

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

Böröczki Tamás
Esztári Réka
Tamás Ábel
Vámos Péter
Vér Ádám

A SZERKESZTŐSÉG CÍME

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527
e-mail: okorcikk@gmail.com
okorportal.hu

MEGRENDELHETŐ A SZERKESZTŐSÉG CÍMÉN

VAGY AZ ALÁBBI EMAIL-CÍMEN:

veradam@gmail.com
Egy szám ára 1600 Ft,
az éves előfizetés ára
2016-ban 4000 Ft

Kiadja

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

Nyomtatás és kötettség
OOK-Press Kft.

Felelős vezető Szathmáry Attila

ISSN 1589-2700

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



Tartalom

Tanulmányok

Agócs Péter	Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában	3
Simon Attila	Platón és az <i>enthusiasmos</i> médiapolitikája	14
Tamás Ábel	Fekete négyzet Catullus 51, 8 megszakadó hangjáról	30
Ferenczi Attila	Horatius a költészet hasznáról	40
Kóthay Katalin Anna	Éhezés, ahogyan az Újbirodalom előtti egyiptomi elit látta	46
Takács Levente	A római rabszolgák színe	55
Szekeres Csilla	Cicero és a történetírás törvényei	61
Grüll Tibor	A <i>dodekaedron</i> -rejtély	69

Könyvek

D. Tóth Judit	Thomas A. Szlezák: <i>Homérosz. A nyugati kultúra születése</i>	74
Ötvös Csaba	Géza G. Xeravits – Peter Porzig: <i>Einführung in die Qumran-Literatur. Die Handschriften vom Toten Meer</i>	78

A címlapon:

Attikai vörösalakos kehelykratér részlete lyrán játszó nőekkel.
Az ún. Kleophón-festő munkája, Kr. e. 450–425 körül.
Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi
(Vámos Péter felvétele)

A címlap belső oldalán:

Komédiaszínész athéni terrakottaszobra, Kr. e. 3 század.
Szépművészeti Múzeum (Rázsó András felvétele)

A hátsó borító belső oldalán:

Dél-itáliai sírváza, Kr. e. 320–280 körül.
Szépművészeti Múzeum (Mátyus László felvétele)

Szilágyi János György ösztöndíj

Örömmel számolunk be róla az *Ókor* hasábjain is, hogy a Szépművészeti Múzeum ösztöndíjat alapít Szilágyi János György ókorkutató (1918–2016) emlékére. Az alábbiakban rövid tájékoztató olvasható az első ízben 2017. január 15-i benyújtási határidővel kiírt ösztöndíjról, illetve a pályázás menetéről.

Az ösztöndíj célja az, hogy segítse a klasszika archeológia, az antik vallástörténet, a gyűjtéstörténet és a művészettörténet olyan területeivel foglalkozó fiatal kutatókat, amelyek közvetlen, szoros kapcsolatban állnak az antik művészeti hagyománnyal. Előnyt élvezhetnek azok a pályázatok, amelyek a Szépművészeti Múzeum műtárgyaihoz kapcsolódnak.

Pályázhatnak az érintett szaktudományok (ókortudomány, művészettörténet, vallástudomány) valamelyikén diplomát szerzett fiatal kutatók, doktori hallgatók. Korhatár: 35 év. Az ösztöndíjban egyszerre legfeljebb két fő részesülhet. Az ösztöndíj időtartama 12 hónap, amely meghosszabbítható, ha a pályázó kiválóan teljesíti munkatervét (a hosszabbításhoz új pályázatot kell benyújtani). Egy pályázó legfeljebb három éven keresztül részesülhet ösztöndíjban.

Az ösztöndíj összege bruttó 150 000 Ft/hó. A pályázat nyelve magyar vagy angol.

A pályázat benyújtásához szükséges dokumentáció: pályázati adatlap és mellékletei; a pályázó szakmai önéletrajza, illetve publikációs jegyzék; motivációs levél; az ösztöndíj idejére tervezett kutatás leírása (részletes munkaterv); a pályázó legjobbnak ítélt publikációjának, kéziratának vagy dolgozatának másolata.

A dokumentációt egy példányban kell benyújtani, elektronikusan (e-mailben küldött mellékletként) és nyomtatott formában.

Postacím: Böhler Nóra, Antik Gyűjtemény, Szépművészeti Múzeum, 1396 Budapest, pf. 463.

E-mail: nora.bohler@szepmuveszeti.hu

A benyújtott pályázatokat kuratórium bírálja el. Tagjai: Szentesi Edit (MTA, BTK); Török László (MTA, elnök); Nagy Árpád Miklós (Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény). A kuratórium adott esetben kooptálással egészül ki. Az elbírálás határideje a beérkezési határidőtől számított legfeljebb 30 munkanap.

Az ösztöndíjat elnyerők főleg a Szépművészeti Múzeum illetékes gyűjteményéhez kapcsolódva végzik kutatásaikat. Az ösztöndíj idejére eső kutatásaikat – pályázatuk jellegéből adódóan – társintézményekben is végezhetik. Munkájuk segítésére a kuratórium mentort kér fel.

A nyertes pályázók az ösztöndíj időtartama alatt folyamatosan beszámolnak kutatásaik haladásáról. Az ösztöndíj végén írásbeli beszámolót készítenek a munkájukról. A felkért mentor szintén írásban értékeli a teljesítményüket. A nyerteseket az ösztöndíj ideje alatt publikációs kötelezettség nem terheli, de készülő munkájuk aktuális kéziratát be kell mutatniuk a kuratóriumnak, ezenkívül előadást kell tartaniuk kutatásaikról az Ókortudományi Társaságban.

A 2017. évre vonatkozó részletes pályázati kiírás az Antik Gyűjtemény blogján található:

http://antik.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/blog/?p=2281

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A szirének éneke (2013/3).

Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában

Agócs Péter

A Kr. e. 5. századi görög társadalom a modern etnográfusok és népzene kutatók által kutatott „énekkultúrák” (*song cultures*) minősített esete volt: olyan társadalom, amelyben „a közösség legfontosabb érzései és gondolatai kifejezésének, illetve közlésének elsődleges eszköze” az előadásban felhangzó dal.¹ John Herington egy 1985-ben papírra vetett megjegyzése szerint talán a legnehezebb feladat, ami a görög lírai szövegek, köztük Pindaros költeményeinek olvasója elé tárul, éppen az, hogy megértse, hogy az egykor létezett énekkultúra mint mediális rendszer hogyan hathat a mai szövegértelmezési gyakorlatunkra. Attól, hogy olyan szövegekkel van dolgunk, amelyeket egykor előadtak, ráadásul egy alapvetően szóbeli kulturális hagyomány keretein belül, minden megváltozik: ennek fényében meg kell próbálnunk átértékelni a szövegek olvasásáról és értelmezéséről szóló elképzeléseinket, továbbá azokat, amelyek magának az elemzés és értelmezés fő tárgyát képező szövegnek (avagy a „költeménynek” vagy az „irodalomnak”) a természetére vonatkoznak. Miközben olvasunk, illetve amikor reflektálunk arra, amit olvastunk, azzal is kísérletezni kell, hogy összehasonlítás és defamiliarizáció révén miképpen lehet rekonstruálni azt az indigén ógörög fogalom- és viszonyrendszert, amely a dalszövegben feltárul – bár (mivel a szövegek alkotói és befogadói számára olyan természetes volt, mint a légzés) szinte soha nem nyer közvetlen, összetett nyelvi kifejezést, hanem az egyes terminusok, a szóképek és az utalások sokrétű rendszerében él. Olyan sajátos, burkolt, de mindenütt jelenlévő versesztétika ez, olyan fogalmi rendszer, amely az énekszövegek „eredeti” elváráshorizontjának a kereteit adja, meghatározva ezáltal a mindenkori vers- és előadásélmény esztétikai értékét, súlyát, társadalmi funkcióját és jelentését, és amely nagyon messze, de nem leküzdhetetlen távolságban áll a saját, Gutenberg utáni irodalmi ökonómiánk rendszerétől és befogadói kereteitől.

Az archaikus és klasszikus kori énekkultúrának ez a képzel és csak részben rekonstruálható fogalmi, illetve taxonómiai rendszere – minthogy ezernyi helyi variánsból és kulturális formából épült föl mintegy „alulról” – szinte elképzelhetetlenül változatos volt.² E hatalmas halmaznak csupán egy kis szeletét írták át szöveggé, és a modern kutató ebből a gazdag irodalomból is csak töredékeket lát. Ehhez járul még az a tény, hogy a Pindaroshoz hasonló költők alakját csak a hellénisztikus filológia közvetítő és rendszerező tevékenységének szűrőjén keresz-

tül ismerjük. Mai Pindaros-értelmezési gyakorlatunkat, bár a versben már az írott, de egyszer elhangzott, az énekkultúra sajátos viszonyaihoz kötődő énekbeszéd nyomait látja, messze-menően és számunkra jórészt még mindig feltáratlan módon meghatározzák az alexandriai tudósok által alkalmazott műfajosztályozási rendszerek vagy taxonómiák; ők voltak azok, akik szerkesztették, kommentálták, kanonizálták és besorolták az általuk „régizenének” nevezett kultúrához tartozó szövegeket a „lírai költészet” kanonikus műveinek szövegesített „múzeumába”.³ Egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy a műfajok alexandriai osztályozási rendszere elég pontosan tükrözte az értékeknek és alkalmaknak azt a rendszerét, amelyet a Kr. e. 5. századi énekesek, hallgatók és olvasók a dalokban éreztek.⁴ A költő saját korában a pindarosi kardal még nem volt sem „költészet”, sem „líra”.⁵ Annak érdekében, hogy megérthessük, mit jelentettek e szövegek a saját korukban, meg kell vizsgálnunk kulturális szerepüket és mindenekelőtt azt a „beleértett poétikát” (*implied poetics*), amelyet egyenként és együtt kifejeznek – ez utóbbit az adott dalban megjelenített alkalom, ünnep, előadás és kulturális funkció egészét értem, azt az összefüggést vagy keretet, amelyen belül érvényesülhetett a szöveg verbális vagy ideológiai töltete.

