a főníciaiak látták el lyukakkal. Továbbá: az egész műben összesen kilenc auloszról vagy auloszjátékosról szóló műre hivatkozik öt szerzőtől (lásd Barker 1984, 301–303), de az *elymos* kapcsán nem említi egyiket sem.
- 46 *PHib.* 54.1–7 Grenfell–Hunt 1906, 201. Δημοφῶν Πτολεμαίου χρίειν. ἀπό[σ]τειλον ἡμῖν ἐκ παντός τρόπου τὸν αὐλητὴν Πετωῶν ἔχοντ[α] τοὺς τε Φρυγίους αὐλ[ο]ῦς καὶ τοὺς λοιποὺς (...).
- 47 British Museum 1890.0730.1 = *GIBM* IV 1007, a British Museum keltezése: Kr. e. 150 és 30 között; a Packard Humanities Institute epigráfiai adatbázisa (epigraphy.packhum.org) a Kr. e. 2. századra teszi (PH298198).
- 48 Vagy a közösségnek (*chóros*), vagy egy másik olvasat szerint egy *chous* elnevezésű helyi egyesületnek, lásd Ph. Harland (<http://www.philipharland.com/greco-roman-associations/?p=537>) és S. Skaltsa (<https://ancientassociations.ku.dk/assoc/1007>).
- 49 Példák fríg aulosz-ábrázolásra (a teljesség igénye nélkül): (i) A római Kybelé-kultuszhoz kapcsolódó ábrázolásokon: domborművön, taurobolium-oltáron, mécsesen, bronzmedálion. Például a jól ismert ún. lanuviumi archigallus dombormű (4. kép) a Kr. u. 2. századból (Musei Capitolini, inv. MC1207/S = *LIMC* s.v. Kybele no. 122 = *ThesCRA* vol. II s.v. 'Musique romaine' no. 13 = *CCCA* III no. 366) vagy egy homokkő domborművön valószínűleg Novaesiumból (2. század, Mannheim, Reiss Museum = *CCCA* VI no. 10). Taurobolium-oltárt díszítő domborművek pl. a Kr. u. 2–3. századból (The Fitzwilliam Museum, Cambridge, GR.5.1938 = *CCCA* VII no. 39), ahol az ábrázolás-sémán jellegzetes, a Magna Mater-kultusz szimbolizáló fenyőfáról lefogott hangszer itt a fríg aulosz (5. kép), mint néhány további taurobolium-oltáron: Musei Capitolini, inv. 1912/S, 295 körül (Dubosson-Sbriglione 2018, 375, Fig. 26c); Vesunna site-musée gallo-romain de Périgueux, inv. A3183, 180–250 között (Dubosson-Sbriglione 2018,

- 376, Fig. 27b = CCCA V no. 420); Musée de Die et du Diois, inv. 67-2-4 és 67-2-5, mindkettő 2. század (Dubosson-Sbriglione 2018, 377, fig. 28 és 30 = CCCA V No. 359 és 360). Ugyanakkor taurobolium-oltáron ugyanez a szakrális fáról lefogott fűvös lehet a normál *tibia* is (Musei Vaticani, inv. 9937, d. 374 vagy Musée de Die et du Diois, inv. 67-1-2 = Dubosson-Sbriglione 2018, 374, fig. 25c és 377 fig. 29). A Kybelé-kultuszhoz kapcsolódó jelenettel díszített terrakottamécseseken ábrázolt fríg auloszok görög lelőhelyről pl. CCCA II no. 453 (Isthmia, 2. század), no. 482 (Patrai, 2–3. század), no. 504 (Spárta, 2–3. század). Magna Mater kontextusú jeleneten az ún. „Tragédiaköltő házat” díszítő falfestményen (Pompeii, 1. század, Nápoly Régészeti Múzeum 9559 = CCCA IV no. 32). Csákváron előkerült Kybelét ábrázoló bronzmedálion (Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum 3516 = Kádár 1962, 51, Taf. IV. Abb. 6 = CCCA VI no. 123). A római Magna Mater/Kybelé/Attis-kultusz zenéjéről lásd Pavolini 2015 (a kultuszhangszerekről: 346–363); szakrális *tibicene*iről és testületeikről Dubosson-Sbriglione 2018, 194–96, 280–281; a taurobolium-oltárok zenei ikonográfiájáról Vendries 2001 (a fríg auloszról: 203–204). (ii) Bacchikus jeleneten pl. egy ún. Campana-reliefen szatír (Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 1921.556, 1. század eleje); egy másik Campana-reliefen (6. kép) kecskelábú Pán (Szépművészeti Múzeum, T.582, Kr. u. 50–150 között); a kölni Dionysos-mozaik egyik medalionán (7. kép) a satyros-család anyafigurája játszik a hangszereken (Kr. u. 220–230, Köln, Römisch-Germanisches Museum), illetve dionysikus szarkofág domborművön (8. kép): Praetextatus-katakomba, Kr. u. 3. század (DAI Arachne ID 768360). (iii) Misztériumvalláshoz (?), mágiikus szertartásokhoz kapcsolódó szimbolikus jeleneten a Porta Maggiore közelében feltárt, vitatott rendeltetésű (pythagoreus? vö. Kerényi 1925), a Kr. u. 40 körüli évekre keltezhető föld alatti bazilika bal oldali szárnyát díszítő stukkóképek egyikén (9. kép), lásd Beard–North–Price 1988, 1.273–274. (iv) Családi szentélyt (Lararium) díszítő falfestményen: Vettiusok háza, Pompeii VIII.2/3, 1. század, Nápoly régészeti Múzeum 8905.
- 50 AP 7.223 (Thyillos, Kr. e. 1. század); Lucr. 2.619f; Catull. 63.22, 64.223f; Var. *Men.* 131; Verg. *A.* 9.615, 11.737; Hor. *Carm.* 1.18.13, 3.19.18; Tib. 2.1.86; Prop. 2.22.15f; Ov. *Met.* 3.533, 4.392, *Fast.* 4.181, 190, *Pont.* 1.1.39; AP 6.94.3 (Philippos); Sen. *Ep.* 108.7; Stat. *Theb.* 5.93–4, 6.120–2; Luc. *Pod.* 33; Nonn. 43.71, 45.43.
- 51 A két mítoszt összekapcsolja Amphiarao, illetve Hypsipylé.
- 52 Kybelé és Attis első együttes ábrázolása: LIMC s.v. 'Kybele' n. 22 (Kr. e. 300 k.).
- 53 Kérdés, hogy számolhatunk-e Pausanias-kori restaurálással. Anynyi mindenesetre valószínű, hogy a ládát a prusai Dión a Héraion egy másik termében látta, mint Pausanias a következő században.
- 54 Már Boardman, lásd lejjebb az 56. jegyzetet.
- 55 Lásd Landskron, A. 2015. „Das Heroon von Trysa”: *Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien* 13/1–2 (non vidí).
- 56 Csupán néhány példa a teljesség igénye nélkül (2000-ig a láda *könyvtárnyi* irodalmát lásd Splitter 2000, 123–128): a görög zene és hangszerek kutatója, Annie Bélis (1986, 33 – Méautisra hivatkozva); a Loeb angol fordítója, aki a láda díszítését is rekonstruálta, J. Stuart Jones (1894); Pausanias magyar fordítója, Muraközy Gyula (316, 52. jegyzet); a Kypselos-láda egyik újabb monográfiája, H. Splitter (2000, 26); klasszika-archeológusok, mint például a díszítést rekonstruáló W. von Massow (1916, 35–36), vagy kilencven évvel később F.-H. Massa-Pairault (2006, 46); Cossu 2009, 113 („l'errore in cui è caduto Pausania”), valamint J. Boardman 1990 (= LIMC s.v. 'Herakles' no. 2801: „Paus. may have mistaken the sex of the piper, and his 'Phrygian aulos' was possibly a trumpet”; n.b. Blatter 1994, no. 7 [= LIMC s.v. 'Peliou athla'] nem említi az aulétést). Hadd idézzek itt – tudománytörténeti és -szemléleti érdekességként, nem kritikával – a Wintert idéző von Massow-tól: „Aber Winter findet auch die 'phrygischen' Flöten an sich befremdlich. Nach ihm 'hielt die Figur etwa in Mundhöhe einen oben geraden, unten gebogenen länglichen Gegenstand. Dieser war aus Holz geschnitten und vergolde’.” (36. o.) Massow ezt elveti, szerinte „die Flötenspielerin oder besser der Flötenspieler wirklich auf phrygischen Flöten blies.” A fríg auloszos férfi kilétét is sikerült *kideríteni*: ha egyszer phryg és *aulétés*, akkor ő nyilván Olympos, akit Hyginus is megnevez (273.11) mint az Akastos által rendezett játékok auloszversenyének győztesét (Cossu uo.). Csakhogy Hyginus Orpheust és Linost is megnevezi, miközben a 600 évvel korábbi korinthusi párhuzamok nem tudnak zenei versenyekről a Pelias-játékokon.
- 57 Kybelé 134 cm magas mészko szobra Bogazköyből, Kr. e. 600–550 között, Ankara, Anatóliai Civilizációk Múzeuma, inv. 122 = LIMC s.v. 'Kybele' no. 12 = CCCA I no. 32 (eltérő datálással). Az istennő lábainál két hozzá képest kistermetű zenész látható (az *aulétés* 44 cm, a kitharás 49 cm magas), lásd Naumann 1983, 71–83.
- 58 A rekonstrukciók: Splitter 2000, 141–158.
- 59 Ugyanebben a korban készült (korinthusi kapcsolatokkal is rendelkező) párhuzam a Patroklos-versenyjátékokat ábrázoló, Pharsalosban talált, Sophilos által szignált dinos-töredék (Athén, Nemzeti Múzeum 15499), ahol a nézők „hátrébb”, lépcsőzetes emelvényen ülnek, vagyis nem egy szinten és nem egy sorban a versenyzőkkel, ahogyan a Pausanias-leírás alapján készült rekonstrukciókon a nézők: Héraklés (mögötte az *aulétris*), Alkésztis és a *valahány* Pelias-lány.
- 60 Vö. Snodgrass 2006 [2001] 425; Habicht 1985, 133–137 („Die Vorliebe für die entfernte Vergangenheit läßt sich auch in der Auswahl der Denkmäler erkennen, die Pausanias beschreibt. Es sind nur sehr wenige, die später als in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren sind.”); Arafat 1996, 43–79.
- 61 Jellemző talán az is, hogy az értelmezők némelyike (lásd Splitter 2000, 26) Héraklést és az *aulétrist* az előző, Amphiarao búcsúja-jelenethez javasolták illeszteni, így javítva Pausanias *tévedését*. Azt pedig, írja Splitter (2000, 29), hogy „Pausanias tévesen sorolta Iolaost a versenyjelenethez, Brunn már 1847-ben felismerte”.
- 62 Héraklés és az argonauták viszonya meglehetősen fluid: (1) velük indul el, de lemarad; (2) időnként felbukkan; (3) nem vesz részt. A Pelias-játékok versenyzőjeként csak Hyginus említi (273.5.10). A ferrarai volutakratér-töredéken az azonosítása bizonytalan („erős fizikumú”, egyéb attribútum nélkül: Beazley 1960, 223). A Pelias-játékok egyik versenye mellett önálló témaként is kedvelt Péleus és Atalanté birkózása-jelenetek egyikén Héraklés a döntőbíró (Psiax vörösalakos hydriája, Tessin, magángyűjteményben). Versenyfelügyelői minőségben egyedül itt, a Kypselos-ládán tűnik fel. Beazley (1960, 223) szerint a valószínűleg a Pelias-játékokat ábrázoló ferrarai volutakratér-töredéken (Péleus-festő, T404 = LIMC s.v. 'Peliou athla' no.4) az JAΣ feliratmaradvány alapján a két ülő játékelügyelő egyike talán a halott Pelias. Az Amphiarao-vázán (lásd feljebb az 5. jegyzetet) a három ülő felügyelőt névfelirat azonosítja: Akastos, Pherés, Argeios. Minthogy Héraklés játékelügyelőként csupán vékony szálon kötődik a Pelias-játékokhoz, az ő kilétét illetően is felmerült a kétely: Pausanias tévedhetett, más valaki ül a trónuson, így pl. Massa-Pairault: „La scène lue par Pausanias comporte cependant un détail qui offre une sérieuse difficulté: la présence d'Héraclès aux Jeux en mémoire de Pélias...”, majd egy lábjegyzetben (43) Médeia hiányára hívja fel a figyelmet (aki a láda második *chórójának* egyik jelenetén Korinthus úrnőjeként ül egy *thronoson*), hozzátéve: „Nous avouons que restituer sa [sc. Médée] place sur le trône où Pausanias reconnaît au contraire Héraclès ne nous paraît pas impossible” (2006, 46). A fríg auloszon játszós muzsikusa jelenlétét Massa-Pairault azzal indokolja, hogy Korinthus ekkoriban a Dardanellák fölötti ellenőrzési igénye miatt szoros kapcsolatot ápolt Kis-Ázsiával (2006, 47).
- 63 Burkert 2011 [2005], 6 (Böröczki Tamás fordítása).
- 64 Stat. *Theb.* VI. 120 sk. (lásd feljebb).

Bibliográfia

Rövidítések

CCCA: Vermaseren, M. J. (szerk.) 1977–1989. *Corpus Cultus Cybe-
lae Attidisque*. Leiden.
DFGH: Berti, M. (szerk.) 2017–. *Digital Fragmenta Historicorum
Graecorum*. Leipzig (dfhg-project.org).
GIBM: Newton, C. T. et al. (szerk.) 1874–1916. *The Collection of
Ancient Greek Inscriptions in the British Museum*. I–IV. London.
LIMC: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich–
München, 1981–2009.
ThesCRA: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*. Basel – Los An-
geles, 2004–2014.

Szakirodalom

- Akujärvi, J. 2005. *Researcher, Traveller, Narrator. Studies in Pausanias' Periegesis*. Lund.
- Alaner, A. B. 2012. „A Phrygian Musical Instrument (Double-Pipe) and the Phrygian Mode”: H. Sivas (szerk.): *Frigler. Midas' in Ulkesinde*. Anitlarin Golgesinde, 378–387.
- Arafat, K. 1996. *Pausanias' Greece. Ancient Artists and Roman Rulers*. Cambridge.
- Barker, A. 1984. *Greek Musical Writings I. The Musician and his Art*. Cambridge.
- Barker, A. 2018. „Migrating Musical Myths. The Case of the Libyan Aulos”: *GRMS* 6, 1–13.
- Beard, M. – North, J. – Price, S. 1988. *Religions of Rome. Vol. I. A History*. Cambridge.
- Beazley, J. 1960. „Some Inscriptions on Vases: VIII.”: *AJA* 64, 219–225.
- Bélis, A. 1986. „L'aulos Phrygien”: *RA* 1 (n.s.), 21–40.
- Blatter, R. 1994. = *LIMC* s.v. 'Peliou athla'.
- Boardman, J. 1990. = *LIMC* s.v. 'Herakles'.
- Burkert, W. 2011 [2005]. „A homérosi eposzok és az ókori Kelet” (ford. Böröczki Tamás): *Ókor* 10/3, 3–12 (eredetileg: „Near Eastern Connections”: J. M. Foley [szerk.]: *A Companion to Ancient Epic*. Oxford, 291–301).
- Cossu, T. 2009. *L'arca del tiranno. Umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica*. Cagliari.
- D'Acunto, M. 2015. „Dance in Attic and Argive Geometric Pottery. Figurative Imagery and Ritual Contexts”: G. Colesanti – L. Lulli (szerk.): *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*. Berlin–Boston, 205–242.
- Davies, J. 2007. „The Origins of the Festivals, especially Delphi and the Pythia”: S. Hornblower – C. Morgan (szerk.): *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals*. Oxford, 47–70.
- Davies, M. – Finnglass, P. J. (szerk.) 2014. *Stesichorus. The Poems. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*. Cambridge.
- Degani, E. 1995. „La lessicografia”: G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (szerk.): *Lo spazio letterario della grecia antica*. II. Roma, 505–527.
- Dubosson-Sbriglione, L. 2018. *Le culte de la Mère des dieux dans l'Empire romain*. Stuttgart.
- Franklin, J. C. 2008. „'A Feast of Music'. The Greco-Lyidian Musical Movement on the Assyrian Periphery”: B. J. Collins – M. R. Bacharova – I. Rutherford (szerk.): *Anatolian Interfaces. Hittites, Greeks and their Neighbors*. Oxford, 191–201.
- Franklin, J. C. 2020. „Ancient Greek Music and the Near East”: T. A. Lynch – E. Rocconi (szerk.): *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken, NJ, 229–242.
- Frazer, J. G. 1898. *Pausanias's Description of Greece*. I–VI. London.
- Gábor S. 2015. *Pauszaniász hermeneutikája*. PhD dissz. Budapest.
- Gilibert, A. 2011. *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance*. Berlin – New York.
- Habicht, Ch. 1985. *Pausanias und seine „Beschreibung Griechenlands”*. München.
- Jazwa, K. 2020. „A Late Archaic Boxing-Dance in Etruria. Identification, Comparison, and Function”: *EtrStud* 23, 29–61.
- Kádár Z. 1962. *Die kleinasiatisch-syrischen Kulte zur Römerzeit in Ungarn*. Leiden.
- Kárpáti A. 2014. *Múzsák ellenfényben. A régi görög újjene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Kerényi K. 1925. „A római Porta Maggiore mellett fölfedezett antik bazilika jelentőségéhez”: *EPHk* 49, 114–125.
- Klein, W. 1884. „Zur Kypsele der Kypseliden”: *Sitzungsberichte d. phil. histor. Class. d. k. Akad. d. Wissen*. 108, 51–83.
- LeVen, P. 2010. „New Music and its Myths. Athenaeus' Reading of the Aulos Revolution (*Deipnosophistae* 14.616e–617f)”: *JHS* 130, 35–47.
- Levi, D. 1956. „The Sarcophagus of Hagia Triada Restored”: *Archaeology* 9, 192–199.
- Massa-Pairault, F.-H. 2006. „Le larnax des Cypsélides à Olympie. Essai d'interprétation des scènes mythologiques”: F.-H. Massa-Pairault (szerk.): *L'image antique et son interprétation*. Rome, 41–74.
- Massow von, A. M. 1916. „Die Kyseloslade”: *AM* 41, 1–117.
- Nagy A. 2005. „Mit látunk a képen? Bevezető a görög mítoszábrázolás értelmezéséhez”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 31–52.
- Naumann, F. 1983. *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*. Tübingen.
- Pavolini, C. 2015. „La musica e il culto di Cibele nell'occidente romano”: *ArchClass* 66, 345–376.
- Pirenne-Delforge, V. 2008. *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*. Liège.
- Raschke, W. J. 1985. „Aulos and Athlete. The Function of the Flute Player in Greek Athletics”: *Arete* 2, 177–200.
- Rimmer, J. 1969. *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities the British Museum*. London.
- Roller, L. E. 1981. „Funeral Games in Greek Art”: *AJA* 85, 107–119.
- Simon, E. 1997. = *LIMC* s.v. 'Kybele'.
- Snodgrass, A. M. 2006 [2001]. „Pausanias and the Chest of Kypselos”: A. M. Snodgrass: *Archaeology and the Emergence of Greece*. New York, 422–445.
- Splitter, R. 2000. *Die 'Kypseloslade' in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck. Eine archäologische Rekonstruktion*. Mainz.
- Stuart Jones, J. 1894. „The Chest of Kypselos”: *JHS* 14, 30–80.
- Swift, L. 2019. *Archilochus. The Poems. Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford.
- Vendries, Ch. 2001. „Pour les oreilles de Cybèle: images plurielles de la musique sur les autels tauroboliques de la Gaule romaine”: P. Brulé – Ch. Vendries (szerk.): *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*. Rennes, 197–218.
- Wegner, M. 1949. *Das Musikleben der Griechen*. Berlin.
- West, M. L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford.
- Younger, J. G. 1998. *Music in the Aegean Bronze Age*. Jonsered.

Lakatos Szilvia (1985) klasszika-archeológus, a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének munkatársa. Kutatási területe: az etruszko-korinthusi vázafestészet és a görög kultúra szerepe Etruriában.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Korinthusi vagy etruszko-korinthusi? Modern vázák korinthusi stílusban* (2019/2).

Dioskurosok és *satyros*

Egy pompeii reliefsorozat értelmezése

Lakatos Szilvia

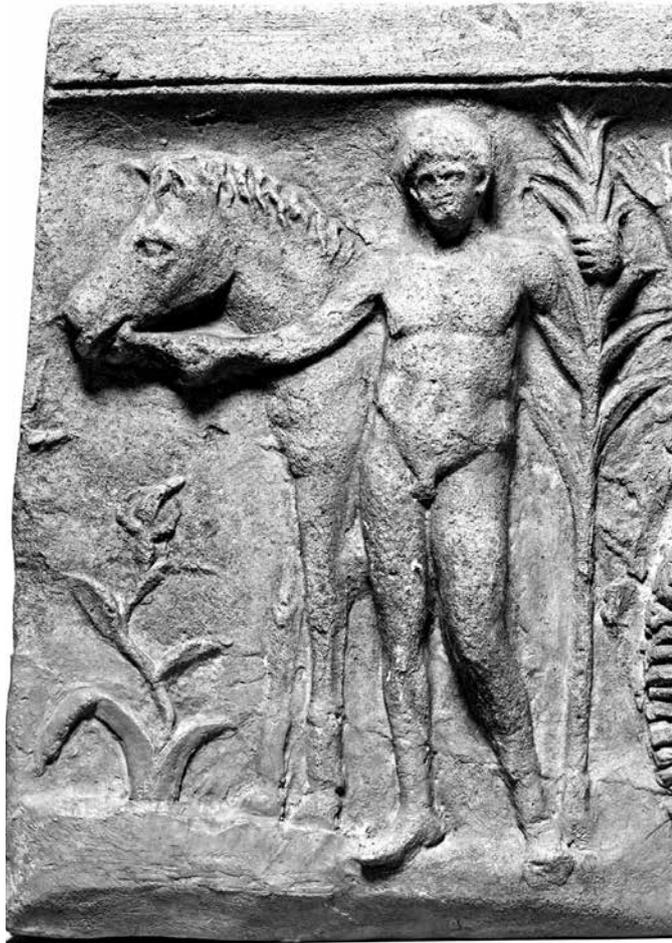
A budapesti vízköpő és a sorozat további példányai

A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye őriz egy épületdíszítő terrakottareliefet (1. kép),¹ amelyen az oroszlánfejben kialakított vízköpő mellett három alak jelenik meg. A vízköpő két oldalán egy-egy ifjú látható: a bal oldali, ruhátlanul ábrázolt alak leveles növény szárát tartja a kezében (2. kép), míg a jobb oldali ifjú páncélt és sisakot visel, kezében lándzsát tart (3. kép).² Mindkét ifjú lovat vezet – a lovak csupán az elülső lábukig látszanak, testük többi része eltűnik a relief háttérében. A két ifjú körül derékmagasságig érő növények töltik ki az üres felületeket. A terrakottareliefen ábrázolt harmadik alak egy hegyes fülű *satyros*,³ akinek a felsőteste a vízköpő feletti akantuszlevél-csokorból emelkedik ki. Jobb kezét a mellette álló ifjú felé emeli, bal kezében *lagóbolont* tart (4–5. kép).

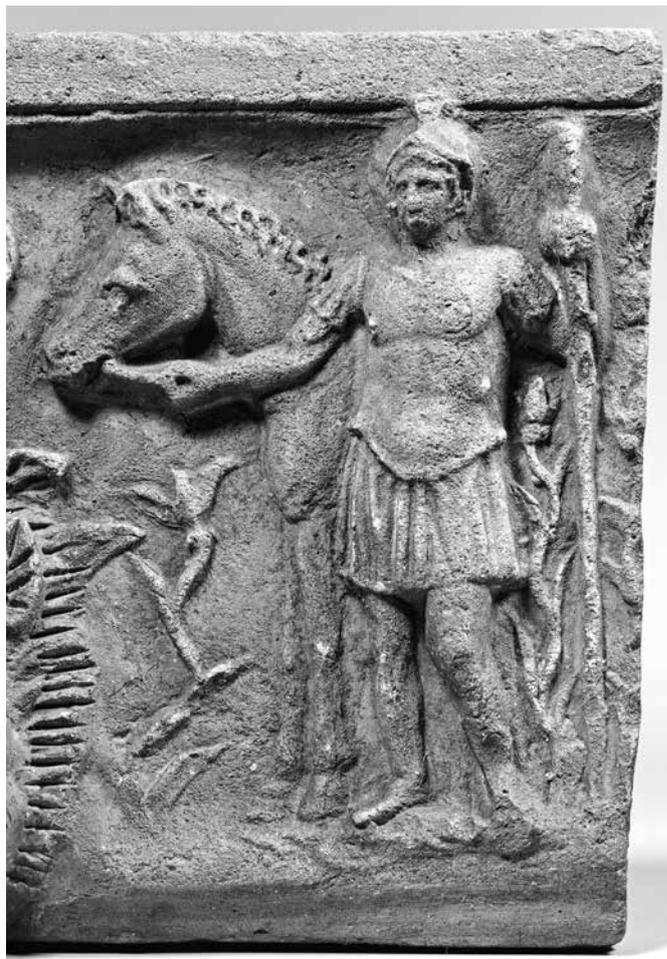
A terrakottarelief az Antik Gyűjtemény állandó kiállításának több újrendezésén is szerepelt, a kiállítások vezetői röviden említik, de részletes publikációjára eddig nem került sor.⁴ A vízköpő 1948-ban került a Szépművészeti Múzeum birtokába Hajnal János (Giovanni Hajnal; 1913–2010) képzőművész gyűjteményéből, aki abban az



1. kép. Pompeii terrakotta vízköpő, Kr. e. 1. század vége (Mátyus László felvétele)



2. kép. Pompeii terrakotta vízköpő, részlet Polydeukés alakjával
(Mátyus László felvétele)



3. kép. Pompeii terrakotta vízköpő, részlet Kastór alakjával
(Mátyus László felvétele)

évben elhagyta Magyarországot, és végleg Olaszországba költözött.⁵ Gyűjteményének darabjait feltehetően korábbi itáliai tartózkodásai alatt vásárolta, de a vízköpő származási helyéről semmilyen adat nem áll rendelkezésre.

A pompeii épületdíszítő terrakottareliefek között számos további példány ismert, amelyek díszítése szinte minden részletben megegyezik a budapesti példányéval. Több reliefen ugyanez a háromalakos kompozíció jelenik meg; csupán az jelenthet különbséget, hogy a jelenet bal szélén a ló feje alatt két növény látható, vagy – mint a budapesti példányon is – a második növény jelenlétét csak néhány levél jelzi. Egy példányt Hermann von Rohden publikált a pompeii „Localmuseum” gyűjteményéből (ltsz. 988), Gianluca Pellino pedig két másikat a „deposito locale” anyagából (leltári szám nélkül).⁶ Ezek mellett pedig von Rohden említ egy reliefet a Museo Nazionale gyűjteményében (ltsz. 4732), valamint több darabot, melyek a pompeii ún. Mercurius-templomból kerültek elő. Ez utóbbi reliefek archív fotóknak köszönhetően jól dokumentáltak,⁷ egy ásatási beszámoló alapján pedig feltételezhető, hogy a sorozat példányai Pompeiiben lakókörnyezetben is előkerültek.⁸ Ismert továbbá egy ezektől némileg eltérő variáns, amelyen a vízköpő nagyobb, és oroszlánfej helyett a háttérből erőteljesebben kiemelkedő, a mancsait a vízköpő nyílásán nyugtató oroszlánkölyök jelenik meg. Az akantuszlevelek közül kiemel-

kedő *satyros* nem szerepel a reliefen, de az oroszlán mögött látható görbe bot jelzi, hogy a relief a fenti típus átalakításával készült.⁹ Az azonos díszítéssel ellátott terrakottareliefek minden ismert lelőhelyű darabja Pompeiiből származik, a reliefek tehát egy kis példányszámú, helyben gyártott sorozatba tartoznak, amelynek darabjait különböző típusú épületek díszítésére is használták.¹⁰ A reliefsorozat a Kr. e. 1. század végére keltezhető.¹¹

A szereplők azonosítása

A reliefek ábrázolásának leírásakor von Rohden ifjúról, harcosról és *satyros*ról beszél, Pellino és a budapesti darabot röviden említő kutatók viszont a két lovas alakot egybehangzóan a Dioskurosok ábrázolásának tekintik. A kétoldalt csaknem azonos testtartásban elhelyezett, lovat vezető alakoknak valóban ez a legmeggyőzőbb értelmezése, de a jelenet – ahogy arra Pellino is utal¹² – párhuzam nélküli összeállításban vonultatja fel a Dioskurosok ikonográfiájának szokásos elemeit.

Kastór és Polydeukés, illetve Castor és Pollux a mitológiai hagyomány szerint ikertestvérek; gyakran mesélik úgy, hogy az egyik testvér halandó, a másik viszont isteni származású. Az előbbi a lovak megzabolázásában, a másik inkább az atlétikában, pontosabban az ökölvívásban jeleskedett – már az *Ilias*ban



4. kép. Pompeii terrakotta vízköpő, részlet a vízköpő fölött kiemelkedő *satyros* alakjával (Mátyus László felvétele)



5. kép. Pompeii terrakotta vízköpő, részlet a vízköpő fölött kiemelkedő *satyros* alakjával (Mátyus László felvétele)

is ennek megfelelő jelzőkkel szerepelnek.¹³ Későbbi görög és római szerzők is tudósítanak a Dioskurosok különböző érdeklődéséről, és Kastór harcias vonását is említik.¹⁴ A két testvér képzőművészeti ábrázolásain különböző hangsúlyt kaphat a testvérek összetartozása és hasonlósága, vagy éppen különbözőségük, egyedi attribútumaik. Számos ábrázoláson a két, minden részletében egyforma alak szimmetrikus elrendezésben látható. Máskor azonban a Dioskurosok megjelenítése nem ezt a kompozíciót követi: eltérő lehet a két ifjú testhelyzete, s a mellettük olvasható feliratok, az eltérő ruházat vagy éppen a kezükben tartott tárgyak alapján azonosíthatóvá, megkülönböztethetővé válnak a testvérpár tagjai. A Dioskurosok kétféle, a hasonlóságukat és az eltérő vonásaikat hangsúlyozó megjelenítési módja párhuzamosan van jelen a görög–római képzőművészetben, bár egy-egy művészeti központban, illetve műfajban olykor csupán az egyik ábrázolásmód jellemző. Így például spártai és tarentumi fogadalmi reliefeken, amelyek sorozata az archaikus kortól a római császárkorig terjed, a Dioskurosok egyformán, szimmetrikus kompozícióban láthatók, és csak ritkán figyelhetők meg apró eltérések a két alak között. Hasonlóképpen a római művészetben sem volt jellemző a két Dioskuros eltérő ábrázolása. Az athéni vázafestészetben viszont inkább a két testvér individualizálása figyelhető meg, és többnyire mitológiai történetek aktív szereplőiként jelennek meg.¹⁵

A pompeii vízköpők jelenetén egyszerre található meg a két testvér hasonlóságát előtérbe helyező – jóllehet nem tükröszimmetrikus, de a két alakot azonos testtartásban megjelenítő – kompozíció és a két Dioskuros eltérő személyiségének ábrázolása. A bal oldali, leginkább pálmaágként értelmezhető növényi szárat tartó ifjú Polydeukés lehet, a jobb oldali, katonaruhában lévő pedig Kastór. Polydeukés ábrázolása a tarentumi votív terrakotta lapok egyik sorozatával mutat rokonságot, ahol mindkét Dioskuros – bár nem meztelenek, hanem a vállukon *chlamyst* viselnek – pálmaággal és *phialeával* a kezében látható. Ezek a reliefeken a Dioskurosok attribútumai gyakran az atlétikai versenyekhez kapcsolódnak, mint például a koszorú, pálmaág vagy a *strigilis*.¹⁶ Ezzel szemben Kastór alakja a pompeii vízköpőn a római köztársaságkor szokásos Dioskuros-ábrázolásaival rokon, amelyeken a testvérek lovas harcosként, lándzsával a kezükben jelennek meg – bár sisak helyett csúcsos fejedőt (*pilos*), páncél helyett pedig jellemzően *chlamyst* viselnek.¹⁷ A sisak és a mellvert ugyanakkor nem idegen a Dioskurosok ábrázolásától, etruszk tükrök vésetén olykor ezek a részletek is megfigyelhetők.¹⁸ A pompeii reliefsorozat egyedi sajátosságainak ellenére tehát a két ifjúalak az atléta Polydeukés és a harcos Kastór ábrázolásának tekinthető.

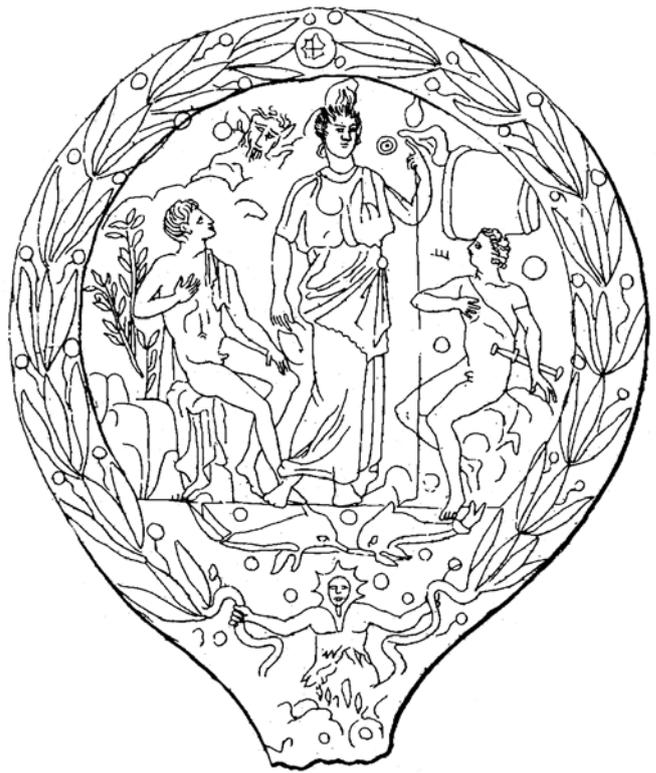
A pompeii reliefek jelenetén látható harmadik alak egy *satyros*. Bár von Rohden és Pellino leírása szerint a reliefsorozat

több darabján csak az ifjú kezében tartott attribútum, a *lagóbolon* utal erre, a budapesti példányon az alak hegyes füle teszi egyértelművé ezt az azonosítást. A háromalakos jelenet értelmezését a Dioskurok némiképpen szokatlan ábrázolásán túl az nehezíti, hogy a *satyros* kapcsolódása hozzájuk párhuzam nélküli. A reliefek korábbi publikációiban – talán ezen nehézség miatt – az alakok megnevezésén túl nem foglalkoztak a jelenet értelmezésével. A budapesti lap rövid leírásánál Oroszlán Zoltán és Dobrovits Aladár a növényi környezet alapján a Dioskurok alvilági aspektusát emeli ki, de arra ők sem térnek ki, hogy miért éppen ez a három alak jelenik meg együtt.¹⁹

Ismert néhány késő hellénisztikus, illetve a római császárkorra keltezhető ábrázolás, melyen a két Dioskuros szimmetrikus kompozícióját egy harmadik szereplő, egy nőalak egészíti ki. Az alak – feltehetően istennő – azonosítása bizonytalan, esetenként eltérő lehet, csupán a mellette többször is feltűnő holdsarló jelzi a lunáris aspektusát. Ezek az ábrázolások Kis-Ázsiában, Makedónia északnyugati és a Peloponnésos-félsziget keleti részén fordulnak elő, elterjedési területük tehát nem Itáliára koncentrálódik.²⁰ Emellett ismertek olyan római császárkori ábrázolások is, amelyeken az istennőt egy férfialak váltja fel. Ezt a férfialakot gyakran nem tudjuk megnevezni, de attribútumai alapján olykor Iuppiterként, olykor Sarapis vagy Aión alakjaként azonosítható, észak-afrikai reliefeken pedig a feliratok tanúsága szerint a Dioskurok Saturnus Augustus társaságában láthatók.²¹ A Dioskurok tehát olykor egy harmadik alak társaságában láthatók, de ezek az ábrázolások nem nyújtanak támpontot a pompeii terrakottareliefek értelmezéséhez, így a *satyros* és a Dioskurok közös szerepeltetése további magyarázatot igényel.

Ezen a ponton érdemes újragondolni a reliefsorozat szereplőinek azonosítását, hiszen a jelenet értelmezésének nehézsége talán az alakok téves meghatározásából adódik. Elvben például elképzelhető, hogy a két ifjú nem a spártai, hanem az úgynevezett thébai Dioskurok, vagyis Zeus és Antiopé két fiának ábrázolása lenne.²² Ehhez az azonosításhoz egy praenestei tükör szolgáltathat ikonográfiai kiindulópontot a Vatikáni Múzeum gyűjteményéből (6. kép). A tükör vésett jelenetén két ifjú ül kétoldalt egy-egy sziklán – a bal oldali ifjú vállon átvett köpenyben, a jobb oldali köpeny nélkül, a derekára kötött karddal látható –, köztük nőalak áll phrygiai sapkában és vékony bottal a kezében, a háttérben pedig egy *satyros*-fej bukkan fel a sziklák között. Erika Simon lehetőségként említi, hogy a jelenet talán a thébai Dioskurokat és Antiopét ábrázolja, valamint Zeust, aki *satyros*-formában találkozott Antiopéval.²³ A tükrön nincsenek névfeliratok, és a testvérpár szokásos attribútumai is hiányoznak: a zenész Amphión alakja a hangszeréről lenne felismerhető, a vadász Zéthos pedig vadászcsizmájáról, illetve vadászkutyájáról.²⁴ Az alakok körül megjelenő további részletek, mint például a babérág a bal szélén vagy a hordószzerű tárgy a jobb oldali ifjú fölött, sem segítik a jelenet azonosítását.

Bár Antiopé története egy elvileg lehetséges olvasata lehet a tükör ábrázolásának, a pompeii reliefsorozat értelmezéséhez mégsem jelent segítséget. Fontos különbségként említhető ugyanis, hogy a vatikáni tükrön Antiopé jelenléte köti össze az ifjakat és a *satyros*-formában megjelenő istent, a pompeii reliefeken viszont ez az összekötő kapocs hiányzik. A *satyros* képében megjelenő Zeus ábrázolása rendkívül ritka az ókori kép-



6. kép. Praenestei bronztükör vésete, Kr. e. 325–300 körül (ES IV, 350 nyomán)

zóművészetben, csupán néhány Kr. u. 2–4. századi mozaikon azonosítható Antiopé és az állatbőrrel és *pedummal* ábrázolt Zeus párosa.²⁵ Egyetlen olyan ábrázolás sem ismert azonban, amelyen Zeus – továbbra is *satyros* formában – később születendő gyermekeivel lenne közösen látható.²⁶ A thébai Dioskurok számos közös vonást hordoznak a spártai Dioskurokkal – az irodalmi hagyományban például mindkét testvérpár jellemzésénél hangsúlyos szerepet játszanak a lovak²⁷ –, a pompeii reliefen látható, a versenygyőzelemre utaló palmaág és a katonai öltözet mégis inkább Polydeukés és Kastór alakjával áll összhangban, míg a thébai Dioskurok alakjával csak nehezen hozhatók összefüggésbe. Bár Antiopé története elvben magyarázatot kínálhatna a *satyros* és az ikertestvérek jelenlétére a pompeii reliefeken, Zeus szokatlan, *satyros*-formában történő megjelenítése az Antiopéval való találkozáson kívül, valamint a két ifjúnak a thébai Dioskurokra nem jellemző attribútumai mégis inkább a jelenet ezen értelmezése ellen mutatnak.

Dioskurok, *satyros* és víz mint az Amykos-történet hangsúlyos elemei Itáliában

Továbbra is kérdés tehát, hogy a pompeii reliefsorozaton milyen jelenetben kapcsolódhat össze a Dioskurok és a *satyros* alakja. A három alak mellett érdemes lehet még a reliefek közepén előreugró oroszlánfejet is tekintetbe venni, amely egyrészt vízköpőként funkcionál, másrészt viszont a jelenet részeként is értelmezhető. Az ábrázolt jelenet és a vízköpő kapcsolódása mellett szólhat, hogy a *satyros* alsótestét nem csupán eltakarja

az oroszlánfej. A *satyros* ugyanis nem a két ifjúval egy vonalban, hanem magasabban helyezkedik el, és a vízköpőt körbevevő akantuszlevelek közül emelkedik ki. A terrakotta lapok értelmezésénél így tehát nem csak a három alak, hanem a három alak és a vízköpő viszonya is magyarázatra szorul.²⁸

Egy Kr. e. 6. század végén készült athéni feketealakos hydria vázaképen lovas alakok, feltehetően a Dioskurosok ábrázolása díszíti egy forrásépület vízköpőit, egy római kori márványreliefen pedig a két testvér vízi *nymphák* társaságában jelenik meg.²⁹ George Szeliga feltételezése szerint a víz elsősorban a lovaik miatt kapcsolódott a Dioskurosok alakjához – a római hagyomány szerint például a két testvér a Iuturna-forrásnál itatta meg a lovaikat, később ennek közelében épült a nekik szentelt templom is.³⁰ A Dioskurosok azonban egy mitológiai történetben, Amykos legyőzésekor is kapcsolatba kerülnek egy forrással.

A hagyomány szerint Iasón és az argonauták, köztük a Dioskurosok a bebryxők földjére tévedtek, ahol Amykos, a bebryxők királya ököl-párbajra hívta ki az érkezőket. Polydeukés vállalta a küzdelmet, és győzelmet aratott Amykos fölött; a párbaj Amykos megbüntetésével vagy halálával végződött. Ennek a történetnek több elbeszélése is ismert a görög és latin irodalomból, képzőművészeti ábrázolásokon pedig elsősorban a Kr. e. 4. és 3. századi Itáliában volt népszerű: megjelenik faliszki vörösalakos vázaképeken, etruszk és praenestei tükrök, valamint praenestei ciszták vésetén.³¹ Polydeukés és Amykos párbaja egy forrásnál zajlik, Theokritos XXII. idilljében Amykos a víz áraként kötelezi versengésre az arrajárókat.

Polydeukés: „Mondd hát meg, mi a bére, ezüst vagy más, hogy ihassunk?”

Amykos: „Alljon emelt kézzel ki a férfiu ellen a férfi.”

(64–65; Kerényi Grácia fordítása)

Az Amykos-történet itáliai ábrázolásainál a legtöbb esetben hangsúlyos a víz szerepe, a történet különféle pillanatait ábrázoló jeleneteken, így a mérkőzésre való kihívásnál és Amykos megkötözésénél is megtalálható a forrás.³² Amykos és a forrás alapvető kapcsolatát erősíti egy etruszk tükör is Castel d'Assóból, amelynek vésetén az Aphrodité és Adónis ölelkező alakja mellett látható vízköpő mellé Amykos neve van írva (7. kép).³³

Az Amykos-történet a Dioskurosok és a vízköpő közös szerepeltetésén túl a pompeii reliefsorozat jelenetének néhány további részletére is magyarázatot kínálhat. A reliefeken a két testvér eltérő attribútumokkal jelenik meg, és – jöllehet a Dioskurosok több különféle aspektusát ki lehet emelni – Polydeukés alakjánál a győzelmi pálma által az *agón* kap hangsúlyos szerepet. A két Dioskuros szerepének megkülönböztetése mellett pedig a *satyros* kézmozdulata talán Polydeukés kiemelt szerepét hangsúlyozza. Ezek a jellegzetességek párhuzamba állíthatók azzal, hogy a mitikus történet szerint Amykos legyőzése – bár az argonauták között mindkét Dioskuros és több görög hős is jelen van – egyértelműen Polydeukés hőstette.³⁴ Az Amykos-történet azonban azért lehet különösen alkalmas kiindulópont a jelenet értelmezéséhez, mivel ez a történet a *satyros* jelenlétére is egy lehetséges magyarázatot nyújt. Bár a Dioskurosok és Amykos találkozásának az irodalmi hagyományban fennmaradt elbeszélései ezt a kapcsolatot nem támasztják alá, az Amykos-történet itáliai ábrázolásai, illetve ehhez a történet-

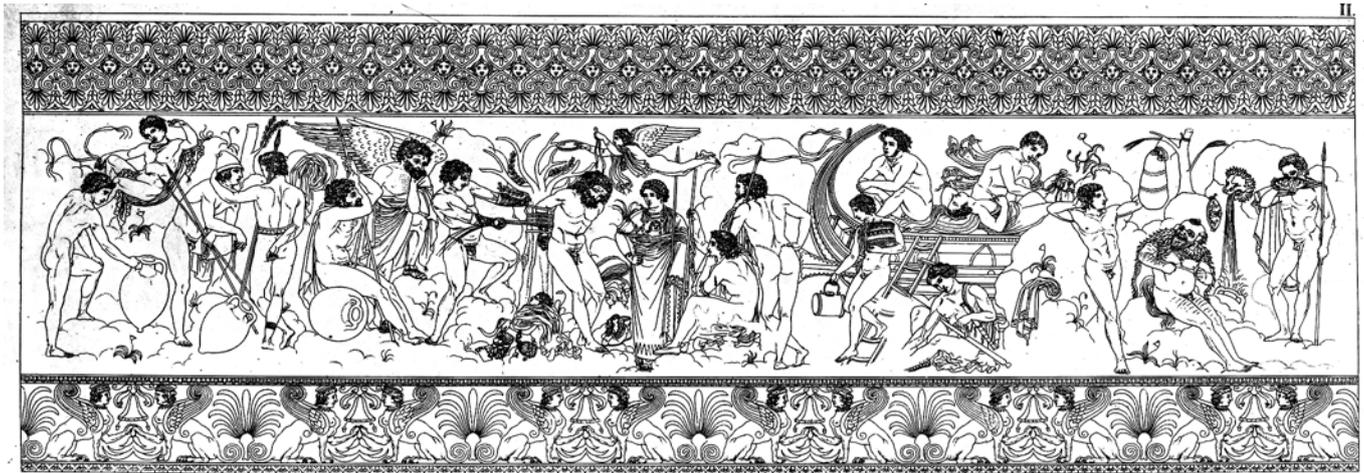


7. kép. Praenestei bronztükör vésete, Kr. e. 3. század második fele (ES V, 23 nyomán)

hez kapcsolódó néhány további ábrázolás párhuzamot jelenthet a pompeii reliefs jelenetéhez.

Elsőként a Ficoroni-cisztát, az Amykos-történet legismertebb képzőművészeti ábrázolását érdemes említeni.³⁵ A ciszta hengeres testének vésetén (8. kép) az Argó hajó és a tengerparton pihenő görög hősök mellett Amykos fához kötözése látható. Amykos bűnhődését ifjak és idősebb, szakállas alakok mellett Athéna, valamint egy szárnyas férfialak – talán Boreas – követi tekintetével, Polydeukés felé pedig repülő Niké nyújt koszorút és szalagot. A bizonytalanul azonosítható szárnyas férfialak mellett a ciszta modern értelmezőinek még nagyobb nehézséget okozott az argonauták között felbukkanó Silénos-alak, aki egy oroszlánfejű kiöntővel kialakított forrás mellett ül és ökölbe szorított kezekkel – talán a bokszolás mozdulatának imitálásával – izgatottan követi nyomon az eseményeket. Carl Robert például, aki elsőként próbálta a ciszta ábrázolását görög nagyfestészeti mintaképekből levezetni, kirekesztette ezt az alakot mint Novios Plautios, a cisztát készítő és szignatúrájával ellátó mester hozzátételét a görög mintákhoz.³⁶

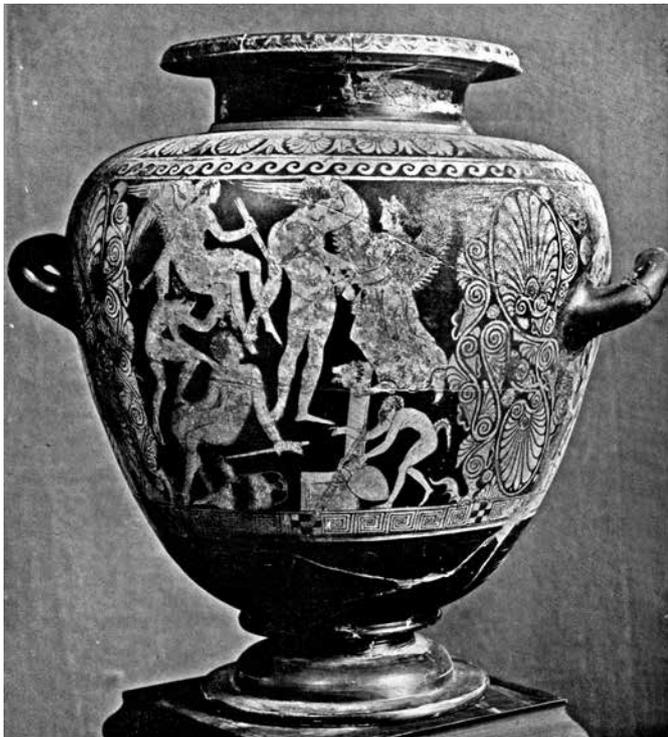
Az Amykos-történet görög és latin irodalmi feldolgozásai alapján váratlanul bukkan fel Silénos alakja a Ficoroni-ciszta jelenetén, de egy másik ábrázolás is említhető Közép-Itáliából, amelyen egy *satyros* is szerepet kapott Polydeukés és Amykos mérkőzésének megjelenítésében. Egy Kr. e. 4. századi faliszki vörösalakos stamnoson³⁷ a jelenet egy forrásnál zajlik (9. kép), és a két főszereplő a karokra tekert szíjak alapján bokszolóként azonosítható. Az egyikük Niké mellett áll, és az alabastront tartó istennő olajozza a mellkasát. A má-



8. kép. Praenestei bronzciszta, az ún. Ficoroni-ciszta vésete, Kr. e. 320–300 körül
(Bordenache Battaglia–Emiliozzi 1990, 302. tábla nyomán)

sikuk egy sziklán ül, kezében a versenypálya kijelölésére szolgáló kapát tart. Őt nem az istennő, hanem egy fiatal fiú olajozza, és talán a küzdelemben való alulmaradására utal az is, hogy kisebb, mint ellenfele. A vázaképen nincsenek névfeliratok, de a forrás mellett játszódó bokszmeccs alapján a témája az Amykos-történet lehet a győztes Polydeukés és a vereséget szenvedő Amykos megjelenítésével. A jelenetet pedig a Ficoroni-ciszta vésetével rokonítja, hogy az oroszlánfej kiöntővel kialakított forrásnál egy *satyros* alakja látható, amint amphorát tart a kúthoz.

Egy Kr. e. 5. század végi lucaniai hydria vázaképen az Amykos-történet ábrázolását szintén Dionysos követőinek alakja



9. kép. Faliszki vörösalakos stamnos, Kr. e. 400–370 körül
(Beazley 1947, 19,1. tábla nyomán)

egészíti ki (10. kép).³⁸ Az Amykos-festő névadó darabjának felső díszített sávjában a sziklához kötözött Amykos látható argonauták társaságában. Az alsó frízben Dionysos *thiasos* résztvevői töltik meg, de a felső frízben is *satyrosok* és *mainasok* alakja zárja bal oldalról Amykos büntetésének jelenetét. A felső frízben látható két *satyros* és két *mainas* – jóllehet nincs jelezve, hogy beöltözött színészek lennének – mintegy kórusként szemléli az eseményeket, így a vázakép értelmezésénél lehetőségként merült fel, hogy festőjét talán Sophoklész *Amykos* című szatírájátéka inspirálta.³⁹ A lucaniai vázakép értelmezése nyomán pedig felvetődött a kérdés, hogy a közép-itáliai ábrázolásokon felbukkanó Silénos-, illetve *satyros*-alakok is vajon Sophoklész művének hatásával magyarázhatók-e.⁴⁰ A lucaniai vázakép és az *Amykos* című szatírájáték közötti kapcsolatra csupán a jelenet Dionysos környezete alapján lehet következtetni, Sophoklész darabjának fennmaradt töredékeivel nem mutatható ki olyan egyezés, amely ezt a kapcsolatot egyértelművé tenné. Nem ismert például, hogy Sophoklész művében Amykos büntetése hogyan zajlik – így az is kérdés, hogy a lucaniai vázaképen látható sziklához kötözés, vagy éppen a közép-itáliai ábrázolások esetében mindig megjelenő fához kötözés szerepelt-e Sophoklész darabjában.⁴¹ A kérdés nem is feltétlenül dönthető el, hiszen ha ez a részlet nem volt a szövegben egyértelműen jelezve, a szatírájáték színpadra állítása során eltérő előadói hagyományok is kialakulhattak.⁴² A két említett közép-itáliai Amykos-ábrázolás esetében elvileg elképzelhető, hogy Dionysos követőinek jelenléte a színház világához kapcsolódik, hiszen a *satyrosok* a latin színjátszásban is fontos szerepet játszottak.⁴³ Ezek a jelenetek azonban a mítosz szereplői között felbukkanó egy-egy Silénos-, illetve *satyros*-alakokkal kevésbé utalnak színházi kontextusra, mint a lucaniai vázakép a némiképpen szatírkórus látszatát keltő, *satyrosokból* és *mainasokból* álló csoportjával.⁴⁴ A közép-itáliai ábrázolások alapján tehát elsősorban az a következtetés adódik – bár természetesen a képek kortárs nézőikben felidézhettek egy színházi előadást is –, hogy a mítosz itt népszerű változataiban a *satyros*/Silénos alakja valamiképpen összeforrt Amykos legyőzésének történetével.



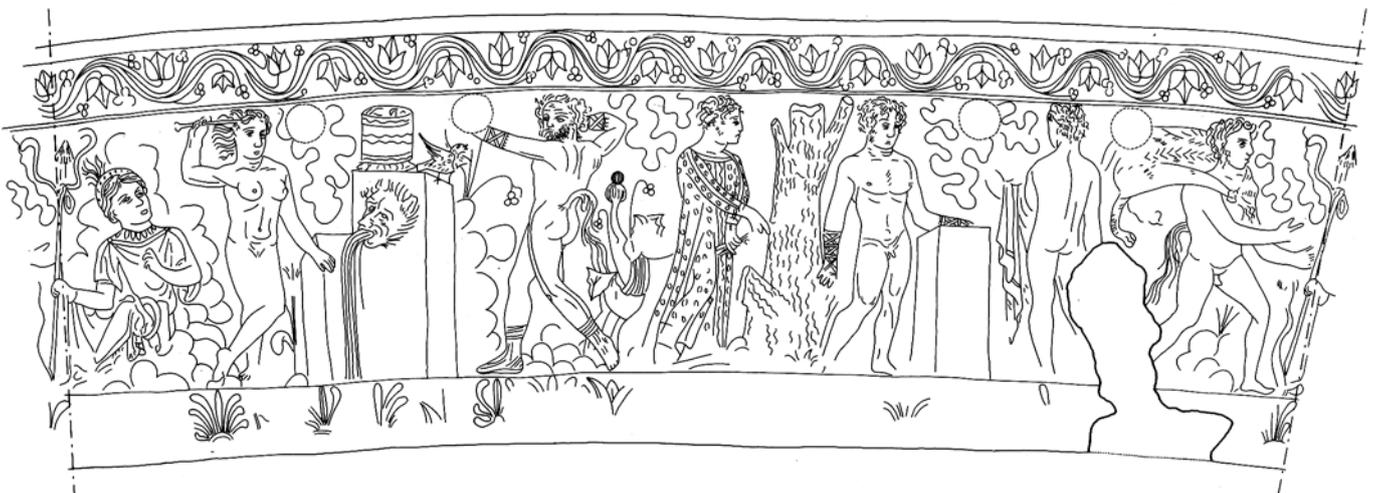
10. kép. Lucaniai vörösalakos hydria, az Amykos-festő névadó darabja, Kr. e. 420–400 körül (Gerhard 1847, 153–154. tábla nyomán)

Az Amykos-történetre reflektáló további ábrázolások Közép-Itáliából

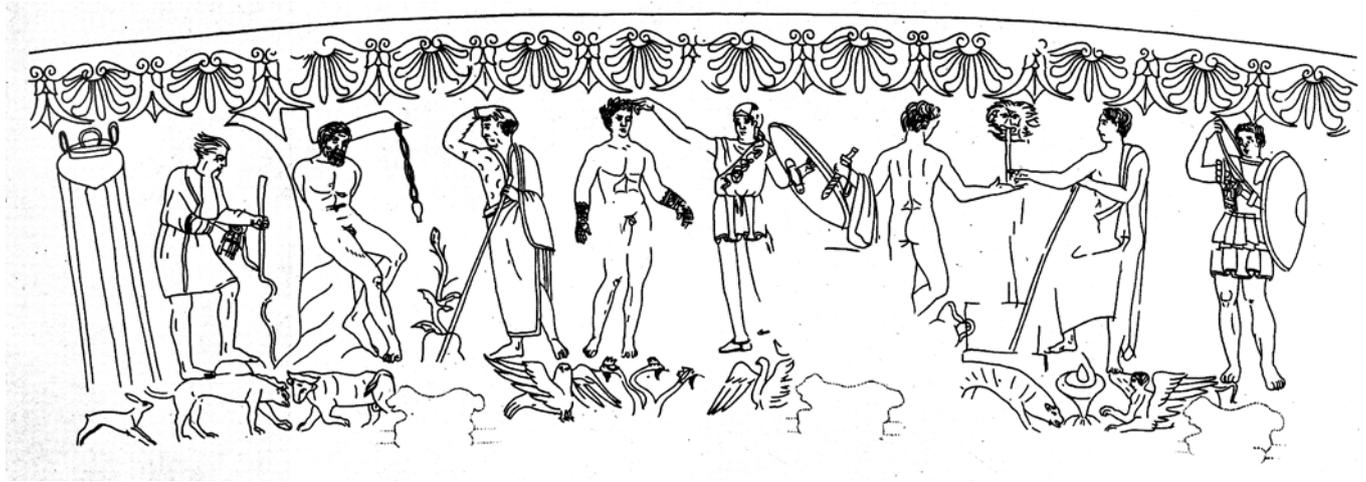
A Ficoroni-ciszta és a faliszki vörösalakos stamnos mellett egy Milánóban őrzött másik praenestei cisztát⁴⁵ (11. kép) is lehet említeni, amelynek vésetén az Amykos-történet ábrázolásaira jellemző részletek szintén a *satyros* alakjával együtt találhatók meg. Az oroslánfejű vízköpővel ellátott forrás mellett szakállas, lófarkkal (*hippouris*) ábrázolt *satyros* látható. Az alkarjára tekert szalagok alapján bokszolóként jelenik meg, aki mindkét karját felemeli és a levegőbe üt, mintha edzene. A többalakos kompozícióban még egy alak visel bokszkesztyűt – nyilván az előbb látott bokszoló *satyros* ellenfele. A cisztán nincsenek névfeliratok az alakok mellett, de a forrás és a bokszolás együttes jelenléte az Amykos-történet irányába vezet az értelmezést.⁴⁶ A bokszkesztyűt viselő ifjú egy nagy fa mellett áll, amely tájképi elemként ugyan feltűnik praenestei cisztákon, de itt talán az Amykos büntetését előrevetítő részletnek tekinthető. Az ifjú Polydeukés lehet, a kompozíció alapján pedig adódik a feltevés, hogy a bokszkesztyűs *satyros* Amykos lenne.

Amykost Apollónios Rhodios Typhónhoz és az isteni szörnyszülöttékhez hasonlítja, de arra nem utal, hogy milyen testi deformitás, nem-emberi vonások jellemzik.⁴⁷ Theokritos leírása részletesebb: eszerint Amykos hatalmas termetű, ijesz-

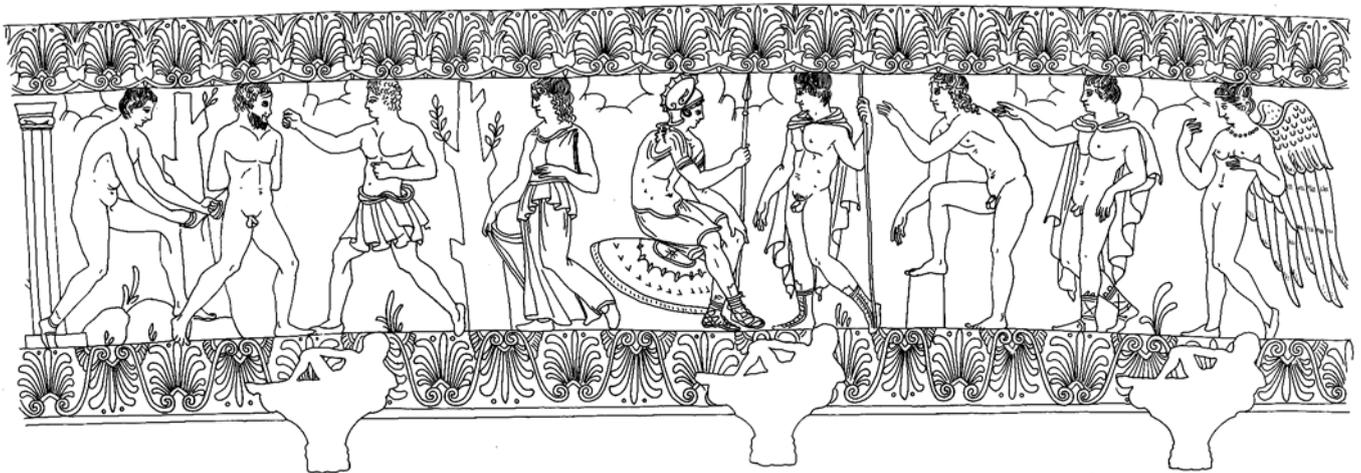
tően erős és izmos, fülének állapota a bokszolásban való jártasságára utal, öltözetét pedig kizárólag a vállára vetett oroslánbőr jelenti.⁴⁸ Ezek a megkülönböztető vonások azonban inkább Amykos gögös viselkedésére és kegyetlen tetteire, mint szörnyszerű megjelenésére utalnak. A képzőművészeti ábrázolásokon Amykos általában idősebb, szakállas férfiként jelenik meg a fiatal, szakálltalan argonautákkal szembeállítva, és csupán a fentebb említett faliszki stamnos jelenetén, valamint a később bemutatott praenestei tükrön látható szakálltalan ifjúként. A Ficoroni-ciszta vésetén a haja hosszabb, rendezetlenebb, mint a többi szereplőé, ami talán a civilizátlanságának jele lehet; az írott forrásokban említett állatbőr-viselet, illetve nem-emberi vonások az ábrázolásokon nem jellemzik az alakját. Amykos tehát egyetlen irodalmi vagy képzőművészeti emléken sem jelenik meg *satyros*ként. A Silénos/*satyros* azonban visszatérő szereplője a mítosz ábrázolásainak – a fentebb említett milánói ciszta vésetén is látható még egy jobbra futó *satyros* a jelenet jobb szélén –, és Amykos alakjának legjobb párhuzamát Marsyas, a fához kötözött *satyros* ábrázolásai jelentik.⁴⁹ Jóllehet névfeliratok hiányában bizonytalan marad, hogy a ciszta vésetének ókori szemlélője hogyan nevezte meg a jelenet szereplőit, az Amykos és Marsyas közötti ikonográfiai kapcsolat erősíti a feltevést, miszerint a milánói cisztán megjelenő bokszkesztyűs *satyros* maga Amykos.