Az énekkultúra mindenekelőtt eleven és emberi közösségekhez kötött tudáshálózat, a lokális (azaz helyi hagyományokhoz kötődő) műfajok, előadási gyakorlatok, valamint esztétikai és kulturális normák és elvárások folyamatos fejlődésben lévő rendszere, amelyet a szerepek, ünnepek, szokások, illetve az éneklés- és beszédmódok nagyobb rendszere foglal magába, és amelyek így együttesen a szóbeli hagyomány (s ezáltal a kultúra) tágabb rendszerét alkotják. Egy olyan költő, mint Pindaros, a polisok világának elismert híressége, aki mindenünnen vállalt megbízásokat különféle alkalmak és ünnepek tiszteletére, e helyi énekkultúrák és a több helyen érvényes és elismert pánhellén dalformák között közvetített. A pánhellén formáknak talán a legfontosabb példáját a Homéros és Hésiodos nevén terjedő epikus énekmondás termékei adják, bár olyan műfajok, mint az epinikion (azaz győzelmi óda), a dionysosi dithyrambos, illetve a symposionhoz kötődő, részben szájhagyományban, részben írott szöveggé továbbadott énekkultúra szintén pánhellén, mindenütt felismerhető kultúrjavakként éltek az 5. század elején. Mind az „ének” tipológiája alá tartozó formák (ezeket együttesen, Bahtyin kifejezésével élve,⁶ úgy de-

finiálhatjuk, mint az efemerebb, mindennapi „beszédműfajok” szélesebb skáláján belül az emelkedettebb, alkalomhoz kötött és „újra felhasználható” nyelvi kifejezés,⁷ tehát a korabeli görögség számára az ének mint *poézis* – a mi „irodalmunknak” megfelelő kategória – lehetőségeit szinte teljesen kimerítő halmazt⁸), mind a változatos terminológia, téma- és szóképanyag, amely a különböző énekformákhoz kapcsolódó elvárások kifejezésére szolgál, azzal a különböző alkalmakhoz kötődő „énekmunkával” (*songwork*)⁹ állnak összefüggésben, amelyet egy-egy adott énektípustól elvártak. Így e „beleértett poétika” – mely leginkább, noha nem kizárólagosan, abban a módban fejeződik ki, ahogy az adott dal önmagát mint szituációba ágyazott kifejezési formát megalkotja – e szövegek nyelvének és pragmatikájának részletes vizsgálatát követeli meg. Nevezhetnénk ezt „etnopoétikának” is, hiszen, akárcsak egy etnográfiai leírás, arra törekszik, hogy felvázolja egy, a megfigyelő saját kulturális rendszerétől különböző poétikai kultúra belső előfeltevéseit. Néhány általános megjegyzést követően, melyek arra vonatkoznak, milyen sajátos helyet foglal el a Kr. e. 5. századi „lira” a görög irodalmi kultúra általános fejlődését illető vitákban, e tanulmány a műfajkijelölés vagy kontextualizáció egyetlen típusára koncentrálna majd: arra, hogy egy adott énekműfaj, az epinikion vagy győzelmi óda, hogyan alkotja meg önnön kereteit azzal, hogy a szövegen kívüli énekvilág, az énekhagyomány múltjára és az adott énektípusokhoz kötődő, meglehetősen összetett kulturális értékekre és ideológiákra reflektál, ezzel mintegy megalkotva és eljátszva a műfajnak egy egyedülálló, de érvényesnek érzett képét.

A görög irodalomtörténet egyik ismert közhelye, hogy az átérés „a dalról a könyvre” – azaz az átlépés az 5. századi polis közösségbe ágyazott, performatív közegéből, ahol a műfajokat az ünnepekben való gyökerezettségük és az előadás kontextusai határozták meg, a hellénisztikus könyvtár egészen más alapokon szerveződő intellektuális rendszerébe, amelyben a költői műfaj az írói tevékenység normáihoz, illetve a tartalomra és formára vonatkozó bizonyos fogalmakhoz kötődő irodalmi konstrukcióvá vált – magának a műfajnak a fogalmát is megváltoztatta.¹⁰ Ahogy minden közhelyben, ebben is van némi igazság. Ugyanakkor általános tézisként nem igazán meggyőző, hogy a költői műfaj vezérlő elve mint olyan az alkalomhoz kötöttségből egyszer csak átvált normatívba. Legyen bár szóbeli vagy írott, minden költészet olyan nyelvjáték (*Sprachspiel*), amelyet a költők hallgatóságukkal és a hagyománnyal játszanak, bizonyos elvárásokkal a háttérben, s amelynek mindig van normatív eleme is. A „műfaj” éppen az a fogalmi tér, amelyben a játék zajlik: a „költői allúzió”, a „hagyomány és egyéniség” dialektikájának metaforája; ehhez képest az adott versbeszéd önmagát határozza meg.¹¹

Legfeljebb annyit mondhatunk, hogy a referencia vagy utalás normatív kritériumai szükségképpen különböztek a klasszikus énekkultúrában és a hellénisztikus kori Alexandria irodalmi rendszerében.¹² A legjelentősebb változás igazából abban az új, az „irodalmisság” keretfeltételeit megfogalmazó és a hellénisztikus korban már érvényes „műfogalomban” (*work concept*) következett be (a terminust Lydia Goehr zenefilozófus 1994-es monográfiájából veszem), amely a klasszikus kori költői szövegekre mint minden szövegen kívüli, az előadáshoz és élőzenei befogadáshoz kötődő tényezőtől immár eltávolított írott termékre tekintett, ezzel egy saját, zárt, a nyelvben tes-

tet öltött mű tárgyiassága által körülhatárolt, autonóm esztétikai megítélés szférájába utalva őket. E folyamat innenső végét Aristotelész *Poétikájában* (6, 1450b) érzük tetten, ahol a filozófus amellett érvel, hogy egy tragédia költői kifejezőereje és jelentése teljességgel az írott szöveg alapján megítélhető, illetve feltárható, az előadás mikéntjére és az előadókra való hivatkozás nélkül. De az arra való reflexió nyomai, hogy az ének, mely egyidejűleg írott szöveg és élő előadás, ennek megfelelően egyfajta kettős létmóddal rendelkezik, már Bakchylidésnél és Pindarosnál megfigyelhetők; mindez már az autonóm szöveg műfogalmát vetíti előre.¹³ A Pindaros-scholionok viszont arról tanúskodnak, hogy a Pindaros-kutatás alexandriai hagyománya csaknem kizárólag írott szövegek alkotójaként tekintett a költőre. A Kr. e. 5. és a 3. század között helyezhetjük el tehát az „irodalom”, a szöveg mint önálló esztétikai tárgy létrejöttét.

A műfajra vonatkozó elképzelések megváltozása a klasszikus és a hellénisztikus kor között tehát semmiképpen sem tekinthető „forradalomnak” (ahogy az 5. század második felében Athénban kialakuló „újzene” sem jelentett teljes szakítást a korábbi zenei stílusokkal),¹⁴ hanem sokkal inkább egymásra épülő apró változások sorozatának, először az énekek létrehozásában és használatában, majd pedig az általuk keltett elvárásokban, amelyek végül a 3. század elejére átformálták azt a háttérret, amelyből kiindulva a régi dalok szövegeit olvasták, ezáltal új jelentéshorizontokat és felhasználási lehetőségeket nyitva meg. Ennek a folyamatnak a legfontosabb eleme a mértékadó dalszövegeknek és szerzőiknek (avagy „költőknek”) kategóriákba való besorolása volt, ami a kanonizált szerzői corpusok (*hoi prattomenoi*) létrejöttéhez vezetett. E szerzők önmagukban is fontosak voltak mint az általuk képviselt műfajok „klasszikus” megtestesítői, de a késő klasszikus, kora hellénisztikus korban azért is becsülték nagyra őket, mert tőlük közvetlen út vezetett a klasszikus városállam Platón és Aristoxenos által felvázolt utópiájába, amelyben a dal jelentése egyfelől a közösségi intézményekben gyökerezett, másfelől maga is hatást gyakorolt ugyanezen intézményekre, amennyiben az előadás és az abban megjelenő egyes műfajok (kiváltképp a *khoreia*, a kar által előadott dal és tánc rengeteg változata) révén elősegítette a közösségi identitás kialakítását.

Hogy tisztán lássuk, milyen problémákkal járt együtt a kulturális hagyományteremtés ezen folyamata, próbáljuk először is elképzelni, milyen lehetett a helyzet a Kr. e. 5. század második felében. A családokban, valódi és fiktív nemzetségekben, közösségekben, illetve a szentélyek és más vallási központok helyi rituáléiban hagyományozódott, írásba nem foglalt énekek kimeríthetetlen gazdagsága fölé (melyet megkülönböztethetünk attól a még ennél is gazdagabb alaptól, amelyet a mindennapi élet alkalmaihoz kötődő narratív, lírai és használati zene¹⁵ alkotott) helyezkedett az énekek egy másik rétege: a „puszta” szöveggént, kotta nélkül viasztáblán vagy papirusztekercsen hagyományozott daloké.¹⁶ E szöveges hagyományok mindegyikének – köztük olyan műveknek, mint Theognis elégiái, a „simónidési” epigrammák, az alkmani *partheneionok*, Sapphó és Pindaros dalai, a tragédia- és komédiaszerzők darabjaiban hagyományozott kardalok, Homéros, Hésiodos és a többi epikus mű folytonos változásban lévő szövegei, Timótheos *dithyrambosai* és *nomosai* – megvolt a maga egyedi története és felhasználási módja; az élet minden területén, a symposiontól az athéni ünnepek *dithyrambos*-, dráma-, rhapsódos- és zenei elő-

adásaiig, együtt mozgott az előadás és a szöveg, kölcsönösen hatva egymásra. Ráadásul még arra a modern néprajzkutatók számára jól ismert folyamatra is van bizonyítékunk, különösen a sympotikus, azaz lakomákon előadott dalok gyűjteményei esetében, ahogy egy költemény, amelynek kezdetben volt elismert szerzője és írásban hagyományozódott, olyan változásokon és variációkon megy keresztül, amelyek a szóbeli hagyományozódásra jellemzőek, eközben elveszítve szerzőhöz kötöttségét, vagy éppenséggel más kanonikus szerző munkásságához kerülve.¹⁷ Az 5. század elejére bizonyos szövegek – a legfontosabbak közülük a Homérosnak tulajdonított eposzok – kiemelkedő szerephez jutottak az ifjak nevelésében: azáltal tettek szert különleges kulturális autoritásra, hogy egy bizonyos szerző nevéhez kötötték őket. Ami ezt illeti, a görög kultúrában a legkorábbi időktől kezdve megfigyelhető az a tendencia, hogy a szöveges és zenei korpuszokat, sőt még a zenei előadások közösségi intézményeit is annak megfelelően rendezik csoportokba, illetve kanonizálják, hogy egy alapító tekintély nevéhez kapcsolják. A görög zenetörténet, ahogy a Kr. e. 5. század második felétől a 4. századon át önálló diskurzusként kifejlődött, az efféle újítások és feltételezett „forradalmak” történeteként ábrázolta az énekhagyományt.¹⁸ Ez a sajátosság (mely egy az egyben megfelel a „szerzői funkció” foucault-i fogalmának) ugyanúgy érvényes volt a szövegeként nem létező dalokra és a költői szövegekre is. Rendkívül nehéz megállapítani, és nyilvánvalóan meglehetősen változó is volt, hogy a dalok egy-egy adott korpusza milyen mértékben került leírásra, illetve melyek voltak csoportba rendezésük és szöveghagyományozásuk mechanizmusai és társadalmi kontextusai. Annyi világos, hogy itt azoknak az értéktételeknek, amelyek „népdal” és „műdal”, „komoly-” és „könnyűzene”, illetve „elit” és „populáris kultúra” közötti modern (s a klasszikus görög kultúra kontextusában teljességgel értelmezhetetlen) megkülönböztetéseken alapulnak, semmi helyük nincsen.¹⁹ A Terpandrosnak tulajdonított *nomosok*, az Ólén nevéhez kapcsolt ősi delói himnuszok hagyománya, a Platón *Iónjában* Tynnichoszhoz kötött delphoi *paian* és a győzelmi óda egyszerű formája, amelyet Pindaros Archilochosnak tulajdonít, mind-mind az írásba nem foglalt dalok olyan példáit vagy korpuszait képviselik, amelyek egyértelmű kulturális asszociációkkal rendelkeztek, illetve politikai, vallási és társadalmi intézményekhez kötődtek; és ugyanezt mondhatjuk számos, a hagyomány emlékezetében legkorábbiként élő zeneszerzőről és zenésről is, akiknek neve a klasszikus korban bizonyos formákkal, műfajokkal, stílusokkal vagy előadási kontextusokkal forrott egybe.²⁰