11. kép. Praenestei bronzciszta vésete, Kr. e. 4–3. század (Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 164. tábla nyomán)



12. kép. Praenestei bronzciszta, az ún. Barsanti-ciszta vésete, Kr. e. 3. század első fele (Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 215. tábla nyomán)



13. kép. Praenestei bronzciszta, az ún. Martinetti-ciszta vésete, Kr. e. 300 körül (Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 72. tábla nyomán)

Amykos története meglehetősen népszerű volt Közép-Itáliában, ábrázolásai elsősorban etruszk és praenestei vésett tükrökön, cisztákon, valamint a faliszki vörösalakos vázafestészetben azonosíthatók. A közép-itáliai példák száma jóval meghaladja a hellén világból ismert darabokét. Etruszk és praenestei tükrök egész sorozatán jelenik meg a fához kötözött Amykos és egy vagy két Dioskuros. Hasonló kompozíció a fához kötözött Amykos alakjával – a Ficoroni-ciszta mellett – két másik praenestei cisztán is megtalálható. Az ún. Barsanti-cisztán (12. kép) a történetet jellemző további kulcselemek, a bokszkesztyűt viselő ifjú Polydeukés az őt segítő Athéna istennővel, valamint a forrás is felfedezhető.⁵⁰ Az ún. Martinetti-ciszta vésetén (13. kép) szintén az Amykos-történet ábrázolása azonosítható, hiszen egy hátrakötözött kezű alak látható egy vastag fatörzs mellett.⁵¹ A kompozíció különlegessége azonban, hogy a megkötözött Amykossal szemben álló ifjú nem a görög ikonográfiai hagyományban szokásos ruházatot, hanem ágyékkötőt visel, valamint a legyőzött feje felé bokszol, mintegy tovább folytatva a küzdelmet. A megkötözött Amykos és az ifjú karjáról is hiányoznak a szíjak, és a forrás sem jelenik meg az ábrázoláson. Amykos fához kötözésének

viszonylag standard ábrázolása mellett tehát számos egyedi részlet is megtalálható a ciszta jelenetén, amelyek a mítosz állandó újrameselését, formálását, élő anyagként való kezelését jelzik. Egy praenestei vésett tükröt (14. kép) lehet még példaként említeni, amely a Ficoroni-cisztával azonos leletkontextusból származik.⁵² Polydeukés és Amykos névfelirattal ellátott alakja szerepel kétoldalt, közöttük pedig álló nőalak a fejénél holdsarlóval. A nőalak a felirat szerint Losna, ami talán Luna korai névváltozataként értelmezhető. A tükör tehát Amykos és Polydeukés küzdelmét asztrális kontextusba emeli.⁵³ A jelenetben szerepel még egy oszlop is a tetején tojással – jelenléte talán azzal magyarázható, hogy a hagyomány szerint Helenének hívták a forrást, ahol megölték Amykost.⁵⁴

A Kr. e. 4–3. századi Itáliában az ábrázolások gazdag és változatos anyaga alapján Amykos és Polydeukés ökölpárbaja tehát jól ismert, gyakran felidézett történet lehetett. Az ábrázolások egy részén névfelirat azonosítja a szereplőket, vagy pedig a jelenet nagyrészt megegyezik a mítosz irodalmi feldolgozásokból ismert változataival, így biztonsággal lehet Amykos és Polydeukés találkozásának történetét felismerni bennük. Több esetben azonban csupán a mítosz bizonyos elemei



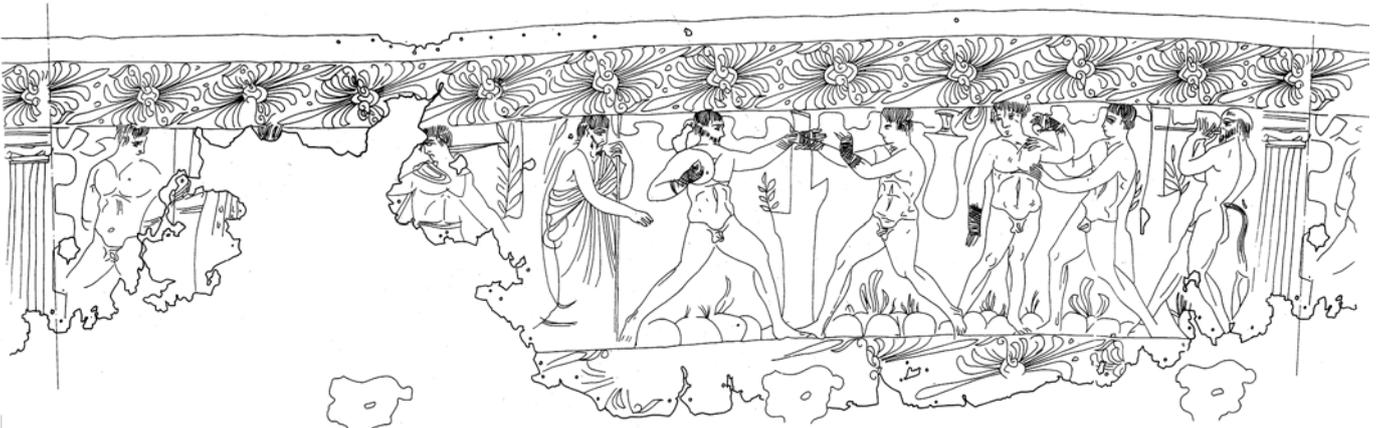
14. kép. Praenestei bronztükör vésete, Kr. e. 300 körül
(ES II. 171 nyomán)

jelennek meg különféle kombinációkban, amelyeknél nehéz eldönteni, hogy melyik ábrázolás meséli újra a történetet, és melyik reflektál távolabbról az Amykos-történetre. Így például a Vatikáni Múzeum gyűjteményében található praenestei ciszta (15. kép) egy szakállas férfi és egy ifjú bokszmérkőzése látható, a jelenet egy fa előtt játszódik, és mindketten szíjjakkal bekötött kézzel küzdenek.⁵⁵ Az ifjú mögött egy bokszzsák lóg, majd még egy bokszkesztyűs ifjú következik, akit társa olajjal ken be. A jelenet egy Silénos-alakkal zárul, aki aulonson kísérőzenét játszik az atlétikai versenyhez. A ciszta vésetét eddigi értelmezői nem tekintették mitológiai ábrázolásnak,⁵⁶ de az Amykos-történet ábrázolásaitól csupán a forrás hiánya, valamint a harmadik bokszkesztyűs alak jelenléte választja el.

Érdemes azonban megemlíteni, hogy a Ficoroni-ciszta ábrázolásán is megjelenik Amykos és Polydeukés alakja mellett egy harmadik – jóllehet bokszkesztyűt nem viselő – bokszoló, aki a forrás közelében egy fáról lelógó bokszzsákon gyakorol. Ennek alapján a vatikáni ciszta ábrázolása talán nem tekinthető távolabbinak a mítosz „standard változataitól”, mint a fentebb említett milánói ciszta jelenete, amelynek vésetén a mérkőzés egyik résztvevője egy bokszkesztyűt viselő *satyros*.

Végül még egy praenestei ciszta lehet példaként említeni az Amykos-történet tágabb kontextusát is bevonva a vizsgálódásba, amelyen a Dioskurosok és egy Silénos-szerű alak látható (16. kép).⁵⁷ Az állatbőrt viselő, kezében bunkósbotot és hosszú kardot (*harpé*) tartó alakot a mellette lévő felirat *pater poimilionomnak*, a „pygmaiosok atyjának” nevezi meg.⁵⁸ A Dioskurosok a lovaik mellett állnak, a pygmaiosok atyjához hasonlóan Kastór is Polydeukés felé fordul, aki – talán a megszólítotttság kifejezéséeként – a mellkasára emeli a kezét. A pygmaios mögött Athéna látható, amint szárnyas nőalak üdvözli, majd pedig egy férfi és nő két fiúgyermekkel. Itt nem található névfelirat az alakok mellett, így bizonytalan, hogy kik ők, és hogyan kapcsolódnak a Dioskurosok és a pygmaios hármashoz.

A pygmaiosok atyja megnevezés nem ismert más ókori képzőművészeti ábrázolásról vagy irodalmi forrásból, így kérdéses, hogy a ciszta alakja milyen kapcsolatban állhat a görög mitológiai hagyományban az Ókeanos partján lakó, és leginkább a darvakkal való küzdelméről ismert pygmaios néppel.⁵⁹ Agnès Rouveret a ciszta vésetét a Ficoroni-cisztaéhoz hasonlította abból a szempontból, hogy a Dioskurosok hérióikus alakja egyfajta parodisztikus ellenponttal – Silénossal, illetve egy groteszk alakkal – együtt jelenik meg.⁶⁰ A pygmaiosok atyjának megjelenése valóban összevethető a Ficoroni-ciszta Silénos-alakjával: az alacsony termet, a nagy has, a szőrös mellkas, a görbe orr, valamint a bozontos haj, szemöldök és szakáll az alakot a *silénosok* ikonográfiai hagyományához kapcsolja.⁶¹ A Ficoroni-ciszta jelenetével való hasonlóságot pedig tovább erősítheti, hogy a *pygmaios* vagy *nanos pygmaios* elnevezés etimológiailag a *pygmé* szóból ered, amely egyaránt rendelkezik ököl, ökölnyi és bokszolás jelentéssel.⁶² A Dioskurosok és a pygmaios alakjánál – szintén a Ficoroni-ciszta szereplőjéhez hasonlóan – megfigyelhető a hímtagra kötött szalag (*kynodesmé*),⁶³ amely talán itt is a jelenet atlétikai jellegére utalhat. A Dioskurosokat és a pygmaiosok atyját együtt ábrázoló jelenet tehát, amelyen a



15. kép. Praenestei bronzciszta vésete, Kr. e. 4–3. század (Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1990, 468. tábla nyomán)

A fentiek alapján az Amykos-történet Kr. e. 4–3. századi közép-itáliai ábrázolásai adhatják meg a keretet a pompeii reliefsorozat megértéséhez, jóllehet nagy időbeli és térbeli távolság választja el ezeket az Augustus-kori campaniai terrakottalapoktól. Párhuzamként lehet azonban említeni, hogy Nancy Thomson de Grummond a pompeii Villa dei Misteri freskója és több évszázaddal korábbi etruszk és praenestei vésett tükrök ábrázolása között mutatott ki tartalmi kapcsolódást. A praenestei és pompeii alkotásokon megfigyelhető hasonlóságokat – a Közép-Itáliát és Campaniát évszázadok óta összekötő kapcsolatrendszer mellett – a két város közötti szoros kapcsolat teszi érthetővé, mivel praenestei származású lakosok jelenléte már Kr. e. 200 körül, a második pun háború után kimutatható Pompeiiben.⁶⁶ Elképzelhető tehát, hogy az Amykos-történet különféle változatai, újramesélései, amelyek a képzőművészeti ábrázolások alapján rendkívül népszerűek voltak Közép-Itália több központjában, inspirációt jelenthettek a pompeii vízköpők készítőinek is.

A Dioskurosokat és a vízköpő felett kiemelkedő *satyrost* ábrázoló reliefsorozat a pompeii építészeti terrakották körében

különleges helyet foglal el: ezeket a lapokat a pompeii vízköpők jellemzően dekoratív díszítéssel ellátott sorozatai közül kiemeli a *satyros* megszólító gesztusa alapján szinte narratívnak nevezhető jelenet.⁶⁷ Az alakok kompozíciója szintén párhuzam nélküli a pompeii művészetben, és csak távolabbi, több évszázaddal korábbi közép-itáliai ábrázolások alapján lehet a jelenetet kontextusba helyezni és az Amykos-történetre reflektáló összeállításként meghatározni. Jóllehet írott források hiányában nem rekonstruálható pontosan, hogy Polydeukés és Amykos mérközésének történetét hogyan mesélték újra a különféle, a történet elemeit különböző összeállításokban tartalmazó itáliai ábrázolásokon, a pompeii terrakották az értelmezés ezen bizonytalansága mellett is a mítosz rendkívül széles hatósugaráról tanúskodhatnak: a Dioskurosok és Amykos találkozásának elbeszélése a mítosz „pontos”, vagyis az általunk ismert irodalmi feldolgozásokhoz hasonló, olykor rendkívül részletgazdag ábrázolásaitól például a pompeii reliefsorozatig terjedhet, amelynek témája csupán a mítosz tágabb körének feltérképezésével vált felismerhetővé.

Jegyzetek

- 1 Ltsz. T. 782. A relief állapota töredékes: az oroslánfej egy része és a terrakottalap bal alsó része hiányzik.
- 2 Ahogy arról a későbbiekben szó lesz, a budapesti darab egy sorozatba tartozik. A sorozat más példáinak leírásánál G. Pellino *pteryx*-sorrall ellátott pánccslapot említ a jobb oldali alak öltözeteként (Pellino 2006, 54). Az izompánccs alatt azonban inkább szabálytalan redőzetű ruhaszövet, feltehetően a pánccs alatt viselt *chiton* látható.
- 3 A hegyes fül elsősorban az alak bal oldalán figyelhető meg, a fej jobb oldalának kidolgozása elnagyoltabb; a fülek különös kialakítása azonban a relief többi szereplőjével összehasonlítva egyértelműen látható (5. kép).
- 4 Oroszlán–Dobrovits 1947, 15, 12. sz.; Szilágyi 2002, 144.
- 5 Nagy (2013, 153) összefoglalja a gyűjtemény megszerzésének történetét.
- 6 A budapesti darab méretei (24,8×44,7 cm) közel azonosak ennek a három reliefnek a méreteivel (25×46 cm – von Rohden 1880, 33; illetve kétszer 26×46 cm – Pellino 2006, 53–54). A jelenetek közötti egyezést is figyelembe véve elképzelhető, hogy a reliefek közös negatív formából készültek.
- 7 Pensabene 1999, 54–55, 28–29. kép.
- 8 Pellino 2006, 54, 57. jegyzet.
- 9 Pellino 2006, 54.
- 10 Pellino 2006, 54.
- 11 Willemsen 1959, 82–86; Pensabene 1999, 24–25; Pellino 2006, 48.
- 12 Pellino 2006, 54.
- 13 „Lóbetörő Kasztórt s az ökölvívó Polüdeukészt” (III. 237, Devescseri Gábor fordítása).
- 14 A szöveghehelyekhez lásd Hermary 1986, 567 és Dasen 2005, 110.
- 15 Hermary 1986, 589–591; Gury 1986, 628–629; Dasen 2005, 111–117 és 120–122.
- 16 Dasen 2005, 112–113.
- 17 Gury 1986, 628; Dasen 2005, 120–121.
- 18 De Puma 1986, 606–607.
- 19 Oroszlán–Dobrovits 1947, 15, 12. sz.
- 20 Hermary 1986, 593; Geppert 1996, 117–119.
- 21 Gury 1986, 631–634.
- 22 Nagy Árpád Miklós felvetése. Ezúton szeretném megköszönni, hogy ráirányította a figyelmet az Antik Gyűjtemény reliefjé-

nek értelmezési problémáira, és hogy a jelen tanulmány számos beszélgetés nyomán formálódhatott.

- 23 Ltsz. MEG 12646. *ES* IV, 350; Simon 1992, 730, 10. sz.; van der Meer 2016a, 111 és 124, 180. sz.; van der Meer 2016b, 72, 1. kép és 20. jegyzet. Az alakok azonosításának bizonytalanságát maga Erika Simon is hangsúlyozta. A jelenet alternatív olvasataként Pélias és Néleus története említhető: a két ifjú lenne itt ábrázolva, amint megtalálják anyjukat, Tyrót; a *satyros*-fej ebben az értelmezésben nem játszik szerepet.

Antiopének és két fiának biztosan azonosítható ábrázolása is ismert két etruszk vésett tükrőről (Heger 1981, 720, 4–5. sz.). Az egyik (Heger 1981, 720, 4. sz.) darabon a kompozíció hasonlít a vatikáni darab jelenetéhez: Antiopé középen, a két ifjú pedig kétoldalt áll. Zéthos a vatikáni tükrőhöz hasonlóan karddal látható, viszont itt az Amphión kezében tartott kithara segíti az ifjak azonosítását. A *satyros*-fej egyik tükrön sem szerepel a jelenetben.

A háttérben felbukkanó *satyros*-fej párhuzama nem Antiopé mítoszának ábrázolásain található meg, hanem ettől teljesen eltérő kontextusban: a British Museum gyűjteményében őrzött etruszk tükrő vésetén Cacú és a Vipenas testvérek társaságában jelenik meg hasonló részlet (ltsz. 1873,0820.105). L. B. van der Meer is említi ezt a párhuzamot a vatikáni tükrő bizonytalan értelmezése kapcsán (van der Meer 2016b, 72). N. T. de Grummond úgy értelmezi a sziklák között felbukkanó *satyros*-fejet ezen a tükrön – több hasonló, a jelenet fölött megjelenő és *paterát* tartó Silénos-alak alapján –, mint ami a jelenet prófétikus jellegét emeli ki (de Grummond 2002, 68 és 69, 13. kép). A *satyros*-fej azonban az alakok környezetének, egy dionysosi tájnak a megjelenítésére is alkalmas lehetett, így a vatikáni tükrő esetében nem kell feltétlenül a jelenet hangsúlyos szereplőjeként az értelmezés sarokkövének megtenni.

- 24 Amphión és Zéthos viszonylag ritka ábrázolásaihoz lásd Heger 1981.
- 25 Simon 1981, 855, 3. sz. és 857; Simon–Dennert 2009, 68, add. 2–5. sz. A császárkori mozaikokon kívül a lucaniai Brooklyn-Budapest-festő egy vörösalakos harangkráterja említhető, amelynek jelenete azonban csak bizonytalanul azonosítható Antiopé és Zeus történeteként (Simon–Dennert 2009, 68, add. 1. sz.). A vázaképen a *satyros* által üldözött nőalak egy Zeus-oltárhoz menekül, és csu-

- pán ez a részlet utalhat arra, hogy a női főszereplő nem egy *mainas*, hanem Antiopé ábrázolása lehet.
- 26 Egy hellénisztikus kori reliefdíszes pohár esetében merült fel lehetőségként, hogy a szerelmespár Antiopé és Zeus, a mellettük látható két alak pedig a később születendő ikerpár ábrázolása lenne (Heger 1981, 721, 9. sz.; Simon 1981, 855, 2. sz.). Amphión és Zéthos azonosítása azonban ebben az esetben is kérdéses, Zeus pedig itt sem *satyros*-formában jelenik meg, hanem a mögötte látható villámköteg azonosítja.
- 27 Az ikonográfiai hagyományban a lovak elsősorban a spártai Dioskurosokhoz kapcsolódnak. F. Heger azonban felhívja a figyelmet arra, hogy a további attribútummal nem rendelkező lovas alakok elvileg a thébai ikerpár ábrázolásaiként is értelmezhetők (Heger 1981, 722).
- 28 A vízköpővel ellátott pompeii építészeti terrakottareliefek többi ismert darabjánál a középen kiugró vízköpő fölött nem jelenik meg figurális díszítés. A Dioskurosokat ábrázoló lap legközlebbi párhuzamán például két szimmetrikusan elrendezett, szembenéző griff látható a vízköpő két oldalán, az oroslánfej fölött pedig nem szerepel további alak (Pellino 2006, 54, VII. 11. sz., 14. tábla).
- 29 London, British Museum, ltsz. 1843,1103.49 (Walters 1931, 88. tábla; Szeliga 1981, 174), illetve Nápoly, Museo Archeologico Nazionale, ltsz. 6732 (Gury 1986, 620, 85. sz. és 632).
- 30 Szeliga 1981, 173–174. Ókori szerzők említése szerint a Dioskurosok kultusza feltehetően nem csupán Rómában kapcsolódott egy forráshoz: a lakóniai Therapné melletti forrásnál Polydeukés szentélye állt, Byzantionban pedig kultuszuk egy *nympha* alakjával fonódott össze. A Dioskurosok és a víz kapcsolatához Szeliga 1981, 173–174; Köhne 1998, 108.
- 31 Beckel 1981. G. Manca De Mores és M. N. Pagliardi az Amykos-történet ábrázolásaként azonosította a Fregellaiban feltárt Aesculapius-templom terrakotta oromcsoportjának egyik töredékét is, amelyen egy fához kötözött alakot véltek felfedezni (Manca De Mores – Pagliardi 1986, 61). R. Känel azonban arra mutatott rá, hogy az oromcsoport valószínűleg a trójai háború jeleneteit ábrázolja, és a hátrakötözött kezű alak – a fa nem azonosítható – talán inkább egy trójai fogoly lehet (Känel 2015, 87–91).
- 32 A G. Beckel által összeállított lista szerint (Beckel 1981, 739–740) Amykos és Polydeukés párbajának jelenleg tizenhárom ábrázolása ismert, ezek közül pedig hét esetben – köztük falisz és lucaniai vázaképeken, praenestei ciszták és tükrök vésetén is – megjelenik a forrás vagy a víz szerepére utaló egyéb részlet. Ahogy arról még szó lesz, az ökölvívás és a forrás együttes előfordulása a bizonytalan esetekben az Amykos-történet azonosításának feltétele lehet.
- 33 Egykor viterbói magángyűjteményben; *ES* V, 23; Beckel 1981, 741, 16. sz. A felirat magyarázatára B. L. van der Meer egy szóbeli hagyományt feltételez, amelyben a forrás a bebryx király nevét viseli (van der Meer 1995, 215).
- 34 A Villa Giulia gyűjteményében található etruszk vésett tükrön (ltsz. 24.885; *ES* IV, 353; Dohrn 1972, 35. tábla) feltehetően szintén Amykos története ismerhető fel: két ifjú fogja közre a hátrakötözött kezű Amykóst. Bár Amykos legyőzése a mitológiai hagyományban alapvetően Polydeukés alakjához kötődik, itt a két Dioskuros egyenrangú szereplőként jelenik meg. T. Dohrn ezt a szokatlan ábrázolást azzal magyarázza, hogy a tükrő készítője a szimmetrikus kompozíciót használó Talos-ábrázolásokat tekintette kiindulópontnak, esetleg művét a Talos-történetet ábrázoló tükrök pandanjának szánta (Dohrn 1972, 38).
- 35 Róma, Villa Giulia, ltsz. 24 787; Dohrn 1972; Beckel 1981, 739, 5. sz.; Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1990, 211–226, 68. sz., 297–313. tábla.
- 36 Robert 1919, 111. T. Dohrn a feltételezett görög festmény rekonstruálása során szintén lemondott a Silénos-alakról, és teljesen átalakította a forrásnál zajló jelenetet: abból kiindulva, hogy egy etruszk tükrő vésetén (Párizs, Louvre, ltsz. Br 172, MND 265) Orpheus és Lynkeus névfeliratokkal ellátott alakja látható, amint egy kútnál szomjukat oltják, a forrás mindkét oldalán egy-egy argonauta alakját helyezte el (Dohrn 1972, 29–30 és a tükörhöz 31. tábla).
- 37 Róma, Villa Giulia, ltsz. 6152; Beazley 1947, 78–80, 19, 1. tábla; Beckel 1981, 739, 1. sz.
- 38 Párizs, Bibliothèque Nationale, ltsz. 442; Beckel 1981, 740, 11. sz.
- 39 Beckel 1981, 741. Amykos a vázaképen sziklához kötözve látható, amelyet G. Beckel szintén színházi elemként említ. A dél-itáliai vázafestészetben azonban nem a szikla általában, csupán a szikla-ív tekinthető a színház világára utaló részletnek (Taplin 2007, 39). A szatírlátékok ábrázolásainak azonosítási nehézségéről az athéni és dél-itáliai vázafestészetben lásd Taplin 2007, 33–35. Jól lehet a szatírdramákban feltehetően nem jelentek meg *mainasok* a színpadon, jelenlétük a vázaképen talán azzal magyarázható, hogy a vázafestő a darab dramaturgiájától elszakadva ábrázolta a dionysosi környezetet (Del Corno 1971–1974, 208–209).
- 40 T. Dohrn szerint a Ficoroni-ciszta Silénos-alakjának semmi köze sincs Sophoklész darabjához (Dohrn 1972, 30), míg mások szerint a két fentebb említett közép-itáliai darab is Sophoklész szatírdramájának a hatását mutatja (Del Corno 1971–1974, 211–213; Beckel 1981, 741). Hasonlóan vélekedik T. P. Wiseman is, aki a Ficoroni-ciszta vésetén a kútnál megjelenő Silénos alakjából kiindulva próbálja rekonstruálni Sophoklész darabját: talán az volt a szatírkórus jutalma, hogy Dionysos borrá változtatta a forrás vizét (Wiseman 2004, 95).
- 41 Apollónios Rhodios *Argonautikájához* írt *scholion* szerint (*Schol. ad Argon.* II. 98) a párbaj Epicharmos és Peisandros műveiben Amykos megkötözésével ért véget, tehát Amykos ezenfajta büntetése jelen volt a görög irodalmi hagyományban (Dohrn 1972, 31, 123. jegyzet; Weis 1982, 27, 44. jegyzet a szöveg helyi idézésével). Ugyanakkor Sophoklész darabjához hasonlóan ezekben az esetekben sem tudható, hogy milyen módon, mihez – esetleg sziklához vagy fához – történt ez a megkötözés.
- 42 Az athéni drámaszerzők szövegei és a dél-itáliai ábrázolások közötti eltérésekről, így például az önálló előadói hagyományok kialakulásáról lásd Taplin 2007, 24.
- 43 Rouveret 1996, 235–236; a témához lásd még bővebben Wiseman 1988.
- 44 Kizárólag a közép-itáliai ábrázolások alapján talán nem is merült volna fel a színházi kontextus értelmezési lehetőségként, a lucaniai vázaképpel pedig nem kapcsolja őket össze ikonográfiai hasonlóság. A lucaniai hydriával történő összevetést mégis az indokolhatta, hogy Amykos közép-itáliai ábrázolási hagyományát – ahogy erről fentebb szó volt – C. Robert és T. Dohrn is görög mintaképek alapján vezette le, amelyek szerintük dél-itáliai közvetítéssel érkezhettek Közép-Itáliába. Ezzel szemben A. Weis azzal érvelt, hogy Amykos fához kötözése a közép-itáliai ábrázolásokon – Livius (I. 26) leírása alapján – az *arbor infelix*hez kapcsolódó helyi rítus alapján értelmezhető, és így inkább helyi mesterek találmánya lehet. Weis 1982.
- 45 Milánó, magángyűjtemény; Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 133–134, 38. sz., 161–164. tábla.
- 46 A ciszta vésetét G. Bordenache Battaglia és A. Emiliozzi az Amykos-történet hiányos ábrázolásaként írja le, amelyen Polydeukés mellett két *satyros* szerepel. Amykos pedig hiányzik a jelenetből (Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 133–134). L. B. van der Meer a Dioskurosokat – a Polydeukés mellett lévő, háttal ábrázolt ifjú lehetne a Dioskurosok másik tagja, bár a forrás mellett is látható egy ifjú, talán egy további argonauta – és kérdőjellel Marsyas említi az ábrázolás szereplőiként (van der Meer 2016a, 116).
- 47 „Semmi közös nem volt bennük küllemre, alakra: úgy nézett ki az egyik, mintha Tüphosz fia volna, vagy Gé szörmyszüleménye...” (II. 37–39; Tordai Éva fordítása)

- Apollónios Rhodios nyomán pedig Valerius Flaccus eposzában (IV. 188 és 236–237) is említésre kerül Amykos szörnyszerűsége, Typhónhoz való hasonlósága.
- 48 „Egy behemót nagy férfi hevert itt, – isszonyu látvány! – durva ököltől tépett füllel; gögösen eldőlt, s rettenetes mellén, széles hátán a feszes hús mint öntött vas-szobron, aképpen domborodott ki; válla alatt, a kemény karokon, mint gömbölyű szikla, melyet a gyorsodrásu folyam forgatva csiszolgat roppant örvényében, aképp álltak ki az izmok, s hátát és a nyakát egy oroszlánbőr borította, összeakasztva a kulcsontján két lába hegyével.” (Theokritos: *XXII. idill* 44–52; Kerényi Grácia fordítása)
- Amykos itt említett állatbőr öltözetét D. Del Corno a Ficoroni-ciszta vésetén a forrás mellett megjelenő Silénos alakjához hasonlítja (Del Corno 1971–1974, 218, 29. jegyzet).
- 49 A Ficoroni-ciszta Amykos-alakjának legjobb párhuzama egy Kr. e. 350 körüli paestumi vörösalakos palack vázaképnél található, amely a fához kötözött Marsyaszt ábrázolja (Dohrn 1972, 15 és 39. jegyzet; Weis 1982, 30, 2. tábla, 8. kép).
- 50 Palestrina, Museo Archeologico, ltsz. 1493; Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 157–158, 49. sz., 211–215. tábla; Beckel 1981, 740, 12. sz.
- 51 Egykor Berlinben, a második világháborúban nyoma veszett; Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 62–63, 8. sz., 71–72. tábla; Beckel 1981, 739, 5. sz.
- 52 Róma, Villa Giulia, ltsz. 24864; *ES* II, 171; Beckel 1981, 739, 2. sz.
- 53 De Grummond 2004, 364–365.
- 54 Ptolemaios Chennos egy könyvében szerepel ez a részlet, ahogy arról Phótios könyvismertetője beszámol (Phot. *Bibl.* 190; Del Corno 1971–1974, 210, 11. jegyzet).
- 55 Musei Vaticani, ltsz. 12244–12245; Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1990, 322–324, 102. sz., 468–471. tábla.
- 56 Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1990, 323; van der Meer 2016a, 117, 102. sz.
- 57 Lyon, Musée des Beaux Arts, ltsz. E-154. Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 108–111, 27. sz., 131–133. tábla.
- 58 A *pygmaios* megnevezés latin megfelelője a *pumilio*, ahogy az Aulus Gellius egyik etimológiai elemzésében is olvasható (*Noctes Atticae* XIX. 13). Lásd szintén de Vaan 2008, 499 *pumilus* szócikkét.
- 59 A pygmaiosok a görög ikonográfiai hagyomány szerint olykor állatbőrt viselnek pajzsként, így legalábbis ez a részlet értelmezhető a görög mitológia pygmaios-alakjai felől is. A pygmaiosok ábrázolásaihoz lásd Dasen 1993, 185–186.
- 60 Rouveret 1996, 236. A fentebb bemutatott vatikáni cisztát is említi párhuzamként, amelynek vésetén a Silénos alakja bokszoló társaságában jelenik meg, jóllehet az atléták ebben az esetben nem feltétlenül azonosíthatók a mitikus ikerpárral.
- 61 A pygmaiosok szokásos ábrázolása ugyan némileg eltér a fenti jellemzőktől, általában a törpék megjelenítése a görög képzőművészetben – vastag szemöldök, benyomott orrvonal, vastag ajkak, szakáll – Dionysos világához kapcsolódik (Dasen 1993, 173).
- 62 A *pygmé* szó többféle jelentése mellett a latin *pumilus* és *pugil* szavak összecsengését is lehet említeni (a két szó egyébként különböző etimológiájához lásd de Vaan 2008, 499 *pumilio* és *pungo* szócikkét). Statius leírásában például a bokszolás – bár nem bokszkesztyűvel és szabályszerű mérkőzések formájában – szerepet kap a pygmaiosok és a darvak közötti küzdelemben: „Majd törpék hada jó merészen, őket túl gyorsan befejezve gyúrta rég a természet kicsi, labdaforma görccse. Vív népük sebet osztva, és ijesztik – mily kézzel! – keserű halállal egymást. Mars ősiünk kacag és az ősi Virtus, s bámulják e vadabb csatát a darvak, mik majd hullnak a többi jófálattal.” (*Silvae* I. 6, 57–64; Muraközy Gyula fordítása)
- A latin nyelvű szövegben a „törpék hada” eredeti formája *ordo pumilorum*, az utolsó két sor pedig így hangzik: *casuraeque vagis grues rapinis / mirantur pugiles ferociore*s, vagyis szó szerinti fordításban: „és a majd röpködő zsákmányként lehulló darvak csodálják a vadabb bokszolókat”.
- 63 Bordenache Battaglia – Emiliozzi 1979, 109.
- 64 A ciszta – számomra nem meggyőző – funeráris értelmezésében a három alak – a Dioskurosok és a pygmaios – a holtak világának bejáratát jelölnék (Harari 2003, 178).
- 65 Az alakok körül látható kisebb növényeket – ahogy arról fentebb már szó volt – Oroszlán Zoltán és Dobrovits Aladár a jelenet alvilági kontextusának jeleként értelmezte. Bár az Amykos-történetben különféle fafajták fontos szerepet játszanak (Amykost büntetésként fához kötözik, valamint egy hagyomány szerint a sírján babérfa nő – Weis 1982, 28 és 57. jegyzet), ezek a kisméretű, lágyszárú növények inkább csak a külső helyszínt jelző térkitöltő motívumként értelmezhetők. Ez a részlet tehát nem kötődik szorosan az Amykos-történethez illetve annak ábrázolásaihoz, de jól érzékelteti a forrás természeti környezetét. Hasonlóképpen Theokritos *XXII. idill*jében a Dioskurosok buja növényi környezetben lennek rá a forrásra: „Karsu fenyők álltak körben, nem messzire innen, zöld, borzasfejű ciprusok és hőszinü platanok, s köztük, a réten, a bolyhos méhecskék öröme nyár elején nyíló, jóillatu tarka virágok.” (40–43. sor; Kerényi Grácia fordítása)
- 66 De Grummond 2002, 83–85.
- 67 A fentebb említett változatnál, amelynél a *satyros* alakjának helyét a vízköpő fölött megjelenő oroszlánkölyök foglalja el, a kompozíció mitológiai értelmezése szintén háttérbe szorult.

Bibliográfia

- ES: Gerhard, E. 1840–1867 *Etruskische Spiegel*. I–IV. Berlin; Klugmann, A. – Körte, G. 1897. *Etruskische Spiegel*. V. Berlin.
- Beazley, J. D. 1947. *Etruscan Vase-painting*. Oxford.
- Beckel, G. 1981. „Amykos”: *LIMC I*. Zürich, 738–742.
- Bordenache Battaglia, G. – Emiliozzi, A. 1979. *Le ciste prenestine I*. Roma.
- Bordenache Battaglia, G. – Emiliozzi, A. 1990. *Le ciste prenestine I*, 2. Roma.
- Dasen, V. 1993. *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford.
- Dasen, V. 2005. *Jumeax, jumelles dans l'antiquité grèque et romaine*. *Akanthus Crescens* 7. Zürich.
- de Grummond, N. T. 2002. „Mirrors, Marriage, and Mysteries”: *JRA Supplement* 47, 62–85.
- de Grummond, N. T. 2004. „For the Mother and for the Daughter: Some Thoughts on Dedications from Etruria and Praeneste”: A. P. Chapin (szerk.): *XAPIΣ: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*. *Hesperia Supplements* 33. Princeton, 351–370.
- De Puma, R. D. 1986. „Dioskuroi / Tinas cliniar”: *LIMC III*. Zürich, 597–608.

- de Vaan, M. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series 7. Leiden.
- Del Corno, D. 1971–1974. „Il satiro e la fonte: l’Amycos di Sofocle”: *Dioniso, rivista di studi sul teatro antico* 45, 207–223.
- Dohrn, T. 1972. *Die Ficoronische Ciste in der Villa Giulia in Rom*. Berlin.
- Geppert, S. 1996. *Castor und Pollux. Untersuchung zu den Darstellungen der Dioskuren in der römischen Kaiserzeit*. Charybdis 8. Münster.
- Gerhard, E. 1847. *Auserlesene griechische Vasenbilder hauptsächlich etruskischen Fundorts. Band 3. Heroenbilder, meistens homerisch*. Berlin.
- Gury, F. 1986. „Dioskouroi / Castores”: *LIMC III*. Zürich, 608–635.
- Harari, M. 2004. „A Short History of Pygmies in Greece and Italy”: K. Lomas (szerk.): *Greek Identity in the Western Mediterranean*. Leiden, 163–190.
- Heger, F. 1981. „Amphion”: *LIMC I*. Zürich, 718–723.
- Hermay, A. 1986. „Dioskouroi”: *LIMC III*. Zürich, 567–593.
- Känel, R. 2015. „Das Aesculapius-Heiligtum in Fregellae und sein Bauschmuck aus Terrakotta”: T. D. Stek – G.-J. Burgers (szerk.): *The Impact of Rome on Cult Places and Religious Practices in Ancient Italy*. London, 67–95.
- Köhne, E. 1998. *Die Dioskuren in der griechischen Kunst von der Archais bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Hamburg.
- Manca De Mores, G. – Pagliardi, M. N. 1986. „Le terrecotte architettoniche”: F. Coarelli (szerk.): *Fregellae 2. Il santuario de Esculapio*. Roma, 51–63.
- Nagy Á. M. 2013. *Classica Hungarica – A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada (1908–2008)*. Budapest.
- Oroszlán Z. – Dobrovits A. 1947. *Antik kiállítás*. Budapest.
- Pellino, G. 2006. *Rilievi architettonici fittili d’età imperiale dalla Campania*. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei. Roma.
- Pensabene, P. 1999. *Terrecotte del Museo Nazionale Romano I. Gocciolatoi e protomi da sime*. Roma.
- Robert, C. 1919. *Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin.
- Rouveret, A. 1996. „La ciste Ficoroni et la culture romaine du milieu du IV^e siècle av. J.-C.”: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France Année 1994*, 225–242.
- von Rohden, H. 1880. *Die Terracotten von Pompeji. Die antiken Terracotten Band I*. Stuttgart.
- Simon, E. 1981. „Antiope I”: *LIMC I*. Zürich, 854–857.
- Simon, E. 1992. „Neleus”: *LIMC VI*. Zürich, 727–731.
- Simon, E. – Dennert, M. 2009. „Antiope I”: *LIMC Supplementum*. Zürich, 68–69.
- Szeliga, G. 1981. *The Dioskouroi on the Roof. Archaic and Classical Equestrian Acroteria in Sicily and South Italy*. Bryn Mawr.
- Szilágyi J. Gy. 2002. *Antik művészet. Vezető az Antik Gyűjtemény állandó kiállításához*. Budapest.
- Taplin, O. 2007. *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles.
- van der Meer, L. B. 1995. *Interpretatio Etrusca. Greek Myths on Etruscan Mirrors*. Amsterdam.
- van der Meer, L. B. 2016a. „Elite Ideology in Praeneste. On the Imagery of Pear-shaped Mirrors and cistae”: *BABesch* 91, 105–128.
- van der Meer, L. B. 2016b. „Reevaluating Etruscan Influences on the Engravings of Praenestine Pear-shaped Mirrors and Cistae”: *EtrSt* 19, 68–86.
- Walters, H. B. 1931. *Corpus Vasorum Antiquorum: Great Britain, fasc. 8. British Museum, fasc. 6*. London.
- Weis, A. 1982. „The Motif of the Adligatus and Tree. A Study in the Sources of Pre-Roman Iconography”: *AJA* 86, 21–38.
- Willemsen, F. 1959. *Die Löwenkopf-Wasserspeier vom Dach des Zeustempels*. Olympische Forschungen 4. Berlin.
- Wiseman, T. P. 1988. „Satyrs in Rome? The Background to Horace’s *Ars Poetica*”: *JRS* 78, 1–13.
- Wiseman, T. P. 2004. *The Myths of Rome*. Exeter.

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Kirándulások a líra határvidékén:
Staius, Silvae IV. 5 és IV. 7 (2020/4).

Achilleus gyerekkora késő antik ezüstitálakon és Staius *Achilleis*ében

Kozák Dániel

A görög–római mitológia történetei között vannak olyanok, melyek végig népszerűek voltak az ókorban: a mítoszok természetéből fakadóan kisebb-nagyobb változtatásokkal ugyan, de újra és újra felelevenítették őket. Más történetek – fennmaradt elbeszélések és képi ábrázolásaik tanúsága szerint legalábbis – csak viszonylag később váltak a tágon értett kánon részévé, vagy éppen kevés nyomot hagyva maguk után kikerültek belőle. Az Achilleus gyerekkorával kapcsolatos történetek jó példával szolgálnak a mitológiai kánon változékonyságára. Homérosz szerint szülei, Péleus és Thetis palotájában Phoinix volt a nevelője, de a gyógyítás művészetére Cheirón, a bölcs kentaur tanította. Más elbeszélésekben Cheirón válik az ifjú hős elsődleges vagy kizárólagos nevelőjévé, a neveltetés helyszíne Achilleus csecsemőkorától kezdve pedig a kentaur barlangja a Pélion hegyén.¹ Később elkezdett terjedni az a történet is, mely szerint a legnagyobb görög hős nevelőjétől elbúcsúzva nem csatlakozott rögtön a Trója elleni háborúra készülődő sereghez, hanem kitérőt tett az égei-tengeri Skyros szigetére,² ráadásul ott egy ideig inkognitóban, női ruhát öltve élt Lykomédész király lányai között – egyiküktől, Déidameiától született Achilleus fia, a háború későbbi szakaszában fontos szerephez jutó Neoptolemos. Thetis azért bújtatta el fiát Skyroszon, mert jóslatot kapott: ha fia részt vesz a háborúban, nem térhet haza élve Trójából. Csakhogy a görögök is jóslatot kaptak, hogy Achilleus segítségével nem foglalhatják el Tróját. A ravasz Odysseus vállalkozott a feladatra, hogy megtalálja az ifjút, és sikerült is elérnie, hogy férfias ösztöneinek engedelmességre leleplezze magát és véget vessen a bujkálásnak női ruhában.

A történet legkorábban a Kr. e. 5. századi Athénnal összefüggésben bukkan fel, majd a hellénisztikus görög és az Augustus-kori római irodalomban is találkozunk vele. Kifejezetten népszerűvé azonban a császárkorban és a késő antikvitásban válik: erről tanúskodik a fennmaradt számtalan képi ábrázolás (elsősorban freskók, mozaikok, szarkofágreliéfek), továbbá a szöveges források.³ Az alábbiakban nem a mítosz történetének reprezentatív bemutatására vállalkozom; „virtuális kamarakiállítás” rendezve csupán három műalkotást fogok tárgyalni, melyek mindegyike Achilleus skyroszi bujkálását állítja a középpontba.

Az első „kiállítási tárgy” a Seuso-kincs részét képező, a Kr. u. 4–5. századra datálható ún. Achilleus-tál (1. kép).⁴ A kerek ezüstitálon öt jelenet látható: középen Achilleus leleplezése Skyroszon, alatta a tál peremén a hős születése, fölötté Pallas Athéné és Poseidón vitája az Attika fölötti uralomért, balra és jobbra pedig két dionysosi jelenet (az isten követőinek *thiasosa*, illetve Ariadné és Dionysos találkozása).

A második tárgy az Achilleus-tál témáját, műfaját és datálását tekintve is közeli rokona, az Augusta Rauricában (ma Kaiseraugst, Svájc) talált, a Kr. u. 4. századra datálható római kincs részét képező nyolcszögletű ezüstitál (az alábbiakban: „kaiseraugsti tál”; 2. kép).⁵ A tálon látható mind a tizenegy jelenet Achilleus gyerekkorának egy-egy epizódját ábrázolja, a hős születésétől a skyroszi leleplezésig.

A harmadik műalkotás két szempontból is kakukktojás: nem képzőművészeti ábrázolás, hanem költői szöveg, és nem késő ókori, hanem kora császárkori alkotás. A Kr. u. 1. század második felében alkotó Publius Papinius Staius *Achilleis* című

Statius: *Achilleis* I. 841–885

Elvonult a társulat taps közepette, a lányok ismét visszavonultak atyjuk palotájába, ahol a csarnok közepén a vendégbarátság jeleként és előadásuk elismeréseképpen már előre elhelyezte Diomédész az ajándékokat, hogy azok magukra vonják majd a lányok tekintetét. Biztatta is őket, hogy válogassanak, és ezt a békeszerető király sem tiltotta meg nekik. Bizony, együgyű és igencsak műveletlen az, aki nem ismeri a furfangos ajándékokat, a görögök cseleit és a leleményes Odysseust! A többiek ekkor, amerre gyengébbik nemük és természetük vonzotta őket, a simára faragott thyrso-sokat és a hangot adó dobokat [850] próbálgatták, vagy drágakövel díszített szalagokkal övezték fejüket; a fegyverzetet látták, de úgy gondolták, az az atyjuknak szóló ajándék. Aiakos vad unokája azonban, alighogy karnyújtásnyira meglátta egy dárdának támasztva a ragyogó pajzsot, melyet csatajelenetek díszítettek és történetesen háborúk vad nyomaitól vöröslött, felhördült és forgatta szemét, és homlokától elemelkedve égnek álltak hajszálai. Nem voltak sehol anyja parancsai, sehol a titkolt szerelem: minden gondolata Trója körül forgott. Mint amikor az oroszlán anyja emlőjétől elszakítva megszelídül, [860] s megtanulja elviselni, hogy megfésüljék a sörényét, és tisztelni az embert, s hogy ne gerjedjen haragra, csak ha arra utasítják – de ha csak egyszer is megcsillan vele szemben a vas, megtagadja az engedelmességet, megszelídítője lesz az ellensége, éhsége máris ellene irányul, és elszégyelli magát, hogy ily félnék úr szolgája volt. Amint pedig közelebb lépett, a fény visszatükrözte az arcát, és ilyen állapotban látta magát a tükröző aranyfelületen, elborzadt és elpirult egyszerre. Ekkor mellé lépve és halk hangon így szólt a figyelmes Odysseus: „Mit késlekedsz? Tudjuk. Te a félvad Cheirón neveltje vagy, te az ég és a tenger unokája, téged vár a dór flotta, [870] téged a te Hellasod, magasba emelt hadijelvényekkel, s Trója maga is feléd int már most dülöngélő falaival. Rajta, vess véget a késlekedésnek! Hadd sápadjon a hitszegő Ida-hegy, és örvendjen atyád, ha ezt hallja, a csalárd Thetis pedig szégyellje, hogy így féltett téged!” Már meg is lazította volna a ruhát mellkasán, mikor Agyrtés a parancs szerint hatalmasat fújt kürtjébe; a lányok mindenütt otthagyták az ajándékokat és elfutottak, atyjuk védelmét kérték, és azt hitték, hogy csata kezdődött. Az ifjú mellkasáról lehullott a ruha anélkül, hogy bárki hozzáért volna, már kézbe is vette a paj-

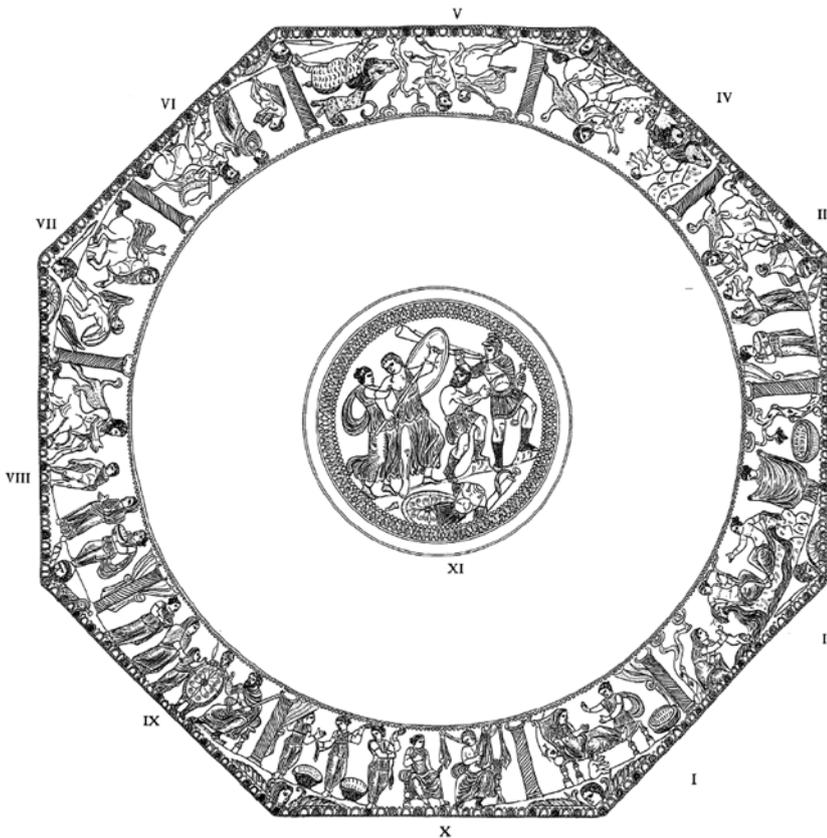


1. kép. A Seuso-kinccs részét képező „Achilleus-tál”.
Magyar Nemzeti Múzeum (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

eposzában a hős teljes életrajzának megírására vállalkozott, ám a mű befejezetlenül maradt.⁶ Az elkészült valamivel több mint egy ének (összesen 1127 sor) Achilleus gyerekkorát és skyrosi kalandját dolgozza föl. A cselekmény azzal kezdődik, hogy a Paris hajóját megpillantó és a közelgő háború miatt fia életét féltő Thetis elmegy Achilleusért Cheirónhoz, hogy elbújtassa; ez a jelenet bepillantást enged a gyermek Achilleus eddigi mindennapjaiba is (I. 20–241). Ezt követi a skyrosi epizód – és azzal párhuzamosan a görög háborús készülődés – elbeszélése az első ének végéig (I. 242–960). A második énekből elkészült rövid szakaszban kerül előtérbe (ismét) a hős gyerekkora és neveltetése, amikor a Skyrosnak és Déidameiának búcsút mondó hős a görög tábor felé tartó hajó fedélzetén egy önéletrajzi beszédben beszámol Odysseusnak és a többi jelenlévő görög hősnek különleges gyerekkoráról, a Cheiróntól kapott fizikai kiképzésről és szellemi nevelésről (II. 1–167). A női ruhában való bujkálás történetét tehát Statius az *in medias res* irodalmi eszközzel ugyanúgy a szöveg középpontjába állítja, mint a két ezüsttál kompozíciójáért felelős művészek vagy megrendelők.

Achilleus születése

Achilleus skyrosi leleplezése mellett a hős születése az egyetlen jelenet, mely mindkét tálon szerepel. A kaiseraugsti tálon csak az ikonográfiai azonosításhoz elengedhetetlen három szereplő látható: az anya, az újszülött és a szülést levezető szolgáló. Az ágyon (*kliné*) fekvő Thetis kéz- és fejtartása a szülési fájdalmakat (illetve a szülés utáni kimerültséget) érzékelteti, a szolgáló (bába) alakja pedig a szakértői szerepet hangsúlyozza: tekintete az anya hasára szegeződik, kézmozdulatai pedig a szülés közben adott utasításokra utalhatnak.⁷ Nem pillanatfelvételt látunk tehát, hanem a szülés folyamatát és – az újszülött jelenlétéből következtetve – az azt követő állapotot egyszerre ábrázoló szinoptikus jelenetet. Ez a felismerés segíthet Achilleus látványosan természetellenes⁸ ábrázolásának interpretációjában



2. kép. A kaiseraugsti tál (a kép forrása: Cameron 2009, 6)

is. A héróst ugyanis a művész nem újszülöttként, inkább néhány hónapos, a *kliné* előtt a földön ülő csecsemőként ábrázolta. Ha nem a fejlődéstani realizmust akarjuk számonkérni a művészi ábrázoláson, akkor éppen annak szinoptikus jellegéből indulhatunk ki: ahogyan az „Achilleus születéseként” azonosított jelenetben az anya és a baba ábrázolása visszautal a születés előtti órákra, úgy utal előre a csecsemő hérós alakja a születés utáni időszakra. A tálon látható jelenetek összessége alkotta életrajzi narratíva tehát már az első jelenetben látványosan mozgásba lendül.

Az újszülött Achilleus testhelyzete ugyanakkor értelmezhető lehet másként: a mitikus „csodagyerek” korát meghazudtoló fejlettségének jeleként is. A homérosi jelzője szerint „gyorslábú” hős nemcsak térben, időben is gyors. A görög mitológiában kézenfekvő párhuzamait találhatjuk meg ennek a gondolatnak. A homérosi *Hermés-himnusz* költője szerint az isten „hajnalban született, délben pengette a lantot / s este, a hó negyedik napján, amikor született, a / messzelövő nagy Apollón barmait elhajtotta” (17–19), Pindaros pedig „rég történetként” meséli el, hogy az újszülött Héraklész megfojtotta a féltékeny Héra által ellene küldött kígyókat (N. 1, 34–59). E történetek később is Hermés és Héraklész mitikus életrajzának gyakran elbeszélte epizódjai maradtak. Achilleus emberfeletti gyors fejlődését hangsúlyozza az *Achilleis* szövege is, még hozzá legtömörebben és legérzékletesebben a Cheirón által használt *vis festina* kifejezéssel, amikor Thetis megérkezik hozzá, hogy magával vigye fiát:

Vidd csak, vidd, anyák legkiválóbbja, és alázatos könyörgéssel törd meg az isteneket; mert mértéken túli reményeket táplálsz, s bizony le kell csillapítani irigységüket (placandaque multum invidia est). Nem akarom félelmedet még tovább növelni, de elmondom az igazat: valami hatalmasat ígér ifjú éveit meghazudtoló sietős ereje (nescio quid magnum... vis festina parat tenuesque supervenit annos). Engem nem csapnak be az atyai jóslatok! Egykor még készségesen hallgatott fenyegetésre, parancsra, és nem merészkedett távol a barlangunktól;

zot és a már nem is olyan hosszúnak látszó dárdát, és [880] (alig hihető) úgy tűnt, hogy válláival kiemelkedik az ithakai és az aitóliai vezér közül: a felöltött fegyverzet és a háborús hevület ily rettentő fénnel világította be a palotát. Biztosan megvetve lábát, mintha máris Hektórt hívná párviadalra, ott állt közepén: remegett az egész ház, s kérdezték, „Péleus lánya” hová tűnt.

(Kozák Dániel fordítása)

Statius: *Achilleis* II. 96–167

„Úgy mondják, hogy csecsemőként, mikor még csak másztam, miután az öreg Cheirón befogadott fagyos hegyén, nem a szokott étrendem volt, és éhségemet nem tápláló emlékből csillapítottam, hanem rágós [100] oroszlánhúst és még lélegző farkas belsősegeit ettem. Kezdetben ez volt kenyerem, ez volt számomra Bacchus jókedvre derítő ajándéka: így rendelte nevelőapám. Nem sokkal később megtanított, hogy vele együtt járjam az úttalan vadont – nagyokat lépve húzott maga után –, s hogy csak nevessek, ha vadállatot látok, és sem a sziklához csapódó hullámok hangjától, sem a hatalmas erdő csendjétől meg ne riadjak. Már akkor fegyver volt a kezemben, tegez a nyakamban; korán megszerettem a fémot, bőröm megkeményedett az erős naptól és a hidegtől. Nem puha ágyon nyújtottam ki tagjaimat, hanem egy sziklán osztoztam hatalmas nevelőmmel. [110] Még alig telt el kétszer hat év kemény életéből, mikor már arra utasított, hogy a gyors szarvasokat és a lapitha lovakat leelőzzem, s az elhajított fegyvereket futva kövessem. Amíg kora engedte és elég gyors volt, Cheirón gyakran maga fogócskázott velem vágta, repülő léptekkel szerteszt a mezőkön, és mikor elfáradtam futkározásban a fűvön, büszkén dicsért és a hátára vett. Gyakran parancsolta, amint befagyott a folyó, hogy lépjek a jégre, s könnyű léptekkel ne törjem be. Ezek csak gyerekes tettek voltak; minek is említsem az [120] erdei csatákat és a vadak morgásától már üres erdőket? Sohasem hagyta, hogy az Ossa vadonjában gyenge dávávadakra vadásszak, vagy félénk hiúzokat terítsék le gerellyel; úgy utasított, hogy veszélyes medvéket és villámgyors vaddisznókat zavarjak fel odújukban, vagy ha valahol hatalmas tigris volt vagy félreeső hegyi barlangja egy anyaoroszlánnak és kölykeinek. Nevelőm közben tágas barlangjában ülve várta az ered-

ményt, hogy vajon fekete vérrel befröcsköltén térek-e vissza; és mindig csak a fegyverek ellenőrzése után engedte, hogy csókkal köszöntsem. Már készen álltam rá, hogy kardommal közelharcot vívjak a szomszédok csapatával; [130] a vad harc egyetlen fajtája sem maradt ismeretlen előttem. Megtanultam, hogyan forgatják fegyverüket a paiónok, hajítódárdájukat a makedónok; hogyan lendíti dárdáját a szarmata, görbe kardját a geta, a gelón hogyan húzza fel iját, s hogy a baleari parittyás milyen egyenletesen forgatja magasba emelt veszedelmes fegyverét, láthatóvá téve a körön belülre zárt levegőt. Nehéz volna megemlíteni minden tettemet, bár kiválóan hajítottam végre őket. Hol arra tanított, hogy széles árkokat ugorjak át, hol arra, hogy égbe nyúló hegyet másszak meg, és érjem el a csúcsát [140] olyan gyors léptekkel, ahogyan nyílt terepen szoktak futni; máskor meg, hogy színlelt csatában hársítam el kerek pajzsommal a felém hajított köveket, hogy égő kunyhókba lépjek be, és négylovas kocsikat állítsak meg gyalogos létemre. Emlékszem, a bőséges esőtől és felolvadt hótól megáradva a Spercheios sebesen folyt, élő fákat és sziklákat sodorva magával, mikor beküldött a folyó vizébe ott, ahol a legvadabb volt a sodrás: parancsot adott, hogy álljak neki ellen, és hársítam az áradó áramlást, melyet ő maga oly sok lábával is nehezen viselt volna el. Mindenesetre megpróbáltam megvetni a lábam, de újra meg újra visszasadort a gyorsan és [150] bő habokkal áramló folyó; ő vadul fenyegetett fentről, a partról, és szavaival szégyenített meg. De nem jöttem ki a vízből, csak amikor engedélyt adott: ilyen erővel hajított engem az égis hatoló dicsőség, és ilyen tanú jelenlétében nem is voltak kegyetlenek a megpróbáltatások. Mert a spártai diszkoszot messzire hajítani és a felhők közé rejtteni, az olajtól csúszós testeken birkózófogást találni, ökölvívásban szórni a pofonokat játék volt s pihenés nekem. Ezekben sem izzadtam meg jobban, mint amikor a lant hangot adó húrjait Apollón pengetőjével ütöttem, és csodáltam a férfiak régi dicsőségét. Még a gyógyitalokat és a betegségeket enyhítő [160] füveket is megmutatta, és megtanította, hogy milyen gyógyszerrel állítható el a súlyos vérzés, melyik altat, melyik húzza össze a nyílt sebet, mely fertőzést kell késsel kivágni, s melyikre elég a gyógynövény; szívembe véste a szent igazságosság parancsait, melynek szellemében a Pélion népeinek szigorúan szabni a törvényt és kettős természetű kentaurjait lecsillapítani ő is szokta. Hát eddig emlékszem vissza, bajtársaim, ifjonti éveim iskolájára, és emlékszem örömmel: tudja a többi anyám.”

(Kozák Dániel fordítása)

de most már nem elég neki az Ossa, a hatalmas Pélion és a hófedte Pharsalia. A kentaurok maguk is gyakran felpanaszolják nekem kifosztott házaikat, a szemük láttára elhajtott csordákat, s hogy ők maguk is kénytelenek futni mezőikről, a folyóik mellől.

Ach. I. 147–154

Achilleus fejlődése nemcsak csodálatra méltó, hanem veszélyeket is rejt magában. Már nem hallgat Cheirónra, a vád szerint elhajtja a környékbeli kentaurok állatait (ez a motívum közvetlen kapcsolódási pont lehet az újszülöttként Apollón barmait elrabló Hermés mítoszával). Nem elég Achilleusnak az Ossa, a Pélion és a Pharsalia: az előbbi kettő éppen azok a hegyek, melyeket a mítosz szerint az ugyancsak természetfeletti gyorsasággal növekvő óriás Ótos és Ephialtés egymásra akartak rakni, hogy megostromolják az Olympost – ám Zeus és Apollón megölte őket.⁹ Nem véletlenül kell tehát, ahogyan Cheirón fogalmaz, kiengesztelni az isteni irigységet a gyorsan fejlődő Achilleus védelmében.

A kaiseraugstival összehasonlítva az Achilleus-tálon ábrázolt jelenet legfeltűnőbb jellegzetessége a szereplők viszonylag nagy száma.¹⁰ Az anya és az újszülött mellett ezúttal nem egy segítőt látunk, hanem hármat: az egyik a kaiseraugsti tálhoz hasonlóan Thetis ágya mellett áll, a másik kettő Achilleus első fürdetését készíti elő. Achilleus ábrázolása ezúttal sem realisztikus, inkább proleptikus, illetve „csodagyerek” voltát érzékeltetheti: a harmadik segítő karjában látjuk, máris karon ülő csecsemőként, aki kezével egyértelműen a fürdetőtől felé mutat. Achilleus születésének ráadásul tekintélyes nézőközönsége is akad. A szülés helyszínétől oszlopokkal elválasztva ugyan, de nem kevesebb mint hat halhatatlan követi figyelemmel az eseményeket: balra Héraklést, Zeust és Apollónt látjuk, jobbra Hermést, Poseidónt és Héliost. Az istenek részt vettek már Péleus és Thetis lakodalmán is; a születendő Achilleus iránti figyelmük onnan eredeztethető, és jelenlétükkel a híres eseményre emlékeztethetik a kép nézőjét is. Nem mellékes szempont, hogy mindannyian férfiak: a születés a női szférában zajlik le, de az újszülött hőst a férfiak világa várja. A hős előre elrendelt sorsára utalhat a képen a sors istennőire, a három Párkára emlékeztető három női segítő jelenléte, továbbá a Zeus és Hélios kezében is megjelenő gömb (*globus*), mely a világegyetemre és az égitestek mozgásának megfigyelésével megállapítható horoszkópra utaló asztrológiai szimbólumként – Veronique Dasen kifejezésével – „kozmosz dimenziót ad” a hős születésének.¹¹

Ennek a kozmosz dimenzióknak érdekes párhuzamát találhatjuk meg Statiusnál. Az *Achilleis*ben a hős születése nem része a szorosán vett elbeszélésnek, Thetis azonban felidézi, méghozzá fia származásával kapcsolatos családottságával összefüggésben és a női ruha felöltése mellett érvelve:

Hogyha nekem, kedves fiam, a sors megadta volna az ígért és méltó házasságot, akkor most mint hatalmas csillagot ölelnélek át téged az égbolton (aetheriis ego te complexa tenerem sidus grande plagis), és a hatalmas égnek gyermeket szülve alsóbbrendű Párkáktól, a földi sorstól mit sem kellene félnem (magnifique puerpera caeli nil humiles Parcas terrenaque fata vererer). De az a helyzet, gyermekem, hogy alacsonyabb származással születél, és csak anyai ágon van zárva előtted a halálhoz vezető út. Bizony, félelmetes idők közelednek, és már közvetlen veszélyek fenyegetnek. Engedjünk a kényszernek! Egy időre adj lejjebb férfias lelkületedből, és fogadd el az én ruháimat!

Ach. I. 252–260

Thetis arra utal beszéde elején, hogy a mítosz szerint Zeus nagyon is szerette volna feleségül venni őt, csak hogy jóslatot kapott: az istennő fia hatalmasabb lesz majd az apjánál. A hatalmát féltő isten ezért inkább lemondott vágyai beteljesítéséről, Thetis pedig kénytelen volt a kikoszorázás sérelmét elszenvadni.¹² Ha azonban máshogyan alakult volna a történet, akkor az istennő nemcsak metaforikusan nevezhetné fiát „csillagomnak”, hanem az ég urának gyermekeként valóban „hatalmas csillag” (*sidus grande*) lenne az égbolton. A „kozmosz kontextus” az *Achilleis* itt tárgyalt részletében tehát mindenekelőtt arra emlékezteti az olvasót,

hogy ki *lehetett volna* Achilleus – maga is egy az istenek közül, ráadásul Zeus utódja, akinek a horoszkópját nem a csillagokból kell kiolvasni, hiszen maga is a csillagok egyike.¹³

Érdeemes ennek tükrében újra vetni egy pillantást az Achilleus-tálon ábrázolt jelenetre. Az *Achilleis* felől nézve a hős születésének nézői nemcsak azt a férfias világot képviselhetik, melybe belépni – a skyrosi kalandot követően – Achilleus sorsa, hanem a halhatatlanok világát is, ahová Péleus fiaként nem nyerhet bebocsátást. Ebből a szempontból különösen a bal oldalon csoportosuló nézők kiléte tűnik figyelemre méltónak. Zeus az az istenség, aki a halhatatlannak születő ifjú apja lett volna. Apollón fogja majd (közvetlenül vagy Paris keze által) a halandó Achilleus halálát okozni Trójában. Végül pedig Hé- raklés hatásos ellenpéldaként értelmezhető: Achilleushoz hasonlóan félisten, de vele ellentétben Zeus fiaként született, és bár neki is meg kellett halnia máglyahalállal az Oita hegyén, lényének halhatatlan fele az Olymposra szállt fel az istenek közé. Az Achilleus-tálon látható jelenet így végső soron egyszerre ábrázolja közvetlenül egy páratlanul dicsőséges hősi karrier kezdetét, és utalhat közvetetten annak halandóságából fakadó korlátaira.

Achilleus Cheirónnál

Achilleus születését az Achilleus-tál művésze egyetlen képpel: a skyrosi leleplezés felnőtté váláshoz kapcsolódó jelenetével ellenpontozta. Hogy a kettő között mi történt, arról csak a kaiseraugsti tál és az *Achilleis* tudósít.

A rituális fontosságú első fürdetéshez használatos vízzel teli kádát mindkét ezüstpál születésjelenetén láthatjuk, a csecsemő Achilleus híres fürdetéséhez azonban Thetis ennél különlegesebb helyszínt és különleges vizet választott: az alvilág folyóját. A Styxbe való belemerítés közismert, és a kaiseraugsti tál második jelenetében is ábrázolt epizódja minden jel szerint viszonylag későn, a római korban vált az Achilleus-mítosz kanonikus elemévé. Az azonban korábbi mítoszvariánsokban is megjelenik, hogy Thetis valamilyen módon – tűzzel vagy forró vízzel – igyekszik „megtisztítani” fiát veleszületett halandóságától. Találunk korai utalásokat még arra is, hogy éppen a hősök bokája maradt sebezhető.¹⁴ A legkorábbi fennmaradt forrás azonban, mely a Styxbe merítésről tudósít, éppen az *Achilleis*, melynek szövege háromszor idézi fel az epizódot.¹⁵ Először Thetis beszél arról Cheirónnak, hogy azért aggódik fiáért, mert rémálmai vannak – többek között álmaiban „újra meg újra átéli, hogy elviszi fiát a Tartaros mélyére, a Styx forrásához, hogy újra belemerítse” (*saepe ipsa – nefas – sub inania natum Tartara et ad Stygios iterum fero mergere fontes*, I. 133–134). Később fiának is felidézi a jelenetet, amikor igyekszik meggyőzni, hogy öltse magára a női ruhát, és ekkor már utal arra is, hogy a fiát sebezhetetlenné tévő eljárás nem volt maradéktalanul sikeres:

Ha én elviseltem miattad a rangon aluli házastársat, ha születésed után a Styx sötét vizével védetté tetted – bárcsak egész testedet sikerült volna! – (si progenitum Stygos amne severo armavi – totumque utinam!), akkor kérlek, rövid időre öltsd fel e biztonságot adó és jellemet sem pusztító öltözetet!

Ach. I. 268–271

Az *Achilleis*ben a Styxbe merítés története nemcsak Thetis személyes, életrajzi emlékezetének képezi részét, hanem máris szöbeszéd tárgya az Aulisban gyülekező görög katonák között is. Az Achilleus-mítosz tehát – a Statius alkotta fiktív költői világban legalábbis – egykorú magával Achilleusszal:

Az egész sereg a távollévő Achilleusért lángolt, Achilleus nevét imádták, s Hektór ellenfeleként egyedül Achilleust követelték; azt beszéltek, hogy csak ő hozhat halált a trójaiakra és Priamosra. Hiszen ki más nőtt fel úgy, hogy Haimonia völgyeiben kúszott, feltúrva a havat? Van-e más, akinek vad csecsemőkorát és gyermekéveit egy kentaur alakíthatta? Ki volna közvetlenebb leszármazottja atyai ágon az égnek, titokban ki mást merített egy Néreis a Styx vizébe, és vértette fel testrészeit a vassal szemben? (quemve alium Stygios tulerit secreta per amnes Nereis et pulchros ferro praestruxerit artus?) Ezt ismételtgették és adták szájról szájra (iterant traduntque) a táborban a görög csapatok.

Ach. I. 473–482

A szöbeszéd tárgyát képezi tehát a Styxbe merítés mellett *Achilleus* isteni származása és Cheirónnál töltött gyerekkora is. Ez utóbbit a kaiseraugsti tál hat jelenetben ábrázolja (vagyis a művész a jelenetek valamivel több mint felét ennek szentelte!), méghozzá keretes szerkezetben: a képciklus harmadik jelenetében Thetis rábízta fiát a kentaurra, a nyolcadikban pedig visszakapja tőle (az istennőt mindkét jelenetben ismét női szolgáló kíséri).¹⁶ Marad tehát négy jelenet (4–7) a neveltetés ábrázolására. Cheirón vadállatok húásával táplálja a még mindig csecsemő Achilleust, majd pedig vadászni, olvasni és diszkoszvetésre tanítja. Röviden összefoglalva: a kentaur feladata a gyermek megfelelő táplálása, fizikai és szellemi képességeinek fejlesztése.

Az *Achilleis*ben a hős neveltetéséről többször is szó esik (elsősorban a Cheirón–Thetis-jelenetben: I. 95–241 és a görög katonák beszélgetéseiről szóló, fent idézett szakaszban), összefüggő beszámolót azonban maga az eposz főhőse ad majd az elkészült szöveg legvégén abban az „önéletrajzban”, melyet Diomédés kérésére ad elő már Skyrosról Aulis felé hajózva (II. 96–167; szövegét fordításban lásd a margón).¹⁷ A kaiseraugsti tállal összehasonlítva a statiusi Achilleus elbeszélését – nem meglepő módon – az egyes „tantárgyleírások” részletesebb kidolgozása, variálása jellemzi. Tanárától nemcsak a vadállatok, hanem az emberek és a természeti erők elleni harcra is kiképzést kap (129–153); a diszkoszvetés mellett elsajátítja a birkózást és az ökölvívást (154–156), továbbá Homéros leendő „gyorslábú” hőseként futóversenyen győzi le a szarvasokat és a lapithák lovait is (111–113).

Ezek a statiusi leírások is arra utalnak, hogy a kaiseraugsti tálon ábrázolt vadászatot, olvasást és diszkoszvetést valóban értelmezhetjük átfogóbb képzési területekre *pars pro toto* utaló képi ábrázolásokként. Az olvasásjelenetben Cheirón és Achilleus között a háttérben megjelenő nőalak kézenfekvő módon Múzsaként azonosítható,¹⁸ és jelenléte arra utalhat, hogy az (írás-)olvasás mellett Achilleus a zene tudományát is megismerte. A tálon ezt majd az egyik skyrosi jelenet erősíti meg (lásd alább). Statius Achilleusa – az *Ilias* híres jelenetét felidézve, melyben a hős éppen lantkísérettel énekel „a hősök híres tetteiről” (*klea andrón*, II. IX. 189) a görög követek ér-

kezésekor – többször is zenél az eposzban (lásd ugyancsak alább), és önéletrajzi beszédében is utal zenei képzettségére (II. 156–158) az orvoslásban szerzett jártasság (159–163) és az etikai ismeretek (163–165) mellett, az írás-olvasásról viszont nem tesz említést. Noha az antik epikában Homérostól kezdve találunk elvétve utalásokat az írás-olvasásra,¹⁹ a szóbeliségnek legalább a fikcióját őrző irodalmi műfajban az „olvasó hős” alakja mégis sokáig majdhogynem elgondolhatatlan marad – vagy a jelek szerint legalábbis nehezebben elgondolható, mint a késő antik művészetben.

Achilleus Skyroszon

A kaiseraugsti tál nyolcadik jelenetében Cheirón az immár ifjú hőssé érett Achilleust visszaadta édesanyjának, Thetis istennőnek. A hátára vetett köpenye alatt ruhátlan, és ezáltal is hérósként megjelenített Achilleus testtartása mutatja, hogy Thetis felé fog lépni, ám közben még a kentaur felé néz – a képen inkább mester és tanítvány búcsúját, mintsem anya és fia találkozását látjuk. Nehéz ráismerni Cheirón tanítványára a következő, kilencedik jelenetben, ahol Achilleus már teljes testét fedő női ruhát visel, ráadásul Thetishez és a többi felnőttözhöz képest is még kisebb méretben jelenik meg itt, mint az előző jelenetben – ez is érzékeltetheti, hogy a női ruha felöltése megszakítja és bizonyos értelemben akár vissza is fordítja a kentaurrel töltött évek alatt végbement nevelési folyamatot.

A szereplők kéztartása jelzi, hogy a képen az álruhás Achilleus a jobb szélén ülő Lykomédész királlyal kommunikál: köszöntik egymást, és a király – a cselről valószínűleg mit sem sejtve – befogadja Thetis gyermekét lányai közé. A képen két mellékszereplő is megjelenik: balra ismét Thetis szolgálója, Achilleus és Lykomédész között pedig egy katona, kezében dárddal és pajzsral. Utóbbi, noha cselekvő szerepet nem tulajdoníthatunk neki, mégis a jelenet kulcsfontosságú szereplője. Pajzsának díszítése ugyanis megegyezik a földön fekvő pajzsával, mely a tál közepén látható, az Achilleus skyroszi leleplezését ábrázoló jelenetben, ahol Achilleus – ugyan még mindig női ruhában – ugyancsak pajzsot és dárdat tart majd a kezében. A katona jelenléte tehát előreutal a skyroszi történet végkifejletére. Ráadásul Achilleus felemelt jobb keze – melyet az imént a Lykomédésszel való kommunikáció jeleként azonosítottam – éppen a pajzsot látszik érinteni. Így végső soron egyszerre két Achilleust látunk a képen: azt, aki a szerepét játszva és inkognitóját megőrizve kommunikál a királlyal, és azt, aki férfias ösztöneit követve nem tud nem foglalkozni az elé kerülő fegyverekkel, és éppen ez vezet majd lelepleződéséhez.

A kaiseraugsti tál jelenetében már a női ruhát öltött Achilleust látjuk, Státius azonban felteszi azt a költői kérdést is, hogy az eleinte vonakodó ifjú vajon miért gondolta meg magát, miért vállalta a bujkálást:

Melyik isten sugallt a meglepett anyának fondorlatot és cselét? Mi győzte meg a hajthatatlan Achilleust? A skyrosiak véletlenül éppen Pallas tengerparti ünnepét tartották, és a békés Lykomédész lányai e szent napon – ritka lehetőség – kijöttek a városból, hogy az istennőnek a tavasz gazdag ajándékait nyújtsák át, szigorú rendbe font hajkoronáját lombbal övezzék, és virágokkal díszítsék dárddját (divaeque

severas fronde ligare comas et spargere floribus hastam). Kivételes szépség volt mindegyikük, a ruhája ugyanolyan mindegyiküknek, s a szemérmes lánykor határához elérve szüzességük már házasságra kész, fiatalságuk érett. Csak-hogy amennyire Venus elhomályosítja a szép tengeri nimfákat, ha csatlakozik hozzájuk, vagy amennyivel Diana a Naisok közül vállával kimagaslík, annyira tűnt ki a lánycsapat királynője, Déidameia, és csodaszép testvéreit háttérbe szorította. Rózsás arcán bibortűz ragyogott, drágaköveinek fénye nagyobb volt, arany ékszerei csábitóbbak. Olyan szép volt, mint az istennő maga volna, ha mellkasa elől a kígyókat eltüntetné, és a sisakját letenné, békés tekintetet öltve magára (atque ipsi par forma deae est, si pectoris angues ponat et exempta pacetur casside vultus). Amint meglátta őt társnői csapatának az élén, a vad és érzelemtől eddig sohasem érintett szívű fiú megdermedt, és újfajta tűz áradt szét csontjaiban.

Ach. I. 283–303

Az eposzban tehát Achilleus figyelmét e jelenetben nem a fegyverek vonják magukra, hanem a királylányok, és közülük is a legszebb, Déidameia, akit a kaiseraugsti tálon csak a következő jelenetben (10) látunk majd. Az első látásra fellobbanó vágy jelenti azt a belső motivációt, ami ráveszi az ifjút a női ruha felöltésére – hiszen csak így kerülhet közel a királylányhoz. Az elbeszélő többször is hangsúlyozza az *Achilleis* költői világában Skyroszon is tisztelt istennő férfias, harcias jellemét és ruházatát: haját „szigorú” rendbe fonja, dárdat, sisakot és a kígyóhajú Medusa fejével „díszített” pajzsot (*aigis*) visel. Váratlanul mégis hozzá hasonlítja az elbeszélő a csodaszép Déidameiát, hogy aztán a hasonlat közepén maga is mintegy ráeszméljen: nem találó az összehasonlítás. A lány valójában akkor hasonlítana Pallasra, ha az *nem* viselne férfias ruházatot és fegyvereket. A végül az elbeszélő által is elismerten pontatlan hasonlat végső soron sokkal találóbban jellemzi Achilleus helyzetét: a férfias ruhát öltő istennő és a női ruhában bujkáló hős egymás tükörképei. Ez a lehetséges kapcsolódási pont az Achilleus-tál értelmezése szempontjából is érdekes lehet, hiszen ott az Achilleus leleplezése fölött látható jelenetben éppen a pajzsral és sisakban ábrázolt istennőt látjuk, amint legyőzi Poseidont az Attika feletti uralomért folytatott vitában.

Achilleus skyroszi életmódját a kaiseraugsti tál művésze egyetlen emblematikus jelenetben (10) ábrázolja: Achilleus lanton játszik, énekét (feltehetőleg) Déidameia hallgatja, három másik lány pedig fonással foglalatoskodik.²⁰ Achilleus mellkasát nem fedi ruha – vagyis Déidameia előtt nem kell titkolóznia, a lány már ismeri valódi kilétét. Hasonlóan telnek a státusi Achilleus és Déidameia napjai is, ám az eposzban az ifjú egyelőre még Déidameia előtt sem leplezte le magát:

Máskor a jól ismert lant édes hangú húrjait mutatta meg neki, meg a lágy dallamokat és Cheirón énekeit: vezette kezét, ujjáival a hangzó kitharát megpendítette, s ha a lány énekelt, megérintette az arcát, karjaiba zárva ölelte, s discsérte csókuk ezreivel. A lány boldogan hallgatta, hogy a Pélion hegycsúcsa milyen, hogy Aiakidész kicsoda; az ifjú nevével s tetteit hallva tátott szájjal bámult, és énekelt Achilleusról – a jelenletében (puerique auditum nomen et actus adsidue stupet et praesentem cantat Achillem). A lány is

megmutatta neki, hogyan mozdítsa erős tagjait kecsesebben, a nyers gyapjút ujjával sodorva hogyan vékonyítsa fonállá; helyrehozta a guzsalyt és a fonalat, ha elrontotta durva kezével. Csodálkozott hanghordozásán, ölelésének erején, s hogy társnőiket kerüli, őt magát viszont túlságosan átható pillantással bámulja, és beszélgetés közben ok nélkül sóhajtozik. A fiú már-már feltárta volna előtte a titkát, ő azonban lányos könnyedséggel kikerülte, s nem hagyta, hogy vallomást tegyen.

Ach. I. 572–587

Miként a kaiseraugsti tálon, a lányok (és köztük Achilleus) napjai ezúttal is lantjátékkal, illetve szövés-fonással telnek. Statiusnál az áruhás ifjú és Déidameia kölcsönösen tanítják egymást: Déidameia a fonáshoz ért, Achilleus a zenéhez.²¹ Az *Achilleis*-részlet olyan – nem egyedi, hanem ismétlődő – jelenetet ír le, mely még azelőtt zajlik, hogy Achilleus felfedné kilétét Déidameia előtt. Ez helyzetkomikumot is eredményez. Achilleus, aki Cheirón barlangjában még az előző generációk hőseiről: Héraklésről, a Dioskurosokról, Théseusról és végül saját szülei lakodalmáról énekelt (I. 186–194), most mintegy azt az éneket folytatva már a saját életéről dalol a lánynak, csak hogy egyes szám harmadik személyben, így Déidameia nem tudja, hogy a dal főhőse ott ül vele szemben. A lány ráadásul nemcsak a hallgatóság szerepét kapja, hanem az éneket megtanulva maga is elbeszéli Achilleus gyerekkorát. Miként a görög tábortban (lásd fent), úgy Skyroson is terjednek az Achilleusról szóló legendák – ezúttal a hős tevőleges közreműködésével.

Achilleus leleplezése

A két tál közepét díszítő képeken Achilleus „második születését” látjuk: a női ruhában való bujkálásnak véget vető skyrosi leleplezés-jelenetet, melyben Achilleus felvállalja azt a hősi, férfias sorsot, mely már születése pillanatában meg volt írva számára.²² Amikor a keresésére küldött Odysseus Skyros szigetére érkezik, és a Lykomédész király lányainak szánt nőies ajándékok közé fegyvereket is rejt, az áruhás ifjú ösztönösen az utóbbiakat választja, és ezzel leleplezi magát. A jelenet főszereplőjeként Achilleus mindkét képen női ruhát visel még, ám kezében már férfias eszközöket tart: pajzsot és dárdát. Bal lábán csizma, a női ruha alól kilátszó izmos jobb lábán azonban nem visel lábbelit.²³ A többi szereplő elhelyezkedése is érzékelteti, hogy Achilleus e pillanatban a női és a férfi világ határán helyezkedik el: egyik oldalán csak nő(k), a másikon csak férfiak láthatók, és mintha mindannyian igyekeznének maguk mellé állítani. A képek bal oldalán látható (egyik) nő – minden bizonnyal Déidameia – átkarolja a jobb kezét, így próbálja maradásra bírni. Achilleus testtartásához hasonló a mellette álló, rövid ruhát (*exomis*) és csúcsos sapkát (*pileus*) viselő Odysseusé: ő is jobbra lép ki, és jobb kezével mutatja az utat a férfiak világa felé. A kép jobb szélén álló katona hatalmas kürtjébe fújva hívja csatába az ifjú hőst, akinek testtartása jelzi, hogyan fog dönteni. Még rajta a női ruha és a nő(k) felé tekint, de már jobbra indul, kezében a fegyverekkel.

Ezek tehát a két ábrázolás közös pontjai; a köztük felismerhető különbségek ugyanakkor jól mutatják azt is, hogy a számtalan császárkori, illetve késő antik ábrázolásról ismert

jelenetnek melyek az ikonográfiailag kevésbé rögzített elemei.²⁴ Az Achilleus-tálon nemcsak a jelenet helyszínére utaló építészeti motívum (a palota homlokzata) látható, hanem a születésjelenethez hasonlóan ismét több szereplő fedezhető fel: Déidameia mellett még két nővére is helyet kapott. A három nő háromféleképpen reagál Achilleus leleplezésére, illetve háromféleképpen próbálják a női világban tartani az ifjút. Déidameia a karját öleli át, másikuk térdre ereszkedve kéri, a távozó harmadik pedig heves kézmozdulatokkal érzékelteti meglepettségét, miközben jobb kezét kinyújtva – Odysseus alakját fej-, kéz- és lábtartásával is tükrözve – ő is utat mutat a nők világa felé. A legnagyobb és legfontosabb különbség az előtérben, a földön látható tárgyak között mutatkozik. Az Achilleus-tálon az Achilleus jobb lábáról hiányzó fél csizma kivételével (mely típus, az *embades* férfi és női lábbeli lábbeliként is előfordul) a női világot reprezentálják az előtérben látható tárgyak is, a szövés-fonás eszközei: gyapjúval teli kosár, orsó, guzsaly, gyapjútű. Azonosíthatjuk őket Odysseus lányoknak szánt ajándékaival is, de a női munka eszközeiként talán inkább Achilleus átmenetileg nőként élt életének szimbólumai. A kaiseraugsti tálon, éppen ellenkezőleg, a fél csizma mellett az Odysseus által hozott férfias ajándékokat, a csel eszközeit látjuk: vértet, pajzsot, hüvelyébe tolt kardot. (Az Achilleus-tálon ezek közül csak a pajzs és a kard jelenik meg, de nem az előtérben, hanem Achilleus és Odysseus kezében.) Az ábrázolás ennek következtében ismét szinoptikus-sá válik, és három idősíkra utal, hiszen egyszerre látjuk a még földön heverő és az Achilleus által már kézbe vett pajzsot, valamint a vértet és a kardot, melyet még csak ezután fog (a még rajta lévő női ruha helyett) felcsatolni.

Mindkét kép arra enged következtetni, hogy Achilleus önleleplező reakcióját egyrészt a fegyverek mint férfias tárgyak látványa, másrészt a kürtészó mint a csatákra emlékeztető hang váltja ki. Az *Achilleis*ben a csel végül ennél összetettebb módon megy végbe. Hogy milyen eszközökkel akarja Odysseus leleplezni a női ruhás Achilleust, arról először akkor olvasunk, amikor a leleményes hős és társa, a képi ábrázolásokon nem szereplő Diomédész Skyrosra érkezik. Diomédész nem érti, miért hoztak magukkal „háborúban szükségtelen thyrsosokat, cintányérokat, a Bacchus-kultuszhoz kapcsolódó dobokat, mitrákat és arannyal díszített szarvasbőröket” (I. 714–716). „Ezekkel fogod felfegyverezni Achilleust Priamos és a trójaiak ellen?” (717) – kérdezi értetlenkedve Odysseust, aki titokzatoskodó választ ad:

Meglásd, ezek a tárgyak fogják hadba szólítani Péleus fiát, ha tényleg Lykomédész palotájának női lakrészében rejtőzködik; sőt önmagát leplezi majd le! Te csak arra figyelj, hogy ha eljön az ideje, gyorsan hozd őket a hajóról, s tedd az ajándékok közé azt a képekkel és bőséges aranyozással díszített pajzsot is (clipeumque his iungere donis, qui pulcher signis auroque asperrimus astat)! De még ez sem lesz elegendő: jöjjön veled a kiváló kürtész, Agyrtész, és titkos célból elrejtve kürtjét is hozza magával.

Ach. I. 719–725

Az eposz szövege virtuális névfelirattal látja el a kürtész mindkét tálon látható alakját: a történet semelyik másik elbeszéléséből nem ismerős szereplőt Statius szerint Agyrtésznek hívják.²⁵

A fegyverzet elemei közül Odysseus kizárólag a pajzsot említi, ám később, a leleplezés-jelenetben (teljes szövegét lásd a margin) már megjelenik a tálakon ábrázolt dárda is:

Aiakos vad unokája azonban, alighogy karnyújtásnyira meglátta egy dárdának támasztva a ragyogó pajzsot, melyet csatajelenetek díszítettek és történetesen háborúk vad nyomaitól vöröslött (radientem... orbem caelatum pugnas – saevis et forte rubebat bellorum maculis), felhördült és forgatta szemeit, és homlokától elemelkedve égnek álltak hajszálai. Nem voltak sehol anyja parancsai, sehol a titkolt szerelem: minden gondolata Trója körül forgott.

Ach. I. 852–857

Hogy a pajzs külső felülete díszíthető, az a kaiseraugsti tál művészenek is eszébe jutott: az előtérben látható pajzsot indamotívumok dekorálják. A díszítésben rejlő retorikai lehetőségeket azonban az *Achilleis* elbeszélője és/vagy a csel szövő statiusi Odysseus veszi észre.²⁶ Már Odysseus fent idézett beszédéből is megtudtuk, hogy a pajzsot „képek és bőséges aranyozás díszíti” (*pulcher signis auroque asperrimus*, I. 723), a leleplezés-jelenetben viszont az is kiderül, hogy nem akármilyen képekről, hanem csatajelenetekről van szó (*caelatum pugnas*, 853). A leírás nem válik részletező epikus *ekphrasisszá*, nem derül ki, hogy milyen csatát láthatnánk, azonban így is nyilvánvaló, hogy a pajzs ezáltal újabb jelentésréteggel gazdagodik. Nemcsak férfias tárgyként gyakorol hatást Achilleusra, hanem ábrázolja is azt az életformát, melyet sorsa kijelölt az ifjú hős számára. Az üzenet erőteljességét tovább fokozó harmadik réteget jelentenek végül a vöröslő vérfoltok (*saevis et forte rubebat bellorum maculis*, 853–854): a pajzs nemcsak ábrázolja a csatákat, hanem valódi (vagy ha csak Odysseus kente oda a vért, akkor fiktív) csaták materiális nyomát is magán viseli. A tárgy onnan érkezik, ahová Achilleusnak hamarosan indulnia kell.

Ezzel azonban még mindig nincs vége: a tárgy jelentéslitettsége tovább is fokozható (bár ez már valószínűleg nem Odysseus tervének része). A hős megpillantja saját női ruhás képét a fényt visszatükröző fémfelületen:

Amint pedig közelebb lépett, a fény visszatükrözte az arcát, és ilyen állapotban látta magát a tükröző aranyfelületen (luxque aemula vultum reddidit et simili talem se vidit in auro), elborzadt és elpirult egyszerre.

Ach. I. 864–866

A tükör mint tárgy éppenséggel a női szférát jelképezhetné, Statiusnál azonban összeolvad a férfias pajzssal, mely metaforikus értelemben is tükröt tart Achilleus elé.²⁷ Az ifjú ebben a pillanatban egyszerre látja a számára elrendelt és vele szemben elvárásaként megfogalmazódó hősi életmód jelképeit (pajzs, csatajelenetek, vérfoltok), valamint hőshöz méltatlan, női életének vizuális kifejezőit (tükör, női ruhás tükörkép). A médiumként is sok rétegből álló pajzs tehát képessé válik az Achilleus „aktuális” és „ideális” létállapota közti feszültség megjelenítésére – és talán Achilleus elborzadása és elpirulása is inkább a feszültséggel való szembesülésre, mint önmagában a női ruhás önmaga látványára adott reakcióként értelmezhető.

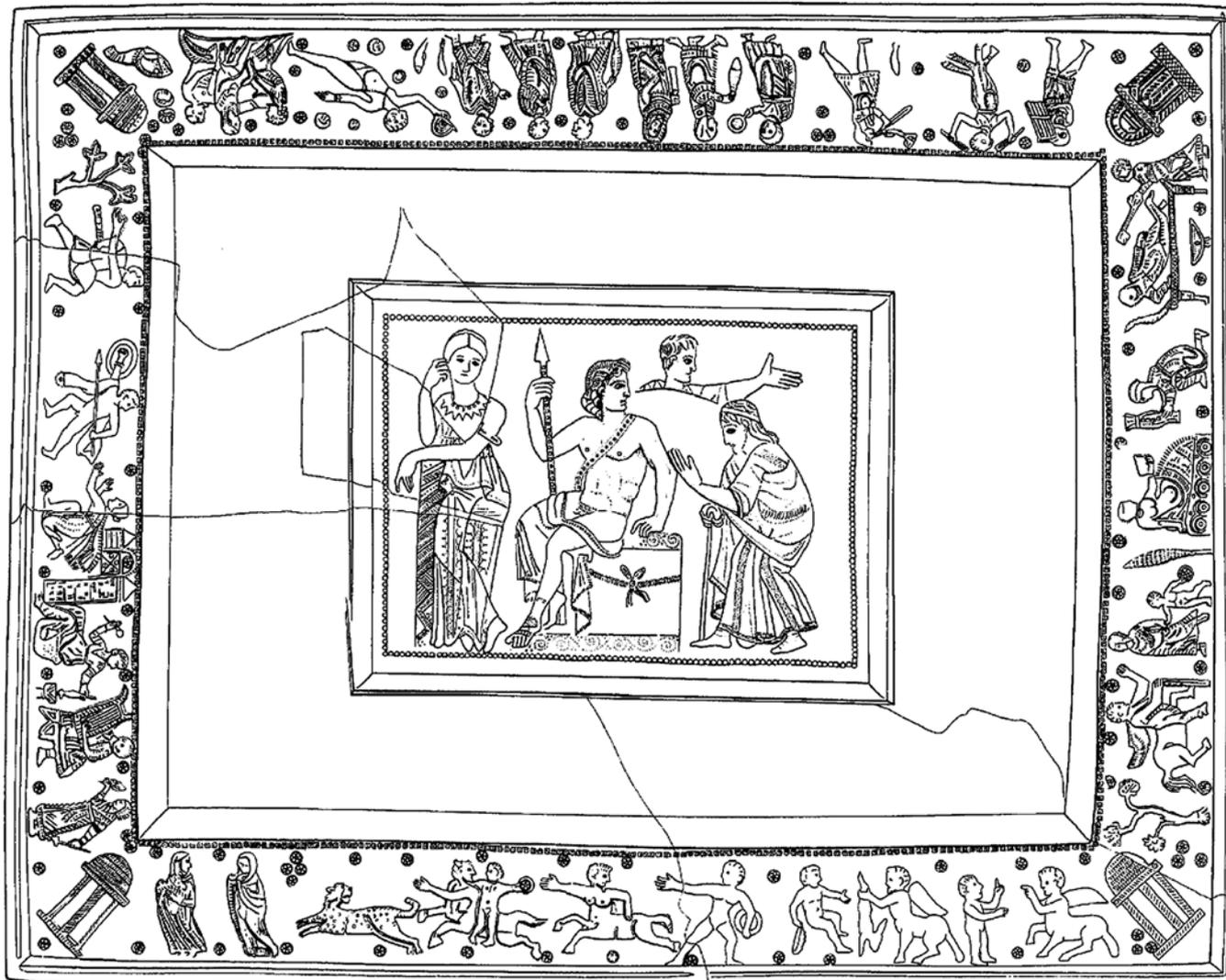
Odysseus ezen a ponton tovább fokozza a retorikai nyomást: Achilleushoz hajolva származására és az előtte álló jövőre emlékezteti (I. 866–874).²⁸ Nemsokára a csel utolsó eleme is működésbe lép:

Már meg is lazította volna a ruhát mellkasán (iam pectus amictu laxabat), mikor Agyrtés a parancs szerint hatalmasat fújt kürtjébe; a lányok mindenütt otthagyták az ajándékokat és elfutottak, atyjuk védelmét kérték, és azt hitték, hogy csata kezdődött. Az ifjú mellkasáról lehullott a ruha anélkül, hogy bárki hozzáért volna (intactae cecidere... vestes), már kézbe is vette a pajzsot és a már nem is olyan hosszúnak látszó dárdát (iam clipeus breviorque manu consumitur hasta), és (alig hihető) úgy tűnt, hogy vállaival kiemelkedik az ithakai és az aitoliai vezér közül (mira fides – Ithacumque umeris excedere visus Aetolumque ducem): a felöltött fegyverzet és a háborús hevület ily rettentő fénnel világította be a palotát (tantum subita arma calorque Martius horrenda confundit luce penates). Biztosan megvetve lábát, mintha máris Hektórt hívná párviadalra, ott állt közepén: remegett az egész ház, s kérdezték, „Péleus lánya” hová tűnt.

Ach. I. 874–885

A két tálon látható képek nem teszik világossá a kronológiai viszonyt, az *Achilleis*ben azonban egyértelműen azt követően veszi kézbe Achilleus a pajzsot és a dárdát, hogy Odysseus parancsára Agyrtés megszólaltatta kürtjét. Csakhogy az epikus elbeszélő azt is hangsúlyozza, hogy a sokszorosan túlbiztosított cselnek erre az utolsó elemére voltaképpen nem lett volna szükség: Achilleus már a fegyverek látványának és Odysseus beszédének hatására kezdte volna levenni a női ruhát (*iam... laxabat*). A leleplezés tehát Agyrtés hozzájárulása nélkül is sikeres lett volna.

Az Achilleus átalakulását leíró sorokban az elbeszélő a jelenet mirákulum jellegét hangsúlyozza, melyet legtöböröbben a *mira fides* („csodálatos/hihetetlen, de igaz”) közbevetés érzékeltet. A női ruha végül magától hullik le az ifjúról, anélkül, hogy bárki hozzáért volna (*intactae*, 878); a dárda hirtelen rövidebbnek (*brevior*, 879) tűnik, Achilleus pedig hirtelen kimagasodik vállaival Odysseus és Diomédész közül a jelenlévők szemében (*umeris excedere visus*, 880); a palotát nemcsak a csillogó fegyverzet valós, hanem a „háborús hevület” (*calor Martius*, 881–882) metaforikus fénye is bevilágítja. Ami a tapasztaltabb társai közül kimagasló Achilleust illeti, hasonló vizuális megoldást alkalmazott a két ezüsttál művésze is. Különösen az Achilleus-tálon feltűnő, hogy a közepén álló és harcra kész Achilleushoz képest Odysseus már-már komikusan kis méretben van ábrázolva, és ezáltal alárendelt pozícióba kerül a főszerelővel szemben. Achilleusra azért lesz feltétlenül szükség a trójai harcmezőn – különösen Hektórral szemben, aki ellen a statiusi Achilleus „türelmetlen erejének” (*vis festina*) újabb megnyilvánulásaként látszólag máris csatába indul –, mert ő a legnagyobb görög hős, és ezt a skyrosi jelenet irodalmi elbeszélése és vizuális ábrázolásai egyaránt hangsúlyozzák a maguk eszközeivel.



3. kép. Terra sigillata tál Észak-Afrikából (a kép forrása: Cameron 2009, 7)

Hiányos életrajzok – befejezett műalkotások

A fentiekben a három műalkotással részleteikben foglalkoztam, egy-egy jelenetüket hasonlítva össze egymással. A tanulmány lezárásaként érdemes a két ezüsttál és az *Achilleis* mint költői szöveg egészére is vetni egy pillantást.

A tálak és az eposz között evidens különbség, hogy míg az előbbieket a befejezettség jeleit mutatják, az utóbbi a befejezetlenség hatását kelti. Statius ugyanis az *Achilleis* első soraiban azt ígéri, hogy a hiányos Achilleus-életrajzként látott *Iliasz* szemben Achilleus egész életét feldolgozza majd eposzában:

Aiakos hős unokájáról szólj, Istenő: az utódról, akitől a mennydörgő Iuppiter remegett, s akinek nem adatott meg, hogy az égbe jusson és ott lépjen atyja helyébe. E férfi tetteinek nagy hírnevet adott Homéros eposza, de sok minden hiányzik belőle. Ezért hát arra sarkall a vágy, és remélem, az a Te terved is, hogy áttekintsük a hős életének egészét: Odysseus kürtzavával előcsaljuk skyrosi rejtékéből, és ne

álljunk meg Hektór körbehurcolásánál sem, hanem kísérjük végig az ifjút a trójai háború egészén.

Ach. I. 1–7

A Múza nem teljesítette a költő kérését: az *Achilleis* – az irodalomtörténet narratívája szerint az idős költő halála miatt – befejezetlen maradt. Az utóbbi évtizedekben a kutatók mégsem az epikus „torzó” befejezetlenségét hangsúlyozták az értelmezés során, hanem éppen ellenkezőleg azt, hogy a legapróbb részletekig kidolgozott, kiegyensúlyozott szerkezetű szöveg benyomását kelti, mely nem is esetleges ponton szakad félbe, hanem Achilleus gyerekkorát felidéző önéletrajzi beszédnek végeztével viszonylag lekerekítetten zárul:

Hát eddig emlékszem vissza, bajtársaim, ifjonti éveim iskolájára, és örömmel is emlékszem rá: tudja a többit anyám.

Ach. II. 166–167

Az *Achilleis* tehát a bevezető sorokban tett kijelentéstől eltekintve nem viseli magán azokat a jellegzetességeket, melyeket

befejezetlen költői szövegek sajátjának szoktunk tekinteni. Az elkészült szövegre tekinthetünk úgy, mint a tervezett életrajz csupán első, de önállóan is olvasható és ebben az értelemben kész „fejezetére”.²⁹ A fentiekben vizsgált késő antik ezüsttálak – különösen a kaiseraugsti – további muníciót nyújthatnak ehhez a megközelítéshez. Arról tanúskodnak ugyanis, hogy a (késő) antik művészek és korabeli befogadók szemében „Achilleus gyerekkora” születésétől skyrosi leleplezéséig (mintegy hősként való újjászületéséig) kerek egészként befogadható és különösebb hiányérzetet nem keltő narratíva volt.³⁰ Tanulságok azonban egy fordított irányú összehasonlításból is adódhatnak. A két ezüsttál nyilvánvalóan befejezett: csak akkor látnánk őket befejezetlennek, ha valamelyik jelenet helye üresen maradt volna. A „befejezetlen” *Achilleis* tükrében vizsgálva válhat azonban hangsúlyossá, hogy a vizuális narratívák is folytathatók volnának. Egy Észak-Afrikában talált *terra sigillata* tál (3. kép) peremén például ugyancsak tíz (többségében a kaiseraugsti tálon is ábrázolt) epizódot látunk Achilleus gyermekkorából, ott azonban a skyrosi leleplezés is a peremre szorul (szó szerint és átvitt értelemben is), hogy a központi jelenet Achilleus és Priamos *Ilias*-ban is elbeszélte találkozását ábrázolhassa a hős életének (egyik) csúcspontjaként. Az életrajzi képciklus ez esetben tehát nagyobb ívet ölel fel. A tálakon nem látunk – nehéz is volna megvalósítani – ugyanolyan explicit módon előretaló „tartalomjegyzéket”, mint az eposz bevezetőjében, ám az életrajz logikája szerint válogatott és elrendezett jelenetek sora a kaiseraugsti és az észak-afrikai tálon mégis érzékelteti, hogy a minden szempontból teljesnek

érezkelt narratíva a hős egész életét felölelné, vagyis amit a néző lát a kaiseraugsti tálon, az csupán az életrajz eleje – az *Achilleis*-ben is elbeszélte „első fejezet”. Az Achilleus-tálon ráadásul még ennek az első fejezetnek is csak a kezdete és a vége látható: a születés és a skyrosi leleplezés, melyek *pars pro toto* képviselik a hős gyerekkorát.

A „virtuális kamarakiállítás” bemutatott ezüsttálak és az *Achilleis* közös jellemzője tehát, hogy éppen a főhős életének egymás után következő eseményeit soroló és ezáltal biografikus jellegű narráció révén mindegyik felveti egy teljesebb, a hős halálával (vagy akár halál utáni életével a Boldogok Szigetén) záruló életrajzi narratíva lehetőségét, de – befejezettségétől vagy befejezetlenségétől függetlenül – csak a teljes narratíva első fejezetét beszéli el ténylegesen. A mitikus hős életrajzának elbeszélése mindig nyitott, lezáratlan, folytatható, kiegészíthető marad. A történetek folytatását jellemzően mindig *másik* műalkotások nyújtják az antik költői és képzőművészeti hagyományban. A folytatható narratívát felmutató műalkotások befogadóikat nemcsak abban az értelemben sarkallhatják tehát interpretatív aktivitásra, hogy a látott vagy olvasott jeleneteket értelmezniük kell, hanem azáltal is, hogy a „folytasd a megkezdett sorozatot” logikai feladványához hasonlóan és kulturális tájékozottságukhoz mérten felidéztenek velük más műalkotásokat, melyek a hős életrajzához tartozó további történeteket beszélnek el, illetve ábrázolnak. A mitikus hős életrajzát így nem egy-egy műalkotásban, hanem a hagyomány egészében lelhetjük fel – az életrajzi narratíva összeállítása pedig végső soron a műalkotások mindenkor befogadóinak feladata marad.

Jegyzetek

Megjegyzéseikért és tanácsaikért köszönettel tartozom a 2021 szeptemberében a Palladion Műhelyben tartott workshop résztvevőinek, akikkel a készülő tanulmány szövegét megvitathattam.

- 1 *Ilias* IX. 438–43, 485–95, XI. 828–832, vö. Mackie 1997; Pindaros 3. nemeai ódája már Cheirón nevelői szerepét állítja a középpontba (43–63).
- 2 Homéros is tud Achilleus skyrosi tartózkodásáról, de szerinte a hős – feltehetőleg a trójai háborút kísérelő kisebb hadjáratok során – elfoglalta a szigetet, és ott nevelkedik fia, Neoptolemos (*Il.* IX. 668, XIX. 326–327).
- 3 A skyrosi történet görög és római irodalmi forrásait részletesen elemzi Fantuzzi 2013, 21–97; a képi ábrázolásokról lásd Kosatz-Deissmann 1981, 57–69; a késő antikvitásról Manacorda 1975 és Ghedini 1997.
- 4 A tálról részletes leírást ad Mango–Bennett 1994, 153–180; az Achilleus-jelenetekről lásd Dasen (megjelenés előtt), az Athéné–Poseidón vitáról pedig Kulin Veronika tanulmányát ebben a számban.
- 5 A kaiseraugsti tálról lásd Gonzenbach 1984.
- 6 Az *Achilleis*-ről átfogó monografikus elemzést nyújt Heslin 2005; intertextuális jelenségekre koncentrálna Kozák 2012 (függelékben a szöveg fordításával).
- 7 Az itt szolgálóként/bábaként leírt alak a szülést segítő istennő, Eileithyia hagyományos ábrázolásaira emlékeztet, vagy akár Eileithyiaaként is értelmezhető. A Sóphilos-dinoson Eileithyia is látható a Péleus és Thetis lakodalmát ünneplő istenek sorában, tengeri istenségek társaságában (*LIMC* s. v. Eileithyia 83); egy 5. századi skyp-hoson (*LIMC* s. v. Eileithyia 86) pedig kifejezetten Néreidaként,

- 8 vagyis Thetis rokonaként jelenik meg. (Köszönöm Beszkid Juditnak, hogy erre az ikonográfiai párhuzamra felhívta a figyelmemet.)
- 9 8 Vö. Gonzenbach 1984, 233.
- 10 9 Lásd pl. Hom. *Od.* XI. 305–320.
- 11 10 A jelenetről részletes elemzést ad Dasen (megjelenés előtt).
- 12 11 Uo.
- 13 12 A mítoszra Statius már a mű első soraiban utalt: I. 1–2.
- 14 13 Vö. Kozák 2008 a fényszimbolikáról az *Achilleis*-ben, mely – értelmezésem szerint – a hős életében váltakozva felvirradó férfias/női szakaszokra is utal.
- 15 14 Részletes tárgyalást nyújt Burgess 1995 és Mackie 1998.
- 16 15 Vö. Heslin 2005, 166–169.
- 17 16 A képi ábrázolás nem utal rá, de Statiusnál Thetis ugyanúgy csellel „szerzi vissza” a fiát, mint ahogyan Odysseus csellel leplezi majd le. Az istennő attól tart ugyanis, hogy a hősi értékrendhez hű, és azt tanítványa felé is közvetítő nevelő nem adná oda Achilleust, ha tudná, hogy anyja női ruhába akarja bújtatni. Thetis ezért azt hazudja, hogy a Próteustól kapott jóslat szerint ha nem is újra a Styxben kell megmerítenie fiát (mint valós vagy csak kitalált rémálmaiban), de el kell vinnie az Ókeanos távoli pontjára, hogy ott titkos tengerek vizében megfüröszthesse (I. 135–141).
- 18 17 Achilleus neveltetéséről az *Achilleis*-ben lásd elsősorban Fantham 2003; Heslin 2005, 170–181.
- 19 18 Gonzenbach 1984, 253.
- 20 19 Néhány példa: Hom. *Il.* VI. 168–170 (Proitos levele); Verg. *Aen.* III. 286–288 (Aeneas „győzelmi” felirata); Ov. *Met.* IX. 446–665 (Byblis szerelmeslevele Caunushoz).
- 21 20 Ha az Achilleus-tál születésjelenetében a három nőalak és az Achilleus sorsát megszabó három Párka között – mint Véroni-

- que Dasen javasolja (lásd fent) – áthallást feltételezünk, akkor a kaiseraugsti tál skyrosi jelenetével kapcsolatban is felvethető ugyanez: három nőalakot látunk, ezúttal ráadásul valóban fonás közben. Így értelmezve a fonás motívuma már ebben a jelenetben is érzékelteti, hogy mi az a sors, ami Achilleusra vár, és amit csak átmenetileg kerülhet ki.
- 21 Már Homéros Achilleusa is játszott lantot: „lelkét csengő lanttal vidította, / szép díszes lanttal, melynek húrlába ezüst volt... / hősöknek zengte a hírt” (II. IX. 186–189, ford. Devecseri Gábor). A zenélés ott is szembeállítható már a harccal és a hősi életmóddal, hiszen Achilleus akkor mulatja így az idejét, amikor Agamemnónra megharagudva visszavonul a küzdelemtől.
- 22 A nőnek öltözött Achilleus története jól értelmezhető az átmenet rítusainak (*rites de passage*) logikája szerint is, a mítosz „eredetét” azonban valószínűleg túlzás a felnőtté válás általunk ismert görög beavatási rítusaival való kapcsolattal magyarázni: erről részletesen lásd Heslin 2005, 205–236.
- 23 A fél pár lábbelít viselő alak (*monosandalos*) ikonográfiai motívuma jellemzően az átmenet rítusainak ábrázolásához kapcsolódik: Faust 2015, 62 (további szakirodalommal).
- 24 A témában rejlő variációs lehetőségekről vö. Dunbabin 1999, 301–302.
- 25 Statusnak köszönhetően Agyrtés külön szócikket kapott az ikonográfiai lexikonban is (*LIMC I*, 308–311), és ezáltal mitikus alakként mintegy önálló életre kelt.
- 26 A statiusi pajzsról, Achilleus nézői reakcióiról és Odysseusról mint a leleplezés-jelenet „rendezőjéről” bővebben lásd Kozák 2012, 139–191.
- 27 Néhány pompeii freskón, illetve mozaikon a pajzsot Achilleus és Cheirón képe díszíti – a tárgy tehát azokon az ábrázolásokon is közvetlenül emlékezteti az ifjú hőst neveltetésére és valódi kilétére.
- 28 Hasonló tartalmú beszéd töredéke fennmaradt Euripidész *Skyrioi* című tragédiájából is: fr. 683a Kannicht.
- 29 Az *Achilleis* „befejezett befejezetlenségéről” és az elkészült szöveg szerkezetéről lásd Johnson 1994, 34; Heslin 2005, 57–86; Kozák 2012, 32–51.
- 30 Vö. Raeck 1992, 122–138 és Cameron 2009, 6–19 a késő antik Achilleus-képciklusokról, melyek jellemzően a hős gyerekkorát helyezik előtérbe.

Bibliográfia

- Burgess, J. 1995. „Achilles’ Heel. The Death of Achilles in Ancient Myth”: *Classical Antiquity* 14, 217–244.
- Cameron, A. 2009. „Young Achilles in the Roman World”: *Journal of Roman Studies* 99, 1–22.
- Dasen, V. (megjelenés előtt). „Akhilleusz születése”.
- Dunbabin, K. M. D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge.
- Fantham, E. 2003. „Chiron: The Best of Teachers”: A. F. Basson – W. J. Dominik (szerk.): *Literature, Art, History. Studies on Classical Antiquity and Tradition in Honour of W. J. Henderson*. Frankfurt am Main, 111–122.
- Fantuzzi, M. 2013. *Achilles in Love. Intertextual Studies*. Cambridge.
- Faust, S. 2015. „Achill in geselliger Runde. Spätantike Perspektiven auf ein griechisches Heldenleben”: M. Seifert–L. Ziemer (szerk.): *Antike. Kultur. Geschichte. Festschrift für Inge Nielsen zum 65. Geburtstag*. Aachen, 51–75.
- Ghedini, F. 1997. „Achille ‘eroe ambiguo’ nella produzione musiva tardo antica”: *Antiquité Tardive* 5, 239–264.
- Gonzenbach, V. von 1984. „Achillesplatte”: H. Cahn – A. Kaufmann-Heinmann (szerk.): *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*. Derendingen, 225–315.
- Heslin, P. J. 2005. *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius’ Achilleid*. Cambridge.
- Johnson, W. R. 1994. „Information and Form. Homer, Achilles, and Statius”: S. M. Oberhelman – V. Kelly – R. J. Golsan (szerk.): *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*. Lubbock, 25–39.
- Kossatz-Deissmann, A. 1981. „Achilleus”: *LIMC I*. Zürich–München, 37–200.
- Kozák D. 2008. „Achilleus hajnala. Fényszimbólika az *Ilias*ban és Statius *Achilleis*ében”: *Antik Tanulmányok* 52, 197–214.
- Kozák D. 2012. *Achilles másik pajzsa. Hagymány és értelmezés Statius Achilleisében*. Budapest.
- Mackie, C. J. 1997. „Achilles’ Teachers. Chiron and Phoenix in the *Iliad*”: *Greece and Rome* 44, 1–10.
- Mackie, C. J. 1998. „Achilles in Fire”: *Classical Quarterly* 48, 329–338.
- Manacorda, M. A. 1975. *La paideia di Achille*. Roma.
- Mango, M. M. – Bennett, A. 1994. *The Seso Treasure. Part 1*. Ann Arbor.
- Raeck, W. 1992. *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*. Stuttgart.

Kulin Veronika (1980) a PTE Klasszika-Filológia Tanszékének munkatársa. Kutatási területe a görög mitológia és vallás.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Haza vagy család. Egy anya választása Euripidész színpadán* (2018/3).

Athéna győzelme

Kulin Veronika

A Seuso-kincs egyik darabján, az Achilleus-tál peremén, két dionyszosi jelenet között Pallas Athéné és Poseidón vitáját ábrázolták (1. kép). A vita tárgya – mint a legtöbb szerző meséli – Attika volt: melyiküké legyen, ki alapítson itt várost. Más elbeszélésekben a már meglévő Athén feletti uralom miatt vesztek össze, vagy az volt a kérdés, hogy ki adja a nevét a városnak.¹ Görög források leggyakrabban az *eris peri tés chórés* kifejezést használják: „vita a terület fölött”.² A döntésben mindig szerepet játszanak az istenek által adott ajándékok.³ Pallas Athéné – ebben mindenki egyetért – olajfát sarjasztott az Akropolison,⁴ Poseidón ajándéka pedig – általában így mondják – a „tenger” volt: – Hérodotos és néhány császárkori szerző szerint – az olajfa közelében lévő sós vizű kút vagy medence.⁵

A döntés körülményeit csak kevesen részletezik, ugyanakkor a források szóhasználata arra utal, hogy bírósági eljáráshoz hasonlóan képzeltek el a történeteket: gyakran *krisisként* („döntés, bírósági ítélet, per”) utalnak rá, és bírákról (*dikastai*) tesznek említést; Hérodotos és Pausanias az ajándékokat *martyrionoknak*, azaz „bizonyítékoknak” nevezi. Sőt, nem egy helyen szavazásról beszélnek: többség döntött arról, hogy melyik isten győzzön.⁶ A bírák (vagy olykor csak egyetlen bíró) személye változó; hol Zeus, hol a tizenkét olymposi isten, hol Kekrops (vagy Athén valamelyik másik mítikus királya), hol a korabeli athéniak döntenek: Athéna a győztes.⁷

A történet értelmezésének sokféle útja lehetséges. Vallástörténészek szívesen tekintettek erre a mítoszra úgy, mint valódi kultusztörténeti „dokumentumra”: egy régebbi istentiszteletet egy újabb váltott föl – a kultuszok híveinek összecsapása párlódott le az istenek összecsapásának történeteként.⁸ Egy lecsupaszító – a struktúráját



1. kép. Achilleus-tál, Athéna és Poseidón vitája. Magyar Nemzeti Múzeum (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

szemlélő –, igen elterjedt értelmezés szerint itt Poseidón és Athéna személyében a „természet” és a „civilizáció” összecsapásával van dolgunk, amit az is alátámaszt, hogy más városokkal kapcsolatban is meséltek hasonló történeteket, amelyekben rendre a város védőistensége győz Poseidón felett.⁹ Nem kevésbé népszerű az a megközelítés, amelyik a vitamitoszt Athén Kr. e. 5. századi történelméhez – politikai, hatalmi helyzetéhez – köti, és Athén tenger felé fordulásának, tengeri hegemoniájának mitikus megfogalmazását látja benne.¹⁰ Ókori forrás is van, amelyik ilyen jellegű magyarázatra hajlik: Plutarchos szerint Athén régi királyai azért terjesztették el az istenvita történetét, hogy ezzel a népet „eltereljék a tengertől, s rászoktassák őket, ne a hajózásból, hanem a földművelésből éljenek”.¹¹

Mindez megfontolandó és érvényes megközelítés, de egy késő antik ábrázolás értelmezéséhez más szempontokra is szükség van. Hogy fogalmat alkothassunk arról, milyen jelentéseket hordozhatott ez a történet az Achilleus-tálon, a történet ókori sorsát kell végigkövetnünk: mikor milyen kontextusba ágyazódott, hogyan „használták” elbeszélők és befogadó közösségük, amikor hivatkoztak rá.

Athén megmaradása

A legrégebbi írott megfogalmazás Hérodotosnál olvasható (VIII. 55). Az athéniak, amikor a perzsa sereg közeledik, elhagyják városukat: Troizénban, Aiginán, Salamison helyezik el családtagjaikat, a férfiak pedig a hajókon várják a folytatást (VIII. 41). Xerxés seregei elfoglalják a várost, az Akropolist is megszállják és felgyújtják. Leég minden, az Athéna által sarjastott szent olajfa is, ám már másnap „mintegy könyöknyi” friss hajtást vettek észre rajta azok, akik a nagykirály parancsára felmentek az Akropolisra áldozatot bemutatni. Hérodotos nem fűz semmilyen magyarázatot a történethez; az ókori irodalomból csak egy jóval későbbi interpretáció maradt ránk, Halikarnassosi Dionysiosé, aki szerint „az istenek így akarták világossá tenni, hogy a város hamar magához fog térni” (*Római régiségek* XIV. 2).¹² Magának a vitának a történetét Hérodotos nem meséli el, őt itt a leégett és újra kisarjadó olajfa érdekli; ennek azonosítása kedvéért utal a vitára: ezt az olajfát és a tengert „használta bizonyítékul” a két isten, amikor összevesztek a terület fölött.¹³ A csodás kisarjadás története mégis mintegy folytatása a régebbi (mitikus) történetnek: az az olajfa, amelyik az istennő jogigényének bizonyítéka volt, és amelyik győzelmét biztosította, elpusztulni látszik, mégsem pusztul el: Pallas Athéné továbbra is hivatkozhat rá győzelmének jeleként és jelenlétének zálogaként.

Az akropolisi olajfa emberemlékezet óta Athén egyik nevezetessége volt. Római és császárkori források is emlegetik az örökké élő, „ma is” álló olajfát.¹⁴ Számos olyan forrásunk van, amelyekben a Poseidónnal folytatott vitától függetlenül kerül szóba.¹⁵ Pallas Athéné és az olajfa úgy tartozik össze, mint Dionysos és a szőlőtő.¹⁶ Sophoklész az *Oidipus Kolónosban* egyik kardalában Poseidón ajándékaival párhuzamosan emlegeti úgy, hogy az istenvitáról egyáltalán nem tesz említést (*Oidipus Kolónosban* 694–719).¹⁷ Az étkezéshez, világításához és testápoláshoz használt olaj a sziklás Attikának a legfőbb mezőgazdasági terméke, Athénnek egyik legfontosabb kiviteली cikke volt. Az olajág korán Athén egyik szimbóluma lett,¹⁸

s mivel az olajból származott jólétük, a békének és gyarapodásnak is jelképévé vált.¹⁹ A szent olajfa, amelynek utódai is szentnek számítottak (az ún. *moriai*) magától terem és örökké él.²⁰ A csodás újrasarjadás történetében magának a városnak, Athén életképességének, örökkévalóságának a szimbóluma.²¹ A Hérodotosi elbeszélés és az istenvita mítosza rávilágít ennek a szimbólumnak az összetettségére. Ennek megértéséhez egy rövid kitérőt kell tennünk Athén nevével kapcsolatban.

Athén és Athéné neve nyilvánvalóan egy. Hogy történetileg melyik volt előbb, régóta vitatott.²² Hogy a város az istennő nevével viseli, annak jelentőségét nehéz felmérni. A vitamitosz elbeszéléseinek nagy részében a vita téje az, hogy kiről neveztek el a várost. Az egyik legrészletesebb beszámoló (amelyre később még visszatérek) Augustinusé, aki Varrót nevezi meg forrásaként (*De civitate Dei* XVIII. 9). Eszerint, bár Athéna nyert a vitában, később mégis meg kellett hátrálnia: Poseidón ugyanis haragjában tengervízzel árasztotta el Attikát, és haragja lecsillapítása érdekében három olyan intézkedést hoztak Athénban, amelyekkel a Pallas Athénéra szavazó athéni nőket sújtották: (1) elvesztették szavazati jogukat; (2) nem viselheték anyjuk nevét; (3) nem viselheték az „Athénaia” nevet. Mit is jelent ez? Ha fellapozzuk görög szótárainkat, látjuk, hogy az „Athénaia” sosem jelent „athéni nőt”, holott hímnemű párja, az „Athénaios” minden további nélkül használatos „athéni férfi” jelentésben (tulajdonnévként is, mint ismeretes).²³ Athénaia ugyanis az istennő neve, és isten nevével halandó nem viselheti. A város neve tehát maga is szent név, Pallas Athéné kapcsolata a városával így egészen különleges minőségű. Görög városokat a képzőművészetben gyakran ábrázoltak nőalakként megszemélyesítve.²⁴ Ezek a perszifikációk sokszor nimfa-alakok, akiknek történetük is van (pl. Théba, Aigina).²⁵ Athénnek azonban ilyen perszifikációja nem lehetséges: Pallas Athéné lenne az, de ő sokkal több, mint perszifikáció, és sokkal rangosabb, hatalmasabb, mint egy nimfa. Athéné nemcsak „megtestesíti” a várost, hanem úrnője is a városnak, egy örök „szellemi létező”, aki éppen ezért garantálja a város megmaradásának.²⁶

Visszatérve a vitamitosz és az olajfa szimbolikájára: Athéna és Poseidón a területért (*chóra*) harcolt, Attikát akarták megszerezni. Athéna, aki a város megtestesítője és úrnője, eleve létezik és mindig létezni fog, a vita arról szól, hogy ha lesz városa, az *hol* legyen. A város földrajzi valósága egyfelől, és a város mint „szellemi létező” másfelől két külön dolog. A salamisai történetnek ez az egyik legfontosabb tanulsága: Athén akkor is van, amikor nincs, amikor földrajzilag nem tapasztalható. Hérodotos elbeszélése szerint (VIII. 61) a salamisai csata előtti órákban a korinthusi tanácsstag Themistoklész azzal akarja elhallgattatni, hogy „nincs hazája” (*apolis*). Themistoklész *polisa* azonban, bár lakói elhagyták és porrá égett, nagyon is létezik ezekben a percekben is. Pallas Athéné ez a város, amely nevével viseli, ezért meg fog maradni – és ennek jele az újra sarjadó olajfa, amely – és itt van a szimbólumrendszer következő csavarja – csak a földhöz kötve képzelhető el. Az olajfa Attika terméke, Attika sajátja, olyasmi, ami – sok szerző szerint – máshol nincsen.²⁷ Az újra sarjadó felperzselt olajfa azt jelzi, hogy Athén *ott* fog folytatódni, ahol kezdődött. Bár a földrajzi meghatározottságtól független, elvont létező, mégis elválaszthatatlan földrajzi valóságától.²⁸

Athén győzelme

Hasonló gondolatkörbe illeszkedik a vitamíosz legkorábbi ismert és biztosan azonosított ábrázolása: az a szoborcsoport, amely a Parthenón nyugati homlokzatán volt látható (2–3. kép).²⁹ Ókori leírás hiányában csak a már akkor jócskán sérült állapotot rögzítő 17. századi rajzok, a feltételezhetően az oromcsoportot mintául vevő későbbi ókori ábrázolások és a meglévő szobortöredékek alapján próbálják rekonstruálni – ezért az egyes alakok azonosítása és magának a jelenetnek a meghatározása is nyitott kérdés.³⁰ Poseidón és Athéna az orommező közepén szélesen egymás felé lépve támadó mozdulatot tesznek. Mögöttük kocsiba fogott lovaik ágaskodnak; a tympanon keskenyedő szélein ülő és elfekvő alakok sorakoznak. Az összecsapás hatásosan érzékelteti a két isten közötti feszült ellentétet, ugyanakkor különös, hogy a vitát elbeszélő írott források nem beszélnek a két isten heves összecsapásáról – egyetlen elbeszélést kivéve: Ovidiusét. Csak a *Metamorphoses* sorai mutatják be a vitát (pontosabban: a vitát ábrázoló szőttest) úgy, hogy az istenek a bírák jelenlétében fegyvereiket (a lándzsát, illetve a szigonyt) használva teremtik elő az ajándékaikat.³¹ Nem kevésbé különös, hogy ez az ábrázolási szkhéma a klasszikus és hellénisztikus kori görög művészet egész történetében csak két vázaképen fordul elő.³²

Természetesen nem tudhatjuk, Pheidias milyen interpretációt forgatott a fejében, amikor megtervezte az oromcsoportot, de a Parthenón és szobordíszének kontextusa legalábbis kiindulópontként szolgálhat az ábrázolás értelmezéséhez. A Parthenón, mint köztudott, nem az akropolisi Athéna-kultusz fő kultuszhelyeként szolgált, hanem a perzsák felett aratott győzelem nyomán birodalommá nőtt Athén gigantikus méretű, Pallas Athénének szánt fogadalmi ajándékként fogható fel.³³ A metopék szobordíszei mind mitikus háborúkat jelenítenek meg: az istenek gigászok elleni küzdelmét (keleti oldal), a kentaurok és lapithák harcát (déli oldal), Trója bukását (északi oldal) és az Amazónomachiát (nyugati oldal). A bejárat feletti (keleti) oromcsoport Pallas Athéné születését ábrázolja: azt a mítoszt, amelyik az istennő anya nélküliségét, Zeushoz kötődését és harcias természetét hangsúlyozza. A metopék történetei az olymosiak, a lapithák, a görögök, az athéniak győzelmét ünneplik – és így a perzsák felett aratott győzelem mitikus előképeiként foghatók föl.³⁴ Pallas Athéné, a Métistől származó, okos, kimért, harcias istennő, a mindenkinél okosabb, hatalmas Zeus bölcs lánya ennek a győzedelmeskedő „civilizációnak” a megtestesítője. A Parthenón szobordíszének „programját” sokszor megfogalmazták már így, a nyugati oromcsoportot mégis ritkán helyezik ebbe a kontextusba,³⁵ holott ez a történet is Athéna győzelmét hirdeti: a *szűz* Athéna

temploma ez, a bevehetetlen város, az eszével (műveltségével, ravaszságával) diadalmaskodó polisz istennőjéé.³⁶

Ha a két isten heves összecsapásának irodalmi párhuzamát keressük, azt nem az ajándékok létrehozásáról és a döntésről szóló elbeszélésekben találjuk meg, hanem a döntés utáni események leírásában. Sok elbeszélő úgy tudja, hogy Poseidón a döntés nyomán megsértődött. Haragjában tengerárt zúdít Attikára, vagy éppen fiát, Halirrhotiost utasítja arra, hogy vágja ki azt az olajfát; mások úgy tudják, hogy Eumolpos, Poseidón másik fia is azért támadt Athénra, mert apja igényeinek akart érvényt szerezni.³⁷ Euripidész egyik tragédiájában ezt a háborút vitte színre. Az *Erechtheusból* csak kevés idézet és papiruszdarabokon előkerült töredékes részlet maradt ránk, többek között éppen a dráma végkifejlete. Megtudjuk, hogy az eleusisiak élén Athénra támadó Eumolpost Erechtheus (az athéniak királya) ugyan csatában megölte, de aztán maga is Poseidón haragjának áldozata lett: elnyelte a föld. De a dühös, fia haláláért bosszúvágytól fűtött Poseidón ezzel sem elégszik meg: földrengéssel rázza meg az Akropolist.³⁸ A város csaknem romba dől, ám Athéné még időben érkezik és megállítja a nagybátyját.

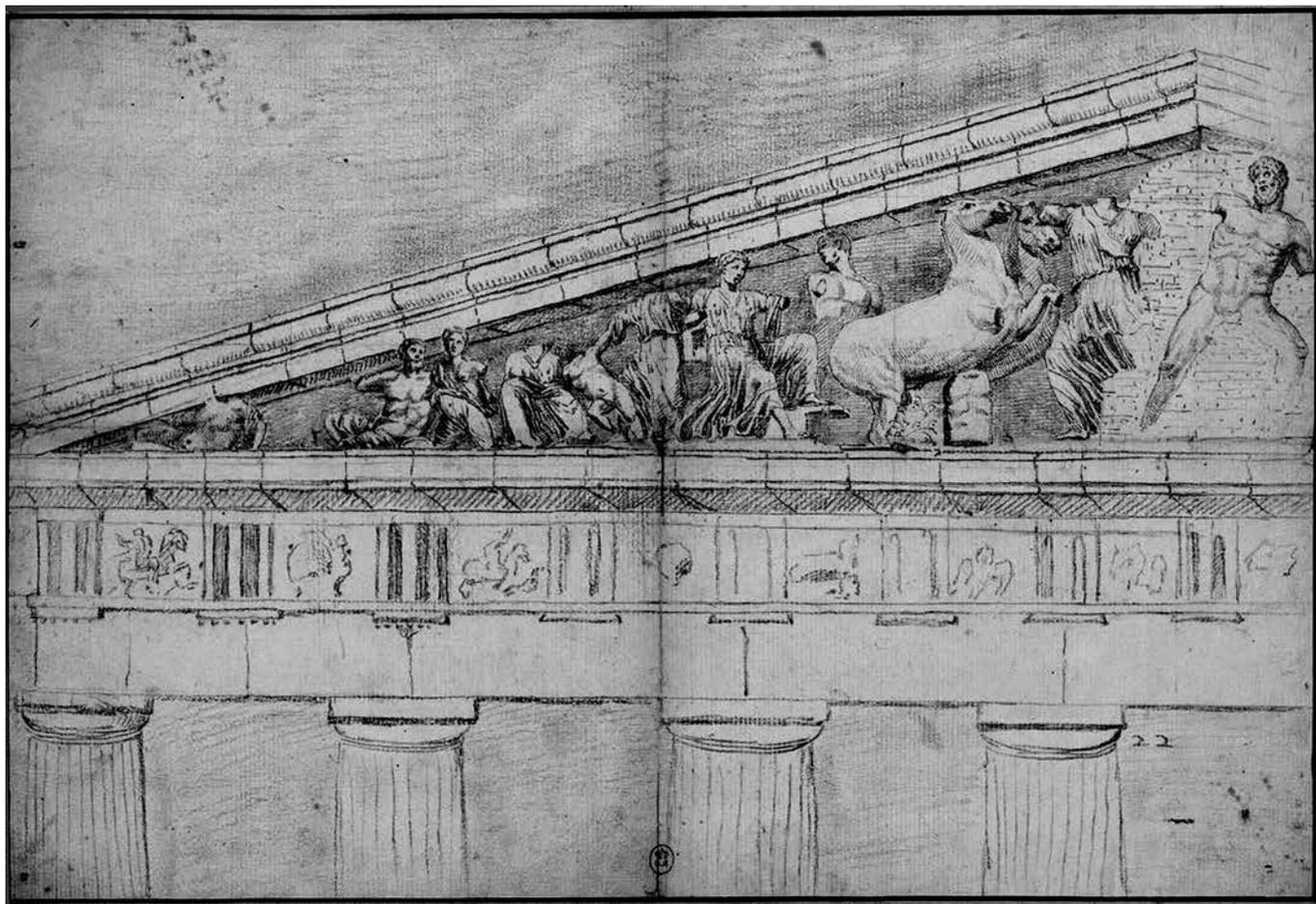
Athéna győz – Athén győz. A mítosz értelme, üzenete nem kétséges az 5. század 30-as éveiben, de még az *Erechtheus* idején sem:³⁹ ahogy Poseidón és Eumolpos felett, ahogy a perzsák felett, úgy a peloponnésosi szövetség felett is győzelmet lehet(ne) aratni. Legkésőbb a makedón hódítástól kezdve azonban Athén *fegyveres* győzelme nem átélt valóság.⁴⁰ Talán itt is kereshető annak az oka, hogy a Parthenón-oromcsoportot követő ábrázolási típus oly kevés példányban maradt fenn. A mítoszt azonban nem felejtették el: mesélték is, ábrázolták is – csak más kontextusban, más hangsúlyokkal.