Az énekkultúra egy ideig úgy foglalta magában az írásbeliséget, hogy annak eszközeit a maga sajátos céljaira anélkül használta föl, hogy az új technológia meghatározta volna az énekmű mibenlétét. Az írásbeliség csupán az egyik módja volt a hagyomány gazdagságához való hozzáférésnek. A kora klasszikus énekszövegei, mint bármely más dal, azon a teljes fogalmi skálán belül működtek, illetve azáltal határozták meg önmagukat, amelyet a „műfaj” szóban foglalhatunk össze: zenei fogalmak és gondolatok, tánc, előadási gyakorlat, s végül az adott daltípus egy állandó változásban lévő, csak részben szövegesített helyi, illetve pánhellén „története”, amely, legalábbis korai fázisában, elválaszthatatlan volt a tágabban mitizált történeti hagyományoktól. Még a zenei notáció feltalálása sem okozott jelentősebb hasadást írásba foglalt „műzene”, használati vagy

alkalmi zene és általánosabb értelemben vett „népzene” között (igaz, ez utóbbi terminus amúgy is értelmezhetetlen lett volna Pindaros Herder előtti világában). A 4. századi, illetve későbbi feliratokról ismert dalszövegeket – mint az epidauroszi Isylos dalait vagy a „delphoi *paianokat*” – vagy meghatározott rituális céllal rögzítették feliraton, vagy azért, hogy egy bizonyos személy vallási érzéseit vagy személyes sikerét megörökítsék. Feltételezhetjük, hogy mindeközben az énekkultúra lényegi vonásai (mint ahogy, úgy tűnik, számos esetben a „régizene” is) helyi kontextusokban változatlanul fennmaradtak egészen a kora hellénisztikus korig és tovább, folyamatosan gazdagodva új (jelentős részben szövegesített) kompozíciókkal, amelyeket vagy azért tartottak becsben, mert kulturálisan meghatározott helyhez, mítoszhoz, ünnephez vagy rítushoz kapcsolódtak, vagy egyszerűen művészi hatásuk miatt.

Ennek a kultúrának a 6. és 5. század fordulóján (Pindaros, Simónidész és Bakchylidész korában) már állandó szüksége volt újabb meg újabb dalokra, különösen kardalokra a közösségi ünnepekhez.²¹ Ennek okai meglehetősen összetettek, s részben magyarázhatók azzal, ahogyan az állam mint megrendelő és megbízó az istenek tiszteletére tartott ünnepek intézményesülő rendszerében fellépett (mind olyan dalok esetében, amelyeket egy adott város intézményes naptárában foglalt ünnep számára szereztek, mint az athéni Dionysia, Thargélia vagy Panathénaia ünnepek dithyrambos-versenyeire komponált énekek, mind pedig olyanok esetében, amelyeket az államok közötti versenyzés vagy a nagyobb pánhellén ünnepek helyszínein való reprezentáció hívtak életre, mint Pindaros sok *paianja* és győzelmi ódája); részben a halandók dicséretére szóló költemények iránti igény nagymértékű megnövekedésével, mind egyének, mind egész közösségek részéről; végül pedig a dalköltők és a sztár státusra szert tett szólóhangszeres zenészek professzionalizálódásával, akiket örömmel láttak szerte a hellén városokban. Annak, hogy az írott szövegek, amelyek közvetítésével a dal verbális elemét el lehetett juttatni bárhová, és amelyek annak pontos újraelőadhatóságát biztosították, elérhetőek voltak, biztosan része volt a híres költők pánhellén sztárkultuszának létrejöttében. Ám ezek az „új dalok”, amelyek nagy része meghatározott alkalomra született, még nem szakadtak el az őket körülvevő konzervatív zenei kultúrától, amelyben az ének jelentése és a megkonstruált költői autoritás kifejezési formái jórészt meglévő, hagyományosnak gondolt mintákhoz, illetve a társadalom által felépített diskurzus-lehetőségekhez igazodtak. Az „új dal” a régire való hivatkozással tette önmagát a hagyomány részévé:²² vagyis azt a „műfajnyelvet” alapul véve, amely természetszerűleg túllépett a textualitás keretein, magában foglalva az előadásmódokat (zene, tánc, rituális cselekvés), az előadási kontextust, az intézményesült mitizált történelmet és az adott helyszínről alkotott hagyományokat és tudást. Az ebben az értelemben vett tradicionalizációra való törekvés különösen jellemző Pindaros győzelmi ódáira, de nyomai megfigyelhetők a kora klasszikus kor minden kardalműfajában. Sőt még a későbbi időkben is érvényben maradt: akárcsak Pindaros, aki úgy tünteti fel a dithyrambikus dal általa bevezetett új típusát,²³ mint visszatérést egy maguk az istenek által végrehajtott, ősi dionysosi dalformához, úgy Timótheosz, a kitharódos, az athéni „újzene” botrányos fenegyereke, aki tizenegy húros hangszerével, „új dithyrambosaival” és kitharoidikus *nomosaival* vált híressé az 5. század utolsó év-

tizedeiben, a radikális újításait hasonlóképpen olyan színben igyekszik feltüntetni, mint visszatérést az éneklés egy tiszteletre méltóbb és hagyományosabb módjához.²⁴ A dal közvetlen előadási kontextusára történő allúziók gyakorta egy általánosabb, vagyis paradigmatis, fikcionalizált ének-világra mutatnak, amely, mint minden költői allúzió, magába zárja mind a közvetlen pillanatot, mind pedig a dal múltját, miközben utal a közös előfeltevésekre, hagyományokra és mítoszokra is.

A következőkben a győzelmi ódákból vett néhány példa segítségével próbálom megmutatni, miként működött mindez. Jóllehet az egyéni atlétikai vagy lóversenyen aratott győzelmeiket ünneplő kardalra vonatkozó tudásunk néhány Ibykos- és Simónidés-törredék újraértékelésének köszönhetően immár a 6. századra is kiterjed – és a közeljövőben még kedvezőbb lesz a helyzet, amint néhány további, kis terjedelmű oxyrhynchosi Simónidés-törredék publikálására sor kerül²⁵ –, a műfajt számunkra továbbra is alapvetően Pindaros és Bakchylidés ódái határozzák meg: ezek a szövegek képviselik a nem dramatikus kardalszövegek legnagyobb egybefüggő együttesét, amely a klasszikus énekkultúrából megmaradt. Az epinikion, legalábbis annak fejlettebb, végső típusa, mint megbízásra szerzett és kar által előadott dicsőítő ének, az 5. századi „műfajnyelvet” mutatja meg annak leggazdagabb és legrafináltabb formájában. Mint a közösségi emlékeztető és megemlékezést elősegítő műfaj, de úgy is, mint viszonylag új jövevény az énekkultúrában, a megbízásra írt győzelmi óda az „új dal” legtöbb fajtájához képest sokkal jobban rászorult arra, hogy az énekkultúra múltjára való reflexióval a hagyomány részévé tegye magát. Legalább részben ez a tény felelős a műfaj jól ismert, utalásokban gazdag jellegéért, különösen Pindarosnál, aki az *arte allusivát* végső határaiig viszi. A költői megbízást és a mű keletkezését befolyásoló tényezők mindig adott helyhez kötöttek, és nagymértékben eltérőek lehettek – az egyének és az arisztokrata családok hatalmi célú reprezentációs törekvéseitől egészen a királyok politikai propagandájáig és az oligarchikus berendezkedésű városállamok uralkodó osztályának egységét és stabilitását bizonyítani hivatott ideológiai *performance*-okig minden egyes győzelmi ódát külön-külön kell kontextualizálni. Ugyanakkor az epinikion ideológiája (leszámítva néhány kontextuális variációt), ahogy a dalokat illető műfaji diskurzus mutatja, meglepően egységes – ami önmagában is figyelemre méltó.

Az „epinikion” szó a *ta epinikia* kifejezésre utal: a „versenygyőzelmet követő” ünnepségekre. Ez korántsem kizárólag atlétikai győzelmeiket jelent: abban a néhány esetben, amikor ezek a szavak vagy rokonaik megjelennek a dalokban, többnyire az ünnep tágabb értelméről van szó. A szó, amelyet a költők magára az előadásra használnak, a *kómos* („győzelmi tivornya”): e terminus a kardalszövegekben kifejezetten erre a műfajra utal.²⁶ A megmaradt epinikionok tele vannak *kómos*-leírásokkal, illetve erre való utalásokkal: a *kómos* egyszerre jelenti az előadók csoportját, a zenélés sajátos módját és magát a tevékenységet, amelyet a kar és néha a hallgatóság tagjai folytatnak. A *kómos*szal összefüggő tevékenységek spektruma, amelyre az ódák utalnak, meglehetősen széles: a közös ivászat-tól és lakomázástól, illetve a symposionhoz köthető mulatozástól (symposion és *kómos* amúgy is elválaszthatatlanul összefonódik) a fogadalmi vagy vallási jellegű, formálisabb közösségi felvonulásokig. A dalok maguk meglehetősen változatos képet