Athén nagyszerűsége és (hajdanvolt) dicsősége

Az *Erechtheus*nál nem sokkal később, de megváltozott történelmi körülmények között keletkezett Sophoklész-dráma, az *Oidipus Kolónosban* fentebb már említett kardala Attika dicséretéről szól. A kolónosi vének kara Oidipusnak bemutatja szülőföldjét, az istenektől áldott, szeretett Attikát. A sértetlen olajligetek és a Poseidontól kapott tenger és hajózás nem a város aktuális állapotát festi (a dráma valamikor Kr. e. 409 és 406 között keletkezett), hanem egy *ideális* tájat, amelyet istenek laknak be és Zeus szeme őriz – „haza a magasban”. Ezért nem avult el a szöveg: 401-ben, amikor bemutatták, biztosan más – fájóbb – értelme lehetett a tengernek, a suhanó hajóknak, de nem vált érvénytelenné.⁴¹



2. kép. A Parthenón nyugati oromcsoportjának rekonstrukciója. Akropolisz Múzeum (forrás: Wikimedia Commons)



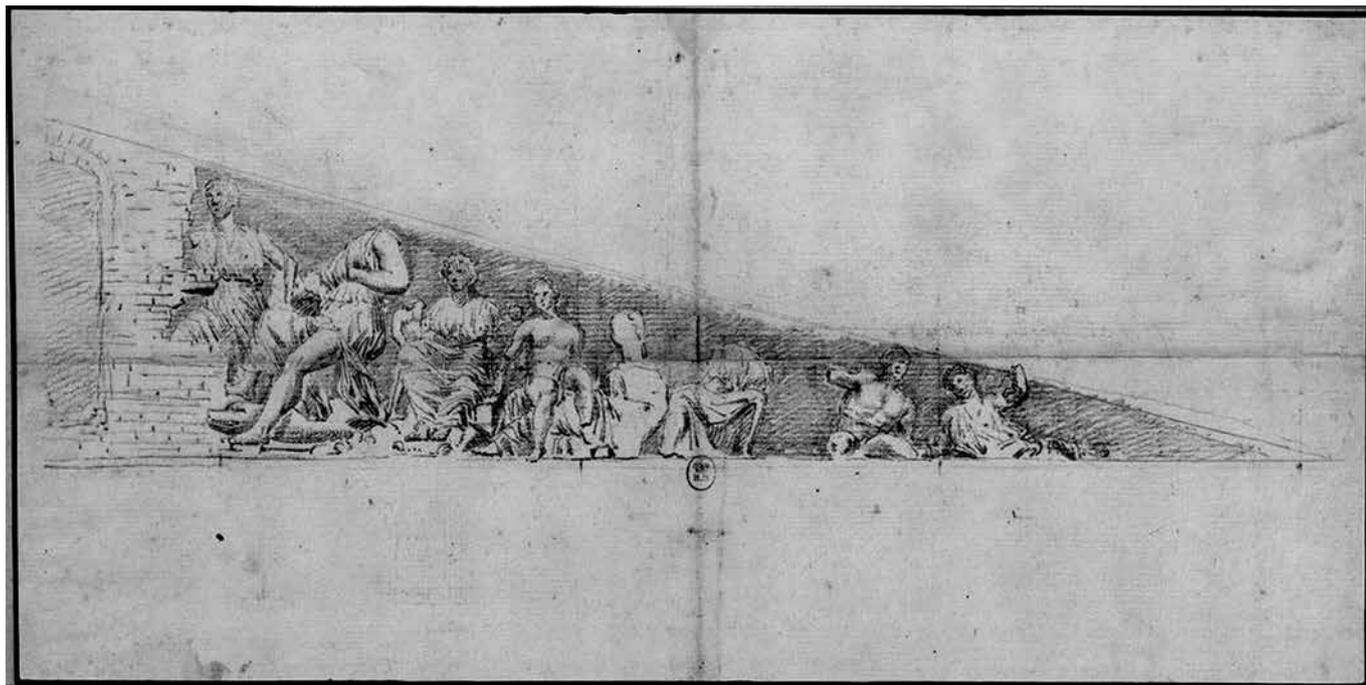
3. kép. Jacques Carrey-nek tulajdonított rajz a Parthenón nyugati oromcsoportjáról (északi rész), 1674
(forrás: Wikimedia Commons)

Ennek a képzeletben és emlékekben élő Athénnek a dicsérete az a kontextus, amelyikben a vitamitosz a későbbiekben rendre szóba kerül. Kr. e. 4. századi szerzők: Platón az Athén dicséretének szentelt *Menexenos*-ban, Xenophón a *Memorabilia* athéniak buzdításáról szóló szakaszában, Isokratés nagyszabású *Panathénaiikos*-ában, majd római és császárkori szónokok (Cicero, Aelius Aristeidés, Himerios) Athén kiválóságát hirdető mondataiban olvasunk róla.⁴² A történet fő üzenete e helyeken az, hogy ez a város még az isteneknek is tetszett, még a „legnagyobbak” is érdemesnek tartották, hogy küzdjenek érte. Az istenek érdeklődése gyakran erotikus vonzalomként jelenik meg: Attika (vagy Athén) olyan szép és kívánatos, hogy Athéna és Poseidón beleszeretnek. Ajándékaik – ebben a felfogásban – szerelmi ajándékok, amelyeknek adományozásával – Aelius Aristeidés szerint – a vita után sem hagynak fel, hiszen továbbra is kitartóan szeretik a várost. Ugyanebbe a gondolatkörbe illeszkedik, hogy az istenek – szintén nagyrabecsülésük jeléül – a döntést is a város lakóira bízták: az athéniak szavaznak arról, hogy melyik isten uralkodjon felettük. Sőt, ez a döntés igazságosságuk bizonyítékává válik, ezért fordulnak később az olymposiak az athéniak bíróságaihoz: Poseidón és Arés perében, majd később Orestést is ezért irányítják ide.⁴³

Ezekon a helyeken a vitamitosz hasonló szerepet tölt be, mint a temetési beszédek Athén nagyszerűségét, erkölcsi fő-

lényét hirdető mítoszai: Théseus amazónok elleni harca, az Eumolpos-háború, a Thébainál elesettek eltemetése, a Hérakleidák megsegítése.⁴⁴ A fölényes, dicső Athén képe meggyökeresedik és évszázadokra rögzül, függetlenül a politikai-hatalmi viszonyok változásától. Róma hadvezérei, úgy tűnik, kénytelenek voltak megismerkedni e mitikus toposzokkal,⁴⁵ de ha megkímélték Athént, az nem katonai-politikai súlyának, hanem „csak” dicsőséges múltjának volt köszönhető.⁴⁶ immár maga az emlékezete óvja a várost az elenyészéstől.

A két isten vitája ezekben a kontextusokban veszít dinamizmusából; a hangsúly az istenek város iránti vonzalmára, mintegy közös szenvedélyükre kerül. Ez az a kiegyensúlyozott állapot, amelyet a Kr. e. 4. századtól kezdve számos tárgyon ábrázoltak: Athéna és Poseidón az olajfa két oldalán állva teljes nyugalomban „szent eszmecekerét” folytat. Ezek egyik legszebb példája a valamikor a Medici család birtokát képező, ma Nápolyban őrzött kámba (4. kép).⁴⁷ A szkéma számos tárgyon visszaköszön, és sokáig népszerű maradt: Kr. u. 2. századi és késő antik tárgyakon éppúgy felbukkan, mint középkori, reneszánsz és modern darabokon.⁴⁸ E békés képek értelmezhetők a vita valamelyik fázisaként: a két fél éppen megmutatja bizonyítékait, vagy már túl vannak a döntésen, és Poseidón megbékélt a helyzettel.⁴⁹ De felfoghatók akár a vitamitosz nélkül is mint a két isten közös akropolisi kultuszának megjelenítései.⁵⁰



4. kép. Jacques Carrey-nek tulajdonított rajz a Parthenón nyugati oromcsoportjáról (déli rész), 1674 (forrás: Wikimedia Commons)

Athén szellemi fölénye

A Parthenónról ismerős „agresszív” ábrázolásmód Augustus-kori athéni pénzeken bukkan fel legközelebb.⁵¹ Új szkhéma ez a pénzverésben, és párhuzamos olyan veretekkel, amelyek athéni szobrokat, épületeket, emlékműveket ábrázolnak, mintegy Athén múltjának „reklamozóiként”.⁵² Ám a harcias önvédelmet hirdető „Parthenón-típusú” ábrázolás nem válik népszerűvé. Ehelyett megjelenik egy új szkhéma: a két isten békés beszélgetésének szkhémáját veszik elő, de új változatban: úgy ábrázolják – először datálhatóan Antoninus Pius egyik medalionján –, hogy közéjük kis asztalkát helyeznek, amelyen egy edény áll (5. kép).⁵³ Az edényből szárnyas nőalak húzza ki a vitát eldöntő szavazókövecskét. Íme, a győztes Athéna, aki nem fegyveres erejére támaszkodva diadalmaskodik, hanem okos bírák bölcs szavazatai révén. Bárkit is képzelünk bírának a szavazatok mögé, az athéni bírósági gyakorlat, a polgári joggyakorlás gondolata jelenik meg ezeken a képeken. Talán nem véletlen, hogy az új szkhéma abban a korszakban született meg, amikor Athén – legalábbis kulturális értelemben – újra régi dicsőségében kezdett ragyogni. Hadrianus volt az, aki korábban nem tapasztalt figyelemmel kezdte kitüntetni a várost, és ez a kitüntető figyelem folytatódott utódai alatt is, akik – mint az istenek, a város szerelmeseként – ajándékokkal halmozták el a várost.⁵⁴

Pallas Athéné a görög képzeletvilágban mindig is az értelem megtestestítője volt (lásd



4. kép. Sardonyx kámea, Kr. e. 1. század. Nápoly, MN 25837 (forrás: mannapoli.it)

például Plátón: *Kratylos* 407b),⁵⁵ de a Poseidón-Athéna mítosznak ez a hangsúlya (hogy ti. itt az okos istennőt választja az ő okos városa) ekkor kerül igazán előtérbe. Aelius Aristeidés, a kor ünnepelt görög szónoka (és a bizánci utódok ítéletében minden idők egyik legnagyobb görög beszéd-mestere)⁵⁶ a legkorábbi olyan forrás (Varrót leszámítva, akit Augustinus idéz), amelyik arról számol be, mégpedig igen hangsúlyosan, hogy a vitában maguk az athéni polgárok (a terület lakói) döntöttek (*Panathénaiikos* p. 106). Az istenek város iránti vonzalma csak az „első megtisztetés” (*timé*) volt, a második az, hogy a lakókat kérték fel „esküdtbírákúll és döntnököküll” (*dikastais kai kritais*).⁵⁷ Ugyancsak Aristeidés az egyik első (a kortárs Lukianos mellett), aki az istenek perének történetét összekapcsolja azokkal a mítoszokkal, amelyek az Areiospagos eredetéről és múltjáról szólnak: Poseidón és Arés perével és az Orestés-perrel (108; ill. 42 és 44).

Nemcsak a városért vetélkedtek az istenek egymással, hanem ebben a városban tartották a pereket az egymás közötti vitás ügyekben is, így fordították a világ minden tájáról minden ember figyelmét a város felé, mert nála akarták elhelyezni minden eljárásban a követendő mintát, mint akik gyermekeiket példával okítják, [...] hogy ne csak a búza és az árpa magvait kapják az istenektől, hanem az igazságosság és általában az egész polgári életmód magvait is. (107)

Aristeidés elbeszélésében Poseidón nem sértődik meg, „bár visszavonult, nem hagyott fel szerelmével”, és továbbra is ajándékokkal kedveskedett: tengeri csatákban aratott győzelmekkel. Ám Athéna ajándékai számban és jelentőségben is messze meghaladják a tengeristenét. Pallas Athéné bölcsességben (*sophié*) adott neki győzelmet, és miután elnevezte magáról, „bevezette a szónoklást meg a törvényes rendet, és az elnyomástól mentes kormányzatot”.⁵⁸

Athén ezekben az évtizedekben kezd (újra) a filozófia, az *artes* fellegvárává válni.⁵⁹ Bár sokak számára korábban is egyet jelentett a hellén kultúrával (lásd Cicero: *Pro Flacco* 62; Plinius: *Epistulae* VIII. 24, 2), most „hivatalosan” is kulturális fővárossá lesz: a „legyőzött Görögország” kulturális győzelmének látható, érzékelhető jelévé. Az írott forrásokat tekintve úgy tűnik, az Athéna-Poseidón mítosz ezekben a századokban élte „virágkorát”. Császárkori a két legrészletesebb elbeszélés (Apollodórosé és Augustinusé),⁶⁰ és a 4. századból maradt fenn a legtöbb utalás rá: két kommentáriró (Servius és Lactantius Placidus), két szónok (Himerios és Themistios) és egy keresztény egyházatya (Eusebios) is megemlékezik róla.⁶¹ Közülük is Himerios tűnik ki leginkább: összesen hat szöveghelyet lehet fellelni töredékesen fennmaradt életművében, ahol rövidebb-hosszabb formában említést tesz a történetről. Rendre szerelmi versengésként állítja elénk, és kétszer is hangsúlyozza, hogy a vita békésen zajlott: egyik isten sem használta hozzá a fegyverét (*Orationes* VI. 7 és XXI. 2).



5. kép. Antoninus Pius medalionja, Kr. u. 145
(forrás: F. Gneecchi: *I medaglioni romani*. Milano, 1912. II. t. 52.5)

Ezek közül az előbbi (VI.) temetési beszéd: az ókori retorikai gyakorlatban népszerű műfaj, a fiktív deklamáció (*meleté*) egyik remekbe szabott példánya. A szónok a Kr. e. 5. század végi Athénba képzei magát, és a temetési beszédek elvárt toposzait sorakoztatja föl Athén dicséretének szolgálatában. Athén háborús sikereinek sorolása már a Kr. e. 4. században is jobbára múltba révedés volt (bár akkor még valós állami temetések zajlottak valós felkért szónokokkal), a Kr. u. 4. században ez kimondottan „játék”, a közönség szórakoztatására megkomponált szónoki mutatvány.⁶² A szónok (Himerios) rajongása Athén iránt azonban nem fiktív, nagyon is valóságos. A messze Bithyniából Athénba származott rétor athéni polgárhoz jutott, előkelő athéni családba házasodott, és még az Areiospagosnak is tagja lett.⁶³ Athén a retorikatanítás központja volt ekkor – azé a művészeté, amely éppen a deklamációk gyakorlata révén is igen nagy szerepet játszott a görög múlt életben tartásában.⁶⁴ Himerios Athénban athénivá vált, éppen úgy, mint egyik szónoklatának (XXIX) címzettje, egy Privatus nevű római tanár, akit Himerios a szkíta Anacharsishoz hasonlít, aki elhagyta ősei szokásait, és egészen attikai lett. „Tudásvágyát semmi sem kerülte el, egyetlen utca, szentély vagy történet sem... megtanulta Poseidónnak a városért folytatott küzdelmének történetét is.” E történelmi fikcióban a szkíta Anacharsis számára az athénivá válás kulturális és társadalmi felemelkedés – ahogy a bithyniai szónoknak és a Rómából érkezett tanárnak is.

Athén neveltségessége

A 4. századi Athén azonban nemcsak abban különbözött a klasszikus koritól, hogy régen eltemette politikai és katonai ambícióit, hanem abban is, hogy a Himerios által is kultivált hagyományok („utcák, szentélyek, történetek”) nem élveztek osztatlan elismerést. Athén kulturális életében jelentős szerepet játszottak a kor neves keresztény gondolkodói. Himerios fő vetélytársa a retorikatanításban a keresztény Proairesios volt, és tanítványai között tarthatta számon a kaisareiai Basileioszt (Nagy Szent Vazul) és nazianzi (Szent) Gergelyt.⁶⁵ Amikor a



6. kép. Padlómozaik a tunéziai El-Haouriából, Kr. u. 4. század. Sousse, Régészeti Múzeum (forrás: Wikimedia Commons)

akik így meg lettek büntetve, a győztes Minerva is legyőzött, és még csak nem is sietett szavazóinak segítségére, hogy miután szavazati jogukat innentől kezdve elveszítették, és gyermekeik nem viselhették többé anyjuk nevét, legalább Athénaiának lehessen nevezni őket, és megérdemelhessék annak az istennőnek a nevét, akit szavazatukkal győzelemre segítettek a férfi istennel szemben. (XVIII. 9)

Az Achilles-tál

Ebből a korszakból (3–5. század) is maradtak ránk az isteni vita történetének képzőművészeti ábrázolásai. Ezek – egy kósi mozaikot leszámítva⁶⁶ – alapvetően két szkhémát követnek: vagy a „békés ábrázolás” hellénisztikus kor óta ismert változatát reprodukálják, vagy ugyanennek a fent említett, 2. században megjelenő „szavazóurnás” változatát követik (6–7. kép).⁶⁷ Támadó Athéna vagy dühös Poseidón ezeken a képeken nem jelenik meg. Ikonográfiai szempontból ezért különleges az az ábrázolás, amelyik a Seuso-kincs Achilles-tálján látható.

„hitehagyó” Iulianus átvette a hatalmat 361-ben, Himerioszt mint megbízható „pogány” rétorrt hívta Konstantinápolyba tanítani. Ebben a században az athéni hagyományok (vagy tágabbban: a hellén hagyományok) mint nem-keresztény hagyományok éltek tovább.

Keresztény szerzőtől, Augustinustól maradt ránk az egyik legrészletesebb beszámoló Athéna és Poseidón vitájáról. Az Athén nevére szóló hosszú kitérőre kronológiai megfontolások közepette kerül sor: mikor vezette ki Mózes Isten népét Egyiptomból? Abban az időben – foglal állást Augustinus – amikor Kekrops uralkodott Athénban. Az egyházatya nem Athén dicséretének szolgálatába állítja a történetet (ahogy az évezrede szokás), épp ellenkezőleg: az ő szemében ez a történet azt bizonyítja, mennyire nevetségessé tette magát mind a város, mind az istennő azzal, hogy bár Poseidón veszített, mégis – haragját kiengesztelendő – Athéna szavazóit, az athéni nőket sújtották hármassal büntetéssel. Augustinus számára a város neve maga erre a képtelen botrányra emlékeztet:

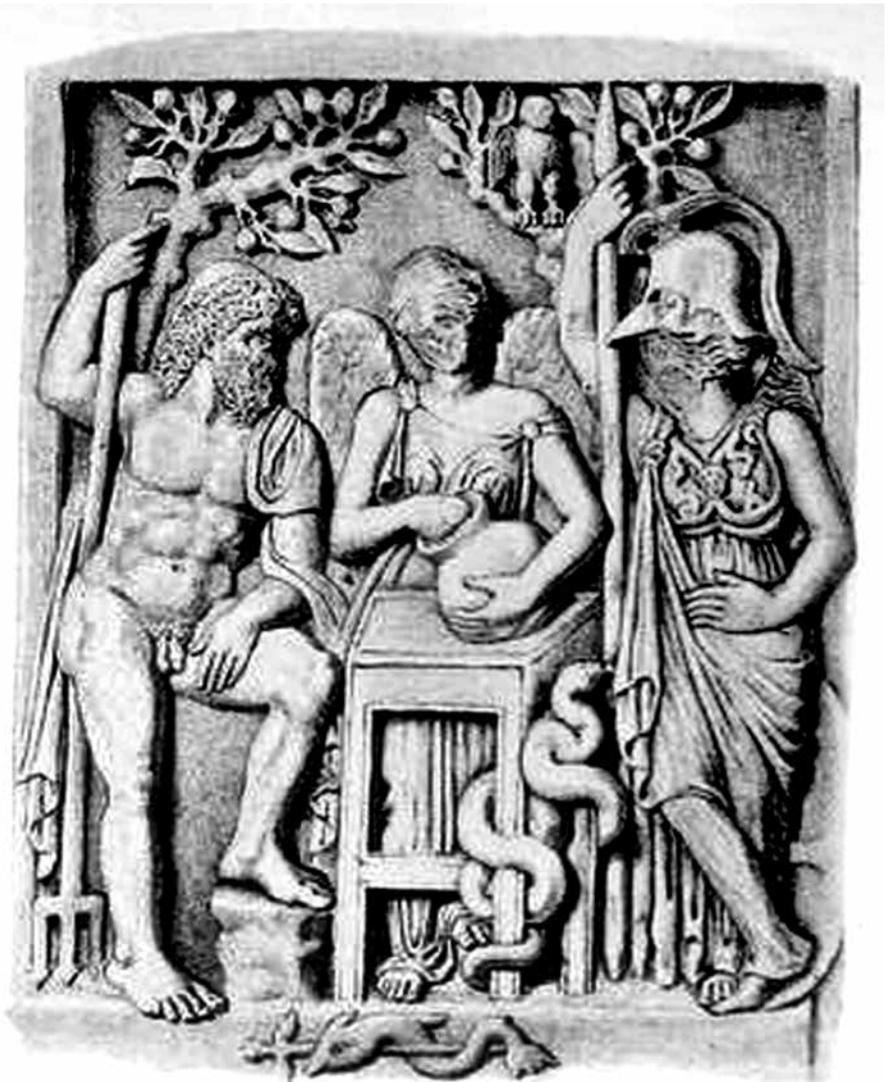
Így ez a város – a szabad tudományoknak és annyi és oly jelentős filozófusnak anyja és nevelője, amelynél dicsőbb és híresebb semmi sem volt Görögországban – a démonok játéka tárgyává lett, és saját isteneinek, egy férfi és egy női istennek a vitája folytán, és az istennőnek a nők révén szerzett győzelme nyomán kapta a nevét, majd miután a legyőzött isten kezét emelt rá, arra kényszerült, hogy a győztes istennő győzelmét megbüntesse, mivel jobban félt Neptunus vízárjától, mint Minerva fegyvereitől. Mert az asszonyokban,

Középen ismert motívum: asztalka szavazóurnával. A kövecset ugyan nem szárnyas nő (Niké) veszi ki belőle, de az istennő nem hiányzik a képről: az asztalka mellett balra áll, egyik kezében palmaágat tart, másikkal koszorút nyújt át a sisakjáról jól felismerhető Pallas Athénének. Ez a kép azonban több szempontból is eltér az ismert „szavazóurnás” ábrázolásoktól. Egyrészt a két istenséget nem a „sacra conversazione” higgadt pózában látjuk itt viszont, hanem heves mozdulatokkal gesztikulálva. Athéna Promachosként⁶⁸ jobbra támad, Poseidón ugyanebbe az irányba távozni látszik úgy, hogy jobb kezét az istennő (illetve a szavazókövecset) felé elhárító mozdulattal nyújtja ki. Az istennő inkább emlékeztet a Parthenónon megjelenőre: bal kezében védekezően tartja maga elé a pajzsát – így látjuk őt a két, összeapást ábrázoló vázáképpen is –, ám jobbójában, szokása ellenére, nem a lándzsáját tartja, hanem egy olajágot lendít – úgy, ahogy a karddal támadókat szokták ábrázolni.⁶⁹ A tál tervezője tehát mintha vegyítette volna a két ismert hagyományt – legalábbis felhasználta a „békés” szkhéma elemeit úgy, hogy azt a heves támadás kontextusába helyezte. Másrészt a „békés” ábrázolásokon a két istenen (illetve a középben megjelenő Nikén) kívül több alak nem szokott szerepelni. Itt viszont nem csupán a *pséphost* előhúzó alak „kettőződött meg” (egy szárny nélküli nőalak és egy Niké), hanem a kép két szélén egy-egy további nőt is látunk. Jobb oldalt, Poseidón mögött felesége, Amphitrité fekszik, és kinyújtott jobb karjával hívja magához vereséget szenvedett férjürát. Baloldalt, Athéna mögött egy attribútumok nélkül ábrázolt, hosszú chitont viselő fiatal nő lép balra, kezében köpenyét ív alakban feszítve ki.

Ki lehet ő? Nem tudjuk biztosan, ahogy azt sem, hogyan nevezhetnénk meg az asztalnál álló nőt. Ám feltűnő, hogy az egész képen az egyetlen férfi Poseidón. Jobbról-balról nőekkel van körülvéve: az egyik szavazókövecset, a másik pálmát és koszorút, a harmadik olajágat tart a kezében, a negyedik éppenséggel a ruháját, míg az egyetlen, aki az ő oldalán áll, a felesége a tenger világot jelképező kormánylapátra támaszkodik. Csak Poseidónnak van fegyvere, a háromágú szigony, amelyet bal kezében fog úgy, hogy ágai felfelé állnak (tehát nem dőfésre készen). Hasonló gondolatok tükröződnek ezen az ábrázoláson, mint amilyeneket Augustinusnál és Himeriosnál fedezhettünk fel. Női többség győz Poseidóonnal szemben úgy, hogy e győzelemben semmilyen fegyvernek nincsen szerepe. Császárkori források szeretik hangsúlyozni, hogy az olajág a béke jelképe⁷⁰ – Athéna ezt lendíti Poseidón felé, mintegy elkergetve megszerzett tulajdonáról a tengeristent. A szavazóurna és -kövecs, mint fentebb láttuk, a békés polgári joggyakorlást idézi fel, a többségi elv, a „józan ész” diadalát az erőszak felett. Az is lehet, hogy a kép a császárkori szerzőknél oly gyakran felbukkanó erotikus mozzanatra is utal. Ismerünk legalábbis olyan ábrázolásokat, amelyekben egy attribútumok nélküli fiatal nőalak a vitakozó felek közelében Attikát, a vágyott földet/nőt testesíti meg – ahogy ez az Athéna mögött látható alakról is feltételezhető.⁷¹

Niké és Athéna között, a talajon emelvényre állítva különös alakú tárgy látható.⁷² Rövid lába fölött kiszélesedő teste közepén kissé kicsúcsosodik. Két hasonló ábrázolás alapján vélhetően mécsesről van szó.⁷³ Légből kapottnak tűnne az ötlet, ha az azonosításban csak ikonográfiai párhuzamokra lehetne támaszkodni, de egy mécses jelenléte a győztes Athéna közvetlen szomszédságában a legkevésbé sem meglepő. Strabón, Pausanias és Plutarchos is megemlékezik az Athéna Polias akropolisi templomában őrzött örökmécsesről, Kallimachos alkotásáról.⁷⁴ A lámpás tartályát (amelynek minden bizonnyal igen nagyra kellett lennie) évente egyszer töltötték meg olívaolajjal – szintén Plutarchos tájékoztat arról, hogy csak egyszer hunyt ki a mécses: amikor Sulla földülta a várost. Az örökmécses, talán mondani sem kell, hasonló szimbólumértékkel bír, mint a szent olajfa: a város fennmaradását, örökkévalóságát jelképezi.⁷⁵

Athéna és Poseidón vitájának mítosza az Achilleus-tálon sem áll önmagában: mint a Parthenónon vagy a dicsőítő beszédekben, itt is más mítoszok társaságában mutatkozik. A kép mellett két oldalt Dionysos és kísérete; vele szemben Achilleus



7. kép. Dombormű rajza. Valószínűleg Aphrodisiasban készült; egykor a smyrnai (izmiri) Evangélikus Iskola gyűjteményéhez tartozott, feltehetőleg 1922-ben pusztult el (forrás: Wikimedia Commons)

születése; a tondóban az Achilleus leleplezését mutató skyrosi jelenet. Achilleus és Athéna történetét legalább két motívum kapcsolja össze: egyrészt mindkettejükről jóslat mondja, hogy hatalmasabbak lesznek apjuknál. Achilleus születésének ábrázolása utal is erre az analógiára: a szülést figyelő, várakozó istenek Pallas Athéné születésének ábrázolásain szoktak így sorakozni (többek közt éppen a Parthenón keleti oromcsoportján).⁷⁶ Másrészt mindkettejük történetében – és kifejezetten itt, az Achilleus-tálon ábrázolt módon – hangsúlyossá válik a női és a férfi szerep keveredése és konfliktusa. A férfi istenen győzedelmeskedő okos Athéna a nőnek öltözött, férfi mivoltát tagadni nem tudó Achilleus pandanja, akit Athéna egyik kedvence, a nem erőszakkal, hanem ravaszsággal győzedelmeskedő Odysseus leplez le és visz magával Trójába. E két szemponthoz hozzátehetjük még a fenti elemzésből adódó harmadikat is: a *par excellence* görög hős egy „körben” szerepel a hellén kultúrát szinte emblémaszerűen képviselő Pallas Athénével.

A vitamítoz szövegkörnyezete és üzenete sokat változott az idők során. Ezek a szövegkörnyezetek és üzenetek azonban sosem tudják kioltani egymást: egymásra rakódva „terhelik” tovább és tovább a mítoszt. A „késő ókorban”, amikor az Achilleus-tálat megalkották, mindazt a jelentést megidézhet, amely a századok során társult hozzá: Athén dicsőségét, érdemes, nagyszerű voltát; a város megmaradását, örök életerejét; a dicső múltból táplálkozást; a „Graecia capta” szellemi győzelmét; a békés vitarendezés hagyományát; vagy – egy gyökeresen más szemszögből – mindennek hiábavalóságát, vagy akár nevetségességét is. Talán nem volt minden feltörekvő

vagy módos rómainak, provinciabelinek szerencsése Athenába eljutni és az isteni vita emlékeit látni az Akropolison, és talán nem mind szemlélték ezt az örökséget vegytiszta büszkeséggel, de ha valaki a birodalmi arisztokrácia soraiban akarta tudni magát, a „hellénné” válást nem kerülhette el. Ennyiben Athenához mint e hellén kultúra bölcsőjéhez és foglalatához mindenképpen kötődött – ezért nem csoda, hogy ezt a hangsúlyosan „lokális” történetet a birodalom egymástól távol eső pontjain egyaránt ismerték és ábrázolták. Ezért véshették egy ezüsttálra is – hogy tulajdonosában és lakomavendégeiben ezt a kötődést idézhesse fel.

Jegyzetek

- 1 A mítoszt elmesélő vagy arra utaló források listája csaknem 80 tétel, ezért az egyes variánsok összes előfordulását nem sorolom föl. A vita tárgyának különböző megfogalmazásaira csak egy példa: Attikáért – Lukianos: *De saltatione* 39; városalapítás – Hyginus: *Fabulae* 164; a város birtoklása – Aelius Aristeidés: *Panathénaikos* p. 106 (40); város neve – Ovidius: *Metamorphoses* VI. 70.
- 2 Hérodotos VIII. 55; Halikarnassosi Dionysios: *Antiquitates Romanae* XIV. 2; Plutarchos: *Quaestiones convivales* IX. 6 (741a–b); stb.
- 3 A kérdés vagy az, ki volt itt előbb (pl. Apollodórosnál); vagy az, hogy ki adott jobb, hasznosabb ajándékot (pl. Servius *ad Verg. Georgica* I. 12–14); a legtöbb elbeszélésben nem tisztázott, mi alapján döntenek.
- 4 Legkorábbi ismert említése: Hérodotos VIII. 55. Philochoros FGrH 328 F 67 (Halikarnassosi Dionysios: *De Dinarcho* 3) említi „az” olajfát (Kr. e. 3. század, *Atthis* című mű). Apollodóros (III. 14, 1) és Philochoros szerint az olajfa Pandrosos szentélyében volt. Athéna „ültette” (Hyginus: *Fabulae* 164; Apollodóros: *Bibliothéké* III. 14, 1), sarjasztotta (Servius *ad Verg. Georgica* I. 12–14; *Geoponika* IX. 1), „találta fel” (Aelianos: *Varia Historia* III. 38); vagy megmutatta (Euripidés: *Trójai nők* 802). Egyes változatokban csak a művelését tanította meg (pl. Szicíliai Diodóros I. 16).
- 5 *Thalassa*: Hérodotos VIII. 55; Apollodóros III. 14, 1. Sok helyen, például Pausaniasnál (I. 24, 3) *kyma* („hullám”). Hérodotos és Pausanias (I. 26, 5) szerint Erechtheus templomában volt, és „arról nevezetes, hogy ha a déli szél fúj, hullámok zaját hallani benne”. Apollodóros (III. 14, 1) *Erechthéis thalassának*, azaz „erechtheusi tengernek” nevezi. Említi még: Himerios 59. 3; 29; *Scholion* Aelius Aristeidés *Panathénaikosához* 106. Aelius Aristeidés maga is talán erre utal, amikor a *rhotion* („hullámműgás”) szót használja. A *thalassa* akropolisi elhelyezkedésével kapcsolatban a régészek körében ma nincs közmegegyezés. Lásd Kron 1976, 43; Christopoulos 1994, 126–127 és 14. jegyzet; Meyer 2017b, 120–121 és 7. jegyzet. Burkert (1972, 77) utal a templomban lévő „tenger” keleti párhuzamaira. Az is előfordul, hogy kifejezetten a hajózást említi Poseidón ajándékként (*Geoponika* IX. 1; és erre látszik utalni Sophoklés is: *Oidipus Kolónosban* 717–719); egy helyen pedig a ló szerepel (Servius *ad Verg. Georgica* I. 12–14). Az olajfáról, ill. az Erechtheionról lásd alább.
- 6 *Martyrion*: Hérodotos VIII. 55; Pausanias I. 26, 5; I. 27, 2; *krisis, krinó, krités*: Platón: *Menexenos* 237c; Xenophón: *Memorabilia* III. 5, 8; Kallimachos in: *Scholia in Iliadem* XVII. 54 stb.; *dikastés, dikázó*: Kallimachos: *Iambi* 4. 67–69; Plutarchos: *Themistoklés* 19; Aelius Aristeidés: *Panathénaikos* p. 106 (40–42) stb.; szavazás: Kallimachos: *Hecale* fr. 260. 16–29 Pfeiffer; Aelius Aristeidés: *Panathénaikos* p. 106 (40–42); Himerios: *Orationes* 6. 7; 21. 1; Augustinus: *De civitate Dei* XVIII. 9; Hésychios s. v. Διὸς θᾶκοι καὶ περσοί; *Scholion Aelius Aristeidés Panathénaikosához*. 106; Suda s. v. Διὸς ψῆφος.
- 7 Zeus / Iuppiter: *Geoponika* IX. 1; Hyginus, Ovidius, Apollodóros; Kallimachos: *Hecale*; Kekrops: például Kallimachos: *Iambi* IV. 67–69; más mitikus királyok: Apollodóros; athéniak: például Aelius Aristeidés.
- 8 L. Preller és C. Robert (1872, 577), illetve Stephani (1872, 59–60) a régi („pelaszg”) Athéna-tisztelők és a később jövő, Poseidón-tisztelő lovas- és tengerész nép iónok hegemonia-harcával és kultuszbeli rivalizálásával magyarázzák a történetet. Hasonlóképpen How–Wells 1912, *ad* VIII. 55; Agard 1944; Linder 2009, 34–35.
- 9 Bowie 2007, *ad* 53. 1 további irodalommal; Tóth 2013, 197–198; Meyer 2017, 396. Argolisban és Mykénében Héra, Delphoiban Apollón, Aiginán Zeus, Naxoson Dionysos, Korinthosban Hélios volt Poseidón ellenfele. Lásd Pausanias II. 15, 5 és Plutarchos: *Quaestiones convivales* 741a. Egy Theokritos-*scholion* szerint Sziciliában is volt isteni vita, de ott Démétér ellenfele Héphaistos volt (*Scholia ad Theocr.* I. 65, Simónidészre hivatkozva). Korinthosban (Pausanias II. 1, 6 és II. 4, 6) árnyaltabb a történet, amennyiben az Isthmost Poseidón kapta meg, a fellegrárat pedig Hélios. Troizénon (Pausanias II. 30, 6) Athénának és Poseidónnak osztoznia kellett.
- 10 Asheri 2003, *ad loc*; Palagia 2005, 252; lásd még Patay 2016. Tiverios (2005) a Spárta-barát athéni lovas arisztokrácia (mint Poseidón „hívei”) és a demokrácia szorgalmazói (Athéna „hívei”) közötti konfliktusra vonatkoztatja a történetet.
- 11 Plutarchos: *Themistoklés* 19 (Muraközy Gyula fordítása).
- 12 Ugyanez a történet Pausaniasnál is olvasható: I. 27, 2. Más interpretációk is lehetségesek: perzsáknak kedvező (Bowie 2007, *ad loc*), vagy az Akropolison maradt keveseket igazoló (Lachenaud 1978, 374).
- 13 ..ἐν τῷ ἐλαίῃ τε καὶ θάλασσα ἐνι, τὰ λόγος παρὰ Ἀθηναίων Ποσειδέωνά τε καὶ Ἀθηναίων ἐρίσαντας περὶ τῆς χώρας μαρτύρια θέσθαι.
- 14 Például Cicero: *De legibus* I. 2; Hyginus: *Fabulae* 164; Pausanias I. 27, 2; Apollodóros III. 14, 1.
- 15 A neve bizánci szótárak szerint: *asté elaiá*, azaz „városi olajfa” (Hésychios s. v. ἀστὴ ἐλαία, Pollux VI. 163 és IX. 17; Phótiós *Lex.* p. 193, 20; Eustathios *ad Hom.* p. 1383,7). Nevezték *pankuphos*nak („igen görbe”) (Aristophánész fr. 727; Hésychios) – szerették göcsörtös, öreg olajfaként ábrázolni is. Varro (*De re rustica* I. 2, 19) közli, hogy kecskét nem engedtek az Akropolisra, mert annak nyála mérgező hatással van az olajfára. (Ezt az adatot Plinius is hozza: *Naturalis Historia* XV. 34 és XVII. 237; további utalások Theokritosnál: IV. 44 és V. 100).
- 16 Nonnos: *Dionysiaka* XII. 110; *Anthologia Palatina* IX. 586. Az olajfa Athénon kívül is összekapcsolódik az Athéna-kultusszal

- (Lindoson; *Anthologia Palatina* XV. 11; IG XII/1. 781), ahogyan nem csak athéni érméken ábrázolják az istennőt olajággal (például kyzikosi, pergamoni érmék). Kettejüket a *glaukos* jelző is összekapcsolja (Euripidés: *Trójai nők* 801–802): a kékeszürke vagy olajzöld Athéna szemekre is használatos – ez a *glaukópis* egyik jelentése. A másik a *glauxból* eredetű: bagolyszemű. Baglyot és olajfát vagy olajat együtt gyakran ábrázoltak athéni érméken, lásd például Kallet–Kroll 2020, 13–38.
- 17 Lásd ehhez Kamerbeek kommentárját (1984, *ad loc.*); továbbá Daly 1986; Grethlein 2003, 285–288.
- 18 Az athéni pénzverésnek már a legkorábbi korszakában is előfordul érméken olajágacska (például London, BM Itsz. 1886,0802.3). Kr. e. 480 után az érmékre vert Athéna-fejen a sisakra olajfa koszorú kerül. Starr (1970, 11) feltételezi, hogy a koszorú a perzsa háborús győzelemre utal. Az olajág vagy olajágkoszorú később is jelen van az athéni pénzverésben, lásd Van Alfen 2012.
- 19 Az olajfa szimbólumértékéről Athénban: Luyster 1965, 148–150 és Detienne 1970, 7–11. Az olajfa mint a béke szimbóluma különösen a római irodalomban és művészetben hangsúlyos, lásd Stephani 1897, 28–31; Pease 1937, 2020–2022. Servius a két isten ajándékát (nála Poseidóné a ló!) a béke és a háború jelképeiként értelmezi (*ad Georg.* I. 12–14). A császárkori éremverésben igen elterjedt a békéhez olajágat társítani: *Pax, Eiréné, Concordia, Minerva pacifera, Mars pacifer, Mars pacator* mellett fordul elő.
- 20 *A moriai* terméséből préselt olajat kaptak a Panathénaia győztesei. *A moriai*ról összefoglalóan lásd Mészáros Tamás magyarázatait Lysias 7. beszédéhez, Bolonyai 2003, 166–167.
- 21 A folklórból ismertek hasonló fák, amelyek egy-egy személy vagy város életéhez kötődnek, de ebbe a képzetkörbe tartozik Meleagros fahasábjá is, lásd How–Wells 1912, *ad VIII.* 55; Harrison 1895, 89–90.
- 22 Burkert 2011, 217, bibliográfiával. W. Burkert amellett foglal állást, hogy a város nevéből lett az istennő neve.
- 23 Az athéni nőket, ha valahogy, *Attikai (gynaikes)*-nek nevezték (például Hérodotos III. 134), lásd Loraux 1993, 116–117. Chantraine s. v. Ἀθήνη és Ἀττικός; vö. Platón: *Törvények* 626d.
- 24 Smith 2011, különösen 27–40 és 91–108. Bibliográfiái áttekintés uo. 7–8. A táj- és városperszónifikációkról lásd Gardner 1888; Steuding 1897; Meyer 2006; a város-nő metaforáról a görög irodalomban áttekintést ad Yatromanolakis 2005.
- 25 Smith 2011, 27–29; Shapiro 1988; Métyzger 1996; Sourvinou-Inwood 2005, 103–105.
- 26 Smith 2011, 92; Herington 1955, 55–56.
- 27 Hérodotos V. 82; Sophoklész: *Oidipus Kolónosban* 694–703. Ha a kizárólagosságot nem is, az elsőséget állítják: *Scholia in Iliadem* 17.54; Eustathios *ad Homerum* p. 1095, 26, Varro: *De re rustica* I. 2, 19.
- 28 Ily módon az olajfa is beleilleszkedik az athéni *autochthonia* képzetkörébe, melynek kiterjedt irodalma van, lásd például Loraux 1981, 150–151; Rosivach 1987.
- 29 Ezért – és mert Hérodotosé a legkorábbi ismert írott megfogalmazás – szokták feltételezni, hogy maga a mítosz az 5. században keletkezett. Binder 1984, 22; Jeffrey 1988. Heimberg (1968, 14) óvatosan felveti két archaikus kori vázakeppel kapcsolatban, hogy a vitamítoszhoz van köztük. A brüsszeli pyxis 5. század eleji, a párizsi amphora 6. század végi keltezésű. Meyer (2017) egy Solón-fragmentumból (fr. 4) – számomra nem meggyőzően – arra következtet, hogy az attikai Athéna-Poseidón mítosz Solón után jött létre. Patay-Horváth (2016) Hérodotos V. 82–89 alapján Athén és Aigina háborújához és Athén tengeri vereségéhez köti a mítosz keletkezését. Marx (2011) egy töredékes feketealakos nyakamphorán (Kr. e. 540 körül) azonosítja a mítoszt.
- 30 Az oromcsoport értelmezéséről kritikai összefoglalást nyújt Meyer 2017, 399–402. A legelterjedtebb értelmezések: (1) A két isten éppen elfoglalja az Akropolist és létrehozza „*martyrionjait*”, és azért hőkölnék hátra, mert megdöbbennek egymás csodájától (Furtwängler 1893, 230; Schefold 1981, 121–122). (2) Az Akropolisra fogattal érkező, egymással versenyt futó istenek láthatók az oromzaton, abban a pillanatban, miután Athéna már létrehozta az olajfát, Poseidón pedig készül belevágni szigonyát a sziklába (Binder 1984). (3) Poseidón sértettségében el akarja pusztítani az olajfát, de Zeus villámával megakadályozza (Simon 1980; Palagia 2005, 244).
- 31 Ugyanez a változat olyan forrásokban szerepel, amelyek Ovidiusra mennek vissza (Servius és Probus *Georgica*-kommentárjai). Az ovidiusi változat sok szempontból különleges; a *Metamorphoses* Athén-képéről lásd például Gildenhard–Zissos 2004. Az ovidiusi leírás és a Parthenón-oromcsoport vitatott kapcsolatáról lásd Bömer kommentárját (1976, *ad loc.*).
- 32 Ermitázs Itsz. P-1872.130, attikai vörösalakos reliefdíszes hydria; Pella Régészeti Múzeum Itsz. 80.514, attikai vörösalakos hydria (Kr. e. 400) A két vázáról lásd Isler-Kerényi 2009. A nyugati oromcsoportnak a pergamoni oltár frízén felfedezhető hatásáról: Schefold 1981, 107 és 121. Egy Strasbourgban őrzött (Itsz. 815) attikai reliefdíszes vázán a Parthenón-oromcsoport ábrázolását követő Poseidón-alakot fedezett föl Siebert (1978, 272–274, 56. tábla).
- 33 Herington 1955, 48–50; Camp 2001, 79–81; Szilágyi 2006, 496–497. Osada (2019) a Parthenón-fríz fogadalmi domborműként interpretálja.
- 34 Herington 1955, 61–62; Camp 2001, 77; Szilágyi 2006, 495.
- 35 Herington (1955, 63) és Szilágyi (2006, 495) az oromcsoport lokális üzenetét hangsúlyozzák.
- 36 Athéna Parthenosról: Frame 2009, 393–401; Herington 1955. Bár Xerxés elfoglalja Athént, a város túlélése és győzelme a harcias és sérthetetlen szűz istennő hatalmának jele.
- 37 Ókori kommentárírók olyan változatról is tudnak, amely szerint Poseidón bosszúból azzal sújtotta a várost, hogy az athéniak mindig rossz döntéseket hozzanak, Athéna azonban ezeket mindig jóra fordítja: *Schol.* Aristophanés *Felhőköz* 587; *Schol.* Aristophanés *Nóuralomhoz* 473.
- 38 Az *Erechtheusról* Collard–Cropp–Lee 1997; Speath (1991) a Parthenón nyugati oromcsoportját ezzel a történettel hozza összefüggésbe, és az Athéna mögött látható alakokat athéniakkal, a Poseidón mögöttieket eleusisiakkal azonosítja.
- 39 Legkorábban 422-ben, legkésőbb a 410-es évek végén mutatták be, vö. Collard et al. 1997, 155; O’Connor–Visser 148–151.
- 40 Athén Kr. e. 4. századi történetéről: Harding 2015. Kulturális központ szerepét Alexandria virágzása idején is megtartotta, lásd Habicht 1997, 5. A Kr. e. 1. század viszontagságai ellenére is megmaradt a „felsőoktatásban” betöltött fontos (ha nem is kizárólagos) szerepe, lásd Shear 1981, 356–357; Clarke 1971, 71–78; Habicht 1997, 289.
- 41 Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Ghedini az általa rekonstruált akropolisi szoborcsoportról (1983, 25–26).
- 42 Platón: *Menexenos* 237c; Xenophón: *Memorabilia* III. 5, 8–10; Isokratész: *Panathénaiikos* XII. 193; Cicero: *Pro Flacco* 62; Aelius Aristeidész: *Panathénaiikos* p. 106 (40–42); Himerios több helyen, lásd alább.
- 43 Erotikus vonzalom: Aelius Aristeidész; Himerios *Orationes* VI. 7; II. 3; 32; Proklos: *Himnusz Athénához* VII. 21–30; *Schol.* Euripidész *Hippolytosához* 974; *Scholia* Aelius Aristeidész *Panathénaiikosához* 106; maguk az athéniak a bírák: Aelius Aristeidész; Himerios *Or.* 6. 7. Az erotikus tartalmú ábrázolásokról lásd alább.
- 44 E mítoszokról összefoglalóan Rosivach 1997, 302–303.
- 45 Plutarchos: *Sulla* 13–14. „(Arisztión) végre jó sokára elküldte követségbe két-három ivócimboráját, de ezek semmi érdemleges dolgot nem mondtak, csak fellengzős hangon beszéltek Thészeuszról, Eumolposzról és a méd háborúkról, mire Sulla így szólt:

- »Takarodjatok innen, ti boldogtalanok és vigyétek magatokkal szónoklataitokat. A rómaiak nem azért küldtek ide, hogy Athén történetét tanulmányozzam, hanem hogy leigázzam a lázadókat.« [...] kijelentette, miután néhány szót szolt a régi athéniak dicséretéről, hogy sokakért megbocsát keveseknek, a holtakért az élőknek.»
- 46 Cassius Dio XLII. 14. Athén római kori változásairól lásd Shear 1981. Bár voltak az 1. században is építkezések, felújítások, „Hadrianus koráig elhanyagolt provinciális hely a keleti birodalomfél nagyvárosaihoz, Antiochiához, Ephesoszhoz, vagy éppen Korinthoszhoz képest” (Shear 1981, 372). Athén viszonya Rómával a polgárháborúk, Augustus és utódai idején: Kienast 1993.
- 47 Canciani 1984, 1098, 343. jegyzet; Rambach 2011, 274 és 282, 3. jegyzet.
- 48 Rambach 2011. A legkorábbi példa egy campaniai vörösalakos váza (Madrid, ltsz. 11095). Egy Kr. u. 5. századi ezüstedényen is ez a szkhéma fedezhető föl (az egyik Bihartótiban előkerült korsón, töredékesen). Dumitrascu 1973, 34–42. tábla; Vida 2016, 49–51. Általában úgy vélik, hogy egy, az Akropolison álló szoborcsoport (Pausanias I. 24. 3) volt ennek a szkhémának a mintája. Ghedini (1983) ennek rekonstrukciójával foglalkozik. A csoport elhelyezkedéséről az Akropolison lásd Ghedini 1983, 14 és 28, 42. jegyzet. Klöckner (1997, 69) vitatja ezt a következtetést. A gemmák és rokon ábrázolásaik mintájaként egy késő hellénisztikus „eklektikus” művet tételez föl.
- 49 Egyes források kifejezetten hangsúlyozzák Posiedón megbékélését: például Aelius Aristeidés: *Panathénaiikos* 106 és *Athéna* 14–15; *Geoponika* IX. 1.
- 50 Athéna Polias templomában, amelyet a kutatók ma általában összekapcsolnak az Erechtheionnal, Poseidónnak is volt oltára, akit itt – feliratok és Euripidés *Erechtheus*ának tanúsága szerint Erechtheus melléknévvel tiszteltek. Az Erechtheion építészeti előzményeiről és a hozzá köthető kultusz helyek azonosításáról lásd Meyer 2017, 43–70; az épület történetéről Lesk 2004, Erechtheusról Kron 1976, 32–83. A két isten papjai egyazon családból kerültek ki, az Eteobutadákéból. A két pap a Skira ünnepén együtt vett részt, és Eteobutadák voltak az ünnep más szolgálattevői is, lásd Parker 1997: 290. vö. Lysimachidés FGrH 366 F 3 apud Harpokration s. v. Skiron. Sunionban és Kolonosban is egymás mellett tisztelték őket, lásd Parker 2005: 409–410.
- 51 Rambach 2011, 279, 26–27. tábla; 284, 49. és 50. jegyzet; Imhoof-Blumer – Gardner 1887, 26–27. Pl. Z. XI. XII. XIV. XVI. Augustus-kori példányok: Shear 1936, Pl. II. 1; 5; 11 és talán 13. Korábban nem ábrázoltak athéni pénzekben álló Athéna-alakot, sem a Poseidónnal való vitát, lásd Svoronos 1975, 89. tábla, 1–18.
- 52 Shear 1936, 295.
- 53 Kr. u. 145. Gneccii II. tav. 51. no. 1, 52. no. 5; Toynbee 1944, 217; Strack 1993, 109–110; Gmyrek 1997, 108.
- 54 Gmyrek 1997, 107–108. Hadrianus és Athén kapcsolatáról összefoglalóan lásd Oliver 1981, 419; Hadrianus Athén-politikájáról Willers 1996, Birley 2001, 63.
- 55 Kraus 1950, 879–880.
- 56 Oliver 1968, 5.
- 57 Ez természetesen nem jelenti, hogy korábban ne fordult volna elő, sőt Varro elbeszélése bizonyára görög forráson alapul. Athén hírneve a hellénisztikus korban részben nevezetes „igazságosságán” nyugodott: gyakran fordultak athéni bírósághoz, „nemzetközi” ügyekben, éppenséggel területi vitákban is, lásd Habicht 1997, 232–233, 275, 338–339.
- 58 Az itt „szónoklásnak” fordított *logos* a beszéd egyik kulcsfogalma, lásd Oliver 1968, 6.
- 59 A *Panathénaiikos* datálásáról Oliver 1968, 33. Athén az Antoninuszok korában: Kienast 1993, 207–221; Gmyrek 1997, 154–157; Hadrianus mint Athén újjáalapítója: Willers 1996; Strocka 2012–2013.
- 60 Az előbbi datálása bizonytalan, de az 1. és 3. század közé szokták helyezni, annál is inkább, mert a *Bibliothéké* szellemisége a második szofisztika trendjébe illeszkedik, lásd Bowie 1970, különösen 22–24. A *De civitate Dei* egész pontosan datálható: 426-ban készült el; tizenöt éven át íródott, lásd Lancel 2004, 651–654.
- 61 Servius *Comm. ad. Verg. Georg.* I. 12–14. és 18; ad *Aen.* IV. 377 és VIII. 128; Lactantius Placidus *Comm. ad Stat. Theb.* VII. 184–185 és XII. 632–634; Himerios *Orationes* V. 30 és 42; VI. 7; XXI. 2; IXXX; XXXII; IL. 3; Themistios: *Orationes* III. 47b; Eusebios: *Chronica* ed. Schoene, II. 6. és 26. o.
- 62 A temetési beszédekről Loraux 1986, 15–76; a *meletéről* Russell 1983, 10–15.
- 63 Himerios életéről Penella 2007, 1–16.
- 64 A retorika-iskolákról Athénban Watts 2006, 24–47.
- 65 Penella 2007, 4–6.
- 66 Kr. u. 3. század második fele. Rodoszon őrzik, a Nagymesteri Patlóban. Lásd De Matteis 2004, 135–137, no. 63. EM no. 728; értelmezéséről lásd Kankaleit 1994, II. 148.
- 67 Medici-típus: Rambach 2011, 278–281; szavazóurnás változatok: Mozaik El-Haouriából (4. század); a sousse-i múzeumban őrzik (Gaukler 1910, no. 319); dombormű Aphrodisiasból (3. század, elpusztult; Squarciapino 1943, 79); relief, Villa Carpegna (töredékes; Reinach 1912, 218, 1. sz.).
- 68 A Promachos-típusról Demargne–Cassimatis 1984, no. 118–173.
- 69 Lásd például Menelaos, amint Helenére támad (pl. apuliai volutás kratér, BM inv. 1870.0710.1; athéni sír-naiskos, Athéni Nemzeti Régészeti Múzeum inv. 728), Théseus a Minótaurosra (fekatalakos amphora BM inv. 1920,0315.2.) stb. Olajágat hasonló lendületes pózban előrelendítő Athéna Postumus császár egy arany pénzérméjén látható (Berlin Münzkabinett Nr. 18200393), „Minerva Fautrix” felirattal.
- 70 Például Servius *ad Verg. Georgica* I. 12–14.
- 71 Attika-ábrázolások erotikus felhanggal: egy Kr. e. 4. század eleji vázán Attika a két isten között, fátyolban, felkészerezve illegeti magát (vörösalakos kehelykratér; München Antikensammlung inv. 6488); a Kr. e. 4. század közepére datálják azt a Szentpéterváron őrzött reliefdíszes vázát, amelyen a két isten heves mozdulatokkal összecsap, lásd 32. jegyzet. Athéna (és az ő oldalán harcoló Dionysos) mögött, a felső sávban áttetsző ruhás, nyakláncos nőalak hever, akit szintén Attikával szoktak azonosítani. Ugyancsak elfekvő nőalak személyesíti meg a két isten által áhitott földterületet a fent említett kósi mozaikon.
- 72 Mango–Bennett (1994, 174) urnának nevezi.
- 73 Egy berlini (St. Mus. ltsz. FG 8400) és egy londoni gemma (BM ltsz. 1923,0401.165 – ez utóbbin az istennőt Rómaként is azonosítják).
- 74 Pausanias I. 26, 6–7; Strabón IX. 1, 16; Plutarchos: *Numa* 9. 5; *Sulla* 13. 3; lásd még Nonnos: *Dionysiaka* XXXIII. 124 és XXVII. 110–117. A harcos istennő attribútumaként megjelenik a lámpás az *Odysseia* egyik jelenetében (XIX. 31–43).
- 75 A mécsesről Palagia 1984; Lesk 2004, 130–138; Stupperich 2012; Meyer 2017, 49. Rekonstruálásához segítségül szoktak hívni egy Kr. u. 2–3. századi domborművet, amely egy Oxfordban őrzött (Ashmolean Museum) pilasztert díszít (Michaelis 1882, no. 225).
- 76 Demargne–Cassimatis 1984, 1021–1023.

Bibliográfia

- Agard, W. R. 1944. „Athen's Choice of Athena”: *The Classical Weekly* 38, 14–15.
- Asheri, D. (szerk.) 2003. *Erodoto, Le storie, libro VIII. Commento aggiornato da P. Vannicelli, testo critico di A. Corcella, trad. di Augusto Fraschetti*. Fondazione Lorenzo Valla.
- Binder, J. 1984. „The West Pediment of the Parthenon: Poseidon”: K. J. Rigsby (szerk.): *Studies Presented to Sterling Dow. GRBS Monographs 10*. Durham, NC, 15–22.
- Birley, A. 2001. *Hadrian the Restless Emperor*. London.
- Bolonyai G. (szerk.) 2003. *Lysias beszédei*. Budapest.
- Bowie, A. M. (szerk.) 2007. *Herodotus Histories Book VIII*. Cambridge University Press.
- Bowie, E. L. 1970. „Greeks and their Past in the Second Sophistic”: *Past and Present* 46, 3–41.
- Bömer, F. 1976. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VI-VII*. Heidelberg.
- Burkert, W. 2011². *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart.
- Burkert, W. 1972. *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin – New York.
- Camp, J. M. 2001. *The Archeology of Athens*. New Haven – London.
- Canciani, F. 1984. „Athena/Minerva”: *LIMC II*. 1074–1109.
- Chantraine, P. 2009. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris.
- Christopoulos, M. 1994. „Poseidon Erechtheus and ΕΡΕΧΘΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑ”: R. Hägg (szerk.): *Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, Swedish Institute at Athens, 22–24. November 1991*. Stockholm, 123–130.
- Clarke, M. L. 1971. *Higher Education in the Ancient World*. London.
- Collard, C. – Cropp, M. J. – Lee, K. H. (szerk.) 1997. *Euripides, Selected Fragmentary Plays. Vol. I*. Warminster.
- Daly, J. 1986. „'Oedipus Coloneus': Sophocles' 'Threperia' to Athens. II”: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 23, 65–84.
- De Matteis, L. M. 2004. *Mosaici di Cos. Dagli scavi delle mosse italiane e tedesce (1900–1945). Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle missioni italiane in oriente*. Atene.
- Demargne, P. – Cassimatis, H. 1984. „Athena”: *LIMC II*. 955–1044.
- Detienne, M. 1970. „L'olivier: un mythe politico-religieux”: *Revue de l'histoire des religions* 178, 5–23.
- Dumitrascu, S. 1973. *Tezaurul de la Tauteni-Bihor*. Nagyvárad.
- Furtwängler, A. 1893. *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Leipzig–Berlin.
- Gardner, P. 1888. „Cities and Countries in Ancient Art”: *JHS* 9, 47–81.
- Gauckler, P. 1910. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II, Tunisie*. Paris.
- Ghedini, F. 1983. „Il gruppo di Atena e Poseidon sull' Acropoli di Atene”: *Rivista di Archeologia* 7, 12–36.
- Gildenhard, I. – Zissos, A. 2004. „Ovid's 'Hecale'. Deconstructing Athens in the Metamorphoses”: *JRS* 94, 47–72.
- Gmyrek, C. 1997. *Römische Kaiser und Griechische Göttin. Die religiös-politische Funktion der Athena/Minerva in der Selbstdarstellung der römischen Kaiser. Nomismata. Historisch-numismatische Forschungen*. Milano.
- Gnecchi, F. 1912. *I medaglioni Romani. I–III*. Milano.
- Grethlein, J. 2003. *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*. Stuttgart–Weimar.
- Habicht, Ch. 1997. *Athens from Alexander to Antony*. Ford. Deborah Lucas Schneider. Cambridge, MA – London.
- Harding, Ph. 2015. *Athens Transformed, 404–262. From Popular Sovereignty to the Dominion of the Elite*. New York – London.
- Harrison, J. E. 1895. „Some Points in Dr. Furtwängler's Theories on the Parthenon and Its Marbles”: *CR* 9, 85–92.
- Heimberg, U. 1968. *Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei*. Freiburg.
- Herington, C. J. 1955. *Athena Polias and Athena Parthenos. A Study in the Religion of Periclean Athens*. Manchester.
- How, W. W. – Wells, J. 1912. *A Commentary on Herodotus, II. (Books V–IX)*. Oxford.
- Imhoof-Blumer, F. – Gardner, P. 1887. „A Numismatic Commentary on Pausanias”: *JHS* 8, 6–63.
- Isler-Kerényi, C. 2009. „Dionysos párdcu”: *Ókor* 8/1, 33–39.
- Jeffery, L. H. 1988. „Poseidon on the Acropolis”: *Praktika tou XII Diethnous Synedriou Klasikēs Arhaiologias* 3, 124–126. Athens.
- Kallet, L. – Kroll, J. H. 2020. *The Athenian Empire. Using Coins as Sources*. Cambridge.
- Kamerbeek, J. C. 1984. *The Plays of Sophocles. Commentaries VII. The Oedipus Coloneus*. Leiden.
- Kankeleit, A. 1994. *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland. I–II. (Diss.) Bonn–München*.
- Kienast, D. 1993. „Antonius, Augustus, die Kaiser und Athen”: K. Dietz – D. Hennig – H. Kaletsch (szerk.): *Klassisches Altertum, Spätantike und frühes Christentum. Adolf Lippold zum 65. Geburtstag gewidmet*. Würzburg, 191–222.
- Klößner, A. 1997. *Poseidon und Neptun. Zur Rezeption griechischer Götterbilder in der römischen Kunst*. Saarbrücken.
- Kraus, W. 1950. „Athena”: *RAC I*. 870–881.
- Kron, U. 1976. *Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen*. Berlin.
- Lachenaud, G. 1978. *Mythologies, religion et philosophie de l'histoire dans Herodote*. Lille–Paris.
- Lancel, S. 2004. *Szent Ágoston*. Ford. Kamocsay Ildikó. Budapest.
- Lesk, A. L. 2004. *A Diachronic Examination of the Erechtheion and Its Reception. (Diss.) University of Cincinnati*.
- Linder, M. 2009. „Athena und Poesidon in 'Oidipus auf Kolonos': ein Phänomen der Stadtwerdung Athens”: *Rivista Storica dell'Antichità* 39, 31–50.
- Loraux, N. 1986. *The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City*. Ford. A. Sheridan. Cambridge, MA – London (eredetileg: *L'invention d'Athènes: Histoire de l'oraison funèbre dans la «cité classique»*). Paris, 1981).
- Loraux, N. 1993. *The Children of Athena. Athenian Ideas about Citizenship and the Division between Sexes*. Ford. C. Levine. Princeton.
- Luyster, R. 1965. „Symbolic Elements in the Cult of Athena”: *History of Religions* 5, 133–163.
- Macan, R. W. (szerk.) 1908. *Herodotus, the Seventh, Eighth & Ninth Books, with Introduction, Text, Apparatus, Commentary, Appendices, Indices, Maps., Vol I. part II*. London.
- Mango, M. M. – Bennett, A. 1994. *The Sevso Treasure. Part I*. Ann Arbor.
- Marx, P. A. 2011. „Athens NM Acropolois 923 and the Contest between Athena and Poseidon for the Land of Attica”: *Antike Kunst* 54, 21–40.
- Métzger, H. 1996. „Le 'Génie du Lieu' dans les imageries attique et italote”: *Journal des Savants*, 261–289.
- Meyer, M. 2006. *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*. Berlin – New York.
- Meyer, M. 2017a. *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*. Wien.
- Meyer, M. 2017b. „Contexts of Contest. Athena, Poseidon and the Martyria in the West Pediment of the Parthenon”: D. Rodríguez

- Peréz (szerk.): *Greek Art in Context. Archaeological and Art Historical Perspectives*. London – New York, 119–131.
- Michaelis, A. 1882. *Ancient Marbles in Great Britain*. Cambridge.
- Oliver, J. H. 1981. „Roman Emperors and Athens”: *Historia* 30, 412–423.
- Oliver, J. H. 1968. „The Civilizing Power. A Study of the Panathenaic Discourse of Aelius Aristides against the Background of Literature and Cultural Conflict, with Text, Translation, and Commentary”: *Transactions of the American Philosophical Society* 58, 1–223.
- Osada, T. 2019. „Rethinking the Parthenon Frieze as a Votive List of Dedicator, Recipient, and Beneficiary”: *JDAI* 134, 1–51.
- Palagia, O. 1984. „A Niche for Kallimachos’ Lamp?”: *AJA* 88, 515–521.
- Palagia, O. 1993. *The Pediments of the Parthenon*. Leiden – New York – Köln.
- Palagia, O. 2005. „Fire from Heaven. Pediments and Akroteria of the Parthenon”: J. Neils (szerk.): *The Parthenon. From Antiquity to the Present*. Cambridge University Press, 225–259.
- Parker, R. 1997. *Athenian Religion. A History*. Oxford.
- Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*. Oxford.
- Patay-Horváth András, 2016. „The Contest between Athena and Poseidon. Myth, History and Art”: *Historika. Studi di Storia Greca e Romana* 5, 353–362.
- Pease, A. S. 1937. „Ölbaum”: *RE XVII/2*. 1998–2022.
- Penella, R. J. 2007. *Man and the Word. The Orations of Himerius*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Preller, L. – Robert, C. 1872. *Griechische Mythologie I*. Berlin.
- Rambach, H. 2011. „Reflections in Gems Depicting the Contest of Athena and Poseidon”: N. Adams – Ch. Entwistle (szerk.): *‘Gems of Heaven’. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, AD 200–600*. London, 274–285.
- Reinach, S. 1912. *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*. III. Paris.
- Rosivach, V. J. 1987. „Autochthony and the Athenians”: *CQ* 37, 294–306.
- Russell, D. A. 1983. *Greek Declamation*. Cambridge.
- Schefold, K. 1981. *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München.
- Shapiro, H. A. 1988. „Local Personifications in Greek Vase Painting”: *Praktika tou XII Diethnous Synedriou Klasikēs Archaialogias* 2, 205–208.
- Shear, J. P. 1936. „Athenian Imperial Coinage”: *Hesperia* 5, 285–332.
- Shear, T. L. 1981. „Athens: From City-State to Provincial Town”: *Hesperia* 50, 356–377.
- Siebert, G. 1978. *Recherches sur les ateliers de bols à reliefs du Péloponnèse à l’époque hellénistique*. Athènes–Paris.
- Simon, E. 1980. „Die Mittelgruppe im Westgiebel des Parthenon”: H. A. Cahn – E. Simon (szerk.), *Tainia. R. Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978*. Mainz a. R., 239–255.
- Smith, A. C. 2011. *Polis and Personification in Classical Athenian Art*. Leiden.
- Sourvinou-Inwood, C. 2005. *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*. Stockholm.
- Speath, B. S. 1991. „Athenians and Eleusinians in the West Pediment of the Parthenon”: *Hesperia* 60, 331–362.
- Squarciapino, M. 1943. *La scuola di Afrodizia*. Roma.
- Starr, C. 1970. *Athenian Coinage 480–449 B. C.* Oxford.
- Stephani, L. 1872. „Erklärung einiger im Jahre 1871 im südlichen Russland gefundener Kunstwerke”: *Compte rendu de la commission impériale archéologique de St. Pétersbourg*, 3–174.
- Steuding, C. H. 1897. „Lokalpersonifikationen, Ortsgottheiten”: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. II/2, 2074–2139.
- Strack, P. L. 1933. *Untersuchungen zu römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts, Teil II. Die Reichsprägung zur Zeit Hadrian*. Stuttgart.
- Strocka, V. M. 2012/2013. „Hadrian und Kekrops”: *MDAI(A)* 127/128, 289–305.
- Stupperich, R. 2012. „Kallimachos’ Golden Lamp”: L. Chrzanowski (szerk.): *Le luminaire antique. Lychnological Acts* 3. Montagnac, 337–339.
- Svoronos, N. – Pick, B. 1975. *Corpus of the Ancient Coins of Athens*. Chicago.
- Szilágyi J. Gy. 2006. „Periklés művészei”: Németh Gy. – Ritoók Zs. – Sarkady J. – Szilágyi J. Gy.: *Görög művelődéstörténet*. Budapest, 451–516.
- Tiverios, M. 2005. „Der Streit um das attische Land. Götter, Heroen und die historische Wirklichkeit”: V. M. Strocka (szerk.): *Meisterwerke. Internationale Symposion anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler*. München, 299–319.
- Tóth A. 2013. „Athéni nőkből athéniai lányok – Kekrops mítosza”: Tóth Orsolya – Forisek Péter (szerk.): *Ünnepi kötet Gesztelyi Tamás 70. születésnapjára*. Debrecen, 195–202.
- Toynbee, J. M. C. 1944. *Roman Medallions*. Numismatic Studies 5. New York.
- Van Alfen, P. G. 2012. „The Coinage of Athens, Sixth to First Century B. C.”: W. E. Metcalf (szerk.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*. Oxford, 88–104.
- Vida T. 2016. *Késő antik fémedények a Kárpát-medencében. Gazdagság és hatalom a népvándorlás korában*. Budapest.
- Watts, E. J. 2006. *City and School in Late Antique Athens and Alexandria*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Willers, D. 1996. „Die Neugestaltung Athens durch Hadrian. Hadrians panhellenisches Programm.”: *AW* 27, 3–17.
- Yatromanolakis, Y. 2005. „Poleos erastes: the Greek City as the Beloved”: E. Stafford – J. Herrin (szerk.): *Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium*. London, 267–283.

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Orpheus liliomhangja* (2020/4).

Meleagros története Mítoszábrázolások a Seuso-kincs Meleagros-tálján

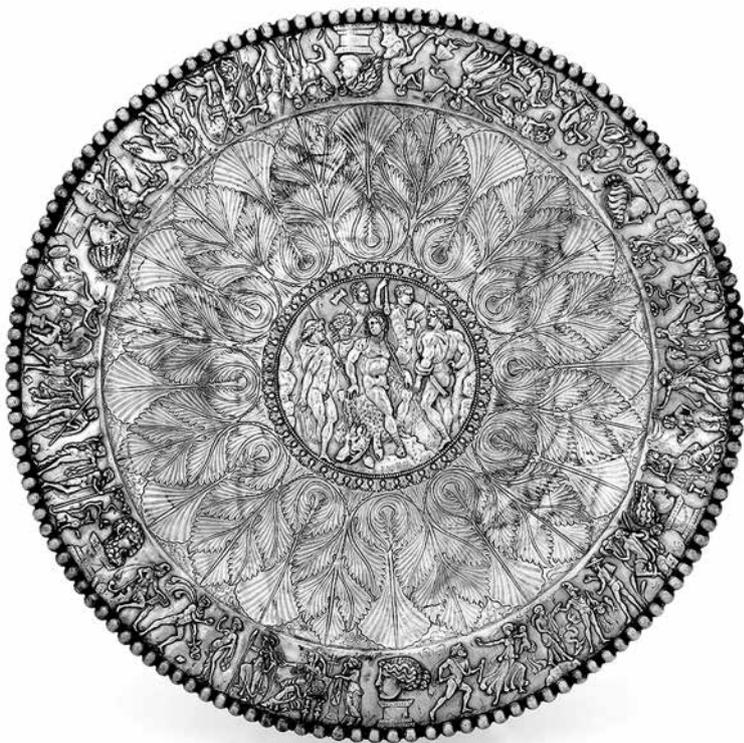
Beszkid Judit

A Seuso-kincs Meleagros-táljának nézője rendkívüli gazdagsággal szembesül (1. kép). A hatalmas ezüstpál tárgyi mivoltában már önmagában is csodálatra méltó – egy majd egy méter átmérőjű, színezüst edény,¹ melynek grandiozitását tovább fokozza burjánzó díszítése: a tál közepén és peremén a görög mitológiából ismert hősök és istenek, mitikus történetek domborműves ábrázolásai sorjáznak, míg a figurális jelenetekkel díszített medalion és a perem közti széles sávban vésett akantuszlevelek pontosan kiszámított, szimmetrikusan elrendezett sűrűje látható.

A tál középpontjában az akantuszlevelek rengetegéből előbukkanó medalion mint egy kiállítás központi darabja vonja magára elsőként a néző figyelmét, csak ezután fordul tekintetünk a tál peremén körbefutó kisebb méretű díszítésre, amely első pillantásra folyamatos képsornak látszik, a jeleneteket azonban díszes talapzatra állított, oldalnézetben látható maszkok választják el egymástól.² De nem is egyetlen történet egymás utáni epizódjainak képregényszerű ábrázolásáról van szó, ahogyan például

a kaiseraugsti Achilleus-tál esetében, amelyet a hős életéből vett mitológiai jelenetek sora díszít, kezdve a hős születésétől egészen a skyrosi leleplezéséig,³ és nem is egyetlen mondakör (például a trójai) egymáshoz szorosan vagy tágabban kapcsolódó történetei kerültek egymás mellé. A Meleagros-tál alkotója a görög és római mitológia legkülönbébb történeteiből szemezgetett, olykor egymástól egészen távoli jeleneteket állítva egymás mellé.⁴

Lehetséges értelmezési irány, hogy a tál egészét átfogó képprogramot keressünk, meghatározva az ábrázolt történetek „fő- és mellékszólámát”, mint például vadászat és szerelem,⁵ jelen tanulmány célja azonban nem az, hogy *bejárja* a teljes tálát, számot vetve a rajta látható valamennyi mítosszal, hanem csupán két részletre, a medalionra és a peremjelenetek közül a három mitikus párt ábrázoló (6) szegmensre⁶ fókuszál.⁷ A medalionban ábrázolt mitikus történetet – mitológiai és ikonográfiai ismeretek birtokában – könnyű azonosítani (2. kép).⁸ A jelenet fókuszában ifjú hőst látunk; kiemelt pozícióját jelzi, hogy ő az egyetlen, aki ül, mégis

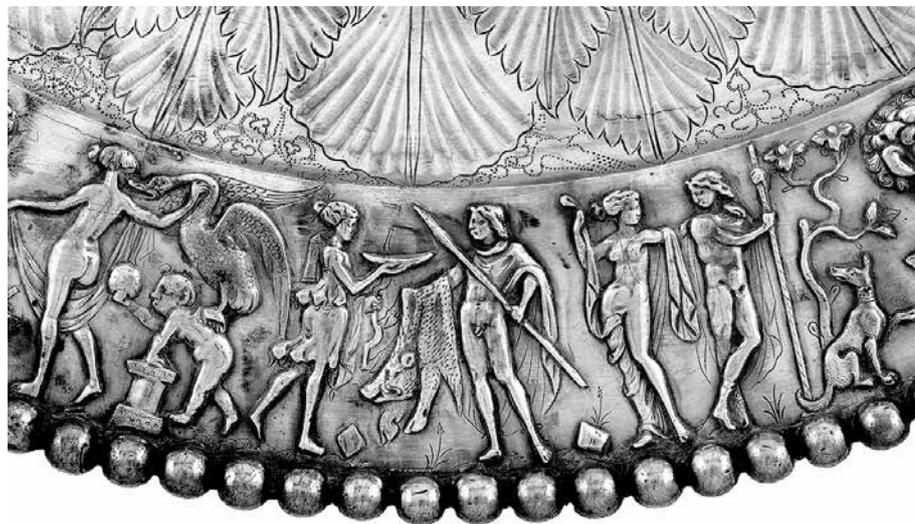


1. kép. A Seuso-kincs Meleagros-tálja. Magyar Nemzeti Múzeum
(fotó: Dabasi András, Kardos Judit)



2. kép. A kalydóni vadászok csoportképe, a Meleagros-tál medalionja. Magyar Nemzeti Múzeum (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

olyan magas, mint a mellette álló társai, sőt a körülötte állók tekintete is rá szegeződik. Az ifjú meztelen, mindössze a vállára vetett köpenyt és vadászcsizmát visel, bal kezével a vállához támasztott lándzsáját tartja, jobbával pedig sziklára támaszkodik. A sziklát egy vadkan kiterített bőre borítja: a hatalmas állat feje élettelenül lóg, résnyire nyitott szájából kilátszanak agyari. A hős vadászokra jellemző ábrázolásmódja és a leölt állat trófeája is sejtetik, hogy a kalydóni vadászat hőstét, a pusztító vadkant elejtő Meleagrost látjuk az ábrázoláson. Az azonosítást azonban a Meleagros mögött látható nőalak teszi bizonyossá. Mindössze feje és válla látszik, ám jól kivehető állandó attribútuma, a tegez. Ő Atalanté, az Artemisnek kedves vadászlány.⁹ Kettősük azonban a medaliontól balra, a perem 6. szegmensében is feltűnik (3. kép). Ott Aphrodité és Adónis,



3. kép. Mitikus szerelmespárok, a Meleagros-tál peremének 6. szegmense. Magyar Nemzeti Múzeum (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

illetve Léda és a hattyú képében megjelenő Zeus párosa között látható a halandó vadászpár, amint az ifjú átnyújtja az elejtett vadkan lenyúzott bőrét a vele szemben álló lánynak. Meleagros és Atalanté vonásai, attribútumai a két képmezőben szinte teljesen megegyeznek, a két ábrázolás mégis egészen különböző. Jóllehet egy mítosz, a két kompozíció mégis egészen más hangsúlyokkal jeleníti meg ugyanazt a történetet. Az ismétlés, Meleagros és Atalanté kétszeri szerepeltetése óhatatlanul is rávilágít ezekre a hangsúlyeltolódásokra, eltérésekre. A következőkben azt mutatom be, milyen sajátosságok jellemzik a medalion és a szegmens ábrázolását, hogyan ábrázolta ez a két kép ugyanazt a történetet, s mindezek fényében hogyan írható le a két részlet egymáshoz való viszonya.

A mítoszt, melyben kiváló hősök, „Hellás legjobbjai”¹⁰ gyűltek össze, hogy elejtsék a pusztító vadkant, amelyet Artemis istennő bosszúból szabadított Kalydón városára, Homérosztól kezdve sokan és sokféleképpen mesélték.¹¹ Az *Ilias* IX. énekében, amikor a harctól sértődöttségében visszavonuló Achilleushoz háromtagú küldöttség érkezik, hogy megbékítsék és rávegyék a hőst, térjen vissza a csatamezőre, idős nevelője, Phoinix Meleagros történetével próbálja meggyőzni Achilleust (529–599).¹² *In medias res* kezdi a történetet, a sikeres vadászat után, amikor az elejtett vadállat trófeája miatti viszály már háborúvá terebélyesedett a kurések és aitolok között. E harc során Meleagros megölte anyai nagybátyját, emiatt anyja, Althaia a föld alatti istenek átkát kérte fiára. Meleagros erre sértődötten visszavonult a harctól, s hiába próbálták őt megbékíteni, csak felesége, Kleopatra kérésére volt hajlandó újra csat sorba állni, amikor az ellenség már palotája kapuját ostromolta.¹³ A homérosi elbeszélés sajátossága, hogy egy olyan motívum – Meleagros sértődöttsége és harctól való visszavonulása – kerül a történet középpontjába, melyről másutt nem esik szó, ugyanakkor a nevezetes vadászatról és annak előzményeiről csak néhány sorban számol be az elbeszélő, a hős halálát pedig – a kontextusból adódóan érthető módon – nem is említi.¹⁴ Hésiodos *Nőkatalógus*ában és a *Minyas* című, mára elveszett eposzban Meleagros halálát úgy mesélték, hogy a harc során Apollón kezétől esett el, mert egyetlen halandó sem tudta őt megölni.¹⁵ Végzetéről azonban a költők egy másik változatot is mesélték:¹⁶ Althaia, amiért Meleagros megölte anyai nagybátyjait, a Thesriadákat, bosszúból tüzre vetette azt a fahasábot, melyről a Moirák Meleagros születésekor megjó-

solták, a fiú addig élhet, amíg ez a fahasáb el nem ég. A különleges fahasábról szóló változat egyik első említését Pausanias őrizte meg, Phrynichos, a Kr. e. 6. századi tragédiaköltő *A pleuróni asszonyok* című mára elveszett tragédiájából idézve a Meleagros haláláról szóló sorokat.¹⁷ Ugyanennek a variánsnak az első teljes elbeszéléseként Bacchylidés 5. győzelmi ódája maradt ránk, amelyben a halott Meleagros az Alvilágban összetalálkozik Héraklésszel,¹⁸ s maga beszéli el saját halálát – kezdve onnan, hogy Artemis le nem csillapodó haragjában pusztító vadkant küldött Kalydón városára, majd hogy amilyen ádáz harcot vívtak Hellas legjobbjai a vadkan ellen, olyan ádáz csata kerekedett aztán kurések és aitolok között a trófea megszerzéséért,¹⁹ s végül a fahasáb elégésével egy időben hagyta el a csatamezőn harcoló Meleagrost életerejé: „Éppen [...] hős Klümenosz / szép és daliás tetemét / fosztogattam; [...] S legott gyengülni kezdtem, / életeróm odalett” (144–147; 151–152, ford. Kálnoky László).²⁰

A történet ezen korai szöveges forrásaiban Atalanté még nem szerepelt, miközben a kalydóni vadászatot ábrázoló archaikus kori feketealakos vázaképek többnyire hasonló kompozícióin – amelyek középpontjában a hatalmas, már megsebzett vadkan áll, s körülötte két oldalt névfelirattal azonosított vadászok sorakoznak lándzsával vagy íjjal támadva az állatra – már feltűnik Atalanté is (4. kép).²¹ A szöveges forrásokban a vadászlány feltehetően a Kr. e. 5. század végétől kezdve került egyre inkább előtérbe. Euripidés mára elveszett *Meleagros* című tragédiájában, amely nagy hatással volt a mítosz későbbi költői elbeszéléseire,²² a hősnő a történet egyik főszereplőjévé vált. A tragédiában, melynek cselekményét a ránk maradt néhány töredék mellett a mitográfus Apollodóros összefoglalója alapján szokás rekonstruálni²³ – a *Bibliothéké* ugyanis a kalydóni vadászat történetéről két változatot is megőrzött,²⁴ előbit feltehetően Euripidés, utóbbit Sophoklés *Meleagros* című tragédiája nyomán²⁵ –, Atalanté a cselekmény meghatározó szereplőjévé vált, s megjelenésével újabb kérdések is tematizálódhattak a mítoszban. Már a vadászat előtt konfliktus kerekedik abból, vajon illő-e, hogy Atalanté nő léte csatlakozzon a vadászathoz. Megjelenik tehát a női–férfi szerepkörök közti különbség, és kibontakozik a szerelmi szál is. Meleagros ugyanis azért győzi meg társait, hogy a lánnyal együtt induljanak a vadászatra, mert bár Kleopatra volt a felesége, mégis Atalantétől szeretett volna gyermeket. Újabb fordulatot jelent, hogy a sikeres vadászat után a trófeát Atalanté kapja,²⁶ Meleagros nagybátyjai azonban elkobozzák tőle, a hős ezért haragra gerjed, s megöli nagybátyjait.

Ezt a cselekményt követi Ovidius elbeszélése is, ám a *Metamorphoses* VIII. könyvében a kalydóni vadászat leírását és

Meleagros szerelmének, halálának történetét mindvégig áthatja az *Átváltozások* költőjének elbeszélésmódjára jellemző irónia. Ez egyaránt megmutatkozik a vadkant már-már legyőzhetetlen óriásként bemutató sorokban, vagy abban, hogy a vadászatot a hősök sikertelen próbálkozásai mentén meséli el, és abban is, hogy a hosszúra nyúlt elbeszélés csupán egy epilógusszerű részlettel – szinte motiválatlanul – kapcsolódik az átváltozásokról szóló elbeszélésfolyamhoz.²⁷

A mítosz aztán az antikvitás folyamán mindvégig népszerű maradt az ikonográfiai hagyományban is. Erről tanúskodnak a Meleagros és Atalanté kettősét ábrázoló pompeii freskók,²⁸ a nagyszámú császárkori szarkofág, mely a kalydóni vadászatot vagy Meleagros mítoszának egyéb jeleneteit jelenítette meg,²⁹ valamint a birodalom különböző pontjairól származó mozaikok³⁰ vagy éppen késő antik, bizánci ezüsttálok.³¹

A kalydóni vadászok csoportképe – a Meleagros-tál medalionja

A medalion ábrázolása, ahogyan az elejtett vadkan lenyúzott bőre jelzi, a vadászat *utáni* jelenetet örökít meg: egy pillanatképet arról, hogy a vadászok a pusztító állat elejtését követően a vadkan bőrre telepedő Meleagros köré gyűlnek. A kép tehát olyan mozzanatot merevít ki, melyben látszólag nem történik semmi, a cselekmény éppen nyugvópontra jutott. A kompozíció közepén Meleagros ül, szorosan mögötte Atalanté áll, mellettük kétoldalt pedig egy-egy ifjú, akiknek összetartozását jelzi, és egyben azonosításukat is segíti ábrázolásmódjuk hasonlósága: ők a Dioskurok, Zeus és Léda ikerfiai.³² Mindketten meztelenek, csupán vállukra vetett köpenyt, vadászcsizmát és jellegzetes csúcsos sapkát, *pilost* viselnek. A testvérpár bal oldali tagja lábait keresztbe vetve Meleagros felé fordul. Bal kezében lándzsáját markolja, jobb kezét teste mellett – vállából furcsán kifordítva³³ – tartja. Testvére jobboldalt, a tál nézőjének háttal áll. Ő is Meleagros felé néz, jobb kezét csípőjére teszi, míg bal kezében dárdáját tartja.

A Dioskurok a mítosz számos változatában feltűnnek a vadászat résztvevőiként – egy ilyen nagyszabású, az Argonauták küldetéséhez mérhető hősi vállalkozásból, melyre a legkiválóbb hősök gyűltek össze, nem maradhat ki ez a testvérpár sem.³⁴ Bár a mítosz korai elbeszélései nem említik közreműködésüket, már a Kr. e. 6. századi feketealakos vázaképeken is megtaláljuk alakjukat, a vadászat későbbi ábrázolásain pedig névfelirat nélkül is könnyen azonosíthatók. Nem hiányoznak a népes vadásztársaságot számba vevő mitográfiai névsorokból sem (például Apollodórosnál és Hyginusnál), és Ovidius



4. kép. A kalydóni vadászat, François-váza, Kr. e. 570 körül, Museo Archeologico Nazionale, Firenze (forrás: www.theoi.com)



5. kép. A kalydóni vadászat, apuliai vörösalakos volutás kratér. Kr. e. 330–310, Staatliche Museen, Berlin (forrás: www.smb-digital.de)

is említi őket, először a vadászat résztvevőiről adott rövid katalógusában, majd a vadászat menetét elbeszélve a hősöknek a vadkan megsebzésére tett eredménytelen kísérletei közt: Zeus fiai sem aratnak nagyobb sikert többi társuknál.³⁵

A medalion eddigi szereplőit attribútumaik alapján a tál nézői könnyen felismerhették. A tondóban azonban két további férfi is látható, akiknek azonosítása nem ilyen egyértelmű.³⁶ A bal oldali alak haja és szakállja rövid. Bal karját és vállát szabadon hagyó *chiton*félét (*exomis*) visel, kezében vállához támasztva kettős bárdot tart. Feltűnő, hogy nem néz Meleagrosra, tekintetét a képmezőből kifelé fordítja. A mellette álló rövid hajú férfi meztelen, csupán a vállán megkötött köpenyt visel. Bal kezével a vállára vetett vadászhaló végét markolja, jobb kezében – mozdulata alapján – lándzsát várnánk, helyette azonban egy bunkósbotot tart: felülről fogja és belógatja a képmezőbe; lábait kissé szétveti, mintha támadó pozícióban állna. Ő is oldalra fordítja fejét, elnéz társaitól. Míg a bal oldali alakot ruházata, a rövid *chiton* különíti el társaitól, hiszen ez a ruházat nem a hősök ábrázolására jellemző könnyű, vállra vetett köpeny, a jobb oldali alak esetében a vadászhaló tér el a hősök jellemző vadászszerszökeiktől. Éppen ezért adódik, hogy a két férfit a vadászatot segédkező hajtóként azonosítsuk, név-

telen alakokként, akik hozzájárulhattak a vállalkozás sikeréhez. Hasonló szereplőkkel találkozunk a vadászat különböző fázisait megjelenítő ábrázolásokon,³⁷ vagy akár a kalydóni vadászok népes társaságában elvegyülve, esetleg a vadászatot ábrázoló szarkofágok rövid oldalán.³⁸ Jelenlétük mégis meglepő lenne a vadászat főszereplői, a vadkant elejtő Meleagros, Atalanté és a Dioskurok mellett. Ráadásul ez az értelmezés további attribútumaikat – a kettős bárdot és a bunkósbotot – figyelmen kívül hagyja.

Ugyanakkor kezükben tartott fegyvereik alapján is megkísérelhetjük azonosításukat a kalydóni hősök sorából. A kettős bárd ugyanis nevezetes fegyver volt a mítosz elbeszéléseiben, melyet Ankaioshoz társítottak. Euripidész elveszett *Meleagros*ának egyik töredéke említi először a kettős bárdját lendítő Ankaioszt,³⁹ míg például Bacchylidész kardalában a vadászat egy tragikus mozzanata kapcsolódott nevéhez: áldozatul esett a tomboló állatnak.⁴⁰ Ovidius a hős alakjához kötődő két motívumot egy emlékeztető jelenetben kötötte össze: a vadászatot, miután a hősök sikertelen próbálkozásait követően Atalanta végre nyílával sebet ejt az állaton, Meleagros az egyedüli, aki örül a lány sikerének, a többieket irigység fogja el, s fejtellenül próbálják maguk is eltalálni a vadat. Ebben az eszeveszett rohanásban Ancaeus, hogy virtusát igazolja, kettős bárdjával lép elő, s fennhéjázó beszédével, amelyben azt bizonygatja, hogy saját fegyvere férfiasabb az Atalantánál lévő íjnal és nyílnál, még a vadkant küldő Dianát is megsérti. E szavak után a tettek mezejére lép, hogy bizonyítsa virtusát: bárdjával rátör a hatalmas vadkanra, az állat azonban gyorsabbnak bizonyul nála: halálos sebet ejt a férfin. A mítosz képi ábrázolásain Ankaioszt ugyancsak ezek a motívumok különböztetik meg társaitól: egyfelől ő a vadkan alatt holtan heverő vadász, akít a feketealakos vázaképeken olykor névfelirat is azonosít, másfelől ő a kettős bárddal támadó alak, aki vörösalakos vázaképektől kezdődően a vadászat számos ábrázolásán feltűnik (5. kép).⁴¹ Olyan ábrázolásokat is ismerünk, amelyek egyesítik e két motívumot, földre esett vadászt ábrázolnak, aki már kiejtette kezéből bárdját, és utolsó erejével még megpróbál ellenállni a vadkannak.⁴² Ankaiosként azonosítható alakokkal a vadászati utáni jelenetekben nem találkozunk. Ha tehát a Meleagros-tál medalionjában látható kettős bárdot tartó szakállas férfialakot mégis vele azonosítjuk, az ábrázoláson egy olyan Ankaioszt találunk, aki ezúttal – szokatlan módon – mégsem esett áldozatul a vadkannak.

A bunkósbotot (amely a medalionon rendkívül szembetűnő, hiszen ezt a fegyvert nem így szokás tartani) nem kapcsolódik a kettős bárdhoz hasonlóan állandósult, kiforrott hagyomány.⁴³ Egy Euripidésznek tulajdonított töredék szerint Theseus azzal a bunkósbotot vett részt a kalydóni vadászatot, mellyel korábban a Minótaurost megölte.⁴⁴ További szöveges forrást azonban nem ismerünk, melyben Theseusnak és ennek a fegyvernek bármiféle szerep jutna. Ovidius elbeszélésében miatta kerül szóba a calydoni vadászat: a hős híre ugyanis a Minótaurus megölése után annyira elterjedt, hogy Calydon is az ő segítségét kérte a vadkan elejtéséhez. Az ovidiusi elbeszélés sajátos ironiáját mutatja, hogy e bevezető után Theseusról alig hallunk, egyetlenegyszer szólal majd meg, akkor is azért, hogy társát, Pirithoust visszatartsa, majd ezután ő maga is próbál sebet ejteni az állaton, de a vadkan helyett egy fáagat talál el.⁴⁵ Bunkósbotot lendítő alakokkal azonban a mozgalmas vadászjelenet ábrázolásain gyakran találkozunk.⁴⁶ Ugyanakkor a kettős

bárdot tartó Ankaioshoz hasonlóan a bunkósbotot tartó vadász jelenléte sem jellemző vadászat utáni jeleneteken. Itt azonban, bár a vadkan bőre már a sziklán hever, ők ketten mégis magasba tartott fegyverekkel állnak, még ha azokra épp nincs is szükségük. Ha tehát innen nézve próbáljuk meg alakjukat értelmezni, és fegyvereiket, ahogy a kompozíció is kiemeli, a vadászat jelölőinek tekintjük, úgy tűnhet, mintha ők ketten még benne maradtak volna a mitikus eseménysor előző mozzanatában. Ebben az esetben az egyetlen pillanatot, a vadászat utáni nyugodt pihenést ábrázoló kép *szinoptikus*, vagyis a történet különböző idősíkjaikat egyesítő képként értelmezhető,⁴⁷ melyen az Ankaiosnak és Théseusnak nevezett alakok révén a vadászat feszültsége is felidéződik.

Adódik azonban egy további lehetőség is a két alak értelmezésére. A kép kontextusából kiindulva ugyanis nemcsak eddig sorra vett attribútumaik, ruházatuk, fegyvereik miatt tűnnek ki. Legalább ilyen jelentőségű a kompozícióban elfoglalt helyük: elfordított tekintetük, komor arc kifejezésük és a képmezőből kifelé mozduló testtartásuk is. Összhangban azzal, hogy hajviseletük, a szakáll és az arcukon látható mély ráncok miatt mindketten idősebbnek tűnnek, mint Meleagros és a Dioskurosok, felvethető, hogy a trófea miatt megsértődő és viszályt szító vadászokat, a Thestiadákat ismerjük fel bennük.⁴⁸

Meleagros nagybátyjai, Althaiá fivérei, a Thestiadák a mítosz legrégebbi elbeszéléseitől fogva fontos szereplői a történetnek: ha közvetett módon is, de Meleagros halálának okozói.⁴⁹ Idősebb férfirokként a vadászatot, mely egyfajta beavatási szertartásként, az ifjú hős férfiváérésének próbájaként is értelmezhető,⁵⁰ beavató szerepük kellene hogy legyen, mint például az *Odyseia* emlékeztető vadászjelenetében (XIX. 392–466), melyben az ifjú Odysseust anyai nagybátyjai kísérik el arra a vadászatra, ahol az ifjú azt a sebet szerzi, melyről évekkel később dajkája, Eurykleia felismeri a Trójából hazatérő hőst. Az ifjú Odysseus a vadászatról sebesülten, mégis sikerrel tér haza, s családja boldogan ünnepli az ifjú férfihoz méltó tettét. Meleagros esetében viszont a vadászat sikere ellenére családi tragédiába fordul át a cselekmény, melyben végül nemcsak a Thestiadák, de maga Meleagros is áldozatul esik.⁵¹ Az írott forrásokban változó, hogy pontosan milyen szerepet kapnak a Thestiadák, mennyiben felelősek a trófea miatt kitörő viszályért, és hogyan történik haláluk. Úgy tűnik, csak a későbbi variánsokban lesznek ők a vadászat utáni konfliktus kirobbantói. Ezekben tehát nemcsak a halálukkal hoznak újabb fordulatot a cselekményben, előidézve Althaiá végzetes haragját, hanem azért is ők felelnek, hogy a sikeres vadászat után újabb bonyodalom támad.

A homérosi elbeszélés mindössze egyetlen utalást tesz Althaiá fivérére. Meleagros sértődésének okát visszavezeti egészen Thestios fiának megöléséig: Meleagros megharagudott anyjára, amiért megátkozta őt, anyja pedig azért átkozta meg fiát, mert az megölte fivérét (ἦ ῥα θεοῖσι / πῶλλ' ἀχέουσ' ἦῤατο κασιγνήτοιο φόνοιο). Az ellenség soraiban harcoló rokon tehát holtában is befolyásolja az eseményeket. Annak, hogy a trófea miatt kirobbant viszályért is felelős lenne, nincs nyoma a szövegben; a költő Artemis istennőt említi az újabb harc kirobbantójaként: „Ám keltett körülötte zsvajgást, vad hadilármát, / borzas bőrért, s a fejéért annak a kannak, / hősszivű aitolok s kúrások közt a nagy úrmó” (IX. 547–549, ford. Devecseri Gábor). Bacchylidés *epinikion*jában a viszályért – akárcsak az

*Ilias*ban – Artemis istennő okolható: nem szűnő haragja okozza a trófea miatti csata kitörését: „de Létó / bölcs lánya, a fürgé vadász, / nem szűnt haragudni, / s a fénylő írha lett / új csata indoka” (122–126, ford. Kálnoky László). A hős elbeszélésében azonban nagyobb hangsúly kerül a Thestiadák meggyilkolására. Meleagros szinte szabadkozni akar, hogy sokak mellett nagybátyjait is megölte, tettének felelősségét a csatában vak Arésre hárítja (127–135).⁵²

Apollodóros összefoglalói szerint azonban már maguk a Thestiadák keltették a viszályt a trófea körül. Mert vagy azt sérelmezték, hogy férfiak jelenlétében egy nő kapta a trófeát, vagy pedig az első találatot vitatták el Atalantétól. Az első változatban a Thestiadák felháborodtak azon, hogy Meleagros Atalanténak ajándékozta a trófeát, s elragadták a lánytól a vadkan bőrét, arra hivatkozva, hogy származásuk jogán Meleagros, a vadkan elejtője után őket illeti a trófea. A hős azonban haragra gerjed, és megöli nagybátyjait. Az események gyors egymásutánja tehát közvetlenül a trófea körül zajlik, nem a háborúvá fajuló nézeteltérés során éri őket a halál, hanem családi viszály alakul ki, melyben csak Meleagros és a nagybátyjai érintettek. A Thestiadák érvelése ugyanakkor az Apollodóros által említett másik változat szerint az első találaton, nem pedig rokonsági kapcsolaton alapul. Maguknak követelik ugyanis a bőrt, mondván, hogy Iphiklos⁵³ találta el elsőnek az állatot, s emiatt háború tört ki a kúrások és aitolok között.

A trófea miatti vitában Ovidius elbeszélése szerint csak Meleagros és a nagybátyjai érintettek, a cselekmény tulajdonképpen az apollodórosi (euripidészi) változatot követi. Jelentős különbség azonban, hogy az ovidiusi elbeszélésben hallhatjuk is a Thestios-fiak érvelését. Amikor Meleagros odaajándékozta a lánynak a trófeát, a Thestiadák irigységükben rárontanak Atalantára:

„Tedd le hamar, némbér, bitorolni ne merd a jogunkat;”
és emelik karukat, „szépséged csak be ne csapjon,
s kincset adó szeretőd tőled távol ne maradjon!”,
tőle ajándékát veszik el, s jogot – adni – amattól.

VIII. 433–436 (Devecseri Gábor fordítása)

Szavaikkal és tetteikkel azonban, ahogyan azt az elbeszélői kommentár is hangsúlyozza, nemcsak Atalantát sértik meg, hanem Meleagrost is, hiszen felülbírálják döntését. Meleagros azonban nem túri a sértést, kardjával nyomban lesújt nagybátyjaira. A trófea miatti harc tehát az idők folyamán Meleagros és nagybátyjai közti személyes összecsapássá alakult.

A Thestiadáknak az ikonográfiai hagyományban nincs sajátos, a többi kalydóni vadásztól elkülönülő attribútumuk,⁵⁴ ráadásul a hagyományban megőrzött neveik sem egyeznek a vázaképek névfelirataival, így, bár bizonyosan ott voltak a vadászatot, mégsem tudjuk őket az ábrázolt alakok közül kiválasztani.⁵⁵ Azokon a jeleneteken ismerhetők fel bizonyosan, amelyekben haláluk látható. Ismert néhány római szarkofág, melyen Meleagros Pleurón ostromában, vagyis a trófea miatti csatában öli meg nagybátyjait,⁵⁶ jellemzőbb azonban az az ábrázolási skéma, amelyben Meleagros a trófea miatt összecsap nagybátyjaival.⁵⁷ Ennek egyik leghíresebb példája az a Louvre-ban őrzött márványszarkofág (6. kép), melynek főoldala három jelenetre tagolható: jobbra Meleagros a vadkan trófeájáért folytatott vitában megöli Thestios fiait. Egyikük



6. kép. Meleagros a halálos ágyán. Római márványszarkofág, Kr. u. 180–190, Louvre, Párizs (forrás: Wikimedia)

holtában esik össze, teste szinte kicsavarodik, de még holtában is erősen markolja a trófeát, másikkal támadóan közelít Meleagros felé, de az ifjú már nekiszegezi kardját. Balra Altheia, hogy fivérének halálát megbosszulja, tűzre veti a fahasábot, amelytől Meleagros élete függ; középen pedig Meleagros a halálos ágyán fekszik, körülötte gyászolókat látunk, lábánál vadászruhában, vállán tegezettel Atalanté ül gyászában magába roskadva.⁵⁸

A mítosz ikonográfiai hagyományában tehát amikor csak megjelennek a Thesitiadák, mindannyiszor nagyon mozgalmassá, expresszív jelenetekben láthatók – legyen szó akár a csatajelenetről, akár a háromalakos kompozícióról. Ábrázolásaik között nincs arra példa, hogy a vadászat utáni békés jelenetben tűnének fel. Egyedül a pompeii Casa del Centauro *tablinum*-át díszítő freskó (7. kép) esetében vetették fel, hogy Atalanté és Meleagros mellett a háttérben látható két férfialak a Thesitiadákkal volna azonosítható, hiszen testtartásuk, tanakodó arckifejezésük valóban utalhat erre, ennek az értelmezésnek azonban ellentmond, hogy szakáll nélkül, azaz ifjúként ábrázolták őket.⁵⁹

Ha a Meleagros-tálon látható, az ifjú hősöktől elkülönülő idősebb alakokat mégis a Thesitiadákkal azonosítjuk, a jelenet egésze új értelmet nyer, a vadászat után megpihenő vadászok állóképe mozgásba lendül. A vadkan bőrre ugyan még Meleagros teszi rá a kezét, de a felette álló két alak fenyegető jelenlétével árnyékot vet a vadkan elejtése utáni békés együttlét idilljére, s előrevetíti a történet folytatását, a trófea miatt kitörő összecsapást. Ezáltal tehát a kép úgy ragadja meg a vadászat utáni pihenő nyugodt pillanatát, hogy közben a hamarosan kitörő újabb viszály is jelenvalóvá válik.

A tálnak alkotója a medalionban a mítosz főszereplőit, Meleagrost, Atalantét és a Dioskurosokat a szokásos módon ábrázolta, a háttérben álló alakok esetében azonban különböző képjeleket ötvözött, ezáltal – az értelmezés szintjén (is) – dinamikussá és egyedivé téve az állóképet.⁶⁰ A háttérben álló alakok ugyanis többféle értelmezést is megengednek: értelmezhetők névtelen hajtóként, ábrázolhatják a kettős bárdal és bunkósbottal kitüntetett Ankaioszt és Théseust, akik magasba emelt fegyvereik révén az éppen befejeződő vadászatot idézik szemünk elé, vagy lehetnek a Thesitiadák, akiknek jelenléte már a történet újabb fordulatára utal. A kompozíció tehát éppen e mellékszereplők által válik egyedivé, s egyediségében ez a kompozíció ellenáll annak is, hogy besoroljuk a mítosz késő antik ábrázolásait jellemző két nagy csoport valamelyikébe.⁶¹ Nem a vadászatot ábrázoló kompozíció ez („Jagdfassung”),⁶² és valójában nem is a vadászat utáni békés beszélgetést ábrázoló jelenetek egyike („Gesprächfassung”), melyeknek fókuszában Atalanté és Meleagros vadászat utáni kettőse áll⁶³ – sokkal több mindkettőnél. Mert bár az ábrázolás alapszituációja a vadászat utáni nyugodt pihenő, de legalább ennyire hangsúlyos a háttérben álló alakok többértelműsége, mely mintegy kimozdítja a kompozíciót a nyugalmas helyzetéből, s ezáltal a megjelenített pillanat előzménye és következménye is megragadhatóvá válik.

Meleagros és Atalanté a mitikus szerelmespárok között

A tálnak frízében látható jelenet ugyanakkor egészen máshogy ábrázolja a történetet. A peremjelenet a mítosz cselekményét tekintve mondhatni folytatása a medalionnak: Meleagros itt – miután megpihent a vadkan bőrén – éppen átnyújtja a trófeát Atalanténak. A trófea odaajándékozásának mozzanata kétségtelenül a mitikus eseménysor egyik fordulópontja, a történet számos elmesélése alapján tudjuk, hogy *miért* történt ez és hogy *miért* fog fajulni. Csakhogy ezen a képen nem ezen a narratíván van a hangsúly.

Meleagros és Atalanté kettőset itt nem a mítosz többi szereplője veszi körbe, a vadászpár saját mitikus történetének kontextusából mintegy kikerülve Aphrodité és Erós szférájába vonódik be azáltal, hogy jobbról Aphrodité és Adónis, balról pedig Léda, a hatyú és Erós fogja őket közre. Ez a szegmens tehát olyan mitikus történeteket kapcsol egymáshoz, melyeket a szerelem köt össze, e hármassal kompozícióban azonban sem írásos, sem képi párhuzamát nem ismerjük. Bár Adónis és Aphrodité története több elemében is közös Meleagros és Atalanté történetével, nem véletlen, hogy ez a két pár olykor az ikonográfiai hagyományban is egymás mellé kerül.⁶⁴ Léda és a hatyú alakjában megjelenő Zeusszal való közös megjelenítésükre azonban nincs más példánk. Ez az egyedi összetétel tehát arra is ráirányítja figyelmünket, hogy a három történetet



7. kép. Meleagros és Atalanté a vadászat után. Pompeii freskó.
Kr. u. 40–50, Museo Archeologico Nazionale, Nápoly
(forrás: Flickr)

egyetlen egységgé összefogó motívum, a szerelem ábrázolásmódja felől nézzük meg a képet, vagyis Atalanté és Meleagros kettősét a körülöttük lévők tükrében is szemügyre vegyük, s arra keressük a választ, hogy történetüknek milyen aktuális hangsúlyai rajzolódnak ki *ebben* a kontextusban.⁶⁵

A trófea odaajándékozásának jelenetére az ikonográfiai hagyományban egy párhuzamot tudunk említeni: egy Kr. e. 4. század végére keltezhető apuliai vörösalakos amphorán⁶⁶ Atalanté vadászcsizmát, gazdagon díszített, rövid *chiton*t visel, bal kezében lándzsáit tartja, lábainál kutyája hever. Jobb kezét kissé előrenyújtja a vadkanbőr felé, amelyet Meleagros ad át neki. A jelenet szerelmi kontextusának téveszthetetlen képjelei a vadkan lenyúzott bőre fölött repülő szárnyas Erós-alak, illetve az Atalanté mögött álló és a párt néző Aphrodité is, aki kezében *inxót* tart.⁶⁷ A pár ábrázolásainak sorában viszont sokkal gyakoribb, hogy nem az ajándékozás pillanatában látjuk őket. A vadkan trófeája szinte állandó elemként a lábuknál hever, Meleagros és Atalanté pedig a vadászat után megpihenve egymással beszélget. Ezekon az ábrázolásokon szerelmük néhol egészen egyértelmű, néhol csak nagyon finoman utal rá az alkotó. Egy Kr. e. 4. század közepére datálható vörösalakos kehelykráter vázaképén például Atalanté közepén ül, mellette áll Meleagros. A hős bal kezében lándzsáit tartja, jobbával gyengéden átkarolja Atalanté vállát. A szerelmi kontextust hangsúlyozza, hogy kissé lejjebb szárnyas Erós-alak játszadozik egy nyúllal – ez az állat az archaikus kortól *par excellence* szerelmi ajándék.⁶⁸ A Meleagrost és Atalantát ábrázoló pompeii freskókon rendre ugyanaz a kompozíció látható: látszólag éppen nem történik semmi, a vadkan trófeája a földön hever,

míg Meleagros és Atalanta békésen beszélget. Ha azonban alaposabban megnézzük ezeket a képeket, kitűnnek egyedi vonásaik: Atalanté ábrázolásmódja egészen eltérő lehet, hol a szűz vadászistennő, Artemis ábrázolásaira hasonlít, de olykor áttetsző ruhája, kacér testtartása miatt sokkal inkább Aphroditére hajaz, emellett kettejük egymáshoz való viszonya is változó lehet, néhol egymástól tisztos távolságban állnak, néhol viszont Atalanta gyengéden megérinti az ifjú vállait.⁶⁹ A Meleagros-tál peremét nézve szembetűnő, hogy bár itt is megjelenik egy szárnyas Erós és maga Aphrodité is, csak hogy itt nem mint az Atalanté és Meleagros szerelmét igazgató halhatatlanok. Itt a maguk dolgával vannak elfoglalva: Aphrodité, aki maga is szerelembe esett a halandó vadással, bal karjával gyengéden átöleli Adónis vállát. Az istennő testét ékszerek díszítik: karkötőt, nyakéket és láncot visel (az utóbbi talán a szerelmi csábítás ellenállhatatlan büvszere, a *kestos himas*),⁷⁰ ruhája látni engedi meztelen testének szépségét, jobb kezével a magasba tartja köpenye egyik végét, mely szokatlan módon rátekeredik jobb lábára, és át van vetve bal karján. Adónis keresztbevetett lábbal, lándzsájára támaszkodva áll, mellette jobbra vadászkutyája ül. Túldaldalt a játékos gyermekként ábrázolt szárnyas Erós-alak bal kezével oszlopra támaszkodik, míg jobbával *globust* nyújt Léda felé. Hátán pedig a hatyú alakjában jelen lévő főistent tartja. Szokatlan ikonográfiai megoldás, hogy a madár Erós szárnyán és fején lépdelve közelít a meztelen Lédához. Léda háttal áll, ruhájának esése Aphroditééhez hasonlít, köpenye a lába közé csúszik, egyik végét bal kezében tartja, másik vége jobb karján könnyedén átvetve lóg. Jobbjával a mellette álló hatyú nyakát fogja.

Bár a kalydóni vadászpar ebbe az *erótikus* közegbe került, éppen az őket keretező párokkal összevetve válik szembetűnővé visszafogott távolságtartásuk. Az ő szerelmük története Aphrodité és Zeus egy-egy szerelmi kalandja közé keveredett, mégis teljesen más, mint az isteneké. Meleagros ábrázolásmódja szinte megegyezik a másik vadász, Adónis ábrázolásával. Atalanté azonban itt nem veszi el szűzies vadászattributumait, nem válik Aphroditéhez hasonlóvá, ahogyan például a pompeii Casa delle Danzatrici (VI. 2. 22) freskóján,⁷¹ Lédával és Aphroditéval ellentétben nem fedi fel testét; rövid ruhát visel. Ők ketten nem is érnek egymáshoz, a kezükben tartott tárgyak fizikai távolságot teremtenek közöttük. Míg Meleagros baljában lándzsáját tartja, jobbával a karjára terített vadkanbőrt nyújtja Atalanté felé, a lány Meleagros felé lép, baljában íját fogja, jobb kezével pedig áldozati csészét (*phialé*) nyújt a hősnek. Mozdulataik egymás tükörképei: a hős baljában tartott lándzsájára rímel a vadászlány íja, s ahogy Meleagros nyújtja Atalanté felé a trófeát, úgy kínálja a lány a hős felé az áldozati csészét. A trófea átadása itt tehát nem Meleagros egyoldalú kezdeményezése, hogy ajándékával elnyerje a neki tetsző lány kegyeit. Mozdulataikból sokkal inkább a kölcsönösség, az egyenrangúság sugárzik: Atalanté nemcsak a tróféáért nyújtja ki kezét, egyúttal áldozati csészét nyújt a hősnek. Ez a gesztus az ábrázolás teljesen egyedi, meglepő vonása, ugyanakkor viszont megidéz egy jól ismert képtípust, a harcos búcsúztatását. A harcba indulás ábrázolása az athéni vázafestészet kedvelt témája volt, a szkhéma egyik meghatározó eleme az indulást megelőző italáldozat: leggyakrabban egy nőalak egyik kezében kancsót, a másikban *phialét* tart s az induló harcos felé nyújtja.⁷² Vitatott kérdés, hogy ezek a képek

csak csatába indulásként vagy hazaérkezésként is értelmezhetőek-e.⁷³ Meleagros mítoszában ez a szkhéma sajátos értelmezést nyer: az ifjú hős éppen a nagyszabású vadászatról tért haza sikeresen – ennek egyértelmű képele a karján lógó vadkanbőr, ezért Atalanté mozdulatát értelmezhetjük a hazatérő Meleagros köszöntéseként. Ha viszont a harcos búcsúja képtípus általánosabb jelentéséből indulunk ki, a vadászlány mozdulata inkább a harcba indulás előtti áldozatként értelmezhető. Ebben az esetben a pillanat egyszersmind Meleagros végzetét is jelenvalóvá teszi. Az ifjú hős ugyanis Atalantéért és a tróféáért fog harcra szállni, s ez hozza el végzetét. Ezáltal pedig még inkább elválik a két halandó szerelmének ábrázolása a körülöttük lévő istenek *liaison*jaitól. Atalanté és Meleagros szerelmének ábrázolását nem az a játékos könnyedség jellemzi, mint a halandókkal szerelemben vegyülő istenekét. A trófea átadása mellett éppoly fontossá válik a hős köszöntése, s az italáldozatot nyújtó Atalanta méltósága inkább megidézi a hős halálos ágyánál gyászában leboruló Atalantét mint a hős udvarlását fogadó, olykor kacéran áttetsző ruhát viselő vadászlány ábrázol-

lásait. Szerelmük ezzel a szokatlan ikonográfiai megoldással éles kontrasztot teremt a másik két párral szemben, s ezáltal válik kitüntetetté a halandó pár a halhatatlanok között is.

Meleagros történetét tehát a tál alkotója kétszeresen is megjelenítette: egy történet egymás után következő jeleneteit beillesztve a legkülönbözőbb mítoszokat felsorakoztató gyűjteményébe. Az ábrázolásokat alaposabban megnézve azonban szembetűnik, hogy e két részlet kapcsolata sokkal bonyolultabb annál, mint hogy egymás pusztá folytatásának tekinthetnénk őket. A medalion látszólag egyszerű jelenete önmagában is túlmutat a vadászat utáni pihenő nyugodt pillanatán, a peremjelenet pedig azáltal nyer új jelentésárnyalatot, ha a mellé állított szerelmi történetek kontextusában értelmezzük. E két ábrázolás közös jellemzője azonban az a módszer, amely épít a mitikus-ikonográfiai hagyományra, de nem szolgálai hűséggel másol, hanem a hagyományos elemeket úgy ötvözi, hogy a Kr. u. 4–5. században is új, önálló elbeszélést hozza létre a történetnek, mely „nem most, régen esett meg”.⁷⁴

Jegyzetek

Megjegyzéseikért és tanácsaikért köszönettel tartozom a 2021 szeptemberében a Palladion Műhelyben tartott workshop résztvevőinek, akikkel a készülő tanulmány szövegét megvitathattam.

- 1 A tál 69,4 cm átmérőjű, súlya 8,606 kg, 97%-os tisztaságú ezüsből készült. A Seuso-kincs darabjainak részletes leírását lásd Mango–Bennett 1994; Dági–Mráv 2019.
- 2 A maszkokat M. Mango az egyes jelenetekben is megjelenő szereplőkként azonosítja (Mango–Bennett 1994, 148 és 151), míg W. Watson Dionysos világának képviselőit látja bennük, s a „bacchikus maszkok” funkcióját a színházra való utalásként jelöli meg (Watson 2012, 69–73).
- 3 A tálról bővebben lásd Kozák Dániel tanulmányát a jelen számban.
- 4 A tálon látható további mitikus történetekről lásd még Szikora Patricia, valamint Nagy Árpád Miklós és Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 5 Gesztelyi a tál képprogramját keresve arra a megállapításra jut, hogy „az ábrázolt történetek fő szólama a mindenben felülkerekedő szerelem, az emberi életet mozgató legfontosabb érzelem [...]”. A történetek mellékszólama a vadászat, melyet konkrétan és átvitt értelemben egyaránt értelmezhetünk.” Gesztelyi 2016, 156.
- 6 A szegmensek számozásában Mango beosztását követem (vö. Mango–Bennett 1994).
- 7 A peremjelenetek „összeolvasásának”, bár a medalion nézete kijelölheti a tál fő nézetét, nincs egyértelmű kezdőpontja és iránya, a tálnak tehát nincs egyetlen, magától értődő, helyes olvasata. Lehetséges olvasatokat, „útvonalakat” kínál, melyeken adódik, hogy egyes képelemeket, szegmenseket másokkal összekössünk, s ezáltal releváns összefüggéseket, kapcsolódási pontokat fedezzünk fel a különböző jelenetek, részletek között.
- 8 Bár minket már segít a tál modern elnevezése is a medalion jelenetének értelmezésében, korabeli nézőit feltehetően nem vezették ilyesfajta paratextusok.
- 9 Atalanté alakjáról a mitikus hagyomány a kalydóni vadászatot való részvételén túl több történetet is megőrzött. Nevét görögös formában használom, ettől csupán az ovidiusi elbeszélés kontextusában térnek el. Alakjáról bővebben lásd Boardman 1983; Boardman 1984; Barringer 2001.
- 10 Vö. Bacchylidés 5, 111.

- 11 A mítosz szöveges és képi forrásairól átfogóan lásd Daltrop 1966; Woodford 1992, 414–435; Grossardt 2001.
- 12 A homérosi elbeszéléstről mint mitikus példázatról bővebben lásd Willcock 1964; Swain 1988. Phoenix beszédéről átfogóan lásd Rosner 1976; Grossardt 2001, 9–40.
- 13 Kleopatráról mint Patroklos pandanjáról lásd Swain 1988.
- 14 Az elbeszélés logikája szerint az Erinysök meghallgatták Althaia átkát, s ez okozta fia halálát. A mítosz homérosi *epikus* változatáról lásd March 1987.
- 15 Hésiodos: *Nőkatalógus* fr. 25, 9–13; *Minyas* fr. 7. Az utóbbiban Meleagros a Hádésban összetalálkozik Théseusszal és Peirithoosszal, nekik mondja el halálát – hasonlóan ahhoz, ahogyan Bacchylidés *epinikion*jában Héraklésnek meséli el történetét.
- 16 Pausanias (X. 25) egy Polygnótos-festményen felismerve Meleagrost, sorra veszi a hős mítoszában különféle elbeszélésváltozatait, két csoportra osztva őket aszerint, hogy mi okozta a hős halálát.
- 17 „Mert [Meleagros] a kegyetlen halált / nem kerülte el, hanem gyors tűz martaléka lett, amikor a szörnyű, gonosz anya elégette a fahasábot” (Horváth Judit fordítása); bővebben lásd Horváth 2015.
- 18 Az ódáról bővebben lásd Lefkowitz 1969; Maehler 2004; Karachalios 2009.
- 19 Vö. Maehler 2004, ad 125.
- 20 További források, melyekben a fahasáb mint Meleagros halálának okozója szerepel: Aischylos: *Choéphoroi* 603–612; Accius: *Meleagros* fr. 444–445; Ovidius: *Heroides* IX. 156–157, *Remedia amoris* 721–722, *Fasti* V. 305–306, *Ibis* 601–602, *Tristia* I. 7, 15–22; Propertius III. 22, 31–32; Manilius: *Astronomica* V. 174–196; Diodorus Siculus IV. 34; Apollodóros: *Bibliothéké* I. 8, 2–3; Antoninus Liberalis: *Metamorphoses* 2; Hyginus: *Fabulae* 171–174; Dion Chrysostomos: *Orationes* 67. 7; Lukianos: *De saltatione* 50; Apuleius: *Metamorphoses* VII. 28.
- 21 A feketealakos vázáképekről bővebben lásd Daltrop 1966, 15–21; Woodford–Krauskopf 1992, 416–417, 6–25. sz.; Barringer 2001, 147–161.
- 22 Az euripidészi variáns nagy hatással lehetett Accius tragédiájára és Ovidius elbeszélésére is. Erről bővebben lásd Grossardt 2001, 144–160.
- 23 Grossardt 2001, 88–96.
- 24 Apollod. *Bibl.* I. 8, 2–3.

- 25 A tragédiából mindössze hat töredék maradt ránk, s ezek is többnyire csak egy szóból állnak. A cselekményt még az apollodórosi összefoglalóval kiegészítve is nehéz rekonstruálni. Bővebben lásd Grossardt 2001, 83–87.
- 26 A vadászat során Atalanté nyila találta el először az állatot, a trófea tehát nemcsak szerelmi ajándék, de az első találat jutalma is lehetett. Euripidés *Phoinissai* című tragédiájában Parthenopaios pajzsán anyja, Atalanta látható, „amint elejti messzireszálló nyilal a kalydóni vadkant” (Eur. *Phoinissai* 1106–1109, ford. Kárpáty Csilla); lásd még Kallimachos Artemis-himnuszát, ahol a költő Atalantét mint vadkanölőt (σοκτόνον) említi.
- 27 Az ovidiusi elbeszélésről bővebben lásd Hollis 1970; Anderson 1972; Horsfall 1979; Segal 1999.
- 28 Lorenz 2008, 55–75.
- 29 A szarkofágokról összefoglalóan lásd Robert 1904; Koch 1975.
- 30 A mítosz késő antik ábrázolásairól lásd Raeck 1991.
- 31 Meleagrost ábrázolja egy a Seuso-kincsnél későbbre datálható, 6–7. századi bizánci ezüstpénze: tondójában a hērós a Skopasnaki tulajdonított ábrázolási skémában látható (Bayerisches Nationalmuseum, ltsz. L 56/113), valamint egy szintén bizánci ezüstpénze, amelyen Meleagros meztelenül, vállára vetett köpenyben, jobb kezét csipőjére téve és bal kezével lándzsájára támaszkodva áll. Mellette Atalantát látjuk, aki jobb kezében fogja lándzsáját, baljával lovát vezeti. Mellettük kétoldalt egy-egy szolga, előttük kutyák, a háttérben kővár látható (Szentpétervár, Ermitázs, ltsz. W 1). A tárgyról lásd Raeck 1997.
- 32 Születésük mítosza felidéződik a perem 6. szegmensében.
- 33 Hasonlóan rosszul „összeillesztett” alak még a kincs Dionysos-korsójának egyik *mainasa*.
- 34 A Dioskurosokról lásd még Lakatos Szilvia tanulmányát a jelen számban.
- 35 Az ovidiusi sorok (372–377) iróniájáról lásd Horsfall 1979, 326; Segal 1999, 314.
- 36 A vadászalakok azonosításának nehézségeiről a szarkofágok kapcsán lásd Koch 1975, 7.
- 37 Hálócspadát kihúzó segítők láthatók a Seuso-tál medalionjában is, „a földbirtokosok életére jellemző zsánerképek” között.
- 38 Vadászalót cipelő férfi vagy hajtó látható néhány római szarkofág oldallapján. Lásd például ASR III, 2. No. 221, 223, 234, 236, 239, 246, 248, 250.
- 39 Eur. *Mel.* fr. 530.
- 40 Bacchylidés 5. 117.
- 41 Apuliai vörösalakos volutás kratér (Berlin, Antikensammlung ltsz. F3258); további darabokért lásd Woodford 1992, 417, 24–27. sz. A szarkofágokon rendre feltűnik egy kettős bárdot tartó, szakállas, állatbőrt viselő és kutyát vezető alak, akit C. Robert a haláldémon, Orcus ábrázolásaként értelmezett (1904, 274). Az értelmezést elveti ugyan, de az Orcusként való megnevezést megtartja Koch (1975, 7).
- 42 Pausanias leírása (VIII. 45, 6) alapján ezek közé tartozhatott a tegeai Athéna Alea-templom kalydóni vadászatot ábrázoló oromcsoportja is.
- 43 Míg a kettős bárdot tartó alakot Mango Ankaiosként nevezi meg, a bunkósbotot tartó alakra névtelen vadászként hivatkozik (Mango–Benett 1994, 124), Woodford azonban a háttérben álló két alakot Ankaiosként és Théseusként azonosítja (Woodford, 1992, 424, 99. sz.).
- 44 Eur. *Mel.* fr. 531.
- 45 Horsfall 1979, 329.
- 46 Lásd például athéni és apuliai vörösalakos vázaképeken Woodford, 1992, 417, 25–27. sz., attikai márványszarkofágokon ASR III, 2. No. 216.
- 47 A szinoptikus képek értelmezéséről lásd Nagy 2015; Gábor 2015.
- 48 Lásd még Gesztelyi 2016, 152.
- 49 Vö. Bremmer 1983.
- 50 A vadászatról mint beavatási szertartásról bővebben lásd Barringer 2001.
- 51 A két mítosz összehasonlító elemzéseinek rövid összefoglalását lásd Barringer 2001, 250, 145. jegyzet.
- 52 Segal 1999, 305; Maehler 2004 *ad* 129–135.
- 53 Iphiklos a neve Thestios egyik fiának Bacchylidésnél, Sophoklész tragédiájában (?), Apollodórosnál és Hyginusnál. A különböző névváltozatokról összefoglalóan lásd Grossardt 2001, 285–290.
- 54 Woodford 1997, 4–5.
- 55 Pausanias a tegeai Athéna Alea-templom oromcsoportjának leírásában (VIII. 45, 6) azonosítja a Thestiadákat a vadászok között, ám semmilyen attribútumot nem említ esetükben. Izgalmas kérdés, hogy hihetünk-e Pausanias szemének. (Vö. Woodford 1997, 4, 1. sz.) Erről egy másik összefüggésben lásd Kárpáty András tanulmányát a jelen számban.
- 56 Woodford 1997, 5, 6–8. sz.
- 57 Woodford 1992, 427–428, 133–138. sz.
- 58 Louvre, ltsz. Ma 539. A szarkofág elemzését lásd Lorenz 2016.
- 59 Lásd Lorenz 2008, 67–70.
- 60 Gábor 2015.
- 61 A két csoportról lásd Raeck 1992, Raeck 1997.
- 62 Itt említhető például egy halikarnassosi mozaikpár, melyen a lóháton ülő Meleagros és Atalanté (mindkettőjüket névfelirat azonosítja) egy leopárdot próbál elejteni (London, British Museum, ltsz. 1857,1220.439; 1857,1220.440), az antiochiai ún. évszak-mozaik, melynek négy paneljéből az egyikben Meleagros és Atalanté egy vadkant és egy rájuk támadó oroszlánt próbál elejteni (Louvre, ltsz. MA3444), egy Leptis Magna-i mozaik, melyen Meleagros dárddal, a lóháton ülő Atalanta nyilal, két további vadász pedig kövekkel próbálja a vadkant elejteni. A tárgyról bővebben lásd Raeck 1992, 82–82, Abb. 56–59).
- 63 „In der 'Gesprächsfassung', die die Kommunikation zwischen Atalanta und Meleager wiedergibt, steht das Liebesverhältnis zwischen den beiden in Vordergrund” (Raeck 1997, 31). Raeck ide sorolja a pompeii freskókat, egy antiochiai mozaikot, melynek egyik mitológiai paneljén Meleagros és Atalanté látható az elejtett vadkan trófeájával és egy férfialakkal, akinek azonosítása bizonytalan (Raeck 1992, 71, Abb. 45; Hatay Régészeti Múzeum, ltsz. 1018), és egy byblosi mozaikot (Raeck 1992, 80, Abb. 46).
- 64 Lásd például egy etruszk bronztűkör vésetén Woodford 1992, 421, 65. sz.
- 65 Az antiochiai mozaik kapcsán merült fel az az értelmezés, miszerint a panelekben látható mitikus jelenetek közti kapcsolatot az adja, hogy valamennyi történet Euripidés egy-egy tragédiájához kapcsolható. Ilyesféle irodalmi kapcsolódás lehet, hogy ez a három mítosz is pantomimus-előadások témája lehetett. Ez a közös nevező azonban nem írja felül azt, hogy itt a szerelem megnyilvánulásának háromféle mitikus példáját látjuk.
- 66 Woodford 1992, 418, 41. sz.
- 67 Az *inyx* a szerelmi varázslás eszköze, nevét egy madárról kapta, mely képes volt a fejét teljesen hátrafordítani.
- 68 Barringer 1996, 64.
- 69 Bővebben lásd Lorenz 2008.
- 70 Így értelmezhető az istennő mellén andráskereszt alakban megkötött hosszú szalag. A *kestos himas* már az *Ilias*-ban is Aphrodité ékessége, ellenállhatatlanná varázsolja viselőjét. Az ékszer ókori értelmezéséről lásd Bélyácz–Nagy 2020, 30–31.
- 71 Woodford, 1992, 424, 94. sz.); bővebben lásd Lorenz 2008, 56–57.
- 72 A képtípusról lásd Szilágyi 2005, 431; Mattheson 2005; Bélyácz–Nagy 2020, 27 és 10. jegyzet.
- 73 Szilágyi 2005, 431.
- 74 *Ilias* IX. 527, Devecseri Gábor fordítása.

Bibliográfia

- Anderson, W. S. (szerk.) 1972. *Ovid's Metamorphoses, Books 6–10*. Norman.
- Barringer, J. M. 1996. „Atalanta as Model. The Hunter and the Hunted”: *Classical Antiquity* 15/1, 48–76.
- Barringer, J. M. 2001. *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore.
- Bélyácz K. – Nagy Á. M. 2020. „Periammata. Amulettek a korai atheni vörösalakos vázákön”: *Ókor* 19/2, 26–39.
- Boardman, J. 1983. „Atalanta”: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 10, 3–19.
- Boardman, J. 1984. „Atalanta”: *LIMC* II. Zürich, 940–950.
- Bremmer, J. 1983. „The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 50, 173–186.
- Dági M. – Mráv Zs. 2019. *A Seuso-kincs. Pannonia fénye*. Budapest.
- Daltrop, G. 1966. *Die kalydonische Jagd in der Antike*. Hamburg–Berlin.
- Gábor S. 2015. „Képpontok és idősíkok: festészeti tradíciók határhelyzetben”: Horváth (szerk.) 2015, 279–299.
- Gesztesyi T. 2016. „A Seuso-kincs Meleagros-táljának képprogramja”: *Antik Tanulmányok* 60, 143–157.
- Grossardt, P. 2001. *Die Erzählung von Meleagros zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende*. Leiden–Boston.
- Horsfall, N. 1979. „Epic and Burlesque in Ovid, *Met.* viii. 260ff.”: *The Classical Journal* 74, 319–332.
- Horváth J. 2015. „A parázsló fahasáb. Meleagros halála egy korai tradíciótörédekben”: Horváth (szerk.) 2015, 151–157.
- Horváth J. (szerk.) 2015. *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest.
- Karachalios, F. 2009. „Mythical Inversions and History in Bacchylides 5”: *Princeton/Stanford Working Papers in Classics*.
- Koch, G. 1975. *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*. Berlin.
- Lefkowitz, M.R. 1969. „Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality”: *Harvard Studies in Classical Philology* 73, 45–96.
- Lorenz, K. 2008. *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*. Berlin – New York.
- Lorenz, K. 2016. *Ancient Mythological Images and their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge – New York.
- Maehler, H. 2004. *Bacchylides: A Selection*. Cambridge.
- March, J.R. 1987. *The Creative Poet*. London.
- Mango, M. M. – Bennett, A. 1994. *The Sevso Treasure. Part I*. Ann Arbor, MI.
- Nagy Á. M. 2015. „Mit látunk a képen? Bevezető a görög mítoszábrázolások értelmezéséhez”: Horváth (szerk.) 2015, 31–52.
- Mattheson, S. B. 2005. „A Farewell with Arms. Departing Warriors on Athenian Vases”: J. Barringer – J. M. Hurwitt (szerk.): *Periclean Athens and its Legacy*. Austin, 23–35.
- Raeck, W. 1992. *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*. Stuttgart.
- Raeck, W. 1997. „Mythos und Selbstdarstellung in der spätantiken Kunst. Das Beispiel der Meleagersage”: S. Isager – B. Poulsen (szerk.): *Patron and Pavements in Late Antiquity*. Odense, 30–37.
- Robert, C. 1904. *Die antiken Sarkophagreliefs (III, 2): Einzelmythen: Hippolytos – Meleagros*. Berlin.
- Rosner, J. A. 1976. „The Speech of Phoenix: *Iliad* 9.434–605”: *Phoenix* 30, 314–327.
- Segal, C. 1999. „Ovid's Meleager and the Greeks. Trials of Gender and Genre”: *Harvard Studies in Classical Philology* 99, 301–340.
- Swain, S. C. R. 1988. „A Note on *Iliad* 9. 524–99. The Story of Meleager”: *The Classical Quarterly* 38, 271–276.
- Szilágyi J. Gy. 2005. „'Les Adieux'. A Siracusa-festő oszlopkatérja”: uő: *Szirézene. Ókortudományi tanulmányok*. Budapest, 425–441.
- Watson, W. 2012. *The Art of Personification in Late Antiquity Silver: Third to Sixth Century AD*. Sussex.
- Willcock, M. M. 1964. „Mythological Paradigma in the *Iliad*”: *The Classical Quarterly* 14/2, 141–154.
- Woodford, S. 1992. „Meleagros”: *LIMC* VI. Zürich, 414–435.
- Woodford, S. 1997. „Thestiadai”: *LIMC* VIII. Zürich, 4–5.