festenek a *kómos*ról és a benne részt vevő emberek interakcióiról. Olykor, különösen a fiatalabb győztesek tiszteletére szóló ódák esetében, a *kómos* a győztes versenyzővel egykorú ifjak csoportját jelenti;²⁷ máskor egy egyszerű férfikart. A győztes vagy maga is résztvevőként jelenik meg, a *kómos* „vezetőjeként” vagy „uraként”; vagy tőlük elkülönülve,²⁸ magasztos távolságból „fogadja” a költőt vagy az énekeseket. Bakchylidés némelyik ódája egy olyan ünnepi pillanatot állít eléünk, amikor a város egész népessége összegyűlik egy általános, *kómos* jellegű ünneplésre.²⁹ A győzelmi óda kereteinek megformálásában néha a symposion is szerephez jut. Pindaros első olympiai ódájában (8–22) a versbeszélő hang a *sophos*, azaz a bölcs énekes álarcát ölti magára, aki más „bölcs emberekkel” együtt érkezett Hierón tyrannos minden jóval megrakott lakomaasztalához; amint (akárcsak Démodokos, a phaiákok vak dalnoka a sajátját az *Odyseia* VIII. énekében) kézbe veszi lyráját (*phorminx*), azonnal érezzük, hogy a dicsőítés e pillanata bensőséges aktus, mely az egyenlők zárt körű sympotikus közösségében, a nagy ember otthonában zajlik, ugyanakkor valami nagyon ősi dolog, hiszen újra megelevenít egy irodalmi, vagyis tradicionális mintát, áthelyezve egyúttal e minta *kleosát* („hangzó hírnév”)³⁰ a jelen pillanatra. Az énekes státusa jelentős mértékben emelkedik azáltal, hogy felvételt nyert a nagy ember belső körébe, és hogy méltónak ítélik az ő dicséretére; a tyrannos pedig emberibb színben tűnik fel a barátság, a kedélyes társaság és a kultúra iránt mutatott szeretete fényében; a győzelmi óda – bármilyen realitás áll is a háttérben (hisz például a szóban forgó esetben hajlamos az ember valamilyen hierarchikus „hatalomzenét”³¹ elképzelni) – az egyenlők és egyrendűek társaságának homérosi lakomájává nemesül.

Az a mód, ahogy a győzelmi ódák leírják saját előadási kontextusukat, egy olyan sajátos rugalmasságot vagy inkluzivitást mutat, amely egyrészt lehetővé teszi a *kómos* számára (mely maga is, mint társadalmi gyakorlat, meglehetősen nagy változatosságot mutat), hogy olyan alakban tűnjön föl (mulatozás, symposion, kardal vagy közösségi fölvonulás), amelyet az éppen zajló alkalmi összefüggés megkíván, és amely másrészt lehetővé teszi a költő számára, hogy előhívja hallgatóságában a felszabadultság, a részegesség, a mulatozás és az öröm képeit, amelyek a *kómos*nak mint mindennapi eseménynek az ideológiai alapjait képezik. Arra is képesíti őt, hogy megneemesítse dalát azáltal, hogy az olyan rituális cselekvéseket is, mint a könyörgés vagy a votív áldozás, amelyek az istenség elégedett tekintetét vonják a közösségre, az énekesekre vagy az ünneplőre, bevonja az ünnep leírásába; vagy (ahogy az első olympiai óda példája mutatta) egy esetleg a távoli múltban lezajlott és paradigmatis erővel bíró epikus előadásra hivatkozzék. A *kómos*-ének képzetéhez tartozó kitörő és némiképp veszélyes örömhangulatot az epinikionban a zajongást és kiabálást jelentő szavak gyakori előfordulása fejezi ki. Ám ez megint csak tágabb hangtartományokat nyit meg az ének számára: az énekes „kiáltása” azt a kiáltást visszhangozhatja, amellyel a hírnök kihirdeti a versenygyőztest; „a Múzsák kiáltása” pedig – annak a gesztusnak megfelelően, amely az egyik, Hierónnak, a syrakusai tyrannosnak szóló óda általános politikai vezéreszméjét fejezi ki – nem más, mint az isteni zene „csatakiáltása”, amely a kozmikus hierarchia és rend, illetve az uralkodó Zeuséhoz hasonlítható hatalmának ellenségeit semmisíti meg vagy hozzá dermedt tétlenségbe.³² Éppen az az alkalmiság (*Okka-*

sionalitát,³³ vagyis a meghatározott személyekre és történelmi eseményekre való utalás, illetve az a mód, ahogy ezek a város vagy a teljes kultúra mitikus múltjával összefüggésben állnak) meglelte, amely olyannyira jellemző erre az énekműfajra, politikai tartalommal és közösségi relevanciával ruházta fel Pindaros *kómosait*, amelyek majdnem minden esetben túlmutatnak az éppen dicsért személy aktuális érdekein.

Pindaros gyakran dicsér egész közösségeket a kardalelőadások terén meglévő helyi hagyományaikért és a dalban és táncban megnyilvánuló tehetségükért, és nem csak a győzelmi ódáiban. Ám ez utóbbiakban konkrétabban is utal az írásba nem foglalt dalok két olyan csoportjára, amelyekhez ő maga a saját új kompozícióit kapcsolja. Az első ezek közül a *kastoreionként* ismert dalforma (*melos*), amelyet a mitikus magyarázat szerint a Dioskurosok találtak fel,³⁴ s egyfelől az ő sportgyőzelmeikhez, másfelől (amennyiben hihetünk a scholionoknak) a spártai katonazenéhez kötődött. A másik, a *kómoshoz* jóval szorosabban kötődő daltípus az ún. „archilochosi dal” (*to Archilochu melos*, lásd 9. olympiai óda, 1–8), másik nevén *kallinikos hymnos*. Az egyik Pindaros-scholion megőrizte ennek a dalnak az egyszerű, három versszakos refrénjét. Úgy tűnik, egy eredeti „népdalról” van szó,³⁵ amely Héraklést és Iolaost szólítja meg; a dalt feltehetőleg kérdés-válasz formában és hangszeres kíséret nélkül adta elő a kar és egy szólóénekes, egymást antifonálisan felváltva, ahogy az orosz katonai menetdalokat.³⁶ A Pindaros-scholionokban megőrződött egyik hagyomány szerint – amelynek nyomait megtaláljuk magának Pindarosnak a szövegében is – a dalt a parosi költő Olympiában szerezte, és (legalábbis Pindaros így állítja elénk!) a helyi énekhagyományokhoz kapcsolódott.³⁷ A scholion-író azt is elmondja, hogy Eratosthenész (Kr. e. kb. 280–200), a neves alexandriai földrajztudós és matematikus aki filológiai problémákkal is foglalkozott, némi zavart árult el ezzel kapcsolatban: véleménye szerint az „archilochosi dal” nem győzelmi óda, hanem egy Héraklészhoz szóló himnusz volt.³⁸ Az „epinikion” szónak abban a szűkebb, hellénisztikus kori értelmében, amely szerint az óda egy halandó versenygyőztes tiszteletére szóló dal, talán igaza is volt: de az énekkultúra tipológiája szerint a Héraklészhoz szóló hagyományos himnusz éppenséggel alapvető és rendkívül érdekes intertextus a győzelmi óda szempontjából, nem utolsósorban azért, mert éppen a hős-isten alapította a versenyjátékokat, amelyeken az 9. olympiai óda ünnepeltje, a fiatal Epharmostos győzelmét aratta; továbbá azért is, mert az isten által kivívott halhatatlanság mintaként szolgálhatott a versenygyőztes számára egy másfajta (bár Pindaros szerint nem kevésbé fontos) halhatatlanság: a dal által biztosított halhatatlanság eléréséhez. Az analógia elárul még valami alapvetőt a győzelmi ódáról: azt, hogy e költői műfaj társadalmi-politikai, vallási és mitikus mozzanatai legalább annyira fontosak, mint a győztes dicsérete.³⁹ A 9. olympiai óda első sorai így módon *mimésisként* állítják elénk a dalt mint előtünk elhangzó előadást: a hagyományos *kómos*-ének egy ősi példájának kidolgozottabb és művészebb újraalkotásaként (a dalt, mint később kiderül, ténylegesen előadta Epharmostos saját *kómosa* az ünnepség helyszínén, a győzelmet követő estén). Az új dal életereje a régi egyszerűségéből és a hagyomány biztosította erejéből táplálkozik. A régi dalból származik és továbbbővíti a régi előadások (vagy ének-aktusok) ama láncolata, amelyben az új dal elhelyezi önmagát. Az új dal leginkább a

régihez írott jegyzetként, illetve annak művészi kiterjesztéseként érthető. Pindaros némelyik vallási vonatkozású dalában ugyanez jut még radikálisabban kifejezésre: a rituálé, amelybe az új dal illeszkedik, újrajátszása, vagy inkább (hiszen a rituális naptár újra meg újra visszatérő ciklikus idejében a pillanat mindig ugyanaz) egyszerűen egy esete (a sok közül) valamely újra megelevenedő isteni/hérosi vagy rituális valóságnak.⁴⁰ A 9. olympiai ódában ezt az analógiát a rituális keret logikája is erősíti; a 10. olympiai ódában (73–81) pedig Pindaros még egyértelműbb folytonosságot teremt a régi és a kortárs dal között, amikor saját győzelmi ódáját azon *kómos*-dalok modern példájává nyilvánítja, amelyeket Héraklés és társai vezettek be a legelső, alapító olympiai játékokon. Ez a felfogás a dicsőítő dalt a rituális térben rögzíti, egy olyan újra és újra megélt hagyomány, illetve kötelezettség erőteljes aktusaként, amely nemzedékeken át eleven marad.