Szikora Patricia (1991) a Palladion Műhely munkatársa, az ELTE BTK Ókortudományi Doktori Programjának doktorjelöltje. Készülő disszertációjának témája: Phaidra és Hippolytos mítoszának antik irodalmi változatai és képzőművészeti ábrázolásai.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Délidő Prokópios Ekphrasisában
(2018/2).

„Csak szóbeszéd vagy festett kép után” Phaidra és Hippolytos története a Seuso-kincs tárgyain

Szikora Patricia

A Seuso-kincs mitológiai ábrázolásokkal díszített edényein kitüntetett szerepet kapott Hippolytos és Phaidra története: látható a két vödör alakú díszedényen (*situla*) (1–2. kép) és az egyik kancsón (3. kép), valamint a Meleagros-tál peremén, a medaliontól jobbra (4. kép).

A két *situla* teljes felületén fut körbe a mitikus jelenet, a kancsó középső, legszélesebb frízén pedig ugyanez az ábrázolás rajzolódik ki. Kisebb eltérésektől eltekintve (5. kép)¹ a kompozíció azonos, emiatt a három ezüstdarabot egyetlen mosdókészlet darabjaként szokás megnevezni és tárgyalni – és a múzeumi térben kiállítani.² A Hippolytos-készlet figurális díszítésének tárgyát tehát főleg ez a történet adja.

Merőben más viszont a Meleagros-tálon,³ szembenező maszkok által határolt jelenet, amelyet balról a Perseus életét felidéző képegyüttes, jobbról pedig Pyramus és Thisbe halálának⁴ ábrázolása fog közre – Hippolytosé itt csupán egyetlen epizód a kalydóniai vadkanvadászatot középpontba állító⁵ és mitikus történetek sorát bemutató hatalmas ezüstdálon. Adódott a szokásos elemzési módszer, hogy a medaliont és az

alá-, illetve inkább körérendelt szegmens-jeleneteket összeolvassák, és közös témaként a szerelem, vadászat, halál, valamint a műveltség (*paideia*) meglehetősen általános tárgykörét jelölik ki.⁶ Ez a képolvasási gyakorlat kiemelten épít a Hippolytos-mítoszra, hiszen ebben a történetben és a kincs mindkét ábrázolásán is egyszerűen dekódolható az összes felsorolt motívum. A közös nevezők hangsúlyozása azonban óhatatlan elhomályosítja a különálló történetek egyediségét, háttérbe szorítja az egymástól függetleníthető vizuális narratívák mint önálló mítoszváltozatok értelmezhetőségét, jelentésgazdagságát. Adós marad továbbá a Phaidra-történet megkettőzésének, mi több, négyesződésének mélyebb tanulmányozásával, valamint az ismétlődésre adott reflexióval.

A mítosz képi és szöveges feldolgozásaival foglalkozó kutató több szempontból is ingatag helyzetben van, amikor kimondottan a kincs Hippolytos-ábrázolásainak elemző bemutatását tűzi ki célul. A kiindulópont egyetlen, időben és térben valamelyest szorosan összetartozó tárgycsoport. Az ellentmondásos és körülmenyesnek ható jelző tudatos választás:



1. kép. Az A-situla: Phaidra szolgálólányaival. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. RR 2017.1.5 (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

egyfelől a kincs nem alkot homogén tárgye gyütttest, a Meleagros-tál és a készlet más-más mester munkái, datálásuk bizonytalan, a műhelyek azonosításra várnak; másfelől a 14 tárgyat együtt rejtették el és tárták föl (illetve találták meg), mai egységük mind fizikai értelemben, mind szimbolikusan aligha szorul magyarázatra. A tárgye gyütttest azonban önálló *darabok* alkotják: ezek között Phaidra és Hippolytos története két eltérő köze gben, a tisztálkodás és szépítkezés, illetve a lakoma keretei között fogalmazódik meg; ráadásul két különböző ikonográfiai szkhémában, jóllehet – mint látni fogjuk – a mitikus eseménysor ugyanazon pillanatát ragadják meg.

Az ábrázolások részletekbe menő ismertetése és megismerése tehát folyamatos pozíció- és nézőpontváltás útján tud megvalósulni: a fentebb említett elemzési módszer alternatívájaként egyszerre kell tekintettel lennünk a mítoszváltozatok „előtörténetére” képen és szóban, valamint a kincs egyes jeleneteinek önmagában való, de kontextustól is függő tartalmára, miközben aligha vonatkoztathatunk el az ezüsttárgyak mint műtárgyak természetétől. A tanulmány gondolatmenetében ennél fogva tetten érhető egy, a különféle szerepköröket egyesítő, állandó váltakozás: hol a tudományos háttérmunkában elmélyedő kutatói szem meglátásai, hol a tárgyakat közle ről megfigyelő látogató észrevételei válnak hangsúlyossá. Ahhoz pedig, hogy a készlet és a tál Hippolytos-szegmensének bemutatásakor és értelmezésekor a mindkét megközelítésre jellemző, szoros képolvasói gyakorlat követhető legyen – azaz hogy írásom szerkezete tájékozási pontokat adjon –, egy átfogóan gondolkodó kiállításrendezői kézre is szükség van.

Az alábbiakban a Hippolytos-készletre és a Meleagros-tál peremjelenetére egy képzeletbeli, önálló kiállítás részeiként tekintünk,⁷ s ennek látogatását készítjük elő részben tárlatvezetői, részben kutatói hangok megszólaltatásával – az elemzés inkább a képzeletbeli kiállítás nézőjének tekinti az olvasót, és így fogalmazza meg a kérdést: mit látunk a képen?⁸ A néhány ikonográfiai párhuzam említésével bővülő válaszból – aligha



3. kép. A Hippolytos-kancsó: a dajka, Hippolytos és egy lovas.
Magyar Nemzeti Múzeum, RR 2017.1.7
(fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

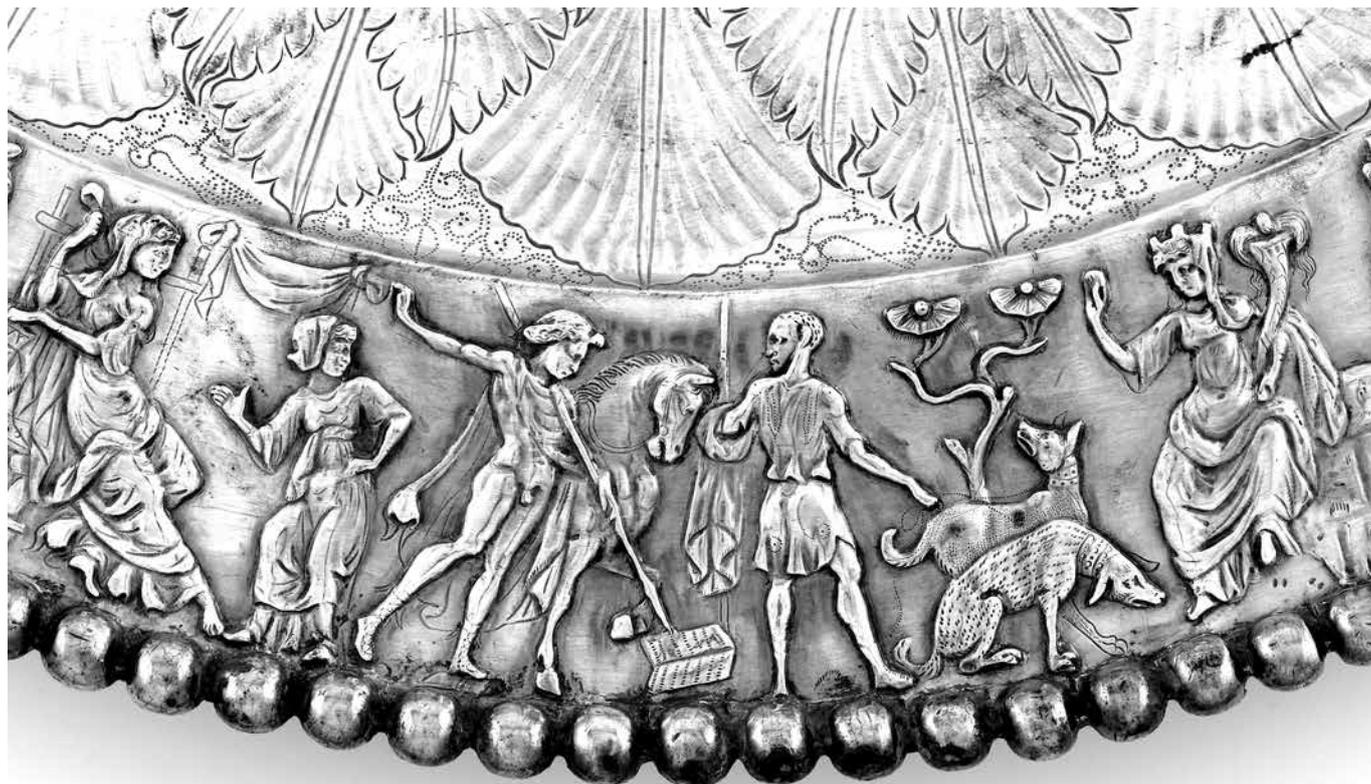


2. kép. A B-situla: Hippolytos és egy vadásztársa kutyákkal.
Magyar Nemzeti Múzeum, RR 2017.1.6
(fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

meglepő módon – az derül ki, hogy a két különböző kompozíció tükrözi a korábbi ábrázolások szokásos képelemeit, miközben néhol teljesen egyedi megoldások útján fogalmaz meg állításokat a mítoszban megle vő történetelemekről, a korábban feltártnál pontosabban körvonalazva az imént említett általános motívumok jelentéstartományát. A két ikonográfiai szkhémát megrajzoló négy tárgy ugyanakkor dialógusba is lép egymással: hogyan értelmezhetők a Seuso-kincs tárgycsoportján belül a hasonlóságok és különbségek?

1. Bekezdések a tárlatvezetői vázlatból

A mitikus hagyomány szerint Phaidra, Théseus athéni király felesége olthatatlan szerelemre lobbant mostohafia, Hippolytos iránt.⁹ Szenvedélyét, bár különféle eszközökkel próbálta, nem tudta leküzdeni. Végül vagy szemtől szemben tudatta érzéseit az ifjúval; vagy dajkája lépett a közvetítői szerepbe hol önként, hol asszonya kérésére. Az Artemis istennő iránt elkötelezett, szüzi életet élő vadász azonban fölháborodva hártotta el az asszony közeledését. Phaidra a következményektől tartva azt



4. kép. A Meleagros-tál 3. szegmense. Magyar Nemzeti Múzeum, RR 2017.1.1 (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

hazudta Théseusnak, Hippolytos kísérelt meg erőszakot tenni rajta. A király hitelt adott a hamis vádnak, száműzte és elátkozta gyermekét: Hippolytos már a tengerparton hajtotta fogatát, amikor utolérték apja gyilkos szavai. Théseus apja, Poseidón egy bikaszerű szörnyeteget küldött a tengerből, amelynek látára a lovak megbokrosodtak és a sziklához csapták hajtójukat, miközben az képtelen volt szabadulni a testére tekeredett gyeplő szorításából. Később Théseus felismerte Phaidra hazugságát, az asszony pedig tettének súlyától gyötörve öngyilkosságot követett el.¹⁰

A görög–római irodalom és művészet a legkülönfélébb műfajokban, eltérő hangsúlyokkal, olykor szokatlan elemekkel örökítette meg ezt a tragikus szerelmi történetet.¹¹ A főként a drámairodalomból ismert végzetes szerelem nem csupán egyoldalú, erőszakos és halálhozó: a családi kötelekkel való tekintettel még ha kevesebb is az *incestus*nál, de több mint *adulterium* – olyan kapcsolat kezdeményezéséről van szó, amely minden korszakban tabu. Sophoklés, illetve Euripidés két tragédiájában,¹² majd Seneca darabjában a legfőbb szervezőelv a mostoha szűnni nem akaró vágyakozása a szűz ifjú iránt, aki végül ennek a beteges, örült vonzalomnak¹³ válik áldozatává. Hippolytos mintha „csak” elszenvedője volna az egyre gyűrűző eseményeknek, halála igazságtalan.¹⁴ Sorsa a rágalommal együtt kiélezi Phaidra szerelmének megítélését, pedig ő maga is halálosan gyöttrődik, hiszen Aphrodité bosszújának eszköze, illetve Venus célpontja.¹⁵ Ennek ellenére (és éppen emiatt) képes uralni kettejük és az egész család viszonyrendszerét, mindkettejük halála után is. Szerelmük fikcióját ő alkotja meg, s

habár erre fény derül, szerepkörüket mindannyiszor ez az egymáshoz fűződő kapcsolat határozza meg; az utókor is párban ismeri őket.¹⁶

A képzőművészetben csupán a római császárkor elején válik népszerűvé a mítosz ábrázolása, méghozzá kimondottan az ajánlattétel, pontosabban annak visszautasítása.¹⁷ Többnyire egy íróta és/vagy a dajka jelenléte teszi könnyen felismerhetővé az alakokat: ők a szerelmi vallomás közvetítői. Euripidés drámájában ugyan Phaidra vád- és búcsúlevelet írt Théseusnak, de fél évezreddel később Ovidius hősnőjeként szerelmes levelet fogalmaz Hippolytusnak.¹⁸ A falfestményeken, mozaikokon, szarkofágokon minden alkalommal ebben a funkcióban jelenik meg az írás hordozója, általában *diptychon*ként (vagyis összecusukható viasztáblaként), ritkábban tekercs (*volumen*) formájában: a dajka vagy Hippolytos fogja a kezében, vagy pedig a földön hever, mert a címzettje elhajtotta. Több egyszerű tárgynál, hiszen nem csupán a szereplők azonosítását segíti: a vizuális narratíva legbeszédesebb elemeként akkor is feltárul a jelentése, ha a tartalma akár mindenki számára ismeretlen.¹⁹ A kapcsolat terheltségét hordozza már pusztán létében is: Phaidra és Hippolytos nem találhatják meg egymást közvetlenül, mindig egy (vagy több) kívülálló beavatására van szükség. Ez a szerelem sosem kizárólag kettejük ügye, ez pedig a beavatkozás veszélyét is maga után vonja: a dajka, kezében a levéllel, átfogalmazhatja – hiszen megbízott szerepével mindenképp árnyalja – Phaidra *személyes* narratíváját.

Phaidra vonzalma azonban nem csupán a családi kötelek miatt visszatartó Hippolytos számára, hiszen ő eleve elzár-



5. kép. M. Schofield rajza a készlet ábrázolásairól (forrás: Mango–Bennett 1994, 389)

közik mindennemű kapcsolattól. Nem ismeri és nem hajlandó megismerni a szerelmet: Aphrodité önjelölt ellenségeként a természet tisztaságát, Artemis világát és életmódját választotta – számára egyedül az Artemishez fűződő kapcsolat létezik, a vadászat ennél fogva a vele való, szüzes együttlét sajátos formája.²⁰ Nem pusztán része a rangjához illő életnek, hanem ez az élete – mi több, ki is váltja vele az ideális polgári lét egy meghatározó részét, hiszen házasodni és utódot nemzeni nem hajlandó: szűz marad a szűz vadászigazgató társaságában. Már az első ábrázolásokat jelentő pompeii falfestményeken (6. kép) is gyakran kíséri egy vadásztárs, mellette lova és vadászkutyái is várják: Hippolytos mindig vadász, akkor is, ha éppen nem vadászik, legfeljebb indulna. A dajka mindenesetre alkalmatlan pillanatban érkezik, megjelenése már a pontos cél kiderülése előtt sem helyénvaló: kívülállóként hatol be a Hippolytos számára otthonos, intimnek hitt közegbe.²¹

A Hippolytos megkörmövezését ábrázoló képeknek témája Phaidra ajánlattétele, de a szerelmi vallomás jelenetében nem

csak azt láthatjuk (meg), hogy az a szűz és tiszta vadásznál sosem talál meghallgatásra. A kezdeményezés és az elutasítás elbeszélésében ráadásul szinte mindig²² vannak jelen beavatottak, segítők, vagy csupán elhatárolódó „közönség” – az ábrázolások drámaiak, a szó minden értelmében. A szereplők mozgásterében ezen a témán belül nagy és változatosan bejárható: jóllehet az eseménysor világos és jellemzően egyforma, de a különféle irányvonalakkal megrajzolt ábrázolásokon más-más összefüggések térképezhetők fel.

2. Két példa a kutató jegyzeteiből

A mitikus történet képi megfogalmazásainak sorában a freskón és a mozaikokon az ajánlattétel jelenete önmagában áll, s még ha olykor ki is rajzolódik némi tagoltság, az ábrázolás egyetlen képességet alkot. A császárkori római márványszarkofágokon²³ viszont, amelyek az ismert ábrázolások leg-

nagyobb számú tárgycsoportját jelentik, az ajánlattétel a történetnek csupán az „egyik oldala” – mind a készlet, mind a Meleagros-tál térkezelése szempontjából ezek legfőbb jellemzőit érdemes áttekinteni.

Ezek a szarkofágokon a fő oldal bal felén ábrázolt vallomás megfogalmazásában (többnyire: a dajka fölkeresi Hippolytost) a pompeii falfestészetben rögzült képelemeket látjuk viszont, természetesen mindig az adott ábrázolás egyéni hangsúlyaival; a jobb felén pedig kétféle, egymástól meglehetősen elütő pillanatképet faragtak ki.²⁴

Az egyik, főként a Kr. u. 3. század végéről ismert típuson (7. kép) Theseus van jelen Phaidrával átellenben, azonos pozícióban: a két „szülő” fogja közre Hippolytost, akitől balra a dajkán kívül Phaidra szolgálóit is láthatjuk, jobbra pedig egy vadásztársa mellett athéni polgárok és szolgák sorakoznak föl. Az ábrázolás értelmezése szorosan alárendelhető a műfaji kontextusnak, nem csupán a temetés idejében, hanem a későbbi, ismétlődő sírlátogatások keretei között is: Hippolytos (és olykor Phaidra) arcára ugyanis olykor portrévonásokat faragtak. A hős tulajdonságait, vagy még inkább: a héróshoz társított tulajdonságokat, érzéseket és tapasztalatokat – ide érthetjük épp úgy a józan erényességet (*sóphrosynét*), mint a méltatlanul korai halált (*mors immaturát*) – az elhunyt ruházták, emléket állítva személyének, akivel a családtagok is átlényegülve, a mítosz világában együtt lehettek – a szülők/házastársak elvesztették gyermeküket/párjukat, és ezzel a veszteséggel mindannyiszor szembenéznek.²⁵ Habár a történet megdöbbentő választásnak tűnhet, a nőalakban nem a kéjszív, majd rágalmozó mostohát kell felismernünk: Phaidra nemcsak az a nő, akit a szenvedély fűt, hanem aki szüntelen a viszonzatlan szerelmi fájdalomtól, a megemészthetetlen hiányérzettől szenved – jóllehet sosem kerülhetett igazán közel Hippolytoshoz, folyamatosan vágyódik az elérhetetlen ifjú után. A mítosz sarokpontjain keresztül tehát sokkal inkább elvont fogalmak, érzések válnak megfoghatóvá, amelyek a gyász különböző fázisaiban más-más módokon váltak átélhetővé a családtagok számára.

A szarkofágok másik jellemző ikonográfiai típusában (8. kép) vadkanvadászatot látunk a fő oldal jobb felén.²⁶ Egyértelműbben rajzolódik ki tehát a görög tragédiaváltozatokban meghatározó aphroditéi és artemisi szféra kettőssége: az ágaszkodó lovon ülő vadász, Hippolytus kiváltsága a mellette harci fegyverzetben futó Virtus alakjában ölt testet, aki óhatatlan is Diana támogató jelenlétére is asszociációkat ébreszt; ráadásul a jobb felső sarokban egy másik, helyszínt jelölő perszifikációt is látunk. Szemben a baloldalt ábrázolt konfliktus, a vallomás tetőpontszerűségével, amely „valós”, egyszeri, és végzetes Hippolytus sorsára nézve, jobbra kevésbé a vadászat eseményszerűsége, hanem annak általános atmoszférája vá-



6. kép. Pompeii falfestmény. Antiquarium di Pompei, Itz. 20620
(forrás: Wikipedia, fotó: Wmpearl)

lik uralkodóvá. Ez a természeti közeg mindkét irányból értelmezhető: Hippolytus a márványba faragva örökre a számára kedves és otthonos világban és társaságban élhet, ahol igazán önmaga, ahol boldog; ugyanakkor ez a tér természet *feletti* is, nem evilági – Hippolytus, akiben az elvesztett családtagot is felismerték, már máshol jár. A mitikus történet vizuális megfogalmazása és a halállal való szembenézés horizontja tehát összeolvad, eggyé válik.

A tárlatvezetői felvezetés után okkal választottam a szarkofágok két képtípusának vázlatos leírását a Seuso-tárgyakhoz leginkább hasonló párhuzamok felsorakoztatása helyett; ugyanakkor okkal esett a választásom is éppen erre a két reprezentatív darabra. Ez a specifikus tárgycsoport ugyanis olyan dimenziót nyit a mosdókészlet és a Meleagros-tál megismeréséhez, amely kényszerűen elhomályosul, akár el is tűnik a múzeumi térbe helyezés révén. Ha a vitrinen túl ahhoz (is) közelebb akarunk lépni, milyen befogadói élményt jelentett a kincs szemlélője számára a történet két különböző megfogalmazása, szem előtt kell tartanunk, hogy Hippolytos (vagy Meleagros, Adónis stb.) több volt, mint sztár-vadász, tragédiaszereplő vagy ügyesen beazonosított alak a lakoma műveltségi kvízén. A tárgyak, persze, egy bizonyos szemszögből a „vagyonos, hozzáértő műgyűjtő” státuszával gazdagították tulajdonosukat, de az azokon látható jelenetek az identitásukat megalapozó, formáló, bizonygató erővel és jó eséllyel akár személyes kapcsolódással tették nagyra becsült, páratlan kincse a színezüstöt.²⁷

Egy freskó vagy mozaik sosem csupán színes faldekoráció; egy szarkofág domborművén pedig Hippolytos szinte már családtag. A Meleagros-tál és a fürdőkészlet sem egyszerű használati tárgyak vagy státuszszimbólumok. Igazi kulturális értéküket



7. kép. Római műhelyben készült márványszarkofág. Musée du Louvre, RMN-Grand Palais, ltsz. Ma 2294
(forrás: www.collections.louvre.fr, fotó: Tony Querrec)

elsősorban nem méretük, súlyuk, de még csak nem is a rajtuk látható ábrázolások esztétikai minősége adja, hanem azok korszaklenyomata, a lehetséges jelentések gazdagsága. A válasz, hogy adott ábrázolások hogyan illeszkednek a mitikus történet képi és szöveges hagyományába,²⁸ segíthet megérteni a kincs jelentőségét szélesebb perspektívában a Seuso-kincs egykori ismerői, de a mindenkori néző számára is. A következőkben a készlet és a tál képzeletbeli (vagy valós) kiállításának látogatásakor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy az ókori ember szemében a tárgyakon ábrázolt jelenetek nem pusztán történetek – a mítosz a tapasztalati világ részét képezte.

3. Mit látunk a készleten?

A vödör alakú díszedények több mint 20 cm magasak és majdnem 4,5 kg súlyúak. Három-három griffet formázó lábón állnak, fogójuk két-két férfibüszttel²⁹ csatlakozik az edények testéhez, amelyek teljes felületét kitölti a két részre tagolt Phaidra és Hippolytos-jelenet. A kancsót – amely 57 cm magas, de valamelyest könnyebb a *situláknál* – gazdagabb díszítés jellemzi: a has legszélesebb sávjában ábrázolták a mitikus történetet, amely fölött vadkan- és oroszlánvadászatot, az alsó sávban pedig különféle állatokat üző kentaurokat látunk. A talpat és a nyakat akantuszlevelek borítják, a fülön makkokkal teli tölgyfaág fut végig. A száj felé megtörő fülön egy oroszlán áll, oldalt pedig női maszkkal kapcsolódik a kancsó testéhez.³⁰ Mindhárom tárgyon jól láthatóak az aranyozás nyomai.

A mítoszábrázolás kompozíciója azonos a vödörökön és a kancsón, de a képelemek nem egyeznek meg teljesen. Az eltérések más-más természetűek: a kancsón első pillantásra is lát-

szanak a különbségek (pl. Phaidra mögött nincs oszlop, Hippolytos mögött pedig fa), míg a *situláknál* szemügyre véve talán csak később tűnik fel, hogy az oszlopfejek felcserélődtek, vagy hogy a B-vödrön a lovas éppen felszáll, nem pedig elvágat; a stílusbeli különbségek fölfedezéséhez pedig még gondosabb megfigyelésre van szükség (gondoljunk elsősorban a nőalakok frizurájára). Az alábbi bemutatás a vizuális narratíva legfőbb elemeire koncentrálna, nem pedig a tárgyat készítő mester kéznyomaira, ennél fogva a három ábrázolást együttesen elemzem.

Az ikonográfiai skéma két részre tagolódik: az egyik oldalon Phaidra ül két szolgálólány kíséretében, a másikon Hippolytosot látjuk az előtte térdelő dajkával, tőle balra egy idősebb vadászt kutyákkal, jobbra lóra szálló, illetve elvágató férfialakot. A két egységet egyik oldalról oszlopokkal határolt kapuzat, a másiktól oszlop és köré fonódó fa választja el. Látványos, hogy Phaidra és Hippolytos áll a két jelenet középpontjában, viszont nincs hangsúlybeli eltérés közöttük, a tárgyakon hozzávetőleg ugyanakkora helyet foglalnak el, és egyik oldal sem kerül „fő nézetbe”. A jelenetnek olvasási iránya sincs: a tárgyak alakja „távrolról” azt a benyomást keltheti, hogy azonos időben más-más helyszínen játszódó eseményeket látunk – ugyanaz a történet, két pillanatképpen megragadva: az érem két oldala. Lássuk részleteiben előbb Phaidra oldalát, a kaputól balra.

Phaidra és a két fiatal nőalak a palotában vannak – a belső teret itt oszlopok jelzik (a történet más ábrázolásain általában függöny, *parapetasma*). Mindhárman mell alatt megkötött, hosszú chitont, illetve ékszereket, diadémát viselnek. Phaidra ölen lecsúszik a felsőruha, amint ő maga bizonytalanul ül egy támla nélküli, párnázott széken – mintha csipője is már

csak éppen érintené a széket. Egyik lábát a trónhoz tartozó zsámolyon látjuk, a másik viszont a levegőben van a föld fölött, mintha az is éppen lecsúszott volna; tartása nem méltóságteljes, királynői. Karjai is erőtlenek: az egyik szolgálólány a jobb csuklóját tartja meg alulról, míg társa könyökénél fogja. Phaidra felfelé néz, tekintete azonban egyikük pillantásával sem találkozik – nem velük törődik. A szolgálólányok gondoskodnak ugyan Phaidráról, de nincs közöttük bizalmas kapcsolat: jelenlétükre az asszony fizikai állapota miatt van szükség.³¹

Phaidra megjelenítésének módja semennyiben nem szokatlan: a szerelemtől szenved, és gyöngye, tehetetlen nőként jelenik meg.³² Figyelmen kívül hagyja a segítségére siető lányokat, tekintetével valaki más után kutat, mintha elküldött dajkája után nézne, abba az irányba, ahol a kapu jelzi: a palotából ki-, vagyis inkább átlépünk a természetbe. Az oszlopok által közrefogott kapu egyfelől határt képez a két helyszín között, másfelől háttérrel is ad a jelenet egészének – a drámai cselekmény helyszínére, mondhatni díszletére.

A kapu és a fatörzs között, a jelenet szélén idősebb vadász áll: korát szakállja jelzi, rövid tunikát és csizmát visel, mellkasán törének szíja fut át, és lándzsát tart a kezében. Tenyerét felfelé fordítva előrenyújtja jobb kezét, s éppen ellép Hippolytos felé. Mozdulatában semmi sietség vagy sürgetés nem tűnik elő; alatta két vadászkutya szimatol, orrukát a magasba emelve.

A három tárgyon a jelenet közepén Hippolytost látjuk, héroikus vadászként megrajzolva: a vállán fibulával összefogott köpenye egész testét meztelenül hagyja, csupán vadászcizmát visel. Lendületesen emeli fel mindkét karját balra, miközben ő maga jobbra indul, éppen egy szikladarabra lép fel. A két lába között a földön egy kitárt írotábla látható, a dajka által átadott szerelmes levél. Elutasító válasza tehát egyértelmű – elhajította az írotáblát, amely a két *situlán* és a kancsón más-más pozícióban van: a kancsón vízszintesen fekszik, azaz már földet ért, a vödrökön viszont éppen most landolnak úgy, hogy a *diptychon* mindkét fele látszik. Nyitva van, írás azonban nem rajzolódik ki rajta, azaz pontos tartalma, mint a legtöbb esetben, ismeretlen, s a mester – ellentétben, mint majd látni fogjuk, a Meleagros-tálon látható írásképpel – a sorokat sem jelezte. Hippolytos dinamikus és indulatos reakciója azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy Phaidra mondanivalója felháborítja; a királynő hívogató hangja éppen hogy hirtelen távozásra készíti címzettjét.

a) Egy szokatlan elem: a dajka kiszolgáltatottsága

Mindhárom tárgyon a dajka Hippolytos magasba emelt két keze alatt térdel. Korát nem csupán a haját borító kendő, hanem az arcán kirajzolódó ráncok is kiemelik. Karját széttárja, mindkét tenyerét kifordítja, tekintetét a földre sűti – szégyenében, talán elhatárolódva a levél tartalmától, a rábizott feladat kelletlenségét jelezve: a levelet kézbesítette, s az arra adott választ ő kénytelen „meghallgatni”. Bal térdét mellkasához húzza, jobb lábán ül, válla és mellkasa szinte férfiasnak hat; habár első ránézésre keble fedetlennek látszik, valójában két ruhadarabot visel, felső chitónja lecsúszott. A képelem egyaránt jelezheti, hogy a szerelmes Phaidra képviselője, és hogy kiszolgáltatott a szerelmi ajánlattól fölindult Hippolytos viselkedésének.

A történet drámai feldolgozásaiban a dajka nem csupán a közvetítésben játszik szerepet, hanem az elutasításból sejtethető

következmények tompítására is kísérletet tesz – Euripidésnél mintegy oltalomkérőként esketi meg a vadászt, hogy hallgasson Phaidra szándékáról, Seneca tragédiájában pedig (ahol Phaidra nyílt színen vall szerelmet és Hippolytus ezért karddal fenyegeti meg) fölmutatja a hátrahagyott fegyvert, hogy Phaidra rágalmozó szavait segítse.³³ Gesztelyi Tamás tanulmányában a dajka térdelő helyzetben való ábrázolását az említett tragédia-jelenetekhez köti, ugyanakkor azt is kiemeli, mennyire szokatlan ez a pozíció – csupán két domborművet ismerünk, mindkettő a Kr. u. 2–3. századból való.³⁴ Ezek az idős nőalak szintén szemét lesütve térdel, két karját viszont egyszerre és egy irányba tartón, oltalmat kérve emeli az előtte álló Hippolytos felé, akinek mozdulata kevésbé jellemezhető heves indulattal – szemben a készleten látható, kilépő testtartással. A *situlákon* és a kancsón a levél kézbesítője mindkét irányba tárja szét kezeit, s nem megérinteni akarja Hippolytost.

A késő antik ezüstkincs Hippolytos-ábrázolásainak fontos, de későbbre keltezhető párhuzama a gázai Prokópios *Ekphrasisa*, amelyben a narrátor-tárlatvezető egy falfestményt vagy mozaikot mutat be: interpretációja szerint – akár fikatív, akár valós „műtárgy” leírásáról van szó – a dajka Erös segítségével győzte meg Phaidrát arról, hogy levelet írjon szerelmének.³⁵ A történet ezen változata szerint Hippolytos a dajkán akar bosszút állni: kutyák veszik körbe és éppen lesújtani készül a védtelen asszonyra, akit végül Hippolytos egyik társa ment meg az önuralmát (*sóphrosynéjét*) vesztett vadásztól (25–26). A dajka itt meztelen mellkasához kap, tehát aligha egyezik meg a viselkedése a Seuso-darabokon látható ábrázolással, ám mindenképp említésre érdemes, hogy Hippolytos magatartása teszi indokolttá, hogy védekezésül meghunyászkodjon, térdeljen és kézmozdulataival óvja magát – nem pedig azért teszi, hogy kérését nyomatékosítsa. Jóllehet Hippolytos elutasítása mindannyiszor határozott és ellentmondást nem tűrő, csupán az irodalmi változatokban kap hangot a fölháborodásból következő, hirtelen erőszakosság – a képzőművészeti ábrázolások sorában is, persze, olykor látványos a nemleges válasz (vö. 8. kép), de nem jellemző az a dinamika, ami a mosdókészlet darabjain látható. Itt – épp, ahogy azt Prokópios is számtalanszor számon kéri – nyoma sincs a józan önmérsékletnek.

A dajka mögött lovas férfialak jelenik meg, aki tekintetét visszafordítja Hippolytos felé. A ló szilajul vágat, a zablát a pofájánál szorosan kell fogni: a B-*situlán* földön taposó jobb lába is látszik, ezért ott akár a ló megfűkezőseként is értelmezhető a jelenet – a vadásztárs talán Hippolytos megrettent lovát foghatja vissza; a kancsón viszont egészen rásimul a száguldó ló testére, mintha már úton lenne. A férfi azonosítása, akárcsak a baloldali alaké, bizonytalan – s talán szükségtelen is: az ajánlattétel „egyterű” változatain a kísérő vadász mindig gyalog várakozik. A lovas felidézi viszont a római császárkori szarkofágok azon típusát, amelyen Hippolytus Virtus támogatásával éppen vadkanra vadászik: a Hippolytus mögött vágató alak gyakran hasonlóan fordul az ifjú vadász felé, a ló pofájánál szorosan fogva a zablát (vö. 8. kép). Névtelen, de ismerős alak.

A *situlákon* és a kancsón itt ér össze a két helyszín, melyeket ezen az oldalon egy oszlop és egy köré nőtt fa választ el egymástól. Fölmerült³⁶ ugyan a kapcsolat egy Pausanias-szövegvel, ahol egy görbe fán akadt fenn a kantárba csavart Hippolytos kocsija, de hasonló látunk már olyan pompeii freskókon is, ahol Phaidra szerelmi vallomása a téma.³⁷



8. kép. Római műhelyben készült márványszarkofág. Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, ltsz. 10400
(forrás: www.flickr.com, fotó: Egisto Sani)

Ez az elrendezés – konkrétabb helyszínjelölés helyett – ott is a két, egymás számára hozzáférhetetlen és egymásra veszélyt jelentő világ összefonódásaként értelmezhető: Phaidra a palotához tartozik, Hippolytos pedig a természethez – összetalálkozásuk mindkettejük halálához vezet. Nem véletlen, hogy a Seuso-kincsről szóló monográfiában³⁸ a kiterített rajzon a palota kerül középre: a kapu, amely egyszerre ki- és bejárat, egyszerre köti össze és választja szét Phaidrát és mostohafiát – mindkettejük otthona, amelynek küszöbét mégsem lett volna szabad átlépni.

b) Vadászjelenetek

A kancsón a mitikus történet ábrázolása nem önmagában áll – két vadászjelenet keretezi. A nyak alatt, a has felső sávjában emberek vadásznak oroszlánra és vadkanra: mind a négy alak korabeli vadászruhát visel, a lándzsán és törőn kívül mind egyiküknek pajzsa is van, ló viszont nincs körülöttük, gyalog vadásznak. Az edénytalp fölötti, alsó frízen viszont mitikus lényeket, fiatal kentaurokat látunk, viselkedésük alapján pedig nem is annyira egyértelmű, valóban vadásznak-e: egyikük egy oroszlánpárral találja szembe magát, míg a társa szarvánál ragad meg egy kecskét; egy arányaiban jóval méretesebb birkát pedig hímoszlán üldöz.

Nagy a kontraszt a mindennapi, viszont életre-halálra vívott küzdelem³⁹ és az ehhez képest szinte komikusnak ható, „képzeltbeli” viaskodás között. Sajátos ritmusba rendeződik tehát a kancsó díszítése, hiszen a két mellékes epizód a mítosz valóságát fogja közre – egy olyan mitikus történethez illeszt lábjegyzetet, ahol egy *héroikus* vadász próbál menekülni a *valóság* által rákényszerített helyzetből. A háta mögött elsuhanó lovas vadász alakja földidézheti a mítosz következő, nagyon is „emberi” történetemét is: Hippolytos a tengerparton vágatva elveszti uralmát lovai fölött és meghal.

Mint látni fogjuk, a Meleagros-tál szegmensének Hippolytos teljesen másként viselkedik. A tálon látható szereplők ráadásul sikeres, *héroos*-vadászok – akik már legyőzték a fenevadakat, amelyekkel a fenti fríz vadászaihoz hasonlóan szembe kellett nézniük: Meleagros a kalydóniai vadkan bőrén ül, a korábban Parisként, de talán inkább Aeneasként azonosítható alak egy leterített oroszlánon tapos.⁴⁰

4. Mit látunk a Meleagros-tál szegmensén?

A Seuso-kincs leglátványosabb darabja a Meleagros-tál, melynek teljes felületét gazdagon díszítették. Átmérője majdnem 70 cm, súlya több mint 8 kg – a maga nemében monumentális alkotás. Ha a vitrinben kiállított tárgy előtt állunk (vagy egy róla készült fotót nézünk), a medalionban ábrázolt csapatképpel találjuk szembe magunkat, ez ad viszonyítási pontot a körbefutó jelenetek olvasásához, még ha pontosabb olvasási irányt, vagy minden szegmensre érvényes képprogramot nem jelöl is ki. A Hippolytos-történet ettől jobbra látható.

Az ábrázolás középpontjában Hippolytos áll. Főszereplője a jelenetnek, az őt közrefogó négy további alak tekintete rá irányul: balról Phaidra és a dajka, jobbról egy vadász és egy nőalak fordul felé. Nem csupán a szereplők, hanem a jelenet keretező maszkok is egymással szembe néznek – mindkettő női arcot formáz, holott a tál másik két maszkpárján az egyik férfi. Hippolytos tehát, aki büszke érintetlenségére és kizárja életéből a nőket, itt kétszeresen is női szempárok keresztútjébe kerül.⁴¹

Mint általában, a tálon is vadászó hérosként, erős ifjúként jelenítették meg: szinte meztelen, csupán egyetlen köpenyt visel, amely nyakába kötve a mellkasát takarja, és lelóg a háta mögött, lábán vadászcsizmát hord. Balján kantárral felszerelt, izmos lova felemeli bal lábát, tehát indulásra kész. Hippolytos

is éppen ellép, de testtartásában nem ez a legmeghatározóbb mozdulat. Jobbját egyenesen kinyújtva hátrafelé tartja, tenyerét kifordítja: gesztusa elutasító, ellentmondást nem tűrő.⁴² Bal vállán lándzsája pihen, kezét annak nyelére helyezi: lazán fogja a fegyvert, nem döfni készül vele – a fegyver hegye a földön heverő könyvszerű tárgyra, amelyen bekarcolt vonalak láthatók: az írotábla, Phaidra levele.⁴³ Hippolytos tekintete a táblára mered, mintha a sorokat tanulmányozná, miközben testtartása már megmutatta a levél tartalmára adott reakciót, a határozott tiltakozást.

a) Sokatmondó sorok

Hippolytos magatartása tehát több időpillanatot sűrít: még értelmezi a neki szóló kérést, amelyet csak ő láthat; de már nem is mondott rá, amelyet a külvilág számára is jelez. Alakjában a vizuális narratíva kulcspillantata ragadható meg, páratlan módon: az ikonográfiai hagyományban nincs párhuzama a „lándzsával olvasás” képi megoldásának.

Szintén különleges a bekarcolások hosszas sora: a legtöbb ábrázoláson a táblán jelzésértékkel is csak ritkán szerepel írás. Két mozaikot emelhetünk ki: az egyik a korábban már említett,⁴⁴ a Kr. u. 4. századra datálható mozaik, ahol „fekete tintával írt” sorok rajzolódna ki a levélen,⁴⁵ a másik pedig egy sheikh zoueide-i mozaik, amelyen a levélben jól olvasható Phaidra görög betűkkel írt neve.⁴⁶ A tálon tehát hangsúlyossá is válik: Phaidrának volt mondanivalója – nem csupán tükörképe jelenik meg benne –, Hippolytos pedig a sorok közé mered, nem olvasatlanul hajítja a földre: a gyakorlatban ugyan nem ismeri a szerelmet, de „szóbeszéd vagy festett kép után” immár úgy tűnik, részletekbe menő tudással rendelkezik róla.⁴⁷ Ez nem csupán az eseményt magát sűrítő írás / kép, hanem egy bő szavú szerelmes levél; épp olyanként képzelhetjük el, amelyet Ovidius *heroisa* írt.

Az írotáblát Phaidra szolgálja, a dajka kézbesítette, aki a Hippolytos fölemelt keze által kijelölt irányba távozik. Bal kezét derekára teszi, görnyedt, térdei megrogytak – groteszk alakja egyszerre mutatja meg idős korát és sejteti szolgálatának baljós mivoltát.⁴⁸ Siet vissza úrnőjéhez, jobb kezének mozdulata már felé mutat, de teste kifelé fordul és hátranéz a levél címzettjére: ezáltal össze is köti a két szereplőt. Hippolytoshoz hasonlóan az ő mozdulatai is egyszerre mutatnak időben előre és visszafelé:⁴⁹ átadta a levelet, amelyet Phaidra küldött Hippolytosnak, a remélt válasz helyett azonban sikertelenségről kell majd számot adnia úrnőjének. A kép egyetlen elemében sem állítja, hogy a dajka önként vállalkozott a közvetítésre vagy csupán megbízást teljesített – úgy tűnik mindenesetre, hogy szégyen, megalázkodás vagy büntudat nem rajzolódik ki mozdulataiban. Ezáltal ő menekül Hippolytos határozottsága elől: a levél tartalmának súlyos következményei lehetnek – a leírt szavak fölött, amelyek a drámában elhangozva Hippolytos dühét kiváltják, épp kéznél van egy fegyver.

A levél feladója, Phaidra a jelenet bal szélén, díszes trónuson ül. A testét borító ruha a fejét is takarja – ez a szemérmes római asszony (*matrona*) jellemző képi jele: Phaidra Théseus felesége. Testtartása azonban nem méltóságteljes, nem kiegyensúlyozott. Teste kissé kicsavarodik, előrenyúló lába szinte lecsúszik a trónusról. Bal válla fedetlen, a karfára támasztott jobb kezével pedig fölemeli ruhája szegélyét – vágyakozása tárul fel. Alakja

izgatott várakozást fejez ki, feszülten figyel a szerelmét, Hippolytosra, akitől ajánlatára választ vár. A kudarc, a visszautasításra adott lehetséges reakció itt nem jelenik meg, tartani igyekezik magát – alakjának kettősségében inkább szembevető a büszkeség, hogy uralja a szerelme kitudódása után kibontakozó eseményt: nem a hiúságában megsértett vagy kétségbeesett, elgyengült szerelmes karakterjegyei kerülnek előtérbe.

A jelenet bal oldalán tehát a történet főszereplőit látjuk: ábrázolásmódjuk tükrözi a mítosz „dramaturgiáját” – mozdulataikon keresztül elbeszélhetővé válik az egyetlen képben rögzített esemény. Míg Hippolytos és a dajka esetében az egyes gesztusok elkülöníthetők és részben előzményeket és részben hamarosan bekövetkező jövőbeli momentumokat beszélnek el, addig a Phaidra alakjában kirajzolódó képjelek egyaránt olvashatók balról jobbra, illetve középről balra haladva: magatartása a történet két eltérő pontján is értelmezhető. Előre meredő tekintete, már-már elernyedő testtartása olvasható egyfelől kiindulópontként: éppen útjára bocsátotta a dajkát, másfelől tetőpontként: visszavárja küldöttjét, aki hamarosan rossz hírral érkezik meg hozzá. Ő maga ugyanis nem léphetett ki a palota falain: a trón mellett a háttérben függöny jelzi, hogy odabent, mozdulatlanul ül.

b) Hippolytos látszólagos oltalmazója

A jobb oldalon kívülálló, „névtelen” mellékszereplőket látunk, akik nem alakítói a bevezetett eseményeknek, jelenlétük és magatartásuk mégis áthangolja és árnyalja a mítosz állandó elemeit tükröző bal oldali egységet.

Hippolytosra jobbra egy vadász áll; tunikát visel, köpenye jobbjára csavarva, bal kezében az előtte várakozó két vadászkutya pórázát tartja. Előrelépne, de tekintetével visszafordul Hippolytos felé – mégsem szorosan hozzátartozik. Jobbjában ugyanis lándzsát tart, amely a kompozíció egészének közepén mintegy határt képez a kép két egysége között. Az írotábla a fegyver tövében hever – a vadásztárs nem a levelet, csak az arra érkezett reakciót „olvashatja”. A fölfelé tekintő és szimatoló kutya felett görbe törzsű fa magasodik, ellentételezéseként a dajka és Phaidra között húzódó, a palotát jelző függönynek – a természetben, a vadonban vagyunk, ahová Hippolytos tartozik.

A számára otthonos közeg azonban szűk teret kap, nem árnyos ellenpontja a palota világának, nem tart a jelenet végéig. A jobb szélén ugyanis, Phaidrával azonos pozícióban, szabályosan faragott sziklatömbön nőalak ül. Bal kezében bőségszarut tart, fején tornyos korona: egy város megszemélyesített alakja. Kezét finom mozdulattal emeli fel; gesztusa többféleképpen értelmezhető: üdvözlőn fogadja Hippolytosra; esetleg búcsúzik tőle, felidézve a veszélyt is, amely az otthonából (városából, Athénból vagy Troizénból) való távozás után vár rá. A Meleagros-tól többi szegmensén a helyszínt megszemélyesítő alakok⁵⁰ mindegyike a természetbe helyezi a jeleneteket, ezért is jelentésműködő, hogy éppen abban a történetben kerülünk egy városba, ahol a mítoszban szinte mindig jelen van a város és a természet ellentéte: itt a perszifikáció nem az erdőt jeleníti meg, mint általában a Hippolytos-szarkofágokon, hanem egy várost, azt a teret, ahonnan Hippolytosnak végül távoznia kell. A nőalak egyben Phaidra alakjának, legalábbis körvonalainak tükröződése – azt a *helyet* foglalja el, ahol az aphroditéi szexuális

alternatívájaként Artemis védelmező jelenlétét váránk; s ahol a szarkofágokon Théseus ül és szerez tudomást fia sorsáról (vö. 7. kép). A tálon Hippolytos nők közé szorul: az egyikőtől ellép és a másik felé tart. Hippolytos (férfi) kísérője, aki viszont mint vadász a természeti világ szereplője, mintha elvágná előle az utat: lándzsája a tál peremének felső ívéig ér – mintha megálljt parancsolna az egyébként is az olvasásban elmerülő Hippolytosnak. A kép a Hippolytosnak címzett levél elolvasását állítja a középpontba – ezáltal nem csupán szembesül Phaidra máskor meghökkentő ajánlatával, hanem kijelölő mozdulattal tanulmányozza⁵¹ a Phaidra által vizionált, pontról pontra gondosan megfogalmazott írást, pontosabban az írást helyettesítő képet.

5. A vitrin körüjárása (után)

A mitikus történet és annak szűkebb eseménysoara nagyjából azonos, mégis kézzelfoghatóak a két (vagyis négy) változat eltérő hangsúlyai.

A kancsó és a két *situla* alakja, illetve a frízszerű elrendezés a vitrin folyamatos körbejárására invitálja a nézőt. Phaidra szerelmi ajánlattételének visszautasítása, amely egyaránt témája a készletnek és a Hippolytos-szegmensnek, egészen más ritmusba rendeződik. A történet a mosdókészlet darabjain nem zárul le: mindkét főszereplő tapasztalatait újra és újra olvashat-

juk, ugyanannyit tudunk meg róluk – Phaidra és Hippolytos állapotát járjuk körbe és körbe, ezáltal mi is összekötjük kettejük sorsát: egymástól elválaszthatatlanok, a két helyzetkép folyton egymásba fordul, hiszen a jobb oldali egység dinamikus képelemei újra és újra „továbbküldenek” a bal oldali egységhez. Az elbeszélés meg nem szakadása, ugyanakkor pillanatszerűsége nemcsak a tárgyakon, hanem az egyes darabok ábrázolásain belül, sőt az említett apró különbségek révén is meghatározó: a levél éppen leesik, Hippolytos éppen el fog rohanni – és így tovább... S ne feledjük: a kincs állandó gyűjteményében ráadásul háromszorosan ismétlődik.

A Meleagros-tálon azonban nem csupán a medalion vadászat utáni csoportképe,⁵² hanem a perem mitikus történetei is síkra fektetett pillanatképek. A 3. szegmensnek ráadásul kizárólag nézői vannak: nem csupán a két maszk tekintete, hanem Phaidra, a dajka, a vadásztárs és a perszonifikáció is Hippolytost figyeli – és a mi tekintetünket is rá fókuszálja, és ott is marad. A készlettel szemben a tál másik oldalára esetleg csak odapillantunk, mozdulatlan állhatunk a vitrin előtt – az album külseje nem érdekes, az egyes képek fölött időzünk el, statikusan, mint maguk az ábrázolt alakok. Ezek a belső tekintetek ráadásul egy írást jelölő képegységre, sőt annak tanulmányozó aktusára irányítanak: vajon mit lát a képen Hippolytos? A hozzárható, lehetséges válaszok száma a jelenetet megfigyelő tekintetek számával együtt változik – a történet ezen megfogalmazása sem zárul le.

Jegyzetek

A címbeli idézet forrása: Eur. *Hipp.* 1004–1005, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. A tanulmány a nagy hagyományokra visszatekintő, de 2021-től immár új helyszínen, a Palladion Műhelyben zajlott beszélgetések nyomán formálódott. Javaslatokért és értékes megjegyzéseikért köszönettel tartozom a Szalon résztvevőinek, a lapszám szerzőinek, különösen Nagy Árpád Miklósnak.

- 1 A mesterek minta után dolgoztak; a képelemeket, illetve stílust egyaránt érintő eltérések az alkotói kezek különbségével magyarázhatók, de az sem kizárt, hogy ezek a két – méretében és formájában nagyjából megegyező – vödör megkülönböztetését is szolgálták, legalábbis segítették (pl. az oszlopféjezetek típusának fölcserélése, a lábak illeszkedése). Írásomban csupán néhány olyan részletre térek ki, amelyek az ábrázolás értelmezhetőségének gondolatmenetébe illeszkednek. Részletes leírásukat lásd: Mango–Bennett 1994, 319–363 (a *situlák*), 364–401 (a kancsó); M. Schofield három inkább sematikus, mint precíz rajza alapján is azonosíthatók különbségek (Mango–Bennett 1994, 389).
- 2 A Seuso-vándorkiállítását követően a Magyar Nemzeti Múzeum tárlatán a három tárgyat együtt állították ki a vitrinekben, míg a Meleagros-tál a terem egy másik pontján volt látható – a készlet mellett állva viszont ennek „háttuljára”, a tál aljának sima felületére lehetett rálátni. *A Seuso-kincs. Pannonia fénycímű* állandó kiállításon (2019. június–) a kancsót és a *situlákat* ugyanabban a körüjárható vitrinben, különböző pozícióban installálták a Seusótállal szemben; a Meleagros-tál a következő teremben tekinthető meg. A tárlat 3D-ben, virtuálisan is bejárható: <https://seuso3d.mnm.hu/>.
- 3 Mango–Bennett 1994, 99–152.
- 4 Ez utóbbiról lásd Agócs Péter és Nagy Árpád Miklós tanulmányát a jelen számban.
- 5 A Meleagros-tál medalionjáról és a 6. szegmens részletének értelmezéséről lásd Beszkid Judit tanulmányát a jelen számban.

6 A vadászat és szerelem mint szervezőelv Mango és Bennett monográfiájában mindvégig meghatározó (illetve még: „Death is a third theme common to many of the scenes”, 121); lásd még Gesztelyi Tamás tanulmányát a tál feltételezett képprogramjáról: Gesztelyi 2016.

7 Egy tematikus kiállítás a Seuso-kincs állandó gyűjteményében: képzeletbeli, hiszen a Meleagros-tál 3. szegmense „nem installálható” a készlet mellé; és önálló is, hiszen a cikk nem a Meleagros-tál többi jelenetével együtt tárgyalja a Hippolytos-mítosz ábrázolását.

8 A módszertani megközelítésről lásd Nagy 2015, 31–52.

9 A cikk, amennyiben nem evidensen latin változatokról van szó, a neveket görögnek tekinti, és ennek megfelelően írja át, többnyire ugyanis nincs jelentősége a latin nevek megkülönböztetésének, illetve könnyen következetlenségre kényszerülnék. Csupán a példa kedvéért: a császárkorban a legnagyobb becsben tartott márványszarkofágok attikai műhelyben készültek, a hellénizált művészeti hagyományt követve, de a társadalmi elit megrendelésére; példányaikat birodalomszerte exportálták. Szükségtelen az euripidészi vagy ovidiusi változat kategorizálása és súlyozása is (vö. Dági–Mráv 2019, 157), hiszen nem csupán az irodalomban és a művészetben, hanem a „mítoszok között élő” ember fizikai valóságában sem érvényesült ez az éles elválasztás. Az ábrázolások nem követik szolgálai hűséggel az egyik vagy másik változatot, kölcsönöznek innen vagy onnan jól ismert elemeket, de eszköztárukból újszerű részletekkel is bővítik azokat – ez a mítosz természetéhez tartozik. Lásd ismét Nagy 2015, 31–52, különösen 35.

10 A történet összefoglalásában nem törekedtünk az egyes elbeszélések szétszálazására, elsősorban az állandó elemek hangsúlyozására, nem azok konkrét megnyilvánulására törekedtem. Áttekintést ad pl. Tschiedel 1969.

11 A „Potifárné-motívum” legismertebb görög mitológiai példája – már az *Ilias*-ból – Bellerophon és Sthenoboa / Antia, illetve Péleus

- és Astydameia története, de a katalógus hosszasan bővíthető volna kevésbé nevezetes, inkább csak a motívum szintjén párhuzamot mutató tételekkel is.
- 12 Sophoklész *Phaidra* és Euripidész korábbi *Hippolytos*-tragédiája elveszett, Lykophroné szintén. Áttekintés: Barrett 1984, 10–15.
 - 13 Euripidésnél a kar, Phaidra és a dajka egyaránt νόστος-nak, ’betegségnek’ nevezi a mostoha állapotát, amelyre φάρμακον-t, ’varázsszert’ kell keresni – Phaidra utolsó szavaival Hippolytosnak a νόστος-ban való osztozását jelenti ki (Eur. *Hipp.* 729 skk.). Senecánál a *pudorral* (’szemérem, tisztesség’) szembeállított *furor* a leggyakoribb, a *nefas*, a *malum*, illetve a *dolor* főnevek mellett.
 - 14 Nem csupán a drámai feldolgozások végén, hanem a római irodalomban is általában úgy említik, mint a mostoha mesterkedésének és atyja jogtalanságának áldozata, pl. Verg. *Aen.* VII. 765 sk., Ovid. *Fasti* VI. 739, *Met.* XV. 497 skk.
 - 15 Eur. *Hipp.* 47 skk.; Sen. *Phaed.* 124–127, ahol a Marsszal való affér leleplezése miatt kell szenvednie a Nap-leányoknak.
 - 16 Vö. a házasulandó lányok hajfürtáldozatával és énekével, Eur. *Hipp.* 1428 skk.
 - 17 A mitikus történet eseménysorának tagolásával kapcsolatban árukkodó a *Lexicon Iconographicum* olykor bizonytalan, vagy ismétlésbe kényszerülő kategorizálása (Phaidra szerelmi szenvedése; a szerelmi ajánlattétel fölfedése a dajka közreműködésével vagy anélkül): Linant de Bellefonds 1990, 445–464, s. v. „Hippolytos [1]”; uő, 1994, 356–359, s. v. „Phaidra”.
 - 18 Az ovidiusi levél részletes elemzését és a képzőművészettel való lehetséges párbeszédét további szakirodalommal lásd Gesztelyi 2015; Szikora 2020.
 - 19 Nem mellesleg az euripidészi vádlevél tartalmáról is csupán annyit tudunk, hogy „kiabál” (*Hipp.* 877); Théseus „olvasásáról” és a jelenet értelmezéséről további szakirodalommal lásd Simon 2019. Az irodalomban a *Heroidesen* kívül az *Anthologia Palatina* egyik darabjában (273) Phaidra egyes szám első személyben írt sorait olvashatjuk.
 - 20 Euripidésnél ez az eldozotbemutatás formájában valósul meg (*Hipp.* 73–89; a korszorúzó jelenet adta a darab címét is), Senecánál pedig konkrétan vérfürdőt jelent; Hippolytusból ugyanakkor vadászból vadászott is lesz, lásd Segal 2017, 60–76.
 - 21 A férfi/női, illetve aktív/passzív szerepek felcserélődése már önmagában előre jelzi a veszélyt: Phaidra ugyan nem, de megbízottja elhagyja a palotát – a tragédiák szókincsénél maradvá: „megfertőzi” a természet, a vadon tisztaságát Phaidra szerelmével; a Hippolytus által megrajzolt makulátlan aranykori állapotok ironiájáról lásd Segal 2017, 77–105.
 - 22 Jellemzően a későbbi ábrázolásokon vannak ketten: a már tönkrement pitney-i mozaikon (Kr. u. 4. század) külön panelben is láthatók, míg egy bizánci ezüsttálon (Kr. u. 500–550; ma: Dumbarton Oaks Collection) Hippolytos csipőre tett kézzel olvassa a mellette csábítóan álló Phaidra levelét.
 - 23 A szerteágazóbb attikai szarkofágok bemutatását ezúttal mellőzöm, részletesen lásd Rogge 1995; az agrigentói Duómóban látható szarkofág példáján keresztül: Ewald 2011, 261–307. A császárkori szarkofágok „privát héroizáló” gyakorlatáról, a témákról és a jelentések kategorizálhatóságáról lásd legutóbb: Ewald 2018, 209–262.
 - 24 A kocsihajtó halála – annak ellenére, hogy a temetés és gyász szférájában a modern szemlélő számára indokoltabbnak tűnne – *expressis picturis* jellemzően csak az attikai műhelyekben készült szarkofágokon látható.
 - 25 Az értelmezési kerethez megkerülhetetlen: Zanker–Ewald 2012; az általános megközelítést lásd Koortbojian 1993.
 - 26 A kompozíció elsősorban persze a kalydóni vadkanvadászatot ábrázoló szarkofágokra emlékeztet, de az Adónis-ábrázolások sorában is találkozunk hasonló megoldásokkal; ezek összevetését lásd legutóbb: Borg 2018, 163–201.
 - 27 A korszak ezüstkincseit gyakran szokás ilyen megszorításokkal tárgyalni: Leader-Newby 2004 címe önmagában is sokatmondó: *Silver and Society in Late Antiquity*.
 - 28 Érdemes észben tartani, hogy ennek a világnak csak egy rendkívül szűk hányadára van rálátásunk; bár egyre többet, még mindig nagyon keveset tudunk a nagy népszerűségnek örvendő pantomimus-előadásokról: Hall–Wyles 2009.
 - 29 Mango és Bennett szerint talán Dionysosokról lehet szó, de aligha lehet minden kétséget kizáróan azonosítani az egyébként egymástól láthatóan különböző alakokat. Mango–Bennett 1994, 357 skk.
 - 30 Mango és Bennett egy Múza arcát ismerik föl a maszkban, s kérdőjelesen – indoklás nélkül – Melpomenével azonosítják. Mango–Bennett 1994, 372.
 - 31 Az itt bemutatott szarkofágon látható szolgálólányokkal ellentétben, akik asszonyukhoz közel hajolnak: egyikük mintha épp sügni akarna valakit, a másik pedig Phaidra arcához közel könyököl.
 - 32 Alakjának kettősségéről lásd Ghiron-Bistagne 1982.
 - 33 Eur. *Hipp.* 605–612; Sen. *Phaed.* 725–735.
 - 34 Linant de Bellefonds 1990, no. 73–74; előbbi Brigetióban tárták föl. Beszédese, hogy a két dombormű az „Egyéb típusok; helyi változatok” címszó alatt szerepel, a fentebb ismertetett római császárkori szarkofágok két csoportja után.
 - 35 A szöveg archaeológiai vonatkozásait lásd: Friedländer 1972; Talgam 2004, 209–234; mint mítoszváltozat: Bäbler 2010, 560–618; Szikora 2018.
 - 36 Vö. Dági–Mráv 2019, 149. Paus. *Periég.* II. 32, 10.
 - 37 Linant de Bellefonds 1990, no. 40; részletes elemzését, elsősorban a *Heroides*ből idéző *graffito* miatt: Swetnam-Burland 2015, 217–232.
 - 38 Mango–Bennett 1994, 389.
 - 39 Hasonló vadászjeleneteket láthatunk olykor a Hippolytos-szarkofágok fedelén is, pl. Linant de Bellefonds 1990, no. 58.
 - 40 Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 329 és 121. jegyzet.
 - 41 Mango és Bennett szerint a két maszk Meleagrost és Atalantát ábrázolja: Mango–Bennett 1994, 149–150. Adódna, hogy a jelenetet Aphrodité és Artemis egymással szembenező tekintete szuggerálja, de a másik két olyan jelenet esetében, ahol az arcok befelé néznek, ugyanilyen tematikus elvek alapján aligha találunk identitást a maszkoknak. Ezek sokkal inkább a római császárkorban és a késő antikvitásban is népszerű pantomim műfajának kellékére emlékeztetnek; Hall–Wyles 2008, *passim*. Nem mellékes ráadásul, hogy Hippolytos és Phaidra történetét nem csupán a tragédia színpadán játszhatták újra és újra, hanem el is táncolták – Lukianosnál (*De salt.* 2 és 49), majd a Kr. u. 4. században Libaniosnál (*Or.* 64, 67) is szerepel a mitikus példatár sorában (utóbbinál éppen Meleagros és Atalanta után következik a felsorolásban).
 - 42 Lásd Danaé védekező testtartását Akrisiosszal szemben (2. szegmens), illetve Thisbe rémületében széttárt karját (5. szegmens) is – Hippolytos a kezét leszámítva, kisebb lendülettel reagál a sokkhatásra. A mítoszábrázolások sorában a leginkább hasonló kéztartás a cikkben szereplő vatikáni szarkofágon látható, de ott Hippolytos szemben áll a dajkával.
 - 43 A legközelebbi – és időben szinte a legtávolabbi – párhuzam egy falfestmény a *Domus Aurea*ból: a rekonstrukciós rajz alapján Hippolytus itt is lazán tartja lándzsáját, melynek hegye egészen közel van a már elhajított írotáblához: Linant de Bellefonds 1990, no. 43.
 - 44 Lásd 22. jegyzet.
 - 45 A mozaik más szempontból is szokatlan: Hippolytos helyett Phaidra paneljében ábrázolták a levelet – még nem küldte el (vagy a címzett „át se vette”).
 - 46 Linant de Bellefonds 1990, no. 49. Részletes bemutatását lásd: Olszewski 2002, 45–61. A nevesítés azért is jelentős, mert a mozaik valamennyi alakja, még a vadászok fölött is névfeliratok

- olvashatók, Phaidra tehát kétszer „van jelen”: teljes valójában és γραφή formájában. Az ábrázolás Prokópios *Ekphrasis*ával összefüggésben is fontos: a mozaikon és a szövegben is egy Erós-alak mutatja az utat az üzenet átadásához.
- 47 Az euripidési tragédia *agón*jában Théseust arról győzködi, hogy Erós „gyakorlatát” legfeljebb „szóban és képben” (λόγῳ κλύων γραφῆ τε λεύσσειν) ismeri. *Hipp.* 1004–1005.
- 48 Prokópios *Ekphrasis*ában pontosan ilyen mozdulatot ír le a beszélő (20).
- 49 Hasonlóan a *graffitó*val ellátott pompeii falfreskóhoz, amelyen a dajka Hippolytus felé nyújtja a levelét, de már visszafelé néz Phaedrára, hiszen megkapta a nemleges választ (37. jegyzet).
- 50 Lásd a 2., 4. és 5. szegmens perszonifikációit.
- 51 „Nem ismerem szerelmi kék természetét, csak szóbeszéd vagy festett kép után, de ezt se szívesen nézem, mivel lelkem szemérmes, szűzies.” *Eur. Hipp.* 1003–1006.
- 52 Vö. Beszkid Judit tanulmányával a jelen számban.