Pindaros nemcsak a 9. olympiai ódában kapcsolja a saját zenéjét egy régebbi költőhöz és az adott műfaj valamely alapító hőséhez: a 125. töredékben említi a leszbeszi Terpanrost, a *barbitos* feltalálóját, a hosszúhúrú lyrára emlékeztető hangszerét, amelyet az olyasfajta sympotikus dalok (*skolia*) kíséretéhez használtak, amelyet maga is művel; egy a lokrisi *aulódia*, vagyis *aulos*-szal kísért ének eredetét érintő részletben (fr. 140b) látszik utalni a lokroi Xenokritos, a régi *paian*-költő zenéjére; másutt pedig (fr. 188) idéz egy aforizmat egy másik híres korai zeneszerzőről, a kolophóni Polymnéstosról.⁴¹ Mindegyik említett zeneszerző a Kr. e. 7. századhoz köthető: a „régizene” azon első két nemzedékéhez tartoznak, amelyek tagjait már nem pusztán mitológiai nevekként tartják számon a későbbi, zenetörténettel foglalkozó írók – ők az „íratlan zene” *par excellence* mesterei.⁴² Ám ami igaz a zene síkján, az igaz arra is, ahogy a költők a gnómius bölcsességet és a mítoszt bemutatják. Pindaros és Bakchylidész gyakran utal olyan gondolatokra és nyelvi formulákra (az ilyenkor használt jellegzetes szavak a *phasi* vagy a *legetai*, vagyis: „azt mondják”), amelyeket egyfelől az elbeszélő énekmondás és a bölcsesség (azaz a „didaktikus költészet”) szerzői névhez nem kötött, szóbeli hagyományaiból, másfelől az „igazság múltbeli mestereitől” (*maîtres de vérité*, Detienne) merítenek. A hagyománynak ez a fajta használata avagy retrospektív feltalálása arra a tényre támaszkodhat, hogy, függetlenül előadásuk körülményeitől és módjától, mind a győzelmi óda, mind pedig a hexameteres „hősi” epika és gnómaköltészet az *aoidé* („éneklés”) tágabb kulturális kategóriájához tartozik. Továbbá épít még a hírnév, a halhatatlanság és az autoritás témáinak központi szerepére is, amely ugyanolyan fontos a győzelmi óda, mint a hexameteres epika hagyománya számára. Pindaros különösen nagy hangsúlyt helyez arra a gondolatra, hogy az epinikion és az eposz alapvetően ugyanaz a dolog, csak a formájuk különbözik. Strukturális szempontból az epinikion-költészet majd minden olyan darabja, amely elég hosszú és kidolgozott ahhoz, hogy narratívát is foglaljon magában, arra törekszik, hogy valamiféle folytonossági viszonyt vagy *paradeigma*-szerű tipológiát építsen fel a jelen alkalom és valamely múltbeli esemény, illetve a dicsért személy és a mitikus minta között. A történeteket, amelyeket a győzelmi ódák mesélnek, csakúgy, mint azokat, amelyeket Homéros eposzainak hőseitől hallunk, tudatosan helyezik el a közösség múltjában: éppen nagyon régi voltak erősíti meg példaadó erejüket. Ez még azokra az ese-

tekre is igaz, amikor legalábbis lehetséges, hogy a költő a történet egy új változatát adja, vagy éppenséggel ő maga találja azt ki.⁴³ A gnómakat, azaz a bölcs mondásokat vagy szentenciákat ugyancsak lehet a *logos*nak, vagyis a hagyománynak (vö. 9. nemeai óda, 6–7: *esti de tis logos anthrópon...*), vagy akár egy nevesített „atyának” tulajdonítani: egy mitológiai alaknak (e téren Cheirón és a tengeri öreg a legkedveltebbek), a hét bölcs valamelyikének, a költészet atyjainak, Homérosnak vagy Hésiodosnak, vagy olyan gyűjteményeknek, mint az *Admētos mondásai*, mely utóbbi feltételezett létezése segítene megmagyarázni Bakchylidés 3. győzelmi ódájának egy részletét (76–84).⁴⁴ A néven nevezett költőktől származó idézetek eléggé eltérőek lehetnek a textualizált „eredetihez” való hűség tekintetében: legalább egy olyan esetet ismerünk, amikor Pindaros egy olyan bölcs mondást tulajdonít Homérosnak, amely sem az *Ilias*ban, sem az *Odysseia*ban nem szerepel.⁴⁵ Az az óda, amelyben megtalálható (a 4. pythói), több okból is – így az egyenes beszéd minden más epinikiont felülmúló használata, az invokációk, a szereplői jellemek mély kidolgozottsága, továbbá a legendás múlt és az ünnep jelene között fönnálló időbeli távolság, illetve a kettő kölcsönös egymásra hatásának folyamatosan fenntartott érzése miatt – Pindaros legnagyobb és legelkötelezettebb költői reflexiója az epikus énekmondók elbeszéléstechnikájára (noha valószínűleg merít Stésichoros terjedelmes, bár nagyrészt elveszett, lírai kompozícióiból is). Pindaros a győzelmi ódáiban gyakran és igen összetett módon reflektál a dalköltészet sokrétű hagyományaira. Ugyanakkor ez a reflexió együtt jár a határok elmosódásával a dal egyedi műfajai és hagyományai között, azáltal, hogy ez utóbbiakat a költő viszonyba állítja a jelen alkalommal és annak követelményeivel. Pindaros számos eltérő hagyományt sző össze, hogy belőlük egy műfaj tartós és plauzibilis illúzióját hozza létre. Ahogy nemsokára látni fogjuk, egészen odáig megy, hogy a homérosi eposzt lényegében a *kómos*-énekből származtatja.

Ahogy a homérosi és hésiodosi hagyomány keretei között dolgozó énekmondók olyan jeleneteket alkotnak meg, ahol Apollón és a Múzsák kara az Olymposon énekel és táncol az istenek jelenlétében, vagy olyan énekhelyzeteket, mint Démódokos első és harmadik dala az *Odysseia*ban, ahol az énekes Odysseusnak az éneket szentesítő jelenlétében a hős életrajzát és közvetlen élményeit epikus dallá alakítja, ezzel mintegy elindítva azt az énekhagyományt, amelyben Homéros eposza is helyet talál – ugyanígy Pindaros és Bakchylidés is utal vallási kontextusú dalok isteni előadására, illetve olyan szokásokra és formákra, amelyek a helyi dalvilágokban és a rituális cselekvés egyedi kontextusaiban gyökereznek. Henrichs a tragédiák kardalainak összefüggésében „kórus-projekcióként” (*choral projection*) határozza meg ezt a fajta allúziós játékot; a terminust Power vitte át a nem drámán belüli kardalok kutatásába.⁴⁶ Ennek egy különösen gazdag színezetű példáját, amely fentebb már említésre került, Pindaros egyik dithyrambosának prooimionjában találjuk („Héraklész, vagy Kerberos, a thébaiaknak”, 2. dithyrambos = fr. 70b Maehler), ahol a lírai hang ezt az amúgy nyilván új típusú dithyrambost az Olymposon, tehát az istenek körében zajló, prototipikus Dionysos-ünnephez kapcsolja. A verssorok nyelvezete, melyben nagy hangsúlyt kapnak a zajos bacchikus-mainasi mámorra utaló szavak, az istenség örült táncának öseregét hivatott kifejezni, amely energiákból, *mutatis mutandis*, a jelenlegi, némiképp vissza-

fogottabb előadás is merít. De ugyanezt a technikát a győzelmi ódák esetében is megfigyelhetjük, mégpedig nem csak Pindarosnál. Amikor Bakchylidés Aiginát dicsőíti (Aigina a sziget és névadó nimfájának neve is) az egyik, egy ifjú birkózó győzelmét ünneplő nemeai ódájában, mielőtt bevezetné mítoszát (ez utóbbi az *Ilias* az akháj hajóknál zajló csatájának remekbe szabott parafrázisa, mely a kardalköltészetben egyedülálló a háttérszöveg nyelvi szövedékéhez való hűsége miatt), saját dalt egy másik előadáshoz kapcsolja, mely a rituálé mindig újra visszatérő, ciklikus idejében zajlik.⁴⁷ A sziget hírneve, mondja, jelzőtüzként fennen ragyog, és „lányok büszke csapata zengi hatalmad dicséretét... fehér lábuk könnyedén szökell, mint gondtalan ögzida a virágokkal borított folyóparton”. A csapat a lányok kara, mely éppen az Aiakidák, a sziget hősainak emlékét idézi meg. Aiakos fiai (Peleus és Telamón) és unokái (Achilleus, Aias és Teukros) a pánhellén eposz legnagyobb hősalakjai voltak, és a sziget kultikus gyakorlatában is fontos szerepet játszottak. A lányok Aiakidákról szóló elbeszélése titokzatos módon egybeesik azzal, amit az óda versbeszélője éppen kibontakozó narratívájának következő fázisában tervez elmondani. A fiatal lányok részvételével zajló előadás konkrét alkalma szándékosan homályban marad, és talán nem is volt semmilyen pontos megfelelője az aiginai rituális naptárban. Mégis alkalmas arra, hogy a költő epikus anyagát egy elképzelt rituális kartánc kontextusában helyezze el, és az epinikiont mint kiemelten férfiközpontú, harcias műfajt (amely nyíltan „epikus” színezetet és stílust ölt magára a most következő narratívában) a fiatal lányok lágyabb hangjával kapcsolja össze. Ám a kardal-projekció arra is alkalmas, hogy összekapcsolja a régi előadásokat az újakkal. Pindaros két aiginai ódájában még egy lépéssel tovább megy, és az Aiakidák dicséretét ahhoz az *epithalamion*hoz kapcsolja, amelyet egykor a Múzsák énekeltek Péleus és Thetis esküvőjén a halhatatlanok jelenlétében. Az epizód, amely egyébként központi jelentőségű az epikus hagyományban, egyúttal a dallal és táncal kísért aktuális epinikion-előadás paradigmája a mítosz világában. A költő egy alkalommal a szabad függő beszéd eszközéhez folyamodik annak érdekében, hogy elhomályosítsa a határt a győzelmi óda beszélőjének szavai és a Múzsák dala között.⁴⁸ Az aiginai ódák különösen erősen kötődnek egy olyan ideológiai diskurzushoz, amely a nemzeti emlékezet, illetve az atyáról fiúra öröklődő kiválóság (*areté*) témáinak hangsúlyozásával nemcsak a jelen győzelemben feltáruló múltbeli dicsőséggel való, elevenné tett közösségi folytonosságot rögzíti, hanem jogot formál az epikus dal nagy pánhellén narratíváira is – amibe még az is belefér, hogy megkérdőjelezi Homéros legendás igazmondását.⁴⁹ De a múlt és a jelen között létrehozott kapcsolat segít fenntartani a *kharis* (kölcsönös szeretet) érzését is, amely alapvető szerepet játszik a *kleos* köré szerveződő ideológiai konstrukcióban, hiszen ez az, ami a hősi hagyományok továbbadását motiválja, és ami egyben az epinikion mint dalműfaj legfőbb közösségi indítéka.

Röviden: az epinikion, legalábbis abban a fejlett formájában, amelyet Pindaros és Bakchylidés költészete képvisel, erőteljes kapcsolatot teremt az epikus dallal. Az „éneklet” vagy „dalt” jelölő összes szó közül, melyek a korai görög költőknél előfordulnak, az *aoidé/aeidein* utal a legerősebben az emlékezet kulturális funkciójára, illetve a dalban megfogalmazott epikus narratívára és gnómaköltészetre: használata mind Bak-

chylidésnél, mind Pindarosnál (noha más műfajú dalokban is előfordulnak) határozottan az epinikionra összpontosul.⁵⁰ Dicsőítő költészetében Pindaros gyakran él az „ösvény” (*oimos*) metaforájával, amikor egy történetre vagy történetek egész (kardalra épülő vagy pánhellén) hagyományára utal. A metafora egyúttal – egy valószínűleg alaptalan népi etimológián keresztül – játékos utalás az *oimé* homérosi fogalmára is, mely a dalt mint költői témát vagy történetet ragadja meg, valahogy úgy, ahogy a világ minden részéről ismert szóbeli kultúrákra jellemző *topical poetic* teszi, amelyben a mítikus hagyomány úgy jelenik meg, mint egy táj elágazó utakkal, melyen keresztül az énekes vezeti a hallgatóságot.⁵¹ A 8. nemeai óda záró részében (50–51) a beszélő – miközben megfogalmazása utal az óda központi mítoszára, Aias szenvedésének és halálának betetőzésére – azt mondja, hogy a „dicsőítő *kómos*-ének (*epikómos hymnos*) már rég megszületett, még mielőtt kitért volna a viszály Adrastos és a thébaiak között”. Egy scholion ebben jogosan fedezi fel az allúziót a nemeai játékok egyik *aition*-jára⁵² – a gyermek Opheltés halotti játéka, melyekre akkor került sor, amikor Adrastos serege északra, Thébai felé menekült –, de a történet nyilván épp ugyanennyire tartozott a „thébai” epikához, az 5. században még Homérosnak tulajdonított *Thébaishoz* is. Eszerint eposznak és epinikionnak ugyanaz a forrása: amiből valaki akár azt a következtetést is levonhatja, hogy a *kómos*-ének elsőbbségre tarthat igényt a *kleos*-költészet megtestesítéséeként.