Bibliográfia

- Bäbler, B. 2010. „Prokop von Gaza: Der Gemäldezyklus”: E. Amato (szerk.): *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le Epistole di Procopio di Gaza.* Alessandria, 560–618.
- Barrett, W. S. 1964. *Euripides: Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary.* Oxford.
- Borg, B. 2018. „No One is Immortal. From *Exemplum Mortalitäts* to *Exemplum Virtutis*”: L. Audley-Miller – B. Dignas (szerk.): *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World.* Berlin–Boston, 169–208.
- Dági M. – Mráv Zs. 2019. *A Seuso-kincs. Pannonia fénye.* Budapest.
- Ewald, B. C. 2011. „Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic – a Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento”: J. Elsner – J. Huskinson (szerk.): *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi.* Berlin – New York, 261–307.
- Ewald, B. C. 2018. „Attic Sarcophagi. Myth Selection and the Heroising Tradition”: L. Audley-Miller – B. Dignas (szerk.): *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World.* Berlin–Boston, 209–262.
- Gesztelyi T. 2015. „Phaedra levele Hippolytushoz. Ovidius *epistulája* (*Her.* 4) a római képzőművészetben”: *Ókor* 14/2, 41–48.
- Gesztelyi T. 2016. „A Seuso-kincs Meleagros-táljának képprogramja”: *Antik Tanulmányok* 60, 143–157.
- Ghiron-Bistagne, P. 1982. „Phèdre ou l’amour interdit: essai sur la signification du „motif de Phèdre” et son évolution dans l’antiquité classique”: *Klio* 64, 29–49.
- Friedländer, P. 1972. *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza: des Prokopios von Gaza Ekphrasis eikonos.* Città del Vaticano.
- Hall, E. – Wyles, R. 2008. *New Directions in Ancient Pantomime.* Oxford.
- Koortbojian, M. 1993. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi.* Los Angeles – London.
- Leader-Newby, R. E. 2004. *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries.*
- Linant de Bellefonds, P. 1990. „Hippolytos [1]”: *LIMC* 5, 445–464.
- Linant de Bellefonds, P. 1994. „Phaidra”: *LIMC* 7, 356–359.
- Linant de Bellefonds, P. – Prioux, E. 2017. *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés.* Paris.
- Mango, M. M. – Bennett, A. 1994. *The Sevso Treasure. Part I.* Ann Arbor, MI.
- Nagy Á. M. 2015. „Mit látunk a képen? Bevezető a görög mítosz-ábrázolások értelmezéséhez”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen.* Budapest, 31–52.
- Olszewski, M. T. 2002. „La mosaïque de »style naïf« de Cheikh Zouede au Sinaï”: *Archeologia* 53, 45–61.
- Rogge, S. 1995. *Die attischen Sarkophage. Erster Faszikel: Achill und Hippolytos. (Die antiken Sarkophagreliefs, IX. Band, 1. Faszikel.)* Berlin.
- Segal, C. 1986. *Language and Desire in Seneca’s Phaedra.* Princeton.
- Simon A. 2019. „A hallgatás médiumai. Az írotábla-jelenet Euripidés *Hippolytos*ában”: Fodor P. – Kulcsár-Szabó Z. – L. Varga P. – Palkó G. (szerk.): *Hallgatás. Poétika, politika, performativitás.* Budapest, 129–144.
- Swetnam-Burland, M. 2015. „Encountering Ovid’s Phaedra in House V.2.10–11, Pompeii”: *American Journal of Archaeology* 119/2, 217–232.
- Szikora P. 2018. „Délidő Prokópios *Ekphrasis*ában”: *Ókor* 17/2, 50–59.
- Szikora P. 2020. „Phaedra levele Hippolytusnak. A tiltott szerelem Ovidiusnál és a korszak pompeii freskóin”: Krupp J. (szerk.): *Világok között: Tanulmányok Ovidius életművéről.* Budapest, 181–200.
- Talgam, R. 2004. „The *Ekphrasis eikonos* of Procopius of Gaza. The Depiction of Mythological Themes in Palestine and Arabia during the 5th and 6th Centuries”: B. Bitton-Ashkelony – A. Kofsky (szerk.): *Christian Gaza in Late Antiquity.* Leiden–Boston, 209–234.
- Tschiedel, H. J. 1969. *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes.* Bonn.
- Zanker, P. – Ewald, B. J. 2012. *Living with Myths. The Imagery of Roman Sarcophagi.* Oxford.

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidész „költői levelei” (2020/4).

Nagy Árpád Miklós (1955) klasszika archaeológus, a Pécsi Egyetem és a Palladion Műhely munkatársa.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Festett múmiaportrék a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében (Endreffy Katával, 2021/1).

Creatio ex Ovidio

Hogyan hatott Ovidius Pyramus és Thisbe-története az antik művészetben?

Agócs Péter – Nagy Árpád Miklós

Bevezető

Írásunk¹ Thisbéről és Pyramosról² szól, a szerelmesekről, akik inkább a halált választották, mintsem egymás nélkül éljenek. Tragikus történetüket Ovidius írta meg a *Metamorphoses* IV. könyvében.³ Eszerint a fiatalok Babylónban nőttek fel két szomszédos házban, és egymásba szerettek. A szüleik azonban megtiltották, hogy összeházasodjanak, így csupán a két kert közti fal hasadékán át tudtak beszélgetni. Egyszer elhatározták, hogy éjjel kiszöknek a városból, és Ninus sírja közelében,⁴ egy forrás melletti szederfánál találkoznak. Thisbe ért oda előbb, de megrémült egy arra kóborló nőstényoroszlántól, amely inni ment frissen elejtett zsákmánya után. A lány el tudott bújni egy barlangban, ám menekülés közben elvesztette a kendőjét, amelyet a vad széttépett. Aztán megérkezett Pyramus, és észrevette a véres ruhadarabot; azt hitte, meghalt a szerelme, és a kardjába dőlt. Kisvártatva Thisbe is előjött a barlangból; meglátta haldokló kedvesét, majd követte őt a halálba. A gyászukban megenyhült szülők pedig közös sírba temették a fiatalokat.

A százszori elbeszélés alapító érvényűnek bizonyult az európai kultúrában: évszázadokon át művek, remekművek hosszú sorát ihlette, amelyekben Thisbe és Pyramus próteusi története új és új alakot ölthetett, és addig ismeretlen jelentésrétegek tárulhattak fel. Érdekes tehát áttekinteni: milyen hatást váltott ki a *Metamorphoses*ben elmesélt „ős-Pyramus” saját korában, a római császárkorban. Annál is inkább, mert (mindjárt szó lesz róla) a jelek szerint Ovidius – bár meglévő irodalmi motívumokból – maga alkotta meg ezt az elbeszélést. Így tehát az elejétől kezdve kísérhetjük figyelemmel a történet alakulását, ami szinte soha nem lehetséges az antik mítoszok tanulmányozása során, hiszen ott a kezdetre vonatkozó kérdést általában feltenni sem érdemes.

Ovidius elbeszélésének az antik irodalomban nem lett költői visszhangja, képzőművészeti hatása viszont jelentős. Írásunkban azt mutatjuk be, milyen ábrázolásokban öltött alakot az ovidiusi Pyramus és Thisbe-történet, és ezeket milyen motívumokból formálták képpé. Amellett is érvelünk, hogy ezeket a műveket nem csupán a költői minta határozta meg. Mert a képek – az antik ikonográfia egyik fő törvénye szerint⁵ – azonnal önálló életre keltek, és olyan elemekkel gazdagodtak, amelyeket nem találunk meg Ovidiusnál. A változások (egyik) fő generátora pedig az adott kép kontextusa: a történet elbeszélése (vagy inkább az elbeszélt történet) mindig illeszkedik ahhoz a struktúrához, amelynek a része lesz – a kontextus képpalkotó erővé válik. Végül azt is látni fogjuk, hogy a Pyramus és Thisbe-történet ábrázolásai a mindennapi élethez kötődtek, gazdag lakóházak belső tereihez, luxuslakomákhoz, illetve a halál szférájához. Egy olyan képzőművészeti téma ókori történetéről írunk tehát, amely nem vallási vagy politikai nézőpontból, hanem az emberi élet felől értelmezi újra és újra a mítoszt.

Először azt mutatjuk be, hogyan dolgozták fel az ovidiusi témát az első ábrázolások készítői: a Kr. u. 1–2. században alkotó itáliai freskófestők, és műveik milyen értelmezéseket kínálhattak a korabeli nézők számára. Utána a mítosz másik, az ovidiusitól eltérő, úgynevezett kilikiai változatának képeit tekintjük át, amely szerint Pyramos folyóvá, Thisbé forrássá változott halála után. Ez a variáns csak Ovidius utáni forrásokból ismert, és főleg a Birodalom keleti, görög kultúrájú felében terjedt el. Szo-



1. kép. Pyramus és Thisbe. Cambrai, a Saint-Géry apátság egyik épületének timpanonja. 12. század második fele. Cambrai, Musée des Beaux-Arts, Itsz. SC 224 (forrás: Wikimedia Commons)

rosan kapcsolódik Kilikiához, amelynek egyik nagy folyóját csakugyan Pyramosnak hívták, a két típus ábrázolásain mégis számos közös motívum található.

Előjáróban: Pyramus és Thisbe-történetek az ókor után

Álljon itt néhány példa annak érzékeltetésére, milyen gazdag jelentésváltozatok kapcsolódtak a történethez az európai kultúra ókor utáni korszakaiban.⁶

A 12. századtól (*aetas Ovidiana*)⁷ az ovidiusi Pyramus és Thisbe-témát számos költői mű dolgozta fel.⁸ Némelyik elítélően – a szeder színének feketére változása világossá teszi: a szerelem gyönyöre mögött a halál rejtőzik;⁹ más alkotók viszont a trubadúrköltészetben alapvető, halálig tartó hűség mintáját látták benne.¹⁰ Ekkor jelentek meg az első ókor utáni ábrázolások is, mint a mítoszt mintegy képregényként elmesélő bronzcsészék – talán a rétorikai oktatás segédeszközei.¹¹ A bázei székesegyház ambulatóriumának egyik oszlopfőjét díszítő relief és a cambrai-i Saint-Géry apátság timpanonja (1. kép) pedig jelzik: a történet a kor egyházi építészetébe is utat talált. A timpanonon Pyramus holtában is imára kulcsolt kézzel

jelenik meg, Thisbe megsimogatja a fiú fejét; ezek nem a *Metamorphoses*ből ismert motívumok, hanem az ovidiusi történet 1160 körül készült, észak-francia (*langue d'oïl*) nyelven írt, önálló költeménnyé váló átdolgozásához, a *Pirame et Tisbé*hez kapcsolódnak.¹² A fiatalok halálát láthatták öngyilkosságnak, és ezért elítélendőnek,¹³ ám egy másik, főleg a 14. századtól elterjedt és prédikációkban gyakran kifejtett allegorikus értelmezés szerint Pyramus önként vállalt halála Krisztus áldozatát idézi, Thisbe pedig a vele egyesülni vágyó lélek képe: *Piramus enim est Dei filius, Tisbe vero anima humana*.¹⁴ Dante 1304/1307–1321 között írt *Isteni színjáték*ában a mítosz a mindent legyőző tiszta szerelem képe a Földi Paradicsom leírásában.¹⁵ A legismertebb átdolgozás Shakespeare két drámája: a *Szentivánéji álomban* (1595/1596) a mesteremberek, Vackor-Tetőfi¹⁶ és társai által rendezett színelőadás, valamint a *Rómeó és Júlia* (1591–1595). Végül Nicolas Poussin festményét említjük: *Viharos táj Pyramussal és Thisbével* (1651, 2. kép).¹⁷ A szerelmesek tragédiája szinte elvész a hatalmas festményen, csak epizódjelenet a tomboló viharban. A Thisbe arcára fagyott rettenet, a rémült kiáltás a kép világában nem kelt visszhangot; az élet már megy is tovább.

Ez a roppant hézagos válogatás is mutatja: Ovidius elbeszélése végtelenül sokféle értelmezési lehetőséget rejt, számtalan típusú műnek vált ihlető forrásává.

Az ovidiusi történet

Ovidius az egyetlen ókori szerző, aki részletesen elmeséli a végzetes szerelem történetét. Az elbeszélésnek két fő olvasata van: a naiv-tragikus, illetve a minden érzelmességet aláásó iróniából és gyilkos humorból kiinduló olvasat, amely elsősorban az elbeszélő hangra és a költői stílusra, a képek, hasonlatok

felfokozottságára összpontosít. A *Metamorphoses* attól is nagyszerű és egyedülálló, ahogyan képes számtalan különböző történetet egy gyökeresen új típusú, epikus költői művé (*carmen perpetuum*: *Met.* I. 4) sűríteni, amely átfogja a kozmikus idő egészét az ősi Chaostól Caesar apoteózisáig. E tarka mese-folyam elbeszélője mintha állandóan történetről történetre lebegne, amelyek összekapcsolása sokszor véletlenszerűnek tűnik – az olvasó egy idősíkból, egy mese világából hirtelen ott terem egy másikban, a költő így teszi érzékletessé szerkezeti szinten a *Metamorphoses* alapját adó átváltozás-képzetet.¹⁸ A fő elbeszélői szólam a *carmen* költőjéé, de a felbukkanó szereplők is sokszor mesébe kezdenek, olykor az általuk elbeszélte történetek szereplői is. A többszörös alárendeltségek bravúros költészete ez, amely formaművészetében az *Ezeregyéjszakára*, a *Don Quijotéra* vagy Jan Potocki *Zaragozai kéziratára* emlékeztet. Nagyon sok „mese a mesében” típusú irodalmi műnek legalább elvi mintája az *Átváltozások*. Ez a fajta többszintes elbeszélői keretadás adja a negyedik könyvben előadott Pyramus és Thisbe-történet kontextusát is: ez a mese is mesébe van ágyazva. A három Minyas-lány egyike mondja el (ők Orchomenus mitikus alapító királyának gyermekei), egy zárt mese-folyam első elemeként, amelyben otthon, fonás közben négy



2. kép. N. Poussin: *Viharos táj Pyramussal és Thisbével*, 1651. Frankfurt am Main, Städel Museum, ltsz. 1849
(forrás: Wikimedia Commons)

egzotikus, szentimentális és vad szerelmi történet hangzik el. A bor és a szerelem gyönyörétől elzárkózó, szigorú erkölcsű lányok visszautasították, hogy részt vegyenek Bacchus ünnepén; inkább tovább dolgoztak. A józan életű római nőkre jellemzően fontak és szőttek, és közben meséléssel múltatták az időt. Történeteik témája egy-egy *metamorphosis*, ami Keleten játszódik – ez Babylónban¹⁹ –, mind a négy régi és kevésbé ismert; a Pyramusról és Thisbéről szóló, amelyet az első nővér némi mérlegelés után, negyedik lehetőségként választott, *fabula non vulgaris*: „nem közismert elbeszélés” – nem tömegszórakoztatás, hanem irodalmi csemege.

Az ovidiusi megállapítás annyiban is igaz, hogy az antik irodalomban csak egyetlen hasonló cselekményű történetet ismerünk, egy kicsiny, valószínűleg Oxyrynchosban talált papirusztöredéken²⁰ fennmaradt prózai szöveget.²¹ A szereplők neve Pamphylos és Eurydiké, történetük bizonyosan Cipruson játszódik, és számos Ovidiustól ismert motívumot találunk benne. A szerelmesek itt is nemük legszebbjei; ők is titkos találkoztól beszélnek meg (talán Aphrodité szobra mellett).²² Itt is szerepel gyümölcs és forrás, és hogy a lány ér oda előbb. Van vadállat által összevérzett ruha és a tragédiához vezető félreértés: Pamphylos úgy hiszi, Eurydiké az állat martaléka lett. A Stramaglia szerint a papirusz a Kr. e. 1. század utolsó szakaszából való, mindenképpen korábbi Tiberius uralkodásánál (Kr. u.

14–37).²³ A történet tehát legfeljebb ha egykorú Ovidiusszal, aki ilyesféle, a görög szerelmi regény hagyományába tartozó forrásból meríthette a maga Pyramus és Thisbe-történetét, amit aztán a maga képére formált.

A pompeii freskók: négy változat az ovidiusi témára

A *Metamorphoses* Kr. u. 8-ban jelent meg. A Pyramus és Thisbe-történet, száztizenegy sor a mintegy tizenkétezer soros műben, két nemzedéssel később, más ovidiusi történetekhez hasonlóan, önálló életre kelt, ahogy Aladdin vagy Szindbád is az *Ezeregyéjszaka* mesefolyamából. Először²⁴ egyetlen városban és kontextusban találkozunk vele: pompeii házakon – egy *graffitón*²⁵ és négy freskón.²⁶ Mind a négy *tabula picta*: díszített fal közepére festett, táblaképekhez hasonló festmény, amelynek alkotói csak hozzávetőlegesen határozhatók meg.²⁷

A képek a IV. festészeti stílusba tartoznak. Kr. u. 62–79 közé datálják őket, a nagy földrengés és a város pusztulása közötti másfél évtizedre.²⁸ Óvatos feltevésként megfogalmazható, hogy egy lépéssel tovább mehetünk, és a freskókat Pompeii flaviusi korszakára (Kr. u. 69–79) keltezzük. Stílusuk és ikonográfiai jellemzőik alapján ugyanis a hetvenes években

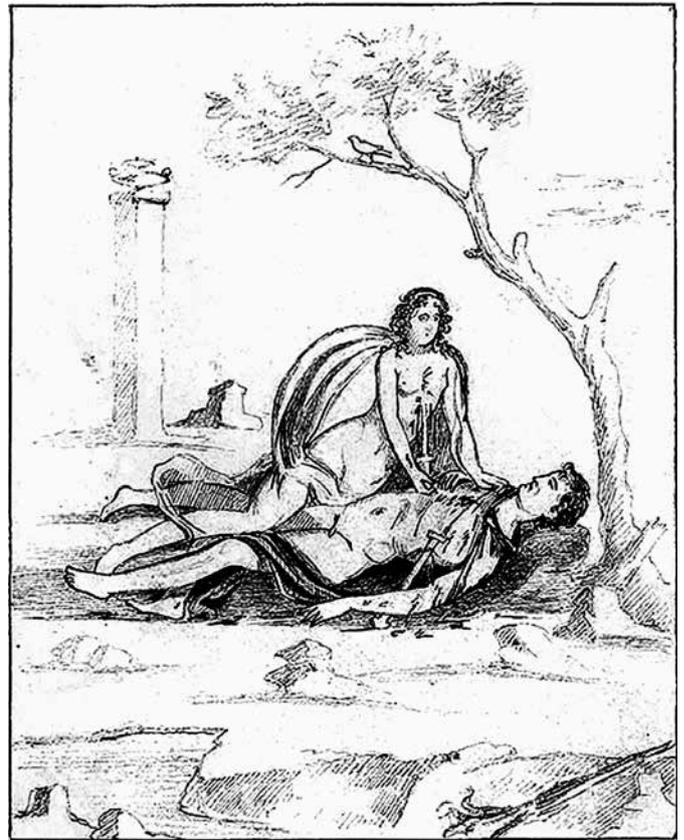


3. kép. Thisbe halála. Pompeii, IX. 5, 14–16. Kr. u. 70-es évek. Nápoly, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 111483 (forrás: pompeiiinpictures.com)

készült művekkel rokoníthatók.²⁹ Az alakok kiterítve jelennek meg a képeken, kevés a takarásban ábrázolt részlet, a festők alig jelölik a tér mélységét. A ruhák anyagszerűsége nem kap hangsúlyt, a redők laposak, nem alkotnak plasztikus formákat, inkább csak jelzesszerűen tagolják a ruhákat.³⁰ Ezek a hetvenes évek pompeii freskóinak jellemző stílusjegyei.

Nem tudjuk, melyik festmény készült elsőként.³¹ A leg-részletesebb, a legtöbb képelemet megjelenítő freskó a IX. 5, 14–16. számú, korábban bordélynak tartott ház egyik helyiségét díszítette³² (3. kép, A). Széltében szinte teljesen kitölti Pyramus alakja. Bíbor köpenyén fekszik, ez az egyetlen ruhája, véráztatta mellkasán üres kardhüvely. Fejét Thisbe felé fordítja, aki szerelmese fölé magasodik, most döfi szívébe a fölmerdő kardot, sebéből szétfröccsen a vér. A mozdulat hevességét a háta mögött ívben feszülő fehér köpeny, a lány egyetlen ruhája érzékelteti. Thisbe teste fehér, a fiú napbarnított, az antik művészeti hagyománynak megfelelően. A helyszínt három képelem jelzi: hátul négyzetes pillér edénnyel tetején, elől szabálytalan alakú kék felület, oldalt pedig lombos fa.

A kép új, önálló kompozíció, egészében nincs ikonográfiai előzménye. Minden elemében az ovidiusi szöveghez kapcsolódik. Bár magától értődő, érdemes leszögezni: a szereplők azonosítása azon alapul, hogy ráismerünk a *Metamorphoses*-ben elmesélt történetre, és hogy ennek az értelmezésnek nincs alternatívája.³⁴ A pillér Ninus sírjával azonosítható – rajta az edény a halott király kultuszát mutatja –, a kék felület a for-



4. kép. A IX. 5, 14–16-ház Thisbe-freskója egy 1878-ban közzétett rajzon (forrás: Reinach 1922, 182, 2. sz.)

rást jelzi. A szerelmesek mellett pedig a szederfa magasodik, tarka lombjában a világos foltok a még fehér gyümölcsöket ábrázolják.

A freskó állapota sokat romlott a megtalálása óta; a régi dokumentációban mára eltűnt és elfeledett részletekre is bukkanunk (4–5. kép).³⁵ A fán madár ült, a jobb alsó sarokban kialudt fáklya hevert, a fa mögötti barna foltot pedig Thisbe köpenyének írták le. A legfontosabb a Ninus sírja mellett látható tárgy, amely jól azonosítható a Kr. e. 1. század régészeti anyagában: gombos fedelű halotti urna.³⁶ A kép jelentése így fontos ovidiusi elemekkel gazdagodik. A fáklya a házasság szokásos metaforája képen és szóban egyaránt, így szerepel Ovidiusnál is: „vágyták is a hitvesi fáklyát”.³⁷ Ha viszont már nem ég, a boldogtalan szerelem, a gyász képi jele. Az urna a szerelmesek jövőjét vetíti előre: „és mi a két máglyán maradott, egy urna nyugosztja”.³⁸

A freskó sajátosságainak felméréséhez érdemes megnézni a másik három képet is. A Marcus Lucretius Fronto-házban lévő festmény (6. kép, B)³⁹ az előző variációs ismétlése, kisebb különbségekkel.⁴⁰ Pyramus itt a kép alsó sávjában fekszik, holtan: a feje oldalra fordult, jobb karja ernyedten hever az oldalánál. Ő is egyetlen köpenyt visel, sebéből patazik a vér, mellén ott az üres kardhüvely. Thisbe ábrázolása is az előzőre rimel, de köpenye sáfránysárga – ez talán a menyasszonyi ruha jellemző színe az antikvitásban. A lány haja nincs illően összefogva, rendezetlen fürtökben omlik a vállára. A kép jobb felső sarkában pedig ott az oroslán testének hátsó része – 1906-ban P. Herrmann még látta: az állat bemegy a kép szélén sommásan



5. kép. A IX. 5, 14–16-ház Thisbe-freskója egy 1906-ban közzétett fényképen (forrás: Herrmann–Bruckmann 1906, 162. tábla)



6. kép. Thisbe halála. Pompeii, Marcus Lucretius Fronto-ház; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (forrás: Herrmann–Bruckmann 1906, 162. tábla)



7. kép. Thisbe halála. Pompeii, A bikinis Venus háza; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele)

jelölt barlangba. A régi leírás a szederfa törzsén látható széles foltot is értelmezi: Thisbe véres köpenyét ábrázolja.

A bikinis Venus háza a lelőhelye a harmadik festménynek. Mára nagyon elhalványult, részletei alig kivehetők (7. kép, C).⁴¹ A képet szinte teljesen kitölti a két szerelmes alakja. Pyramus a köpenyén fekszik; mindkét lábát felhúzza, jobb kezét a fejéhez emeli – az utolsó erőfeszítéseit látjuk. Tekintete talán Thisbére irányult, aki rémülten néz vissza rá. Balja kinyújtva a teste mellett, könyökénél ott az üres kardhüvely. A lány mögötte térdel – látszik a földön a behajlított, áttetsző *chiton*mal borított jobb lábszára –, bíbor köpenye a vállára van vetve. Nem beledől a kardba, hanem magába dőfi. Balra fent a futó, visszanező oroszánt látjuk, ott lóg rajta Thisbe kendője. A jobb oldalon volt egy mára eltűnt fal:⁴² jelezte, hogy kívül vagyunk a Semiramis építette városfalon,⁴³ de a két szerelme elválasztó falat is felidézhetette.

A negyedik festmény a Decimus Octavius Quartio-házban található (8. kép, D).⁴⁴ Pyramus itt is a köpenyén fekszik, testét véres sebek borítják; jobbjánál lándzsa hever, tekintete Thisbét keresi, akit mellette látunk. A lány áttetsző, szintén sárga színű *chiton*ja csak a lábát fedi. Mindkét kezével a mellének fordított kardot markolja, beledől és magába dőfi. Mögötte ott a fa, amelyről vörös köpeny lóg, a háttérben pedig a vérfoltos oroszán. A jelenetet csupaszi sziklák keretezik – szintén ovidiusi motívum⁴⁵ –, a tragédia itt is a városon kívül zajlik. A kép kompozíciója abban is eltér a többitől, hogy az alakok itt az el-

lenkező irányba fordulnak. Egy mára elpusztult felirat szerint a freskót egy bizonyos Lucius festette,⁴⁶ aki – Pompeiiben egyedi megoldással – szignálta a művét; bizonyosan büszke volt rá.

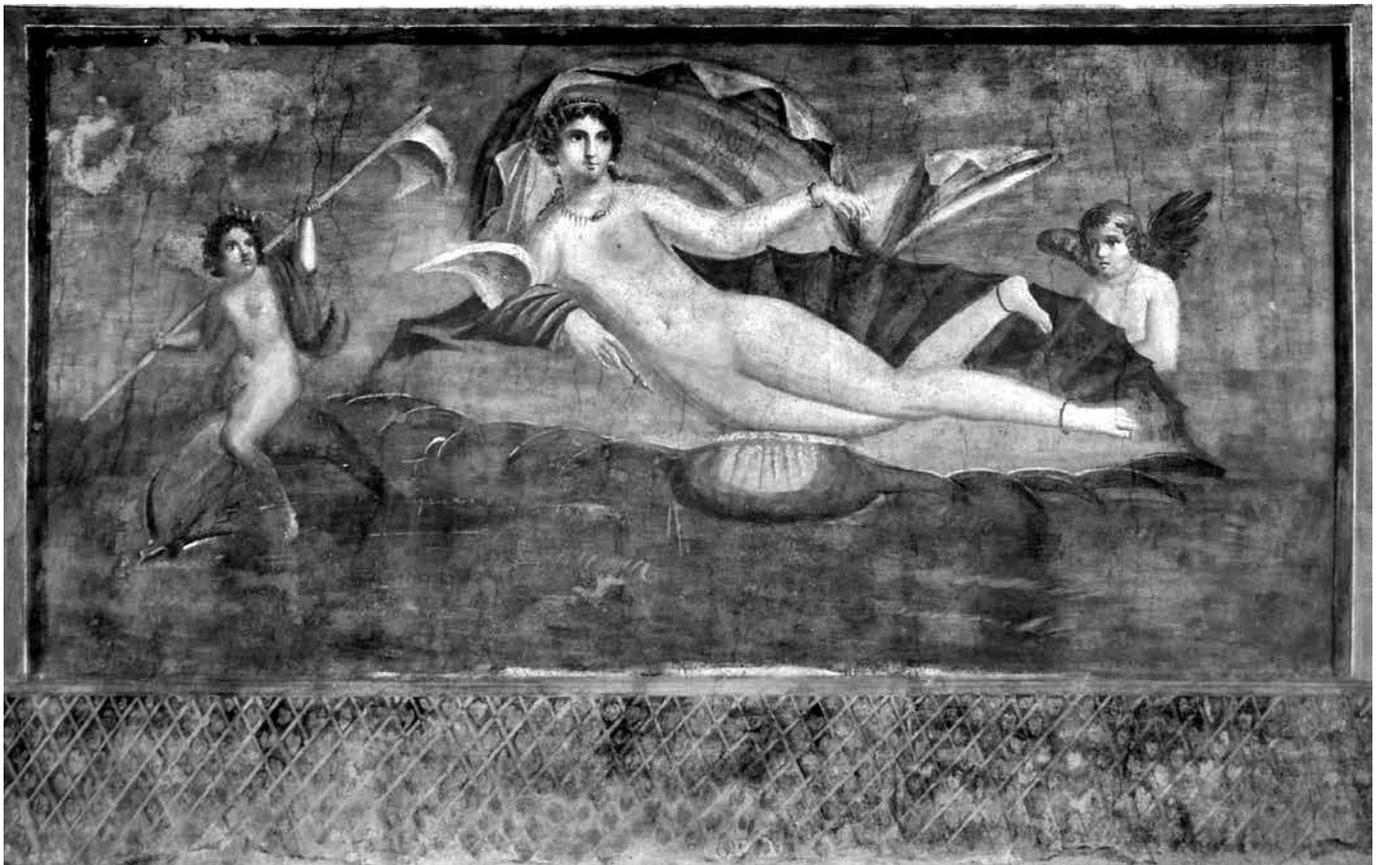
Ez a négy freskó az ovidiusi Pyramus-mitosz legkorábbi ábrázolása. Festőik szinoptikusan szerkesztették műveiket: a történet egyik csúcspontját, Thisbe halálát tették a középpontba,⁴⁷ a háttér ábrázolására pedig olyan motívumokat választottak a pompeii festészetben szokásos képelemek közül, ame-



8. kép. Thisbe halála. Pompeii, Decimus Octavius Quartio-ház; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele, 2017)

lyek Ovidiusnál is megtalálhatók. Bármelyik freskó készült is el először, festője úttörő munkát végzett: korábban soha képpé nem formált történetet kellett megfestenie. Chiasztikus szerkezetű kompozíciót alkotott. Mindegyik képen szinte meztelenül ábrázolt ifjú párt látunk, de nem boldog együttlétben, mint felületes ránézésre tűnhet, hanem a halál pillanatában. Pyramus *héroshoz* hasonlóan jelenik meg, de kardját Thisbe tartja a kezében.⁴⁸ A freskón ábrázolt héroiikus tett pedig az, hogy a lány megöli magát. Ez az ellentétekre épülő szerkesztésmód egyáltalán nem idegen a végtelenül gazdag ovidiusi elbeszélés szellemétől.

A festőnek egy új szkhémát is ki kellett találnia: Thisbe öngyilkosságának ábrázolásához ugyanis nem volt ikonográfiai mintája. A két leghíresebb mitikus példa, Aias és Dido halála⁴⁹ nem jelenik meg pompeii freskókon, a Sophoniba öngyilkosságként értelmezett festményeken pedig méregpohár után nyúló nőalakot látunk.⁵⁰ Érdekes ebből a szempontból megneézni Thisbe alakját. Három freskó úgy ábrázolja őt, hogy mindkét lába a földön van, mintha hason feküdne, deréktól viszont ívben fölegyenesedik (A, B, D). Ez a testtartás úszó vagy kiszolgáltatott helyzetben lévő alakok megjelenítésére szolgált,⁵¹ elég itt A kagylós Venus-ház névadó festményére utalni (9. kép).⁵² Ám itt az istennő kagylón fekszik, és a könnyökére támaszkodik, Thisbe viszont a Quartio-ház freskóján (D) mindkét kezével a fegyvert markolja, és magába dőfi – beledől a kardba, így egyúttal rá is borul haldokló kedvesére. A festők tehát egy meglévő ikonográfiai szkhémát alakítottak át, és új jelentéssel gazdagították, hogy megjelenítsék a lány halálát.



9. kép. Venus. Pompeii, A kagylós Venus háza; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele, 2017)

Az öngyilkosság csak az egyik fő motívuma a történet ábrázolásának; feltűnő a képek erotikus hangsúlya is. Pyramust mint viruló ifjút látjuk, *hērós* módján ruhátlanul (A–D). Thisbe akár egyetlen vékony köpenyt visel (A, B, D), akár *tunica* is van rajta (C), áttetsző ruhája semmit nem bíz a néző fantáziájára. Ráadásul nem is úgy van öltözve, mint szokás: a ruha csak a lábát takarja (C, D), vagy köpenyként lobog a háta mögött (A, B).⁵³ Testét csak a Fronto-ház freskóján (D) látjuk oldalról, a többin szemből, kitérülve, az ágyéka is látszik (A, B, C?). Ez a Thisbe Venus szférájába tartozik, nem a történet elején megismert *casta puella*. A merészség, amellyel feltárja a testét, és megöli magát, képpé formálja az ovidiusi karaktert: a kezdetben félnék lány hēróikus szerelmissé alakul át, aki halálában messze túlnő *puella*-voltának határán: „De merész kezem erre / s van nekem is szívem: s ad erőt, sebet ütni, szerelmem.”⁵⁴ Thisbe és Pyramus halála itt a szerelmi egyesülés egyik fajtája – az egyetlen, ami megadatott nekik.

Ez az ábrázolásmód jól illik a kiindulásul szolgáló költői szöveghez: a *Metamorphoses*ben is erős az erotikus hangsúly – elég itt a megrepedt vízvezetékéből kilövellő víz-hasonlatra utalni, ami Pyramus haláltusáját teszi érzékletessé és végső soron groteszkké⁵⁵ –, de szinkronban van a hetvenes évek pompeii freskóinak ízlésvilágával is. Az ekkoriban készült képeken ugyanis előtérbe kerültek a kétszereplős jelenetek (a korábban sokalakos kompozíciókról elmaradtak a mellékszereplők), gyakoriak a szerelmespárok, és általánossá vált az alakok erotikus megformálása.⁵⁶ A mód, ahogyan Thisbét megfestették, általánosnak mondható a korabeli Pompeiiben; ekkortájt a szűz Dianáról is készültek olyan merész képek, amelyek más korokban aligha volnának elképzelhetők.⁵⁷ A *pictores imaginarii*, a „táblaképek” festői tehát a helyi lakberendezési divat látásmódjához igazítva formálták képpé az ovidiusi történetet.

A freskók következő fontos vonása, hogy nem pusztán illusztrációi Ovidius művének. Vessük össze például azt a két képet, amelyek a leginkább hasonlítanak egymáshoz (A, B; 3., 6. kép). Az utóbbin Pyramus holtan fekszik, a feje oldalra fordult, a másik festményen viszont még él. Fejét felemeli, lábát behajlítja, dereka ívben megfeszül, jobb alkarjával igyekszik megtartani a felsőttestét – bár lazán tartott ujjai és a mellén ernyedten fekvő jobb keze jelzi: erőfeszítése hiábavaló. Hasonlót látunk két másik képen is (C, D). Ez a motívum megfelel az ovidiusi változatnak: „Haldokoló szemeit Thisbéje nevére kinyitja / Pyramus egyszer még, ránéz, s így hűnyja le újra.”⁵⁸ Ezt a lány monológja követi, amelyben elbúcsúzik halott szerelmétől, és elszánja magát. Thisbe egyedül hal meg. A három freskón viszont a szerelmesek utolsó pillantása még éppen összeér – egymást látják utoljára. Ovidius kegyetlen szarkazmusa helyett a festők a halálban beteljesülő szerelem ábrázolását állították középpontba.

A sommás képleírásokból is látszik: a freskók nem egyformák. A IX. 5, 14–16-freskón (A) nincs oroszlán, de van egy madár, ami nem szerepel Ovidiusnál. A szederfa hiányzik a Bikinis Venus-ház festményén (C), egyszer viszont a fehér gyümölcssei is jelölve vannak (A). Kétszer látjuk Ninus síremlékét (A, B), egyszer a babylóni városfalat (C) és a szerelmesek közös sírját (A). A barlang is feltűnik (B), de az oroszlán búvóhelyeként. Az egyes művek komponálása pedig rendre különböző (az alakok és a háttér aránya, a szereplők elhelyezése a képen, stb.). A képek közti hasonlóságok viszont jelzik: a fes-

tők egymás műveire is figyelhettek – ez szintén alakíthatta a történet elmesélésének módját.

Még messzebbre vezet a Quartio-ház freskója (8. kép). Itt lándzsát látunk Pyramus mellett, és hiányzik a kardhüvely – nem tudnánk hová eltenni a Thisbe kezében lévő kardot. A fiú arca és teste csupa vér, nem egyetlen, önkezeléssel vágott sebet látunk rajta. Érdemes hát megfontolni I. Baldassare feltevését: ezen a képen az ifjút az oroszlán sebesítette meg.⁵⁹ Akár így, akár másként magyarázzuk,⁶⁰ a lándzsa biztosan jelzi: Lucius festő nem úgy mesélte el Pyramus halálát, mint kollégái: vadászó *hērós*okhoz tette hasonlóvá a fiút, és így radikálisan átértelmezte az ovidiusi történetet.

Erre a gyökeres változtatásra a freskó építészeti kontextusa kínál magyarázatot. A képen nincs forrás,⁶¹ közvetve azonban nagyon is jelen van. A festményt a háznak a kertre nyíló végében található étkező (*biclinium*) falára festették (10. kép). A mellette lévő fülke *nymphaeumot*, sziklából kifolyó forrást idéz: falát kis kődarabokkal burkolták, középre pedig vízköpőt tettek, amelyből a víz keskeny csatornába (*euripus*) ömlött. S hogy a vízmotívum mennyire hangsúlyosan van itt jelen: a *nymphaeum* másik oldalára a víztükörben önmagát néző Narcissust festették, a keresztfalra pedig vadászcenát, felidézve a Narcissus-történet Ovidiusnál is megjelenő kontextusát,⁶² és ide kapcsolva az *euripus* másik végének freskóit, ahol a fürdőző Diana és egy másik ovidiusi vadász, Actaeon képpárját találjuk.⁶³ A Quartio-háznak ez a kerti része freskóból alkotott mesebeli táj, amelyet vadászó *hērós*ok vízparton játszódó történetei keltenek életre. Ezek a mítoszok mind szorosan kapcsolódnak a *Metamorphoses* boiótiai részéhez (III–IV. könyv), vonzó és veszélyes természeti környezetben zajló történeteket mesélnek el, és jól illenek az építész és a festők által alkotott *locus amoenus*ba. Ablakot nyitnak az építészeti kereten, és az ovidiusitól sem idegen fantáziavilágot teremtenek, gazdag asszociációs teret biztosítva a néző számára; nincs éles határ „kint” és „bent” között. Az itt ábrázolt, sebekkel borított Pyramus jól párba állítható a kutyái által szétmarcangolt Actaeonnal. A képet tehát éppúgy alakítja az építészeti környezet ikonográfiai programja, mint az ovidiusi szöveg. A Quartio-házban a Thisbe-történet új jelentésrétegekkel gazdagodott.

A másik három freskót (A–C) is hasonló környezetben kell elképzelnünk: *triclinium*ba, *cubiculum*ba, azaz a személyes szféra tereibe.⁶⁴ Ezek a képek is szorosan kapcsolódnak a helyiségek ikonográfiai programjához. A Fronto-ház freskója (B) egy kertre nyíló nyári étkező egyik falát díszítette. A másikkal festett képen Silenus és talán Bacchus, a harmadikon pedig azonosíthatatlan nő és férfi⁶⁵ látható. A IX. 5, 14–16-ház (A) Pyramus-festményével díszített helyisége is *triclinium*. Itt a második kép témája Bacchus, Ariadne és a *thiasos*, a harmadiké pedig vergiliusi téma: Dido és Aeneas első találkozása.⁶⁶ Itt tehát dionyszosi környezetben mítikus szerelmek paradigmikus képeit látjuk. Dido és Thisbe is megöli magát szerelmi bánatában; Didót és Ariadnét is elhagyta a kedvese; Aeneas és Pyramus a hűtlen, illetve a halálig hű szerelmes példái – a sor könnyen folytatható. A Bikinis Venus-ház freskója (C) *cubiculumot* díszít; a másik falon lévő kép Selenét és Endymiont ábrázolta – a két festmény itt is gazdag asszociatív értelmezési lehetőségeket kínál *amor* természetéről. A pompeii Thisbe-freskók – a városban általános gyakorlatnak megfele-



10. kép. A *biclinium* zárófala. Pompeii, Decimus Octavius Quartio-ház; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele, 2017)

lően – olyan ikonográfiai programok alkotóelemei, amelyek nem egységes történetet mesélnek el, hanem mítoszképek révén vonatkozási pontokat jelölnek ki, amelyek gazdagon értelmezhetők, és jól illeszkednek a helyiség használatához.

Azt is láttuk, hogy A bikinis Venus-ház freskójának (C) kompozíciója különbözik a másik hárométól, a Quartio-házat díszítő festmény (D) pedig jelentősen átértelmezi a történetet. Nem alakult ki egységes ikonográfiai skéma a történet ábrázolására. A képek megrendelőit nem ismerjük, de néhány szociokulturális jellemzőjüket meg tudjuk határozni. A Fronto-ház (B) szerény méretű, de régi, Augustus-kori épület, és a város egyik vezető nemzetségéhez, a Lucretiusokhoz tartozott; a hatalmas Casa di Quartio (D) vagyos *libertusé* volt; a kisebb Bikinis Venus-ház (C) utolsó gazdája két szinten gazdag *negotiator* lehetett.⁶⁷ (Az ugyancsak nagyméretű IX. 5, 14–16-ház [A] tulajdonosáról nincsenek adatok.) A freskókon nem írták ki a szereplők nevét. Helyes azonosításukhoz – ha közvetve is – ismerni kellett Ovidius, Vergilius műveit, amelyek a Flavius-korra már a római irodalmi műveltség alapvető szövegei voltak, és amelyek hatása a társadalom széles köreit is elérte.⁶⁸ A képek körül gazdag kulturális játéktér képződött, és a különböző társadalmi, műveltségi rétegekhez tartozó nézők eltérő módokon értelmezheték a képeket.

Bár a freskók tanúságán túl keveset tudunk arról, mennyire ismerték Ovidiust Pompeiiben, két *graffito* is idéz a műveiből két nemzedékkal a költő halála után. Az elsőt egy tehetős házban találták: egy Phaedrát és Hippolytust ábrázoló freskó mellé⁶⁹ a *Heroides*ből vett idézetet írtak, amely közvetlenül, szöveges kommentárként kapcsolható a képhez.⁷⁰ A másik egy falra karcolt, valószínűleg nőtől nőnek szóló szerelmes vershez fűzött megjegyzés a Pyramus és Thisbe-történetből: *paries, quid ama(ntibus) obstas?*⁷¹ Az ismeretlen kéz tehát – talán egy élethelyzethez kötődő utalásként – a szerelmeseket szétválasztó *paries*t kárhóztató *Metamorphoses*-idézetet karcolt a falra.⁷²

Összegezve: a pompeii freskók az ovidiusi mű ihletésére készültek, de nem szolgai másolatok. Nem is egyetlen képzőművészeti alkotás közvetlen visszhangjai, bár utaltunk belső kapcsolódásaikra. Mind a négy a szerelmesek halálban való egyesülését ábrázolja – Erős és Thanatos birodalma itt is közel van egymáshoz –, és mind a négy önálló alkotás. Az ovidiusi történet új életre kelt a freskókon.

A Pyramus-történet Portusban és Ostiában

A Pyramus és Thisbé-történet új életét még jobban mutatja az ötödik freskó (11. kép), amely Kr. u. 140 körül készülhetett,⁷³ bő két nemzedékkal a pompeii darabok után.⁷⁴ Ez is Thisbe halálát ábrázolja, de gyökeresen különbözik az eddig látottaktól.

Ikonográfiai sajátosságait a leletkontextus segít értelmezni: ez a festmény sírból került elő. Lelőhelye Portus, Róma másik kikötője. Az Isola Sacra-temetőben tárták fel, az Ostiába menő országút, a Via Flavia (Severiana) közelében. A Variusok sírja egy Portusban gyakori típusba tartozik: ház alakú – az egymás mellett sorakozó mauzóleumok a holtak városának utcaképét idézik. Két helyiségből áll: egy keskeny udvarból – a két hosszanti kerítésfalba fülkéket vájtak urnák számára, és nyári konyhát is kialakítottak a halotti lakomák előkészítésére –, és egy teremből, amelyben szintén urnafülkéket találni. A sír bejárata előtt két *kliné* helyét építették ki, itt rendezték a lakomákat.

A vakolt téglából készült homlokzati falon márványtábla hirdeti, hogy a sírt Publius Varius Ampelus és Varia Ennuchis készítették maguknak és szeretteiknek. Ugyanez a szöveg az udvarból a terembe vezető ajtó fölötti feliraton is elolvasható:

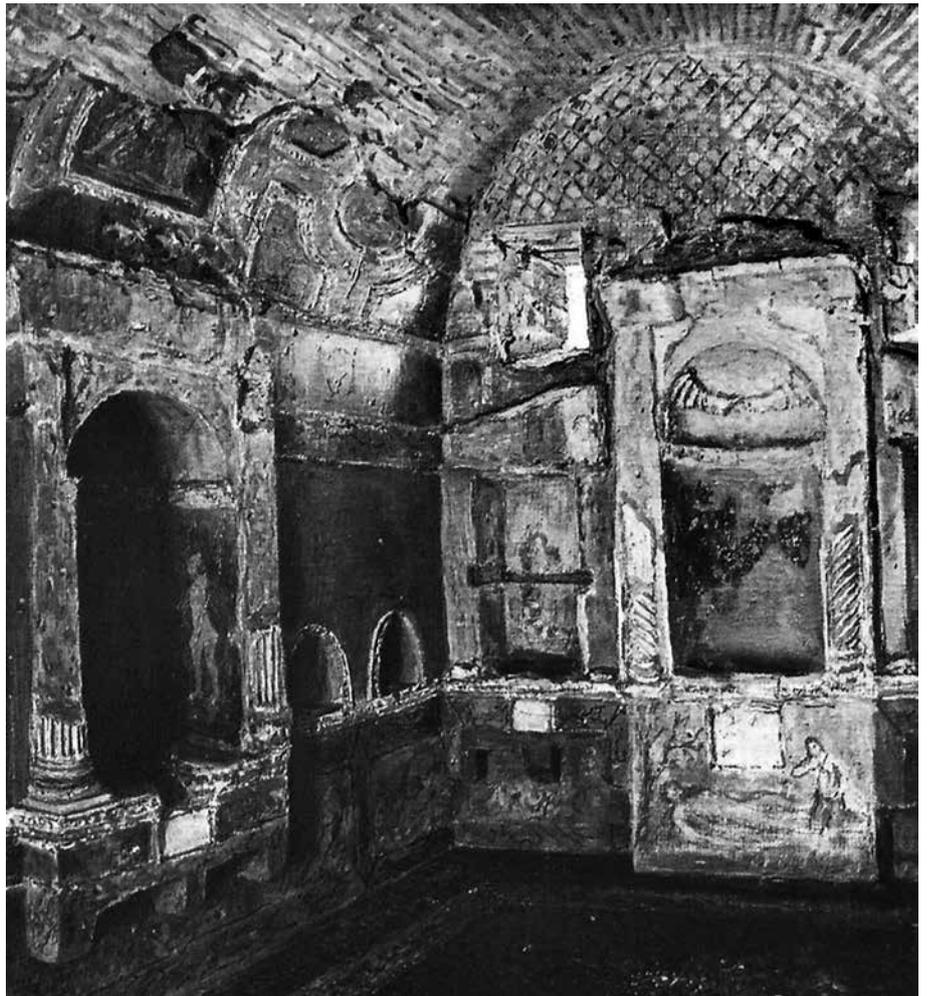
P(ublius) Varius Ampelus / et Varia Ennuchis / fecerunt sibi et / Variæ P(ublilii) f(iliae) Servandæ patronæ / et libert(is) libertabus(que) posterisq(ue) eorum. / Ita ne in hoc monimento sarcophagum / inferatur. H(oc) m(onumentum) h(eredem) f(amiliæ) ex(ternæ) non s(equitur). / In fronte p(edes) XS in agro p(edes) XXXIII.

Publius Varius Ampelus és Varia Ennuchis építették maguknak és Varia Servandának, Publius lányának, valamint mindkét nembeli felszabadítottaiknak és ezek gyermekeinek. Szarkofág nem hozható be az épületbe! Az épület nem szállhat idegen családhoz tartozó örökösre. Szélessége elől 10,5 láb, hátul 33 láb.⁷⁵

Ha a sírtól mintegy harminc méterre lévő úton járók ránéztek a sírra, elsőre



11. kép. Thisbe halála. Portus, A Variusok sírja, Kr. u. 140 körül; *in situ* – Ostia, Museo Archeologico Ostiense, ltsz. 10115 (forrás: www.ostia-antica.org)



12. kép. Portus, A Variusok sírjának terme, főfal. Kr. u. 140 körül (forrás: Petersen 2006, 206, 129. kép; ICCD E17034)

bizonytalán P. Varius Ampelus neve ötlött szemükbe – ez van a legnagyobb betűkkel írva. Három neve (*tria nomina*) rögtön megmutatta: római polgár, ahogy Varia Ennuchis is – az ő nevét, kisebb betűkkel, a második sorba írták. A harmadik sor még kisebb, de még jól olvasható. Ez tudatta: a siremléket maguknak építették (*fecerunt sibi*) – és (*et*) még valakinek. A következő, jóval kisebb sort már csak az igazán érdeklődők betűzik ki, így csak ők ismerik meg a harmadik nevet: Varia Servanda. Róla megtudjuk, hogy az apja is római polgár volt – *P(ublii) f(ilia)* –, sőt a sor végén azt is, hogy korábban ő volt Ampelus és Ennuchis gazdája (*patrona*). Tőle kapták a szabadságukat és a csakis római polgárnak járó nemzetségi nevüket. A két példányban is olvasható sírfelirat tehát úgy rögzíti a mauzóleum építőinek társadalmi koordinátáit, hogy csak az „apró betűs részből” derül ki: felszabadított rabszolgák, akik immár jó *civis Romanus*ként gondoskodnak szeretteikről: volt gazdájukról, illetve szabadosaikról és ezek utódairól.

A sír központi termében harmadszor is találkozunk a főszereplők nevével – ez adja a Thisbe-freskó közvetlen kontextusát. Ez nem „táblakép”, mint a pompeii festmények, hanem egy teljes falszakaszt borító festmény. A sír központi helyén van: a bejárattal szembeni sírfülke alatti falat díszíti, és úgy komponálták, hogy a közepe üresen maradjon. A jelenet így körülveszi a közepén lévő márványtáblát, amelyre az alábbi feliratot vésték:

D(is) M(anibus) / Variar P(ublii) f(iliae) Ser/vandae / Ampelus et / Ennychis / liberti d(e) s(ua) p(ecunia).

Halotti isteneknek. Varia Servandának, Publius lányának (készítette) Ampelus és Ennychis a saját költségén.⁷⁶

Ez tehát Varia Servanda sírfelirata; a fölötté lévő fülke nyilván az ő urnáját tartalmazta. Ampelus és Ennuchis kétféle módon örökítette meg az asszony emlékét. Az egyik a felirat, amelynek fő adatai ugyan azonosak az előzőkével, a hangsúlyai viszont egész mások. Itt Varia Servanda a főszereplő, Ampelus és Ennuchis csak utána következnek, még a rabszolga-nevükön, *praenomen* és *nomen* nélkül, mint az asszony felszabadítottjai (*liberti*). Társadalmi helyzetükre csak az utal, hogy saját pénzükből építették a sírt. Az ívelt betűk a kurzív írásra emlékeztetnek, szemben a másik két szöveg szögletes, a hivatalos feliratokat idéző írásmódjával. Itt a siremlék belső terében vagyunk, ahová csak a *familia* tagjai bejáratosak.

Ebbe a kontextusba illeszkedik a freskó, Varia Servanda emlékeztetének másik fő formája. Pyramus itt is holtan fekszik a földre terített köpenyén, bizonytalan, van-e *chitónja*; fejénél ott a szederfa, oroszlánnak nincs nyoma. Thisbe széles szegélyű ruhája viszont éles ellentétben áll a pompeii képekről megismert átlátszó, a testből szinte semmit sem takaró *chitónnal*. A lány illőn van öltözve, köpeny borítja a fejét – az „elveszett kendő”-motívum hiányzik. Thisbe itt *casta matrona* módján jelenik meg, nagy az ellentét öltözete és az ábrázolt tett között. A másik fontos különbség: a lány nem borul rá Pyramusra; a lábánál térdel, csupán enyhén hajol előre, így dőfi szíven magát. A történet tehát új jelentést kapott. Eltűnt a pompeii freskók erotikus felhangja, a halálos szerelem motívuma, helyébe a halálig tartó hűség került. Így formálódott képpé a két *liberti* hálája volt gazdájuk iránt.

Ez a kép a terem ikonográfiai programjának fő eleme; érdeemes a többit is röviden áttekinteni (12. kép). Varia Servanda sírhelye mellett egy-egy kisebb fülkét alakítottak ki, szintén urnák számára; ezek falára közéleti témájú, mára elhalványult képeket festettek: togás alakot tekerccsel és egy fiút (pap és ca-



13. kép. A Pyramos és Thisbé-mozaiok. Nea Paphos, Dionysos-ház; *in situ*. Kr. u. 3. század eleje (Matthias Recke felvétele)

millus?), illetve talán trónoló császárt. A terem két oldalfalának struktúrája a főfal variációs ismétlése. A jobb oldali *aedicula* freskója már a megtalálásakor sem volt értelmezhető, a másik fülke sírban szokatlan témát ábrázol: Cassandra és Aias történetét. A padlót burkoló fekete-fehér mozaikon pedig Selené és Endymion mítoszt látjuk. A polgári életből vett és a mitikus képeket tehát egyaránt alkalmasnak tekintették a Varius *familia* emlékének megörökítésére.

Hogy a Pyramus és Thisbe-történetnek a portusi freskón látható értelmezése nem volt egyedi, a szomszédos Ostiában talált és a Kr. u. 2. század elejére datált felirat tanúsítja.⁷⁷ A töredékes, görög nyelvű sírtáblát egy Artemas nevű férfi állította Claudia Apphiának és egy másik nőnek – talán az élettársának és az anyjának. A két asszony nagyszerűségét mitikus alakokéhoz méri a szöveg: szerepel itt Agamemnón és Klytaimnéstra, Pénélopé és Odysseus, szóba kerül Thisbé és Pyramos is. A szerelmeseket itt *philia*: szeretet fűzi egymáshoz – a szóvalasztás inkább idézi a portusi freskót, mint a pompeii képeket. A sírfelirat állítója bizonyára azonos azzal a Lucius Atilius Artemasszal, aki – Claudia Apphiasszal együtt – egy szintén Ostiában talált és szintén a Kr. u. 2. század elején készült szarkofágban temette el egy barátjukat, akinek kiválóságát hasonlóan pompózus görög feliratban örökítették meg.⁷⁸ A dombormű egyik oldala két mesterembert ábrázol, egy cipészt és egy kötélverőt: úgy értelmezik, hogy az elhunytat és Artemast.⁷⁹ Az ostiai sírfelirat tehát hasonló társadalmi közegekből való, mint a portusi freskó: az alacsony származású, gazdag városi elit köréből (a görög *cognomen* sokszor rabszolgamúlra utal).

Az ikonográfiai különbségek ellenére is a portusi freskó alapkompozíciója olyan, mint a pompeii képeké, miközben biztos, hogy ezek nem szolgálhattak közvetlen mintájául. Lehet, hogy közvetve hatottak – például hogy a portusi mester „mintakönyvek” révén ismerte meg a régi szkhémát –, de ezt a feltevést semmi nem támasztja alá. A szkhéma ugyanis más tárgyon – például gemmán, kispasztikán – nem jelenik meg, nincs semmi nyoma. Érdemes tehát számolni az alternatív lehetőséggel: a portusi festő önállóan dolgozott, és ő is ezt a motívumot emelte ki az ovidiusi történetből – akár mert olvasta a *Metamorphoses*ben, akár mert máshonnan tudott róla. Thisbe önfeláldozása mindenesetre jól illik a Varius-sír rekonstruálható kontextusához.

A portusi és az ostiai darabon tehát egészen más arcát látjuk az ovidiusi történetnek, mint a pompeii freskókon. Itt is érintkezik Erós és Thanatos birodalma, de itt a halálig tartó hűség került előtérbe. A mítosz így a síri szférában is felhasználható *exemplum* lett.

A Pyramos és Thisbé-történet kilikiai ága

Az ovidiusi történet a szeder színét magyarázza meg: a fehér gyümölcs attól változott vörösre, hogy ráhullott a szerelmesek kiömlő vére.⁸⁰ Ez az aitiológiai átváltozás csak Ovidiusnál és az általa teremtett hagyományból ismert; alapja egy gazdag anagramma-szójáték: *morum, mora* (szeder) – *mora* (késlekedés) – *amor* (szerelem) – *mors* (halál).⁸¹

Ez azonban csupán az egyik ága Pyramus és Thisbe történetének. Mesélték úgy is, maguk a szerelmesek változtak át: a fiú folyóvá, a lány forrássá-patakká.⁸² Thisbé nevű vízfolyást nem

tudunk azonosítani,⁸³ Pyramost igen: így hívták Kilikia egyik nagy folyóját.⁸⁴ Ennek istenét gyakran ábrázolták három part menti város érmein a Kr. e. 2. századtól a Kr. u. 3. századig,⁸⁵ azonosítását odaírt neve biztosítja. Pyramos itt a folyamistenek módján jelenik meg, heverő vagy úszó alakként és mindig fiatalon, bár a vízi istenek általában szakállasok.⁸⁶ Olykor helyi nevezetességgel látjuk,⁸⁷ általában egyedül, ám egy mopsosi, Kr. u. 219–220-ban vert éremsorozaton nőalakkal együtt. Pyramos kevereten fekszik, bal könyöke alatt feldőlt korszó; jobb kezében nádat tart; a lábánál ülő nő csak a derekára tekert köpenyt visel, a jobb karján pedig halat látunk – e képelemek vízi nyμφháként jelenítik meg. Nevét nem tudjuk, de régen fölmerült: egy Thisbé nevű folyóvíz megszemélyesített alakja lehet.⁸⁸ Pyramos és Thisbé valóban folyamistenként jelenik meg két Severus-kori mozaik-betétben (*emléma*), amelyek Seleukeia en Pieriában, Antiocheia kikötővárosában kerültek elő, és egy gazdag villát díszítettek.⁸⁹ A két isten mellképét ábrázolják, a nevek oda vannak írva. Fejükön nádkoszorú, a folyamistenek szokásos attribútuma; egymás felé fordulnak, ami összetartozásukat fejezi ki. A szűkszavú kompozíción nincs nyoma ovidiusi motívumnak.

Pyramos és Thisbé folyóvá változására számos írott forrás utal, de csupán egy késő-antik rhétor meséli el a történetüket. Eszerint a fiatalok egymásba szerettek; a lány terhes lett. Szegyenében megölte magát, a fiú pedig utána halt. Az istenek könyörületből folyóvá változtatták őket.⁹⁰ Ez a szónoki gyakorlathoz (*progymnasma*) szánt témavázlat nem az egyetlen változata a folyó-*metamorphosis*nak: két további, teljesen eltérő cselekmény is körvonalazódik.

A következő variáns az említett seleukeiai mozaik alapján fogalmazható meg. Az emblémák ugyanis két másikkal alkotnak egységet, amelyek Alpheioszt és Arethusát ábrázolják, egy másik folyamisten-párt, akiknek a történetét sokan elmesélték.⁹¹ Több szerző, főleg Nonnos⁹² párhuzamba állítja a két istenpárt. Adódik hát a feltevés, hogy Pyramos és Thisbé történetét az Alpheios–Arethusa-mítoszhoz hasonlóan is mesélték – ebben viszont nincs szó szederről, oroszlánról és véres kendőről.

A harmadik változatban viszont találunk ovidiusi elemeket. Három kép tartozik ide. Az első egy Nea Paphos-i, szintén a Severus-korra keltezhető mozaik.⁹³ Erre ráírták a szerelmesek nevét, azonosításuk így kétségtelen (13. kép). Pyramost itt is folyamisten alakjában látjuk: nádkoszorúval, nádat és bőségszarut tartva; fekszik, egyetlen köpenyt visel, bal karja alatt korszóból folyik a víz a mellette álló Thisbé lábához. A lány *chitónja* lecsúszott a bal válláról; bár ez a képelem Aphrodité szférájára is utal, de főleg a rémült kétségbeesést jelzi. A mozaik alkotója tehát, mint később majd N. Poussin, a szerelme halálára rádöbbenő Thisbé reakcióját állította középpontba. A két alak között nem oroszlán, hanem nőtényipárduc áll, szájában kendővel. A mozaik bal oldalán bokor nő, amelyet aligha tekinthetünk a *Metamorphoses*ből ismerős szederfának – ez inkább képes helyhatározó, akárcsak a két szikla a jelenet szélén: a jelenet itt is a természetben játszódik.⁹⁴ A Nea Paphos-i mozaik tehát olyan történetet mesél el, amelyben Pyramost folyóként látjuk, talán Thisbé átváltozása is jelezve van,⁹⁵ de kulcsszerepet játszott egy nőtény nagymacska és egy kendő is. Nem tudjuk eldönteni, vajon az Ovidiusnál is előforduló közös elemek a *Metamorphoses* ismeretére utalnak-e, vagy így is mesélték a Pyramos-történet kilikiai változatát.⁹⁶



14. kép. A Pyramos és Thisbé-mozaik. A Metamorfózis-mozaik részlete. Carranque, Maternus-villa. Kr. u. 350–450 (forrás: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 327, b. kép)

A következő a Seuso-kincs Meleagros-tálján ábrázolt jelenet, amely szintén egyedi módon ábrázolja a szerelmesek történetét, és együtt látjuk rajta a „kilikiai” és „ovidiusi” hagyomány motívumait.⁹⁷

Az ovidiusi történet hatása szempontjából az a mozaik a legfontosabb, amely a hispaniai Carranque egyik késő római villájának *cubiculum*át díszítette (14. kép).⁹⁸ Tulajdonosa, egy bizonyos Maternus,⁹⁹ a római társadalom legfelső rétegéhez tartozott, ahogy a Seuso-kincs tulajdonosa is. A jelenet közepén Thisbét látjuk hosszú ruhában; elfut, de visszanez a mögötte álló, a szájában vörös kendőt tartó nőstény párducra. Kinyújtott jobb keze és nyitott tenyere a rémület gesztusaként értelmezhető – ez a kép is a lány kétségbeesését állítja a középpontba. Az alakok közötti szürke fa itt is a helyszínt jelzi. A bal oldalon a pusztá köpenyt viselő Pyramust jelenítették meg; ő is elfut, és hátranéz.

A mozaik egyszerre ábrázolja a kétféle átváltozást. A fiú lába csak combig emberi, utána széles, egymásból eredő sávokká alakul át, és Thisbe sarka mögött is hasonló, de egyszerűbb sávok futnak. Ezek jelzik: a szerelmesek folyóvá változnak át – éppen ennek pillanatát látjuk. A mítosz kilikiai változata tehát a Római Birodalom nyugati végén is jelen van – régi felismerés, hogy az antik Mediterráneumra a motívumok szabad áramlása jellemző. Másrészt viszont a fiú faágat tart a bal kezében, amelynek zöld lombját fehér mozaikkockák díszítik – az ág így az ovidiusi szederfát ábrázolja. A szeder annyira összekapcsolódott az ovidiusi Pyramus-történettel, hogy metaforikusan is képes azt felidézni. Ezt látjuk például Serviusnál, aki a vergiliusi „vérszínű szeder” kifejezés értelmezéséhez Pyramus és Thisbe történetét meséli el,¹⁰⁰ és erre utal Quintus Serenus Sammonicusnál az *arbor Pyramea*, ’szederfa’ megnevezés is.¹⁰¹

Sőt az is kifejezésre jut: a gyümölcsök átváltozása előtti pillanatban vagyunk. A mozaikon ugyanis van egy eddig észrevétlenül maradt képelem: a fiú most döfi magába a jobb kezében tartott kardot; a zöld mozaikkockák a pengét, a sárgák a markolatot jelzik. A carranque-i mozaik tehát úgy meséli el a tragikus szerelmet, hogy helyet kap benne a fiatalok folyóvá változása, a fiú öngyilkossága és a szeder metamorfózisa is.

A kép egyediségét a csodás alakváltozások „halmozása” adja, ami összefügghet a mozaik közvetlen kontextusával: ezen ugyanis három további, egymáshoz egyébként nem kapcsolódó metamorfózis-mítosz is látható: Diana és Actaeon, Amymone és Neptunus, illetve Hylas és a nymphák története. Innen a szokásos neve: Átváltozások-mozaik.¹⁰²

Összegzés: *Echo Ovidiana*

Ezek az antik művek ábrázolták Pyramus és Thisbe történetét. Kis részük a mítosz *másik*, Ovidiustól független ágához tartozik, amelyeken a szereplők folyamistének módján jelennek meg (seleukeiai emblémák). Néhányon a mítosz mindkét ágának motívumai meg-

találhatók (Nea Paphos, Meleagros-tál, Carranque; csak az utóbbi esetében biztos, hogy az ábrázolás kapcsolódik a *Metamorphoses*ben elmesélt történethez). A legtöbb kép Ovidius elbeszélésén alapul. Mindegyikre igaz, hogy szabadon dolgozta fel a költői témát, a mesterek képességein túl aszerint, hogy milyen környezetbe illeszkedett a jelenet. A történet így nagyon különböző hangsúlyokat kap – ahogyan később az ókor utáni ábrázolásokon is látjuk.

Az ovidiusi alkotás próteusi jellege abban is megmutatkozik, hogy a képek – két pompeii freskó (A, B) kivételével – nem rendezhetők egységes ikonográfiai hagyományba. Nem egymás hatására készültek, önálló feldolgozásai a történetnek. Készítők a mítosz különféle motívumait választották témául – a freskók a lány halálát, a mozaikok és a tál Pyramus holttestének a megtalálását.¹⁰³ Adódik hát a feltevés, hogy a történet ókori ábrázolásai nem annyira ikonográfiai mintákon alapulnak, mint inkább a történet önálló értelmezésén.

Az antik ábrázolások egészen eltérő tárgytípusokon jelennek meg: építészeti környezetben (freskó, mozaik), ezüst dísztálon, és a társadalom különböző rétegei számára voltak hozzáférhetők: a birodalmi elit tagjainak, illetve gazdag városiaknak. A történet ábrázolásai jellemzően szűk körben voltak láthatók, a családtagok, lakomák résztvevői vagy egy családi sírbolt látogatói számára. Csupán a magánszférában voltak jelen, a hivatalos művészetben nincs nyomuk. Talán mindez segít megmagyarázni a Pyramus-ikonográfia korlátozott elterjedését; divatot egyedül a pompeii freskófestők tudtak teremteni, de ez sem ment túl négy, egyetlen nemzedék alatt készült képen. Ennek ellenére a mítoszt a római császárkor végéig ábrázolták. A fentiek fényében ez aligha magyarázható mással, mint Ovidius közvetlen vagy áttételes hatásával. A képek így megmutatnak valamit abból, milyen sokféleképpen élt tovább a római kultúrában a költő által megteremtett történet, csupán parányi darabkája a *Metamorphoses* roppant szövedékének. *Echo Ovidiana*.

Jegyzetek

- 1 Írásunk egy korábbi konferencia-előadás alaposan átdolgozott változata (Mythenbilder in Kunst und Literatur. Ovids Werk und sein kultureller Kontext. München, 2015. július 10–11.). Időközben jelent meg Pascale Linant de Bellefonds és Evelyn Prioux írása, amelynek megközelítési módja sokban rokon a miénkkel (Linant de Bellefonds – Prioux 2017). Elemzésünkben főleg olyan kérdésekre összpontosítottunk, amelyek nem kaptak főszerepet a két kitűnő kutató munkájában. Köszönetet mondunk barátainknak, kollégáinknak, akik tanácsaikkal, kritikájukkal, a Szilágyi János Györgytől és Horváth Judittól tanult tudományos éthos szellemében segítettek e tanulmány elkészülését: Beszkid Judit, Gábor Sámuel, Kárpáti András, Kozák Dániel, Kulin Veronika, Lakatos Szilvia, Pártay Kata, Peszlen Dóra és Szikora Patricia (a Szalon). Nagy Á. M. ehelyütt is szívből köszöni a University College London és a Deutsches Archäologisches Institut támogatását, amely hatalmas segítséget jelent munkája folytatásához. A fényképek összeállításában Domenico Esposito és Hans Rupprecht Goette (Berlin), illetve Matthias Recke (Frankfurt) nyújtott nélkülözhetetlen segítséget.
- 2 Egyaránt használjuk a nevek latin és görög alakját, aszerint, hogy melyik nyelv kontextusában beszélünk róluk.
- 3 *Met.* IV. 55–166.
- 4 A költő tehát Babilónba tette az asszír birodalom és Ninive mítikus alapítójának sírját. Ninusról: Frahm 2000.
- 5 Már régen felismerték az antik mítoszábrázolásoknak azt az alapszabályát, hogy nem a költői szövegeket illusztrálják, hanem önállóan beszélnek el az adott történetet. Kiindulásul lásd a Horváth Judit által összeállított kötet tanulmányait: Horváth 2015.
- 6 A mítosz posztantik történetének nincs monografikus feldolgozása. Széles panoráma Ovidius recepciójáról: Miller–Newlands 2014.
- 7 A 12–13. század Ovidius irodalmi-művészeti recepciójának kiemelkedő korszaka volt Nyugat-Európában. A filológus Ludwig Traube (1861–1907) által megalkotott *aetas Ovidiana*-fogalom értelmezéséhez: Kistler 1993, 4–25; Le Luel 2015, 265, 39. jegyzet.
- 8 Áttekintésük: Glendinning 1986; Le Luel 2015, 264–265.
- 9 *Alba prius morus nigredine mora colorans / signat quod dulcis mors in amore latet* (Johannes Garlandius, *Integumenta super Ovidium* [sic] *Metamorphoseos* [1234], 181–182). Idézi Delcorno 2009, 75; további példák: uo. 74–78.
- 10 Ferlampin-Acher 2003.
- 11 Kiindulásul: Weitzmann-Fiedler 1957 (vö. még <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/21672>); Gaborit et al. 2005, 23, 11. kép (ehhez: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010101217>). A Pyramus–Thisbe-csészék a bibliai-mitológiai képekkel díszített bronztalak egyik csoportját alkotják, amelyek Európa-szerte elterjedtek (Magyarországon is, lásd Biczó 1992, főleg 101–104). Egy újabb feltevés szerint a Pyramus-csészéket szemléltető eszközként használták volna a rétorikai képzésben: Cohen–Safran 2006 (a korábbi értelmezés bemutatásával). A Pyramus-történet jelentősége a középkori oktatásban: Glendinning 1986.
- 12 A cambrai-i és a bázeli domborművek értelmezése: Le Luel 2015. Jó képek a bázeli oszlopfőről: Delcorno 2009, 104–105. *Pirame et Tisbéhez*: https://www.arlima.net/mp/pirame_et_tisbe.html. A mű új kiadása: Noacco 2005 (*non vidimus*); elemzése: Ferlampin-Acher 2003.
- 13 Néhány példa: Le Luel 2015, 267, illetve 45–46. jegyzet.
- 14 Idézi Draskóczy 2016, 105, 57. jegyzet. A Pyramus-történet középkori értelmezéséről: Delcorno 2016; tágabb körben: Ferlampin-Acher 2003; lásd még 11. jegyzet. Ovidius a középkorban: Clark et al. 2011.
- 15 *Purgatōrium* 27, 37–42; 33, 67–72. Lásd Draskóczy 2016, főleg 96–105; Van Peteghem 2020, főleg 199–207.
- 16 Arany János, illetve Nádasdy Ádám fordítása, az eredetiben Peter Quince. A fordításról lásd Nádasdy Ádám értelmező kommentárját: Nádasdy 2001, 242, 9. jegyzet.
- 17 N. Poussin, 1651. Frankfurt am Main, Städel Museum, ltsz. 1849 (192 × 273 cm). Kiindulásul: Monk Feldman 1997, főleg 135–137.
- 18 A mű itt leírt vonásainak elméletibb megfogalmazását A. Barchiesi tömör cikke összegzi: Barchiesi 2002. Magyarul az *Átváltozások*-ról főleg Szilágyi János György két tanulmányát ajánljuk (Szilágyi 1982a, 1982b). A nemrégiben megjelent Ovidius-tanulmánykötetben (Krupp–Kárpáti 2020) számos írás foglalkozik a művel.
- 19 A helyszín és az első Mínyas-lány által felvetett témák elemzése: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 308.
- 20 PMich 3793. Lásd Stramaglia 2001; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 331–332. Azt is látni kell azonban, hogy az ovidiusi történet számos általánosan elterjedt mesemotívumot tartalmaz, ez nagyban megnehezíti a lehetséges források feltárását. Csúpn néhány példa: a szerelmesek csak jelekkel tudnak érintkezni (T42.1); egy fal hasadékán át beszélgetnek (T41.1); eldöntik, hogy forrás mellett találkoznak (T 35.1); a fiú halottnak hiszi szerelmét, és megöli magát (N343). Ugyanígy: a lány öngyilkos lesz a fiú holtteste mellett (T81.6) – ennek a motívumnak a görög–latin irodalomból ismert példáiról: Stramaglia 2001, 92–93 –; a szerelmesek hamvait közös sírba rejtik (T86). Lásd Thompson 1955–1958.
- 21 A töredék műfaji meghatározásának kérdéséről lásd Stramaglia 2001, 94–98.
- 22 Stramaglia 2001, 85–86. A két történet motívumainak rövid összehasonlítása: 93–94; 102–105.
- 23 Stramaglia 2001, 82. Az *editio princeps* a Kr. u. 3–4. század fordulójára keltezte a papiruszt.
- 24 Pyramus és Thisbe neve szerepel Hyginus *Fabulae* című mitográfiai művében, amelynek szerzőjét olykor a Kr. u. 14-ben meghalt G. Iulius Hyginussal azonosítják. Ez a feltevés azonban teljesen bizonytalan, a szövegnek pedig hosszú keletkezéstörténete van (egyik része például a Kr. u. 4. században élt Vergilius-kutató, Servius művében alapul). A műben előforduló utalások Thisbe és Pyramus történetére tehát nem tekinthetők a *Metamorphoses*-re tett kortárs reflexiónak. Hyginusról és a *Fabulae*-ről: Scott Smith – Trzaskoma 2007, főleg xliii–lv.
- 25 Lásd alább, 71. jegyzet.
- 26 J. Hodske szerint egy ötödik freskó is a mítoszt ábrázolná (Pompeii I 14, 5; lásd PPM II, 937): Hodske 2007, 246), feltevése azonban nem igazolható. A képen a másik négy falfestménytől nagyban különböző jelenetet látunk. L. Fergola (lásd Guzzo 1998, 121, 72. sz.) Venus ábrázolásai közé sorolja; más értelmezés szerint Selene és Endymion története lehet (Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 318, 76. jegyzet).
- 27 L. Richardson három freskót (A, B, D) Lucius művének tartott, a negyediket (C) pedig a M. Lucretius-festőnek attribuíta: Richardson 2000, 147–153, illetve 153–158. A freskók attribuíálásának módszertani problémáiról, a Pompeiiben dolgozó festőcégek munkamódszerének rekonstruálásáról és a különböző festő-szakemberekről (*pictor imaginarius, parietarius*) lásd Esposito 2009, 15–47. Az egyes képekhez lásd 33., 39., 41. és 44. jegyzet. Ehelyütt is köszönetet mondunk Domenico Espositónak (Berlin) a freskókról folytatott ösztönző beszélgetésekért.
- 28 Romizzi 2006, 333, 339, 359, 484; Lorenz 2008, 476, 119. jegyzet. Lásd még 30. jegyzet.
- 29 Más témájú Nero- és Flavius-kori pompeii freskók összehasonlító stilisztikai elemzése: Hodske 2010.
- 30 További jellemző stílusjegyekről lásd alább, illetve 56. jegyzet. Egyedül a Bikinis Venus-ház freskója (C) mutat némileg eltérő

- jegyeket, a különböző stílusirányzatok egymás mellett élése azonban ismert jelenség a pompeii mitikus festményeken (lásd például Hodske 2010, 151).
- 31 G. Sauron a IX. 5, 14–16 freskót tartja a legkorábbinak (Sauron 2009, 220). P. Linant de Bellefonds a Fronto-ház freskóját véli az elsőnek, mert a III. stílus utolsó időszakához sorolja: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 318. A háznak ez a *tricliniuma* azonban Flavius-kori, a freskó pedig IV. stílusú, lásd PPM III, 967; Romizzi 2006, 36.
- 32 Egyik hálószobáját (*cubiculum* f^o, lásd PPM IX, 600) szeretkező párokat ábrázoló freskók díszítik. Ez azonban elégtelen érv a ház funkciójának megállapítására. Lásd Ritter 2017, főleg 236–240 és 265–267.
- 33 Nápoly, Nemzeti Régészeti Múzeum 111483 (105 x 80 cm). Lásd Linant de Bellefonds 1994, 606, 20. sz.; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 319, 322. A házról: PPM IX, 600–669; a mitikus témájú freskók felsorolása: Lorenz 2008, 614–616. A Thisbe-freskóról: 631–633, 50–51. kép; a festéséről: Esposito 2009, 244–246. D. Esposito elemzése szerint a házat „a Via di Castricio festőinek műhelye” festette ki, ám az f jelű *triclinium*, amelyet a Pyramus-freskó díszít, nem szerepel a nekik attribuált művek között.
- 34 A rokon történetet elmesélő papiruszon (lásd 20. jegyzet) a szereplőknek más a neve, és nem ismerünk hozzájuk kapcsolható ábrázolást. A IX. 5, 14–16 (A) freskót korábban Kanaké és Makairos mítoszával is megpróbálták azonosítani, de ez nem tartható: Berger-Doer 1990, 951.
- 35 A fénykép: Herrmann–Bruckmann 1906, 162. tábla. A rajz: Reinach 1922, 182, 2. sz. (a *Giornale di Scavi di Pompei* 1878, 4. 2. nyomán).
- 36 P. Herrmann *cippus*nak írta le, nyilván hasonló jelentésben értve. Az urnatípusról lásd Sinn 1987, *passim*; lásd még https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-1737 (a fedél modern, lásd Sinn 1987, 127, 139. sz.).
- 37 *Met.* IV. 60: *Taediae quoque iure coissent.* Az *Átváltozásokból* idézett szöveghelyeket Devecseri Gábor fordításában közöljük.
- 38 *Quodque rogis superest, una requiescit in urna.* (*Met.* IV. 166.)
- 39 Pompeii V. 4, 11 (V. 4, a), *triclinium* 12; *in situ* (34,5 × 33 cm). Kiinduló irodalom: Linant de Bellefonds 1994, 606, 19. sz.; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 318–319. A ház áttekintése: PPM III, 966–1029 (a freskó: 1028, 115.a–b. kép); a mitikus témájú freskók felsorolása: Lorenz 2008, 547–548.
- 40 D. Esposito hívta fel a figyelmünket arra, hogy a két ház egymás közvetlen közelében épült, ráadásul ugyanaz a festőbrigád dolgozott bennük.
- 41 Pompeii I. 11, 6.7, *cubiculum* 4; *in situ* (71 × 75 cm). Linant de Bellefonds 1994, 606, 21. sz.; Esposito 2009, 179, 78.5. kép; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 322. A ház: PPM II, 526–569 (a freskó: 540–541, 20., 22. kép), a festéséről: Esposito 2009, 177–182, főleg 178–180 („a Via di Castricio festőműhelyének” munkája).
- 42 Csak I. Baldassare említi: Baldassare 1981, 341.
- 43 *Met.* IV. 57–58: *ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem* („hol, mondják, hogy a büszke / várost téglával körítette Semiramis egykor”).
- 44 Pompeii, II. 2, 2, *biclinium* k; *in situ* (123 × 110 cm). Linant de Bellefonds 1994, 606, 22. sz.; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 322. A ház: PPM III, 42–108. A freskó: 103–105, a festéséről: Esposito 2009, 58–61, 211–215. D. Esposito elemzése szerint a ház díszítésén két műhely dolgozott („a Vettiusok műhelye” és „a Via di Castricio festőinek műhelye”), de a k jelű *biclinium*, amelyet a Pyramus-freskó díszít, egyikük munkái között sem szerepel. Lásd még 46. jegyzet. A házban található mítoszképekről: Lorenz 2008, 538–540.
- 45 Ez is ovidiusi motívum, vö. *Met.* IV. 114: *o quicumque sub hac habitatis rupe, leones* („mind, ti oroszlánok, lakozói e szikla-vidéknek!”).
- 46 *Lucius pinxit.* PPM III (1991) 105, 9. kép; Scagliarini Corlăita 2001. A mester szigorú kritikája: Richardson 2000, 147 („It is hard to imagine why anyone would want to claim responsibility for such incompetence”). Lásd még 27. és 44. jegyzet.
- 47 Ugyanezt a témát választotta például – sok művésszel együtt és a freskóktól teljesen függetlenül – id. Lucas Cranach is a történet ábrázolásához: *Pyramus és Thisbe*, 1515–1520. Bamberg, Staatsgalerie (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), ltsz. 13707. Mint láttuk, későbbi korokban a mítosznak más elemeit is ábrázolták.
- 48 Így Lorenz 2008, 228.
- 49 Az elhagyott Dido szerepel néhány pompeii freskón (lásd Hodske 2007, 249). Egyszer kard is van nála, de a királynő ölében nyugszik: Lorenz 2008, 122–124. Dido a IX. 5, 14–16-házban is jelen van, lásd alább, 66. jegyzet.
- 50 Hodske 2007, 253 (három freskó). A kép azonosítása bizonytalan, legutóbb lásd Lorenz 2018, 146, 13. jegyzet. A királynőről lásd Günther 2001.
- 51 Néhány további példa: Dirké (Hodske 2007, 153–154. t.); Europa (Hodske 2007, 93–95. t.); Hellé (Hodske 2007, 119. 4. kép); Leandros (Hodske 2007, 155. t.). A negyedik Thisbe-freskón (C) a lány térdel, ami szintén bizonytalan, kiszolgáltatott testhelyzetnek tekinthető (mint például a Daphné tragédiáját vagy az enyelgő *maenas*okat ábrázoló festményeken, Hodske 2007, 69. t., illetve 40. t.).
- 52 Casa della Venere in conchiglia, lásd PPM III, 112–172, főleg 140–142. Szintén az istennővel rokonítja a lányt, hogy a ruhája úgy kiöblösödik, mint Venus köpenye szokott (A, B). A Venus-festményről legutóbb lásd: <https://www.palladion.hu/almighty-aphrodite-hu/>.
- 53 Ilyen viselettel gyakran találkozunk szerelmi témájú pompeii freskókon, istenen és halandón, férfin és nőn. Lásd például Hodske 2010, 143–144. és 16–18. kép; 146–147. és 24. kép.
- 54 *est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor; dabit hic in vulnera vires* (*Met.* IV. 149–150).
- 55 *Met.* IV. 121–127. Értelmezéséhez lásd 82. jegyzet.
- 56 Jó összefoglalás: Hodske 2010. *Pars pro toto*: „Leitgedanke der Bildzusammenstellung ist der nackte Körper und die erotische Situation” (144). A freskók Flavius-kori keltezéséről lásd fentebb, illetve 30. jegyzet.
- 57 Például a Casa degli Amorini dorati freskója, amely Dianát a Venus Capitolina módján, kezét a melléhez és az ágyékához emelve ábrázolja. Elemzése: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 131–138.
- 58 *Met.* IV. 145–146: *ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa.*
- 59 Baldassare 1981, 342; ugyanígy: Lorenz 2008, 394, 396.
- 60 A sok vér a szeder színének átváltozására is utalhat, és lehet az eltört vízvezeték-hasonlat képi megfelelője is: így Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 326.
- 61 Forrást csak a IX. 5, 14–16-ház freskójára festettek.
- 62 Lásd *Met.* III. 413–414.
- 63 Az ikonográfiai program részletes elemzése: Knox 2015; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 323–326. A szerzők meggyőző érvekkel támasztják alá, hogy ez a képprogram a *Metamorphoses* alapos ismeretéről tanúskodik. *Contra*: Lorenz 2018, 145. L. Richardson szerint ezeket a freskókat mind Lucius festette: Richardson 2000, 148.
- 64 A *triclinium* és a *cubiculum* hagyományos megnevezések, és nem feltétlenül utalnak különböző használatra. Ezek a szobák a személyes szféra helyiségei, hozzávetőleges mai megfelelőik: étkező, nappali, hálószoba – anélkül, hogy ezeket egymástól el lehetne választani. A kutatások összefoglalása: Lorenz 2018, 15–26; 384–385.
- 65 Phaedra és Hippolytus? Lásd Romizzi 2006, 359, 248. sz. Venus és Amor? Lásd Lorenz 2018, 548.

- 66 Korábban a képet a Bellerophón-mítosz ábrázolásának tartották: Romizzi 2006, 484, 916. sz. (a korábbi irodalommal). A Dido-jelenet azonosítása: Strocka 2006, 291–296.
- 67 Pompeii társadalmáról lásd Romizzi 2006, főleg 15–23. Az egyes házak fő jellemzői – A: PPM IX, 600–601. B: PPM III, 966–968; Romizzi 2006, 35–36. C: PPM II, 526; Romizzi 2006, 54. D: PPM III, 42–43; Romizzi 2006, 47–48.
- 68 A pompeii freskókon ábrázolt mítoszoknak több mint 40%-a a *Metamorphoses*-ben is szerepel: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 322. Ez persze nem jelent feltétlenül közvetlen kapcsolatot a képek és Ovidius között. A kérdéstről lásd még Knox 2014.
- 69 V. 2, 10–11. Lásd Swetnam-Burland 2015; Szikora 2020, 188–189.
- 70 Ovidius, *Heroides* 4, 14: *non ego nequitia socialia foedera rumpam* („Nem bujaság készítené tépniem hitves-kötélkeket”, ford. Muraközy Gy.). A *graffito*: *non ego socia*, illetve *no eco* (CIL IV. 4133a–b).
- 71 *Met.* IV. 73, CIL IV 5296, 8. sor, vö. *Met.* IV. 73: „Jaj,» szölk, »te irigy fal, mért állsz két szerető közt?«”. A *graffito* nem része a fölötté más kéz által bekarcolt versnek, de alighanem utal rá. Az ovidiusi idézetről lásd Graverini 2012–2013, főleg 7–8, 19–24. A versről: Graverini 2017.
- 72 Milnor 2014, 196–204 („metatextual joke”). A *graffito* lelehelvényének elemzése: Graverini 2012–2013, 15–17.
- 73 Borg 2019, 156 (érvek nélkül). A freskót I. Baldassare – szintén érvek nélkül – tágabban, az Antoninus-korra keltezte (Baldassare 1981, 343); ez ma a sír szokásos datálása (például Westcott 2011, 135).
- 74 A freskót az ostiai múzeumban őrzik, ltsz. 10115. Lásd főleg Baldassare 1981, 350, 5–6. kép; Linant de Bellefonds 1994, 606, 23. sz. A Variusok sírjának átfogó elemzése: Petersen 2006, 203–226; Borg 2019, 156–158.
- 75 Lásd Petersen 2006, 233, A268. és A269. sz. A két felirat között csupán az utolsó sorok tördelésében van különbség. Lásd Petersen 2006, 233, A268. és A269. sz. A feliratok összehasonlító elemzésében L. H. Petersent követjük: Petersen 2006, 215–226.
- 76 Westcott 2011. *Varia Servanda* neve genitivusban is állhat, a szöveg ekkor az ő halotti isteneire vonatkozik. A *DSP* rövidítés másik lehetséges feloldása, *d(e) suo p(osuerunt)*, nem módosítja érdemben a jelentést (Westcott 2011, 139, 24. jegyzet). A szöveg és az építészeti kontextus bemutatása: Petersen 2006, 203–206.
- 77 IG XIV 930. 1824/1825-ben találták. A vatikáni múzeumba került, jelenleg lappang. Legutóbb: Clarke 2003, 219 és 101. jegyzet.
- 78 A felirat: IG XIV 929; legutóbb Clarke 2003, 216 és 89. jegyzet.
- 79 Az egyedi jelenettel díszített szarkofág utóbbi értelmezései: Clarke 2003, 215–219; Dunbabin 2004. Atilius Artema(s) neve talán az 1997-ben feltárt nuceriai síremlék, a Cipész sírja (Tomba del Calzolaio) leletei között is előfordul, lásd De’ Spagnolis 2000, 70–74.
- 80 *Met.* IV. 51–52: *quae poma alba ferebat / ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor*. („Annak a fának most, vérrel telehintve, gyümölcse / elfeketül, s a gyökér, melyhez lehatolt a sötét vér, / bíborosult színnel tarkázza a fenti gyümölcsöt.”)
- 81 Keith 2001. A szerző egy görög kapcsolatra is utal: Alexandriában a szeder megnevezésére a *mora* szót használták; egy ókori értelmezés ezt a *haimorroa*, ’vérzés, vérzékenység’ szóból vezette le (Keith 2001, 311).
- 82 A kilikiai hagyományra vonatkozó szöveges és képi források áttekintése: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 309–312. A szerzők az ovidiusi vízvezeték-hasonlat elemzése alapján úgy vélik, Ovidius ismerte ezt a hagyományt: 312–316.
- 83 Előfordul viszont város-, illetve személynévként. A boiótiai Thisbé (ma Thisvi) polis első említése: Homéros, *Ilias* II. 502. Kiindulásul: Freitag 2002; régészeti kommentárok: Papachatzés 1981, 200–202 (a korábbi irodalommal). Az itt tárgyaltak szempontjából fontos, hogy a város névadó nymphája egy folyamisten, Asópos lánya volt. Lásd Fiehn 1936, főleg 286–288. A Pyramos és Thisbé személynevekről, csak példaként: Solin 1996, 344; 354 (Róma); García-Dils de la Vega – de la Hoz Montoya 2013, 252, 65. jegyzet (Hispania).
- 84 Mai neve Ceyhan. A Keleti Taurus-hegységben ered, és az Issosi- (Iskenderuni- vagy Alexandrettai-) öbölben ömlik a Földközi-tengerbe. Az ókori források listája: Immisch 1897–1909, 3335. O. Immisch utalt rá, hogy az amos-végű nevek gyakoriak Anatóliában: Immisch 1897–1909, 3336.
- 85 Hierapolis/Kastabala, Mopsos/Mopsueta (ma Yakapınar) és Anazarbos (ma Dilekkaya) Pyramos-érmeinek áttekintése: Aulock 1963; Linant de Bellefonds 1994, 605–606, 3–18. sz.
- 86 A folyamistenek ikonográfiájáról lásd Weiss 1988.
- 87 Mopsosi pénzekon például a folyón átvélő, ma is álló hídon fekvő ábrázolták, jobb kezében bőségszaruval, a balban náddal, azaz a Nea Paphos-i mozaikon látható attribútumokkal: Linant de Bellefonds 1994, 605, 5. sz.
- 88 Linant de Bellefonds 1994, 605, 6. sz. (a korábbi irodalommal). Ép példány: British Museum 1899.0402,57 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1899-0402-57).
- 89 Lelehelhely: A porticusok háza. Antakya, Mus. Hatay 997–1002. Linant de Bellefonds 1994, 603, 2. sz. Egy másik seleukeiai mozaik-embléma is Pyramost ábrázolja, lásd Linant de Bellefonds 1994, 603, 1. sz. Elemzésük: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 310–311.
- 90 Ps.-Nikolaos: *Progymnasmata* 2. 9. A szerzőről: Stramaglia 2001, 94 és főleg 16. jegyzet; Hock–O’Neil 2002, 198–204: a mű szerzője nem azonos a myrai Nikolaossal, a Mikulás-ünnep névadójával.
- 91 Ovidius például úgy mesélte, Alpheios szerelmével üldözte az Artemishez hűséges Arethusa nymphát, akit az istennő könnyű-rületből forrássá változtatott; végül Alpheios és Arethusa vize egyesült (*Met.* V. 462–532).
- 92 *Dionysiaka* VI. 339–365; XII. 79–86.
- 93 Nea Paphos, Dionysos-ház: Linant de Bellefonds 1994, 606, 24. sz.; Kondoleon 1995.
- 94 Így már Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 309.
- 95 Erre utalna a lány lába alatti keskeny csík, amely „összekeveredik” a Pyramos korszójából kifolyó vízzel: így Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 309.
- 96 A kilikiai mítosz cselekményét alig ismerjük. Lehet, hogy a két hagyományt csupán a főszereplők neve köti össze. Egy feltevés szerint a kilikiai változat a Pyramos-folyó eredetmítosza, és Ovidius – talán egy elveszett hellénisztikus kori mű nyomán – ennek felhasználásával formálta meg a maga történetét.
- 97 Ennek kifejtésére a Nemzeti Múzeum Seuso-kiállításának katalógusába szánt tanulmányban kerül sor.
- 98 A mozaik átfogó publikálása még hátra van. Kiindulásul: Arce 1986; Fernández-Galiano 1994; Linant de Bellefonds 1994, 606, 25. sz.
- 99 Nevét a mozaikba illesztett feliratból ismerjük, lásd Arce 1986, 371–372.
- 100 *Ad Ecl.* 6, 22: *sanguineis frontem moris*.
- 101 *Liber medicinalis* 28, 548, lásd *Poetae Latini Minores* ed. Baehrens III, p. 132. Lásd még *Anthologia Latina*, Bücheler–Riese 715.
- 102 A név is jelzi: a mozaik alkotója olyan jellegű művet igyekezett alkotni, mint amilyen a *Metamorphoses*. A finom észrevételt Szikora Patriciának köszönjük.
- 103 Mindkét motívum a posztantik ábrázolásokon is nagy hangsúlyt kap, holott a legtöbb esetben bizonyos, hogy alkotóik nem követhettek ókori mintákat.

Bibliográfia

- Arce, J. 1986. „El mosaico de 'Las Metamorfosis' de Carranque (Toledo)”: *Madridier Mitteilungen* 27, 365–374.
- Aulock, H. von 1963. „Die Münzprägung der kilikischen Stadt Mopsus”: *Archäologischer Anzeiger*, 231–278.
- Baldassare, I. 1981. „Piramo e Thisbe: dal mito all'immagine”: X. Lafon – G. Sauron (szerk.): *L'art décoratif à Rome*. Rome, 337–351.
- Barchiesi, A. 2002. „Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 180–199.
- Berger-Doer, G. 1990. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, 950–951, s. v. „Kanahe”.
- Biczó P. 1992. „Román kori táltördékek Bátmonostorról”: *Cumania* 13, 87–112.
- Borg, B. 2019. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs in the Second Century CE*. Cambridge – New York.
- Clark, J. G. et al. (szerk.) 2011. *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge.
- Clarke, J. R. 2003. *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C. – A.D. 315*. Berkeley.
- Cohen, A. – Safran, L. 2006. „Learning from Romanesque Bronze Bowls”: *Word and Image* 22, 211–218.
- De' Spagnolis, M. 2000. *La tomba del Calzolaio. Dalla necropoli monumentale romana di Nocera Superiore*. Roma.
- Delcorno, P. 2009. „La parabola di Piramo e Thisbe. L'allegoria della fabula ovidiana in una predica di Johann Meder (1494)”: *Schede Umanistiche* 23, 67–106.
- Delcorno, P. 2016. „„Christ and the Soul Are Like Pyramus and Thisbe». An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons”: *Medieval Sermon Studies* 60, 37–61.
- Draskóczy E. 2016. „Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben”: *Dante Füzetek* 13, 90–113.
- Dunabin, K. 2004. „Problems in the Iconography of Roman Mime”: Ch. Hugoniot et al. (szerk.): *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*. Tours, 161–182.
- Espósito, D. 2009. *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*. Roma.
- Ferlampin-Acher, C. 2003. „Piramus et Thisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants”: E. Bury (szerk.): *Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*. Paris, 115–148.
- Fernández-Galiano, D. 1994. „The Villa of Maternus at Carranque”: P. Johnson – R. Ling – D. J. Smith (szerk.): *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics: Held at Bath, England, on September 5–12, 1987. Part One*. Ann Arbor, 199–210.
- Fiehn, K. 1936. *RE* VI A 1, 286–291, s. v. „Thisbe”.
- Frahm, E. 2000. *DNP* 8, 951–952, s. v. „Ninos” [1].
- Freitag, K. 2002. *DNP* 12:1, 464–465, s. v. „Thisbe”.
- Gaborit, J.-R. et al. (szerk.) 2005. *L'art roman au Louvre*. Paris.
- García-Dils de la Vega, S. – de la Hoz Montoya, J. 2013. „Dos nuevas inscripciones de colonia Augusta Firma Astigi (Écija – Sevilla): Una tabella defixionis y un pavimento musivo de temática circense”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 184, 243–256.
- Glendinning, R. 1986. „Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom”: *Speculum* 61, 51–78.
- Graverini, L. 2012–2013. „Ovidian Graffiti. Genre and Gender on a Wall in Pompeii. A New Study of CIL IV 5296 – CLE 950”: *Incontri di Filologia Classica* 12, 1–28.
- Graverini, L. 2017. „Further Thoughts on CIL IV, 5296 – CLE 950: Textual Problems, Structure, and Gender Issues”: *Latomus* 76, 114–126.
- Guzzo, P. P. (szerk.) 1998. *Pompeii – picta fragmenta*. Torino–London.
- Günther, L.-M. 2001. *DNP* 11, 735–736, s. v. „Sophoniba”.
- Herrmann, P. – Bruckmann, F. 1906. *Denkmäler der Malerei des Altertums*. München.
- Hock, R. F. – O'Neil, E. N. 2002. *The Chreia and Ancient Rhetoric. Classroom Exercises*. Leiden.
- Hodske, J. 2007. *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis*. Ruppolding.
- Hodske, J. 2010. „Mythenbilder in Pompeji während der Regierungszeit Vespasians im Vergleich zur neronischen Epoche”: N. Kramer – C. Reitz (szerk.): *Tradition und Erneuerung: mediale Strategien in der Zeit der Flavier*. Berlin – New York.
- Horváth J. (szerk.) 2015. *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest.
- Immisch, O. 1897–1909. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, 3335–3340, s. v. „Pyramos”.
- Keith, A. M. 2001. „Etymological Wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (Met. 4.55–166)”: *The Classical Quarterly* 51, 309–312.
- Kistler, R. 1995. *Heinrich von Veldeke und Ovid*. Tübingen.
- Knox, P. E. 2014. „Ovidian Myths on Pompeian Walls”: J. F. Miller – C. E. Newlands (szerk.): *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester, 36–54.
- Knox, P. E. 2015. „The Literary House of M. Octavius Quartio”: *Illinois Classical Studies* 40, 171–184.
- Kondoleon, C. 1995. *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*. Ithaca.
- Krupp J. – Kárpáti B. (szerk.) 2020. *Világok között: Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest.
- Le Luel, N. 2015. „Résurgence d'un thème iconographique antique dans la sculpture du XII^e siècle: la métamorphose de Pyrame et Thisbé”: C. Andraut-Schmitt et al. (szerk.): *Des nains ou des géants? Emprunter et créer au Moyen Âge*. Turnhout, 233–273.
- Linant de Bellefonds, P. 1994. *LIMC* VII, 605–607, s. v. „Pyramos et Thisbe”.
- Linant de Bellefonds, P. – Prioux, E. 2017. *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*. Paris.
- Lorenz, K. 2008. *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*. Berlin – New York.
- Lorenz, K. 2018. „Distributed Narrative. A Very Short History of Juxtaposing Myths on Pompeian Walls”: L. Audley-Miller – B. Dignas (szerk.): *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*. Berlin–Boston, 143–167.
- Miller, J. F. – Newlands, C. E. (szerk.) 2014. *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester.
- Milnor K. 2014. *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*. Oxford.
- Monk Feldman, B. 1997. „Music and the Picture Plane. Poussin's 'Pyramus and Thisbe' and Morton Feldman's 'For Philip Guston'”: *RES: Anthropology and Aesthetics* 32, 135–152.
- Nádasdy Á. 2001. *Shakespeare-drámák*. Budapest.
- Noacco, C. 2005. *Piramo e Thisbe*. Roma.
- Papachatzés, N. D. 1981. *Pausaniou Ellados Periégésis biblia 9 kai 10. Boiótika kai Phótika*. Athína.
- Petersen, L. H. 2006. *The Freedman in Roman Art and History*. Cambridge.
- PPM II. *Pompei Pitture e mosaici* II. Regio I parte seconda. Roma 1990. 526–569, s. v. I 11,6.7 Casa della Venere in bikini (L. Fergola, F. Parise Badoni).
- PPM III. *Pompei Pitture e mosaici* III. Regiones II – III – IV, Roma 1991. 42–108, s. v. II 2, 2 Casa di D. Octavius Quartio (M. de Vos, I. Baldassare); 112–172, s. v. II 3, 3, Casa della Venere in conchiglia (A. de Vos); 966–1029, s. v. V 4, a, Casa di M. Lucretius Fronto (M. de Vos).
- PPM IX. *Pompei Pitture e mosaici* IX. Regio IX parte II, Roma 1999. 600–669, s. v. IX 5, 14–16 (I. Baldassare).

- Reinach, S. 1922. *Répertoire de peintures grecques et romaines*. Paris.
- Richardson, L. Jr. 2000. *A Catalog of Identifiable Figure Painters on Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*. Baltimore–London.
- Ritter, S. 2017. „Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 132, 225–270.
- Romizzi, L. 2006. *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociologica ed iconologica* (Quaderni di Ostraka 11). Napoli.
- Sauron, G. 2009. *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*. Paris.
- Scagliarini Corlàita, D. 2001. „Lucius pinxit: una firma insolita nelle pitture di Pompei”: A. Barbet (szerk.), *La peinture funéraire antique (IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.)*. Paris, 323–325.
- Scott Smith, R. – Trzaskoma, S. 2007. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis – Cambridge, MA.
- Sinn, F. 1987. *Stadrömische Marmorurnen*. Mainz am Rhein.
- Solin, H. 1996. *Die Stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch II*. Roma.
- Stramaglia, A. 2001. „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 134, 81–106.
- Strocka, V. E. 2006. „Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie ausserhalb der Wandmalerei”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 121, 269–315.
- Szikora P. 2020. „Phaedra levele Hippolytusnak. A tiltott szerelem Ovidiusnál és a korszak pompeii freskóin”: Krupp–Kárpáti 2020, 181–199.
- Szilágyi J. Gy. 1982a. „Az Átváltozások költője”: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 31–59.
- Szilágyi J. Gy. 1982b. „Arachné”: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 217–233.
- Swetnam-Burland, M. 2015. „Encountering Ovid's Phaedra in House V. 2. 10–11, Pompeii”: *American Journal of Archaeology* 119, 217–232.
- Thompson, S. 1955–1958. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington.
- Van Peteghem, J. 2020. *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch. Responding to a Versatile Muse*. Leiden–Boston.
- Weitzmann-Fiedler, J. 1957. „A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum”: *The Art Bulletin* 39, 219–221.
- Weiss, C. 1988: *LIMC IV*, 139–148, s. v. „Fluvii”.
- Westcott, E. 2011. „Suggestions of Sentiment: The Epitaphs of Tomb 87 (Isola Sacra)”: *Antichthon* 45, 131–148.

Cornelia Isler-Kerényi (1942) klasszika-archeológus, óorkutató. Fő kutatási területei: archaikus görög művészet és vallás; görög vázafestészet; kutatástörténet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A szőlő és a borostyán Dionysosnál
(2016/2).

Kerényi és Brelich görög hősai

Összehasonlító elemzés

Cornelia Isler-Kerényi

Mindkét tudós írt a görög hősok témájáról, és mindkettejük munkája egyaránt 1958-ban került publikálásra, amikor a szeretetteljes barátságot, mely a szerzőket – miként az levelezésükből kiderül¹ – évtizedek óta fűzte egymáshoz, a kölcsönös értetlenség és eltávolodás váltja fel. Érdekes tehát megvizsgálni, miben is különbözik egymástól Brelich *A görög hősok (Gli eroi greci)* című írása² és Kerényi *Görög mitológiájának*³ második, hősoknak szentelt kötete; milyen ideológiai feltevésekből indulnak ki, és milyen szándék vezeti a szerzőket.

Kerényi görög hősai

Miként az első kötet, mely az istenekről szóló történeteket, illetve az emberiség kezdeteit meséli el, úgy a második is gördülékeny, plasztikus elbeszéléseket elevenít meg az ókori forrásokra hűen támaszkodva. A három könyvből álló kötet Kadmos és Harmonia mítoszával kezdődik, majd nem kevesebb mint száz oldalon keresztül Héraklést tárgyalja, míg végül el nem érkezik a trójai háború előzményeihez, és az *Ilias* főszereplőjének, Achilleusnak az alakjával zárul, aki a hősöi világ és az akkori történelmi jelen választóvonalán helyezkedik el.

Mivel a jelen írás célja a Kerényi-féle hősértelmezés összehasonlítása Brelichével, mindenekelőtt az a majdnem húszoldalas bevezetés fog érdekelni bennünket, amelyben Kerényi a görög hős istenek és halandók közt elhelyezkedő alakjának általános felvázolását kísérli meg. Eszerint tehát annak ellenére, hogy a hős (és érthető módon női párja is) egy jellegzetes központi maggal rendelkezik, mely archetipikusá teszi, és bár isteni eredetű, az emberiség sorsát hordozza magában azáltal, hogy halálra van ítélve. Kultusza is halálából származik, és kultuszához kötődnek a róla szóló történetek, melyek nem is annyira a mesékre, mint inkább a legendákra vagy az északi népek sagáira emlékeztetnek: az ősről, azaz olyan idealizált alakokról szólnak, akik valóban léteztek, és ezért bizonyos értelemben történelmi alakoknak tekinthetők. A hősok kora a görögök hite szerint annak a korszaknak felel meg, amelyet a régészeti leletek alapján mykénéi kornak nevezünk. A tájban fellelhető romok a görögöket hősaikra emlékeztették, és a hozzájuk fűződő kultuszokra is magyarázatot adtak. Továbbá halandó mivoltuk a hősokat a görög tragédiák főszereplőivé tette, és rámutatott a Dionysoshoz, vagyis az egyetlen olyan görög istenséghez való hasonlóságukra, aki elszenvedte a halált. Ezek mind helyes és fontos megállapítások, de nem vázolják fel világosan a hős alakját, és nem magyarázzák meg annak jelentését a görögök szellemi világában. Márpedig ebből az következik, hogy e húsz oldal elolvasása jóval nagyobb erőfeszítést kíván, mint az utána következők.

Való igaz, hogy miközben Brelich a könyvről írt, közvetlenül a megjelenést követő recenziójában a mítoszok elbeszélésének nem kevesebb mint három oldalt szentel, és fennkölt dicséri azok irodalmi szintjét és a dokumentálás minőségét,⁴ addig a bevezetést illetően – mely érthető módon némi kételyt ébresztett benne – csak néhány sorra szorítkozik.

Brelich görög hērósai

Kerényivel ellentétben Brelichnek nem áll szándékában, hogy hēróstörténeteket meséljen. A tudományos közönséghez szól, mégpedig egy innovatív megközelítéssel a vallástörténeti problémák tekintetében, kísérletet téve arra, hogy „kutatásaink jövőjét illetően új utakat és perspektívákat nyisson meg és a kutatást ösztönözze”.⁵ E számára roppantul izgalmas témának a megközelítése során célja a hērós alakját övező „titok” megfejtése:⁶ mik a hērós jellemzői, mi a görögök szellemi világában betöltött szerepe, miben különbözik az istenektől – akikhez hasonló abban, hogy a halandók kultusszal tisztelik –, és ugyanakkor miben különbözik a halandóktól, akikkel közös életrajzi vonásokat mutat, és osztozik velük a halálra ítéletében. Céljának elérése érdekében Brelich számos hērós alakjára és cselekvési módjára vonatkozóan gyűjt össze adatokat az antik forrásokból. Ez a kutatás igen jelentős eredményekhez vezetett, melyeket megpróbálunk ehelyütt összefoglalni.⁷

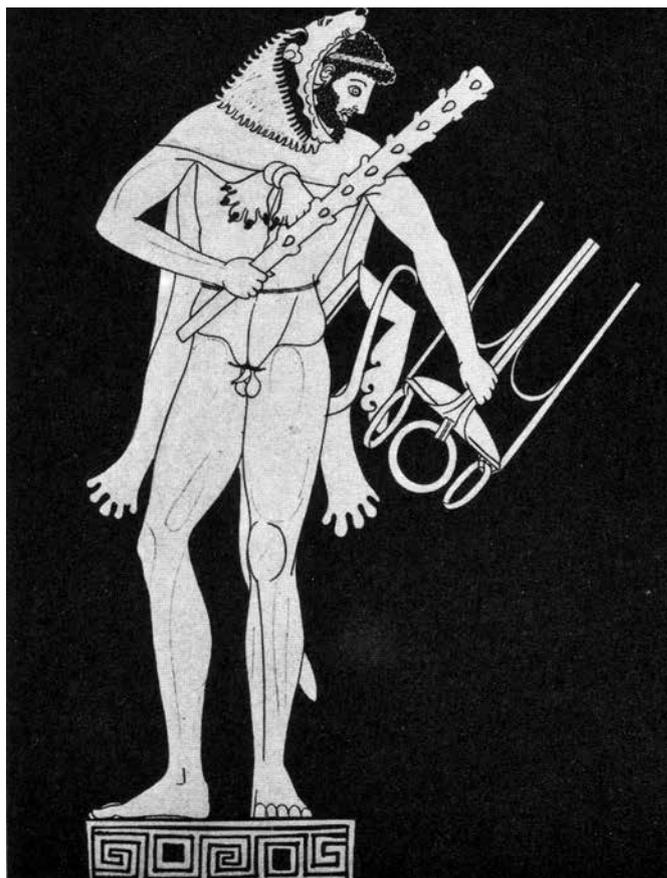
A hēróst mindenekelőtt paradoxonok jellemzik: hēróikus tettek és ugyanakkor hátborzongató és szörnyűséges cselekedetek; tragikus halál és örök dicsőség. Az istenektől és a halandóktól mindenekelőtt a *hybris* különbözteti meg, mely önhittséget, erőszakot, túlzást von maga után,⁸ és aminek következtében – Brelich szavaival élve⁹ – „a görögök számára a hērósok valójában a *nem* követendő példát testesítik meg”.¹⁰ A *hybris* a jellemében és a cselekedetekben mint mértéktelenség, túlzás jelentkezik. Való igaz: a hērósok, bármennyire is hasonlítanak a halandókhöz – akikben amúgy empátiát keltenek –, egy eltérő korszakhoz tartoznak: a jelenkort megelőző korhoz, mely bár teljes mértékben letűnt, a jelen alapját képezi és továbbra is meghatározza azt. A hērósok kora a görögök számára a mykénéi kornak felel meg, melynek romjai bizonyos tájakat uraltak és amelynek mitológiai hagyománya az epikus költészetben élt tovább.

A hērós ekként meghatározott alakja rögtön rávilágít – és pontosan ez lesz Brelich egyik legfontosabb kultúrtörténeti felfedezése – a klasszikus kori polis tragédiaábrázolásainak értelmére és szerepére.¹¹ A közeli, de immár végleg letűnt múlthoz tartozó hērós főszereplők cselekedetei empátiát keltettek és erős érzelmi reakciókat váltottak ki ugyan, de egyszersmind elérték azt is, hogy a nézők, vagyis az állampolgárok, újra és újra meggyőződjenek azoknak az értékeknek – főleg a mértéknek – az érvényességéről, amelyek a jelenkor polisának alapját képezték.¹²

Az eredet problémája és az emberiség útja

A fentiekből nyilvánvaló, hogy a hērósok imént áttekintett kétféle bemutatása eltér ugyan egymástól, de nem egymás alternatívái: sokkal inkább kiegészítik egymást.¹³ Az utókor, azaz a mi szemszögünkben nézve Brelich *A görög hērósok* című írása nyugodtan szolgálhatott volna bevezetésül Kerényi *Hērósok* című kötetéhez. De hát akkor miben is különböznek egymástól?

A vallás és annak különböző megnyilvánulásai – a rítusok, a történetek, a hit – Brelich szerint az emberiség termékei, és ezáltal erősen kötődnek a történelemhez: egymásra rétegződő, de dinamikus jelenségek, melyek, miként az emberiség teljes



1. kép. A jobb kezében husángot, bal kezében tripuszt tartó Héraklész. Vörösalakos amphora, Kr. e. 490 körül. Metropolitan Museum of Art, New York (forrás: metmuseum.org)

története, egyfolytában változnak. Ennek a dinamikus változásnak a hajtóerejét az adja, hogy a különböző társadalmak folyamatosan alkalmazkodnak a konkrét természeti és életkörülményekhez, melyek maguk is folyamatos változásban vannak. A történelemnek és a kulturális megnyilvánulásoknak ez a fajta felfogása alapvetően materialista,¹⁴ melyben a hitnek, illetve bármilyen jellegű transzcendencia létezésének a kérdése fel sem vetődik. Itt azonban felmerül az a nehézség, hogy a vallás kezdete és korai fázisai a távoli őskorra tehetőek, azaz megelőznek minden olyan kort, amelyből írott forrásokkal rendelkezünk. A vallási jelenség kezdetei a vallástörténészek számára – amiként Brelich érti őket – mindig is homályban voltak és ott is maradnak, egy olyan szférában, mely csak feltételezések útján hozzáférhető. Ennek ellenére Brelich mindvégig kitart amellett, hogy a vallásokat kutatni kell, és – a komparatív módszer révén – fel kell tárunk azok történetét.¹⁵ De még *Paides e parthenoi* című könyvében is, ahol kísérletet tesz feltételezésének bizonyítására,¹⁶ a rítusok és ünnepek történetét alig hozza kapcsolatba az általunk ismert történelmi-kulturális korszakokkal, mint amilyen a mykénéi, a geometrikus, az archaikus vagy a klasszikus kor.¹⁷

Ahhoz, hogy megértésük, miként is fogta fel Brelich a történelmet, az *Il cammino dell'umanità* (Az emberiség útja) című esszé kell megvizsgáljunk, mely posztumusz jelent meg 1985-ben.¹⁸ A szerző 1948. március 25-én Kerényihez írt levelében¹⁹ az írást egyértelműen mint befejezett művet említi.



2. kép. Achilleus, az *Ilias* főhőse Vulciban talált attikai vörösalakos amphorán.
Kr. e. 440 körül. Vatikáni Múzeum, Róma

Azonban valamifajta cím nélküli esszégyűjtemény, mely valószínűleg az előkészületben lévő kötetre utal, már 1945. december 9-én készen állt,²⁰ alig néhány hónappal azt követően, hogy Brelich 1945. augusztus 27-én hazatért Rómába a hadifogságból.²¹ Furcsamód azonban bármennyire is a szíven viselte ennek az igencsak kihívást jelentő esszének a sorsát, még csak említést sem tesz róla *Storia delle religioni: perché?* (Miért a vallástörténet?) című híres önéletrajzi írásában.²²

Várakozásainkkal ellentétben az esszé nem a civilizáció történetéről, hanem az *öntudatosulás* történetéről szól. Pontosabban arról az öntudatról, amellyel az ember saját magát illetően rendelkezik. Ez az öntudat kezdetől próbál önállósulni, megszabadulni a természet által állított korlátoktól és kényszerítő erőktől. A természettel szemben áll, de ugyanakkor azzal összetartozik. Az út az őskor legelején veszi kezdetét, olyan hódításokkal, mint amilyen például a tűz feletti uralom. A fémek használata, a mezőgazdaság és az állattenyésztés, a monumentális művészet, az írás stb. – mai szóval élve a neolitikum forradalom – a 4. és 3.

évezred között a nagy – Brelich által archaikusnak nevezett – civilizációk (Babilónia, Egyiptom, Kréta, Kína, India) kialakulásához vezetett. Az öntudat és a természet között ekkorra egyensúly alakul ki, és a valóságot a politeizmus istenalakjain keresztül ragadják meg. Kerényi hatása itt egyértelmű. Ez a felszínen stabilnak tűnő egyensúly a nyugati világban Homérosszal, illetve a preszókratikus gondolkodókkal kezd megintogni, akiket néhány generációval később Sókratész és a szofisták váltanak fel. Sókratésztól Nietzscheig az öntudat és az embernek a természethez fűződő viszonyáról való tudata az így felvázolt útvonalon tovább halad, úgymond az inerciának köszönhetően.²³ A válság akkor lép fel, amikor a 17. és 18. században uralkodó racionalizmusra az irracionizmus különböző formái reagálnak, mint amilyen például a nacionalizmus. Innen ered a modern kor válsága, melynek feloldására egyelőre nincs kilátás.

Jól megírtsága és az általunk már ismert körülményes érvelési mód használata ellenére az esszé nem eléggé meggyőző. Miként lehet öntudatról beszélni olyan kultúrák esetében, amelyeket a szerző archaikus kultúráknak nevez, és amelyekről túl keveset tudunk, annak ellenére, hogy rendelkezünk róluk írásos emlékekkel? Miként lehet elsiklani az ókori politeizmus és a kereszténység között végbement szellemi törés felett? Talán itt válik érthetővé, hogy Brelich – aki túlságosan is kritikus volt saját fiatalkori írásaival szemben – miért hagyta figyelmen kívül (vagy akarta egyszerűen csak elfelejteni) vallástörténetként bejárt szellemi útjának felvázolása során ezt a

művét. Bárhogy is legyen, az *Il cammino dell'umanità* nem segít Brelich történelemfogalmának felfejtésében. Amikor későbbi írásaiban kutatói módszerének védelmében a történelemről szól, Brelich egyértelműen a minden kulturális jelenségben – beleértve a vallás jelenségét is – fellelhető temporális rétegződésről beszél: arról a rétegződésről, melyet a vallástörténész a többi civilizáció vallásaival való összehasonlítás révén hivatott feltárni és a konkrét kronológiai rögzítéstől függetlenül meghatározni.²⁴

Az eredet kérdését illetően már akkor ezt vallotta: „az emberi életformák valós és sajátos kezdeteinek kutatása során az adatok [...] majdnem mindig cserbenhagynak bennünket: az őskor a maga valóságában ismeretlen a számunkra”.²⁵ Hasonlóképpen hangzik több mint két évtizeddel később a *Paidés e parthenoibán* tett megállapítása: „[a távoli őskorban létrejött] intézményeket illetően következtetésekkel élünk, melyekben minden esetben van valami hipotetikus.”²⁶

Márpedig éppen ez az az érv, mely Kerényi számára igazolja, hogy a vallás eredetét ne történelmi, hanem valami más

síkon keressük. És valóban, a szerző éppen az *Umgang mit Göttlichem* című írásában – melynek Brelichtől érkező kritikája a kettejük barátságának végét jelezte – írja: „Az »eredet« szigorúan történelmi értelemben vett kutatásának csak akkor van értelme, ha fennáll annak lehetősége, hogy kronológiai szempontból megragadható eredményre jussunk.”²⁷

Az eredet kérdése

Éppen az alapvetően különböző módon értett „eredet” kérdése az, ami világossá teszi a számunkra azt a pontot, ahol Kerényi és Brelich szellemi pályája és kutatási módszere – melyek a két tudós görög hősokat illető, egymástól eltérő felfogását meghatározták – eltérnek egymástól. Kerényi ugyanis a művészethez, költészethez, zenéhez hasonlatosan a vallási jelenségek – köztük a mitológiai elbeszélések – eredetét sem az emberen kívül álló tényezőkben találja meg, hanem a kreativitásban, azaz az emberi lélekben, egy tagadhatatlanul létező, minden kultúrában közös, ám racionális eszközökkel nehezen megragadható szférában,²⁸ melyet a pszichológia tár fel. Kerényi barátsága a mélylélektan két jeles képviselőjével, a magyar Szondi Lipóttal és a svájci Carl Gustav Junggal tehát nem véletlen.

Mindez jól érthető: tanúja volt két pusztító háborúnak, melyek saját és családtagjai életében mély nyomot hagytak, így Kerényi valószínűleg az emberi lélek ismeretét olyan eszköznek tekintette, amelynek segítségével el lehetett volna kerülni további, az emberiséget sújtó katasztrófákat. De még ennél is fontosabb indíték lehetett számára, hogy a lélekben vélte megtalálni a vallás, és következésképpen a mitológia eredetét. Kerényi éppen Brelich által kritizált írásában teszi azt a megállapítást, hogy a vallási jelenségek minden újkor előtti kultúrában jelen vannak és ezáltal egy általános emberi vonásról tanúskodnak:²⁹ a transzcendencia felé fordulás jellemzően emberi tulajdonságáról. Kerényi következtetése azonban, miszerint „Minden, ami vallásos, feltételezi az istenit”³⁰ – aminek értelmében a transzcendencia felé fordulásból szükségszerűen következik az isteni létezése – már túlhalad a logikán. A megfogalmazás inkább valahogy így lett volna helyes: „Minden, ami

vallásos, feltételezi az isteni létezésébe vetett hitet”. Brelich eltérő álláspontja ezen a helyen érthető.³¹ Kerényi nem sokkal odébb pontosítja gondolatát. „Jelen értekezésben teljes mértékben el kívánok kerülni minden olyan konstrukciót, melynek elfogadása egy bizonyos hitet követel meg.”³² Márpedig ez, miként az esszé címe, *Umgang mit Göttlichem* (egy lehetséges fordításban: Érintkezés az istenivel) megmutatja számunkra Kerényiben azt a nem ateista, de agnosztikus gondolkodót, aki azonban mindenképpen ellentétben állt Brelichnek a vallásról alkotott materialista koncepciójával.

A hittel kapcsolatos személyes pozíciója ellenére Kerényi elgondolása, miszerint a vallás eredetét az emberi lélekben keressük, plauzibilis marad. Ami magyarázatot ad arra is, hogy miért tudták a görög mitológiai alakok – istenek és hősök – hitelességüket az ókori történelem mintegy tizenöt évszázadán keresztül és azt követően is megőrizni, és napjainkig befolyásolni a művészi képzelőerőt. És alapot ad továbbá Kerényi azon meggyőződésének is, miszerint a modern kor alkotóira vár, hogy a görög mitológiához visszanyúljanak, és a benne mélyen rejlő igazságot és azzal a hősök prototipikus, azaz mintaszerű lényegét feltárják és továbbadják. Amikor Kerényi antik valláskutatóként a nem szakértőknek mesélte a hősokról szóló történeteket, ezzel azt a szerepet is magára vállalta, hogy az antik mitológiai anyagot a mai költők és művészek számára is hozzáférhetővé tegye: a mitológiát modern nyelven beszélje el. Ez világosan kiderül a hősokról szóló kötet elején található ajánlásból, mely a jövő költőihez szól.³³

Nehéz megmondani, hogy Kerényi elérte-e célját, és még ennél is nehezebb értékelni, hogy Brelich hősai – mint a vallástörténet megnyilvánulásai – milyen mértékben járulnak hozzá ahhoz, hogy a különböző kultúrákra valóban „világméretű” síkon tekintsünk, és ezáltal utat nyissunk egy globális humanizmusnak.³⁴ Mindazonáltal tagadhatatlan, hogy a görög hősök bemutatása során mindkét szerzőt magasztos, filantropikus eszmények vezették. És talán éppen ezen alapult kezdetektől a kettejüket egymáshoz fűző kapcsolat, mely, miként arról a levelezésük tanúskodik,³⁵ valahol mélyen mindvégig megmaradt, túlélve a szakítást, sőt, túlélve a halált.

Nagy Andrea fordítása

Jegyzetek

A cikk eredeti megjelenési helye: „Gli eroi greci di Kerényi e di Brelich a confronto”: *Historia Religionum* 2020/12, 79–84. © Fabrizio Serra Editore, Pisa, Roma, 2020

- 1 Kerényi–Brelich 2020.
- 2 Brelich 2010.
- 3 Kerényi 1958.
- 4 SMSR 30 (1959), 122–126. Erről a recenzióról lásd még Chirassi Colombo 2005, 169–170.
- 5 Brelich 2010, 12.
- 6 Brelich 1979, 58–59; Brelich 2010, 243–247.
- 7 Ennek néhány oldalas összefoglalása megtalálható a következő írásokban: Brelich 1985b, 65–72 (az eredetileg 1975-ben hollandul közölt írás olasz fordítása, lásd Lancellotti–Xella 2005, 189); Brelich 2009, 165–168 (első megjelenés: 1965).
- 8 Brelich 2009, 167.
- 9 Brelich 1985b, 69.

- 10 Kerényi 1955, 41 és 59 a hősokat *Vorbildernek* (modellnek, prototípusnak) nevezi.
- 11 Brelich 2009, 166–170.
- 12 Vö. Scarpi 2005, 81.
- 13 Burkoltan ezt olvashatjuk ki Brelich recenziójának utolsó soraiból is: Kerényi–Brelich 2011, 364–365.
- 14 Ezt állapítja meg Santemma (2005, 43) is: „A Brelich által feltett kérdések és az arra adott válaszok a szerző azon igényének tesznek eleget, hogy saját materialista meggyőződését erősítse meg általuk.”
- 15 Brelich 1979, 253–255.
- 16 Brelich 1969, 49.
- 17 Brelich 1969: „Úgy tűnik tehát, hogy a primitív beavatási szertartást a Mykéné előtti korba, azaz egy bármilyen magasabb görög civilizáció kialakulását megelőző korszakba kell helyeznünk.”
- 18 Brelich 1985a.
- 19 Kerényi–Brelich 2020, 195.

- 20 Uo. 117, 151. jegyzet.
 21 Uo. 104.
 22 Brelich 1979.
 23 Brelich 1985a, 113: „A görög civilizáció kialakulásának viszonylag hosszú vizsgálata után [...] *gyakorlatilag hozzávetőleg húsz századot átúgorhatnánk*: azt az időszakot, melynek során az emberiség a kulturális tényezők sokasága ellenére sem haladja meg az öntudatosulási fokot, melyet az archaikus civilizációt követően ért el.”
 24 Vö. azzal, amit a kortárs történeti néprajz kapcsán mond: Brelich 1979, 171: „legalább bizonyos körül határolt területeken képes megkülönböztetni a régebbi kulturális elemeket az újabbaktól, és a komparatív módszernek köszönhetően képes arra, hogy a néprajzi szempontból érdekesnek bizonyuló egyes civilizációkon belül rekonstruálja ha nem is magát a kronológiát, de legalább az egymásra következés és dinamikus történések rendjét.”
 25 Brelich 1985a, 48.
 26 Brelich 1969, 45.
 27 Kerényi 1955, 27: „Forschung nach dem »Ursprung« in diesem streng historischen Sinn ist nur dann sinngemäss, wenn Aussicht auf ein chronologisch fassbares Ergebnis besteht.” Kerényi 2014, 99.
 28 Vö. Brelich 1979, p. 256: „[...] tagadhatatlan, hogy a vallások tudatalatti forrásokból táplálkoznak”.
 29 Hasonlóképpen Brelich 1979, 253: „[...] a múltból egyetlen olyan civilizációt sem ismerünk [...], mely ne rendelkezett volna valamilyen formában vallással”.
 30 Kerényi 1955, p. 17: „Alles Religiöse setzt das Göttliche voraus [...]”.
 31 Kerényi–Brelich 2011, 332.
 32 Kerényi 1955, 18: „Auf Konstruktionen, bei denen zur Annahme des Konstruierten noch ein besonderer Glaube gehört, wollen wir in dieser Betrachtung vollends verzichten.”
 33 És ezen túlmenően szeretné megváltani, kiszabadítani az antik vallást abból a kereszténységhez képest alárendelt helyzetéből, melyet még a klasszikus kori kultúrák tudósai is magától értetődőnek tartanak, vö. C. Isler-Kerényi in Kerényi–Brelich 2020, 56.
 34 Brelich 1979, 256. Vö. Chirassi Colombo 2005, 170: „Jelenlegi számvetésünk alapján azt mondhatjuk, hogy B. írását csak a figyelmesebb szakemberek által készített szakirodalmak tartalmazták, míg ezzel szemben Kerényi írása, melyet többnyire az ún. népszerű irodalmi termékek közé sorolnak, olasz fordításban az igényesebb könyvesboltok polcain mind a mai napig megtalálható!” Vö. Scarpi 2005, 74, Brelich *Hérószok*-könyvének háttérbe szorulásáról a vallástörténet tudományában, illetve Lancellotti 2005, 71: „Brelich mindezt már az ötvenes évektől kezdődően átlátta és később egy gazdag, bonyolult és eredeti kutatás keretében kifejtette, melyet azonban sajnos mind a mai napig kevesen ismernek.”
 35 Kerényi–Brelich 2020.

Bibliográfia

- Brelich, A. 1956. „Appunti su una metodologia (K. Kerényi, *Umgang mit Göttlichem*, Göttingen, 1955)”: *SMSR* 27, 1–30.
 Brelich, A. 1969. *Paides e parthenoi*. Roma.
 Brelich, A. 1979. *Storia delle religioni: perché?* Napoli.
 Brelich, A. 1985a. *Il cammino dell’umanità*. Roma.
 Brelich, A. 1985b. *I Greci e gli dèi*. Napoli.
 Brelich, A. 2009. „Aspetti religiosi del dramma greco”: Emanuele Dettori (szerk.): *Teatri di guerre, agoni, culti nella Grecia antica*. Roma, 159–173.
 Brelich, A. 2010. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Corrado Bologna megjegyzésével. Milano.
 Chirassi Colombo, I. 2005. „Il lungo impegno. Angelo Brelich e *Studi e materiali di storia delle religioni*”: Lancellotti–Xella 2005, 145–187.
 Kerényi K. 1955. *Umgang mit Göttlichem*. Göttingen.
 Kerényi K. 1958. *Die Mythologie der Griechen II. Die Heroen-Geschichten*. Zürich [magyarul: *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, 1977].
 Kerényi K. 2014. *Rapporto con il divino e altri saggi*. Szerk. Fabio Cicero. Milano.
 Kerényi, K. – Brelich, A. 2011. *Tra gli asfodeli dell’Elisio. Carteggio 1925–1959*. Szerk. A. Alessandri. Roma, Editori Riuniti.
 Kerényi, K. – Brelich, A. 2020. *Az elysion aszfodélosok közt. Kerényi Károly és Angelo Brelich levelezése 1935–1959*. Szerk. Valerio Severino – Nagy Andrea – Varsányi Orsolya. Budapest.
 Lancellotti, M. G. 2005. „Il metodo comparativo nell’opera di Angelo Brelich e le recenti tendenze nello studio della storia delle religioni”: Lancellotti–Xella 2005, 51–71.
 Lancellotti, M. G. – Xella, P. 2005. *Angelo Brelich e la storia delle religioni. Temi, problemi e prospettive. Atti del convegno, Roma, dicembre 2002*. Verona.
 Santemma, A. 2005. „La vanificazione dell’oggetto religioso nella scuola italiana di stori delle religioni”: Lancellotti–Xella 2005, 41–49.
 Scarpi, P. 2005. „Gli eroi greci di Angelo Brelich”: Lancellotti–Xella 2005, 73–82.