Am az az „eposzi” corpus, amelyre Pindaros és Bakchylidés utal, meglehetősen különbözik egymástól. Ahogy láttuk, Bakchylidés 13. ódájában figyelemre méltó módon dolgozza át és szövi össze az *Ilias* több szöveghelyét egy új eposzi-epinikioni narratívává; Pindarosnál viszont nem találunk példát ilyesmire.⁵³ Noha Pindaros számos alkalommal említi Homéros nevét (és a 7. nemeai óda egyik híres szöveghelyén támadja az *Odysseia* költőjét amiatt, hogy túl nagyra értékeli Odysseus tetteit – miközben alulértékeli Aiasét), az ő Homérosa a legtöbb esetben nem más, mint a példaértékű dicsőítő költő: hol pozitív, hol negatív paradigmája az egész epikus hagyomány halhatatlanságot biztosító hatalmának. Homéros az a költő-rhapsódos, aki, mint a 4. isthmosi ódában (37–45), egykor meggyújtotta a fáklját, amelynek lángját a győzelmi óda beszélője éleszti most újra a győztes tiszteletére. Az *Ilias* és az *Odysseia* költője itt nem más, mint a Dal örökkévaló és személytelen hangjának egyik lehetséges metaforája a sok közül, ahogyan az az epinikionban megnyilvánulhat, megkülönböztetve a dal halandó előadóinak hétköznapi hangjától.⁵⁴ Archilochos, az iambos-költő ugyanígy válik a 2. pythói ódában (52–56) a költészet becsmérő, invektív jellegű formájának példaértékű alakjává, amelyet a dicsőítő hang hevesen elutasít.⁵⁵ Az isthmosi óda, hűen a klasszikus kor érzékenységéhez, Homéros epikáját „dalnak” tekinti még akkor is, ha nem éneklük, hanem recitálják.⁵⁶ A két monumentális homérosi eposz hagyományozódása kétségkívül kiemelkedő példája volt a *kleos*-tradíció sikerességének és autoritásának a kultúrán belül. Rupert Mann hívta fel rá a figyelmet, hogy Pindaros ugyanúgy kerül a közvetlen utalásokat az *Ilias* és az *Odysseia* szövegszerű változataira, mint az Aischylos utáni tragédiászerek;⁵⁷ ugyanakkor jól észrevehetően mindenütt nagymértékben függ attól a narratív anyagtól, amely más pánhellén

epikus hagyományokból származik, különösen a *Kyklosból* és a „hésiodosi” corpusból, ezen belül is *A nők katalógusából*.⁵⁸ De az epinikionban az epikus dal kétségkívül kevésbé jelentős szerepet játszik kisajátításra és felhasználásra készen álló történetek autoritativ könyvtáráként, mint az epinikion jelenben kifejtett „énekmunkájának” érzelmi és funkcionális analógiájaként. A 8. isthmosi ódában (56a–70), ebben az aiginaí ódában, mely a Xerxés-féle háború utáni időszak búskomor és büszke időszakának hangulatát idézve mindvégig borotvaélen táncol két teljességgel ellentétes műfaj, a *kómos* és a *thrénos* (gyászdal), a közös ünneplés és a mély gyász között, az epinikion beszélője elmeséli Achilleus történetét, egészen az isteni anyától a fiú haláláig és temetéséig. Az énekes számára abban a pillanatban, amikor a Múzsák gyászdalt, *thrénost* énekeltek a hős holtteste fölött, beteljesedett az az alapelv, mely szerint a nagy tettek és szenvedések jutalma az emlékezés és a dicsőret kell hogy legyen – az az elv, amely az éppen előadott dal háttérben is áll. És ily módon két össze nem egyeztethető, sőt ellentétes dalműfaj vegyül össze a szeretetben és *kharisban*, amely a kellő érzékenységgel rendelkező jelent saját múltjához és hagyományaihoz kapcsolja: a közös tudás hagyományához, melyet a dal tart elevenen.⁵⁹ Miként más esetben is, az éppen zajló előadás a sajátjává teszi, avagy újraalkotja a dal múltját; az előadás aztán, leírva, továbbhagyományozódik az utókor-nak, készen arra, hogy költeményként – győzelmi ódaként – kanonizálódjék.

Ebben az esszében csupán néhány alapelvet és példát mutathattam be, ösztönzésként a további kutatáshoz. Világos, hogy a folyamat, melynek során példákat ragadunk ki dalok szövegeiből, súlyos mértékben torzítja a képet. Minden egyes győzelmi óda az énekkultúra egyedi szintézise: mindegyik sajátos viszonyban áll a hagyománnyal, amelyből érkezik, és amelyben otthont alakít ki magának. Minden költő minden dala, legyen mégoly rövid vagy nagyszabású is, saját hagyományt is teremt, de az építőkockák gyakran közösek. A műfaj Pindarosnál és Bakchylidésnél valamifajta nyelv: azaz kifejezési lehetőségek és jelentések tárháza, amelyet az interdiszkurzivitás és a hibridizáció határoz meg, és amelyben az énekkultúra egész spektruma relevánssá válhat a költő céljai szempontjából.⁶⁰ Láttuk, hogy a korai görög lírai dalszövegekben miként működik a műfaj mint idióma, hogyan határozza meg az értékek és elvárások horizontját („*songwork*”), amelynek háttére előtt a szöveg jelenthet valamit, és hogy ez a műfajnyelv (valamint a benne foglalt „beleértett poétika”) miként nyilvánítja ki önmagát az egész írott és íratlan hagyomány – vagyis a dal-világ, amelyben él és működik – alkotó felhasználása útján. Ez az, ami már az alexandriaiak számára is elveszett, és amit csak intuíció útján és töredékesen voltak képesek megragadni. Mi, mai ókorkutatók ennél még rosszabb helyzetben vagyunk. Ugyanakkor van remény, hogy jobban megérthetjük a dalkultúrát, amennyiben fokozott érzékenységgel közelítünk ezekhez a szövegekhez, egész stílusukhoz és nyelvezükhöz, szóképeikhez és mindenekelőtt azokhoz az ideológiai és esztétikai alapelvekhez, amelyeken a szépségre és a sikerre való törekvésük alapul.

Böröczki Tamás fordítása

Jegyzetek

A jelen fordítás alapjául szolgáló, angol nyelvű, itt nem tárgyalt összefüggésekre is kitérő tanulmány a *CHS Research Bulletin* 4. 1-es számában (2015) jelent meg (lásd http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc.essay:AgocsP.Preface_to_Pindar.2016). Köszönettel tartozom a washingtoni Center for Hellenic Studiesnek a cikk megírását lehetővé tevő ösztöndíjért, az ott dolgozó munkatársaknak nagylelkű segítségért és támogatásukért, illetve a magyar fordítás közlési engedélyéért.

Többeknek tartozom hálával a magyar fordítás elkészültéért: a fordítónak, Böröczki Tamásnak nagyszerű munkájáért, Simon Attilának hasznos tanácsaiért és Tamás Ábelnek, aki a szerkesztést végezte, és megmentett számos hibától. A megmaradt hibákért természetesen engem terhel a felelősség.

Ha másként nem jelzem, a Pindaros-törödékek számozása Snell és Maehler kiadására utal. Bakchylidés esetében „B.” és szám, Pindarosnál a könyv és szám szerepel (O. = olympiai ódák; P.= pythóiak; N. = nemeiaiak; I.= isthmosiak). A „Dr.” a Pindaros-scholiaonok A. B. Drachmann-féle, a Teubnernél megjelent kiadására utal. Pindaros *paianjaira* és a *pszeudo-paianokra* Maehler, illetve Rutherford (2001) számozásával hivatkozom. További, a hivatkozásokban szereplő szövegkiadások: W = West (kiad.), *Iambi et Elegi Graeci* (2. kiadás); PMG = Denys Page (kiad.): *Poetae Melici Graeci*; Poltera = Orlando Poltera (kiad.): *Simonides Lyricus: Testimonia und Fragmente*. Basel, 2008; Voigt = Eva-Maria Voigt (kiad.): *Sappho et Alcaeus. Fragmenta* (Amsterdam, 1971); Loeb = W. Race (Pindaros) és D. Campbell (Bakchylidés) kiadásai a Loeb Classical Library sorozatban.

E helyütt nyilvánvalóan nem vállalkozhatom a tárgyalt témára vonatkozó teljes irodalom áttekintésére. A tanulmány írása során nem tudtam már figyelembe venni Maslov (2015) és Phillips (2015) új műveit, amelyek vizsgálódásai (különösen az előbbiéi) számos megnyugtató hasonlóságot mutatnak a sajátjaimmal, miközben persze némiképp eltérő módon fogalmazzák meg az alapkérdéseket.

- 1 Az idézet forrása Herington (1985, 3), amely kiindulásként szolgált számomra – és sok más kutató számára is – a szóban forgó témához. (A „dalkultúra” helyett – amely a *song culture* Kárpáti András által meghonosított, szép magyar megfelelője – a tanulmány sajátos igényei miatt részesítem előnyben ezúttal az „ének-kultúrát”). Az „alexandriai szűrőhöz”, kicsivel alább, lásd Rutherford 2001.
- 2 Az antik görög eposz és líra népi kultúrában gyökerező jellegéhez szeretném kiemelni a ókor- és folklórkutatás mezsgyéjén dolgozó régebbi magyar kutatók, elsősorban Honti János és Marót Károly – a Parry és Lord nevével fémjelzett angolszász *oral theory*t néhány kérdésben megelőző, de ma Magyarországon alig olvasott – fontos tanulmányait. A Marót *Idios en koinoi* című cikkében felvázolt „közköltészet”-fogalom bizonyos rokonságot mutat az itt előadott gondolatokkal, de szintézisigényével jócskán át is lépi dolgozatom határait. Marót Károly személyiségéhez és munkásságának korszerűségéhez lásd Ritoók 2002 és Simon 2009, 243–275. A szövegekkel és textualizálódással kapcsolatos újabb etnográfiai kutatásokhoz bevezetésként lásd Barber 2007, akinek az afrikai szóban és írásban hagyományozott szövegekkel foglalkozó kitűnő munkája állandó vonatkoztatási pontként kellene hogy szolgáljon az ókor-kutatók számára is.
- 3 A „szövegesítés” fogalma az angol *entextualisation* terminusnak felel meg. Lásd ehhez Goehr 1994 kritikáját a zenetörténet kanonizált zeneművek múzeumaként való felfogásával kapcsolatban. A klasszikus és preklasszikus kori görög zene „régizeneként” való felfogásához, a hellénisztikus tudomány kontextusában, lásd Barker 2014. A Pindaros-szövegek korai (ti. pre-alexandriai) történetéhez lásd Irigoin 1952; Currie 2004; Prauscello 2006.

- 4 Pindaros, Simónidés és Bakchylidés alexandriai kiadásainak műfajosztályozási rendszeréhez lásd Harvey 1955 és Lowe 2007.
- 5 Különbséget kell tennünk egyfelől a dal belső, önreflexív nyelvével (mely rendkívül konzervatív), másfelől a prózában írt elemző szövegeké között. A „költészetre” vonatkozó terminológia (*poiein, poiësis, poiëma*), úgy tűnik (vö. Ford 2002), csupán a Kr. e. 5. században alakult ki, alapvetően függetlenül a dalkultúrától (Hérodotos az első szerző, aki így módon utal a „lírai” kompozíciókra). A „lírai” szó még későbbi: az 5. században a kardalt *melosként* vagy *molpéként* jelölték meg – az első annak zenei minőségére, a második a tánc fontosságára helyezve a hangsúlyt –, vagy egyszerűen *hymnosnak* vagy *aoidének*, azaz „dal”-nak. A „lírikus költő” (*lyrikos*) vagy a „lírai költészet” (*lyriké*) képze, mely tévesen a *lyrára* mint hangszerre fókuszál, a hellénisztikus tudomány nyelvében jelent meg először (lásd Calame 1998), és a kanonizált szövegekre utalt. Horatius az első költő, aki az archaikus és klasszikus kori görög dalt így módon nevezi meg, amikor arra kéri Maecenast, hogy őt is vegye fel a *vates lyrici* („lírai költők”) sorába (*Carm.* 1. 1, 35). A korai görög költészet – főként az epika – saját terminusaihoz és önképéhez magyarul lásd Ritoók 2009.
- 6 Itt elsősorban az 1952/53-ban, Saranskban írt, „A beszéd műfajai” című dolgozatra gondolok (Bahtyin 1988).
- 7 Az irodalmi nyelvről mint *Wiedergebrauchsrede*-ről lásd Lausberg 1990 és Conte 1986, 40–41.
- 8 Az 5. század 2. felében már létezett egy jelentős görög prózairodalom (vagyis a mitográfia, hérodotosi történetírás, genealógia, földrajz, illetve az orvosi, „filozófiai” és rétorikaelméleti „szakirodalom”), de az korántsem részesült „irodalmi” elismerésben. Ha feltesszük a kérdést, volt-e az ókori görögöknek a modern irodalomnak vagy irodalmiságnak megfelelő terminusuk, gyorsan rájövünk arra, hogy egyáltalán nem volt. A korai prózáról lásd Goldhill 2002.
- 9 A terminust Gary Tomlinsontól (2007) veszem.
- 10 A témára vonatkozó talán legfontosabb tanulmányban Rossi (1971) arról az átmenetről beszél, amely az archaikus kor „íratlan [ti. közösségleileg garantált] és tiszteletben tartott törvényeitől” a klasszikus városállam „írott és tiszteletben tartott műfaji törvényeiig”, s végül a hellénisztikus költészet „írott és nem tisztelt” műfaji normáihoz vezetett. Lásd még Calame 1974 és 1998, illetve Carey 2009; Rutherford 2001 első oldalait; újabban pedig Maslov (2015) és Phillips (2015) írásait. Az alexandriai „könyvkultúráról” és ennek irodalomtörténeti vonatkozásairól magyarul lásd Pretagostini 2014. Általában az ókori görög szóbeliségről és írásbeliségről: Simon 2009, 201–223.
- 11 A műfajoknak a költői kreativitás mintáiként való (alapvetően wittgensteini) értelmezéséhez, mely épít az orosz formalistákra és a „beszéd etnográfiájára” (*ethnography of speaking*) is, lásd pl. Rutherford 2001; Obbink–Depew 2000; Colie 1973; Fowler 1982; Yatromanolakis 2004 (az orosz irodalomelmélet fontosságáról Pindaros megértésében lásd még Maslov 2015). A költői allúzióról mint olyan trópusról vagy alakzatról, mely „a szó szerinti és az átvitt jelentés közötti feszültségben” létezik, lásd Conte 1986, 23–24 és másutt.
- 12 Az irodalmi rendszer (vagy szisztéma) gondolatát az orosz irodalomelméletből, elsősorban Jurij Tynjanovtól vettem át.
- 13 Ezt részletesen tárgyalom doktori értekezésemben (Agócs 2011).
- 14 A „zenei forradalmak” széles körben elfogadott fogalmának kritikájához vedd össze LeVen (2014) az athéni „újzenéről” írt kiváló monográfiájának érveit a Barkernél (2014) foglaltakkal. Az újzenéről magyarul – zene-, irodalom- és művészettörténeti összefüggésben – lásd Kárpáti 2014.

- 15 Szándékosan kerülöm itt a népzene-műzene, illetve a komoly- és könnyűzene terminológiáját: az okokért lásd alább.
- 16 A kérdést legjobban talán Herington (1985, 41–57) tömör össze-foglalása világítja meg.
- 17 A legérdekesebb példákat talán Alkaios egy töredéke jelenti (fr. 249, 6–9 Voigt), amely csekély változtatással „attikai scholionként” is megjelenik (PMG 891; lásd Fabbro 1995, 120–130 és Currie 2004, 53), illetve a solóni elégiaköltészet töredékei, amelyek utat találtak a Theognis-corporba. Egy „attikai scholionhoz”, amelyet Platón korában Simónidésznek és/vagy Epicharmosnak tulajdonítottak, lásd PMG 890; Praxillához: PMG 897. A népdal és az írott költészet közötti „visszacsatolás” jelenségéről lásd Finnegan 1988, 117–120, 167–68; Lord 1995, 167–170; Ortutay 1959, 211–212.
- 18 Hogy a leginkább „népdalszerű” előadástípusok ki voltak téve ennek az eljárásnak, világos abból a tényből, hogy úgy tűnik, még a „rhodosi fecskedalt” (PMG 848), ezt a *par excellence* „ógörög népdalt” is egy *prótos heuretész*nek tulajdonították, mégpedig lindosi Kleobulosnak, az egyik „bölcshöz” (lásd Yatromanolakis 2009, 268), akit Simónidész támad egyik híres költeményében (PMG 581 = 262 Poltera).
- 19 A népdal meghatározásának problémáival kapcsolatban (amelyek nagy vonalakban közismertek, így e helyütt fölösleges kitérnünk rájuk) leginkább Yatromanolakis (2009) megvilágító erejű cikkéből merítettem.
- 20 A pseudo-plutarchosi *De musicáról*, amelyre az e hagyományok-ról szóló tudásunk nagyjából épül, lásd újabban Barker 2014.
- 21 Lásd pl. Herington 1985, 5–6.
- 22 Lásd Bauman 2001.
- 23 E töredék 1–2. sorának nehezen érthető megfogalmazásai („vonal-hosszban kanyargó dithyrambos-ének”, a „hamis *san*” – a *san* ugyanis a dór ábécé sigmának megfelelő jele) állandó vita tárgyai, amelynek ismertetése túlmutat e cikk keretein. Mindenesetre az a mostanában elfogadottnak tűnő értelmezés, hogy e megjelölések a Lasos-féle (néha asigmatikus, azaz a *s*-hangnak a párizsi Oulipo módszerére emlékeztető teljes kihagyásával élő) „kör-kar-tánc” és a dithyrambos egy korábbi formája közötti koreográfiai különbségre utalnak, két tény miatt is valószínűtlen: (1) a körtánc a források tanúsága szerint a kardalelőadások legősibb formája volt; (2) a pindarosi dal semmiképp sem asigmatikus. Az eddigi értelmezések áttekintésével és a bibliográfiával kapcsolatban lásd Kowalzig–Wilson 2013, *index locorum*.
- 24 LeVen 2014, 87 (Timótheoszról, PMG 796).
- 25 A Pindaros előtti epinikionról lásd Rawles 2012. Az új Simónidész-töredékeket Ettore Cingano ismertette Cambridge-ben, 2010-ben a *Simonides Lyricus* címmel rendezett konferencián, és az *Oxyrhynchus Papyri* következő kötetében jelennek majd meg.
- 26 E szakaszban a korábbi cikkemben megfogalmazott érvelést követem (Agócs 2012; a részletesebb tárgyalást és a bibliográfiát lásd ott), és más fontos megközelítések mellett főleg Harvey (1955) és Budelmann (2012) megfontolásaira építek. A témáról érdemes még áttekinteni Maslov (2015) részletes kommentárjait.
- 27 Vö. pl. N. 3 és I. 8 kezdő soraival.
- 28 Vö. pl. P. 4 kezdő soraival, illetve P. 5, 20–22-vel (mindkettő Arkésilaos kyrénéi királyról); a győztes mint „a *kómos* ura”: O. 6, 18.
- 29 Lásd különösen B. 13, 74.
- 30 A megfogalmazást Svenbrótól (1993) veszem (*kleos* = *le rénom sonore*).
- 31 A kifejezés Cole-é (1992): *music of power*. A syrakusai ódák mint egyeduralgkodói megnyilvánulások témájáról lásd újabban Morgan (2015) nagyszerű összegzését.
- 32 Vö. pl. *boa* („kiáltás”): O. 13, 100 (hírnök/énekes), vö. O. 3, 8 (a dal); N. 5, 38 (utalás az isthmosi játékokra); N. 3, 67 (a dal); P. 1, 13 (a Múzsák „kiáltása”), illetve *keladeó* (a szó pindarosi használata az ünneplés, dicsőítés és zene képzetét idézi fel, mely messze esik a pusztai zajtól: a költő számos alkalommal használja a győzelmi ódáiban, és háromszor a *paian*okban is; lásd Slater 1969 s. v.), amelyhez lásd még Theognis 939–342 (a *kómos*ban éneklés farsztja a hangot).
- 33 Hans-Georg Gadamer kifejezése.
- 34 Lásd O. 1, 101 és P. 2, 69 (és *Σ ad loc.*), továbbá I. 1, 16 (lásd még ehhez Fränkel 1975, 435, 18. jegyzet). Mint olyan dallam (talán a *nomos*oknak nevezett hagyományos dallamok egyike), mely a hősközöz kapcsolódott, s rituális funkciót töltött be a halandó győztesek dicsőítésében, a *kastoreion* egyértelmű párhuzamokat mutat az alább leírt *kallinikos hymnos*szal.
- 35 A görög énekkultúrában érdekes feszültség látszik a számtalan helyi variáns, szerzőfogalommal működő és a saját történetéről meglehetősen gazdag és rendszerezett tudás birtokában lévő rendszer, illetve az anonim népdalhagyományok között: ez utóbbiakat (lásd feljebb) gyakran előbb-utóbb az írott hagyományban híres költő-személyiségekhez kötik. Egy ilyen hagyományban a legújabb, leginkább formabontó és művészi költészet is a hagyományos „népi” énekléshez kötheti magát anélkül, hogy ezáltal lefokozná önmagát vagy kilépne művészségéből. Az archilochosi *kallinikos hymnos* szinte teljesen biztosan nem archilochosi mű abban az értelemben, hogy a parosi költő komponálta volna, viszont az ő nevéhez kötődik, és életrajzi történeteket találunk ki, hogy megmagyarázzák a létezését. A mai kiadásainkban szintén Archilochosnál található fr. 324 W-ről pedig tudjuk (vagy inkább magabiztosan sejtjük), hogy nem az övé. A görög hagyomány tele van ilyen komplex esetekkel.
- 36 Az, hogy nem működik közre „professzionális” hangszeres (vagyis *auloson* vagy *lyrán* játszó) kísérő, meghatározó vonása a dal aitológiai mítoszának, ahogy azt a scholiasta bemutatja (az ide kapcsolódó scholionokat lásd *Σ*1a-3m, i: 266–270 Dr.).
- 37 Pindaros a legkorábbi bizonyítékunk erre az Archilochos-szal való kapcsolatra; később Kallimachos egyik saját győzelmi ódájában találunk egy allúziót az övére (fr. 384, 39 Pf.). A történet, mely szerint a dal Olympiában született, valószínűleg ismert volt Pindaros idejében, de lehet újabb keletű is: az mindenesetre bizonyos, hogy ő maga más ünnepekkel kapcsolatban is utal a *kallinikos*ra (lásd Slater s. v.), amit Aristophanész is tesz.
- 38 *Σ* 1k, i: 268, 12–23 Dr.
- 39 Simónidész és a Dioskurosok híres mítosza (PMG 510 = T80 Poltera) ugyanebbe az irányba mutat; lásd Lowrie 1997, 35.
- 40 Az elméleti tárgyaláshoz vö. Nagy 1994; az általam legtöbbre becsült példa erre a módszerre a 15. *paian* (fr. 52p = S 4 Rutherford, óda „Aiakoshoz, az aiginaiaknak”).
- 41 Strabón XIV. 28 (p. 643), aki nem tesz említést az aforizmáról, de Plymnésztos zenetörténeti jelentőségéről igen.
- 42 A zenei „*modusokról*” (*harmoniai*) és a különböző népcsoportokhoz kötött versformák terminusairól, illetve valószínű jelen-tőségükről Pindarosnál lásd Nagy 1990 és Prauscello 2012. Azt a keveset, amit Xenokritosról tudunk, a pseudo-plutarchosi *De musicából* ismerjük.
- 43 Néhány lehetséges esethez lásd N. 3, 52–3 (vö. Pfeijffer 1999, 335, 349–52); O. 7, 54 (vö. Kowalzig 2007, 224–266); lásd továbbá az első olympiai óda Pelops-mítosztát.
- 44 Cheirón: P. 6, 20–21 (az ódát mindvégig átszövi a *Cheirón elő-írásainak* ethosa); Néreus vagy Próteus: P. 9, 93–96; egy bölcshöz: I. 2, 9–11 (spártai Aristodémos, valószínűleg alkaios közvetítéssel – lásd *Σ ad loc.*), lásd továbbá Simónidész Pittakost és Kleobulost illető kritikáját az 542. és 581. töredékben (PMG = fr. 260 és 262 Poltera). Homéroszhoz és Hésiodoszhoz lásd a következő jegyzetet. Arról, hogy valószínűleg létezett egy *Admétos mondásai* című mű, lásd Maehler kommentárját a helyhez.
- 45 Vö. a hésiodosi *Munkák és napok* 412 nem szöveghű, de lényegében pontos átvételét az I. 6, 67-ben, illetve a P. 4, 277–278-ban (a rejtélyes homérosi gnómával kapcsolatban lásd Braswell 1988, 377–378; vö. B. 5, 191–193, ott Hésiodosznak tulajdonítva).

- 46 Vö. Henrichs 1994 és 1996; Power 2000.
- 47 B. 13, 77–99, vö. Power 2000, illetve Cairns (2010) bőséges kommentárját. Az óda „homérosi” jellegéhez lásd még a továbbiakat. Az időről Pindarosnál lásd főként Nünlist 2007 és Pavlou 2012.
- 48 Vö. N. 4, 66–67 és N. 5, 22–39 (az utóbbihoz lásd Pfeijffer 1999 *ad loc.*, illetve Pfeijffer 2004).
- 49 Lásd különösen N. 7, 17–27 (egy sokat vitatott szöveghely).
- 50 Lásd doktori értekezésem (Agócs 2011) 44. és 45. függelékét.
- 51 Lásd pl. P. 4, 247–248 (megszakítás); a „topikus poétikáról” lásd Ford 1992, 41; a metafora indoeurópai alapjaihoz: Becker 1937, 68–85 és Nünlist 1998, 228–283. Meuli (1935, 172–173; lásd Ford 1992, 47–58), mint ismeretes, amellet érvelt, hogy a metaforát a sámánnak a tudás rejtett helyeire tett spirituális utazásához kell kapcsolnunk. Az elképzelés legismertebb megnyilvánulási formáját a kultúrában az ausztrál bennszülöttek „dalvonalai” (*songlines*) jelentik, melyek különösen erőteljes kapcsolatról árulkodnak magával a földdel.
- 52 Σ N. 8, 85, iii: 148–149 Dr.
- 53 E szövegről újabban lásd Cairns 2010; Fearn 2007; Most 2012.
- 54 A Conte (1981, 148; 1986, 29–31) és Barchiesi (1984, 91–122) által a római költészetre kidolgozott terminológiával élve Homéros Pindaros számára inkább *modello-genere*, mint *modello-esemplare*.
- 55 Lásd különösen Morgan 2008.
- 56 E „diakrón torzításról” lásd Nagy 1994, 21–24.
- 57 Mann 1994.
- 58 A *Thébaisból* való közvetlen idézet lehetséges példája az O. 6, 17, amely csak kismértékben tér el egy daktilikus hexametertől; Σ O. 6, 26, i: 160 Dr. szerint Asklépiadész úgy tartotta, hogy a beszédet az eposzból „vették át”, ami persze különböző dolgokat jelenthet. A gondolat mindenesetre a hagyományból ered, s egyértelmű homérosi párhuzamai vannak. A hésiódosi *A nők katalógusa* és Pindaros kapcsán lásd d’Alessio 2005.
- 59 Lásd Agócs 2012, 207–210; a *thrénosz*ról Alexiou 2002 (mintaszerű összehasonlító kutatás az etnopoétika és ókortudomány határterületén).
- 60 Lásd Yatromanolakis 2004 és Maslov 2015.

Bibliográfia

- Agócs, P. A. 2011. *Talking Song in Early Greek Poetry*. UCL, PhD-disszertáció: <http://discovery.ucl.ac.uk/1317722/>.
- Agócs, P. A. 2012. „Performance and genre: reading Pindar’s *ΚΩΜΟΙ*”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 191–223.
- Agócs, P. A. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge.
- Alexiou, M. 2002. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham, MD.
- Bahtyin, M. 1988. „A beszéd műfajai”: Kanyó Z. – Síklaki I. (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest, 246–280.
- Barber, K. 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge.
- Barchiesi, A. 1984. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana* Pisa.
- Barker, A. 2014. *Ancient Greek Writers on their Musical Past*. Pisa.
- Bauman, R. 2001. „Mediational Performance, Traditionalization and the Authorization of Discourse”: Knoblauch–Kotthof 2001, 91–117.
- Becker, O. 1937. *Das Bild des Weges*. Berlin.
- Braswell, B. 1988. *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin – New York.
- Budelmann, F. (szerk.) 2009. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge.
- Budelmann, F. 2012. „Epinician and the symposion: a comparison with the enkómia”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 173–190.
- Cairns, D. 2010. *Bacchylides: Five Epianic Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Cambridge.
- Calame, C. 1974. „Réflexions sur les genres littéraires en grèce archaïque”: *QUCC* 17, 113–28.
- Calame, C. 1998. „La poésie lyrique grecque: un genre inexistant”: *Littérature* 11, 87–110.
- Carey, C. 2009. „Genre, occasion and performance”: Budelmann 2009, 21–38.
- Cole, T. 1992. *Pindar’s Feasts or the Music of Power*. Rome.
- Colie, R. 1973. *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Conte, G. B. 1981. „A proposito dei modelli in letteratura”: *MD* 6, 147–60.
- Conte, G. B. 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*. Ithaca, NY.
- Currie, B. 2004. „Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes”: Makie 2004, 49–69.
- d’Alessio, G. B. 2005. „Ordered from the *Catalogue*: Pindar, Bacchylides and Hesiodic genealogical poetry”: Hunter 2005, 217–38.
- de Jong, I. J. F. – Bowie, A. – Nünlist, R. (szerk.) 2004. *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden.
- de Jong, I. J. F. – Nünlist, R. (szerk.) 2007. *Time in Ancient Greek Literature*. Leiden.
- Fabbro, E. 1995. *Carmina convivalia Attica*. Pisa.
- Fearn, D. 2007. *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*. Oxford.
- Finnegan, R. 1988. *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*. Oxford.
- Ford, A. 1992. *Homer. The Poetry of the Past*. Ithaca, NY.
- Ford, A. 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton.
- Fowler, A. 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford.
- Fränkel, H. 1975. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Oxford.
- Goehr, L. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford.
- Goldhill, S. 2002. *The Invention of Prose*. Cambridge.
- Harvey, A. E. 1955. „The classification of Greek lyric poetry”: *CQ* n. s. 5, 157–75.
- Henrichs, A. 1994. „Why should I dance: choral self-referentiality in Greek tragedy”: *Arion* (Third Series) 3.1, 56–111.
- Henrichs, A. 1996. „Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides”: *Philologus* 140.1, 48–62.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Hornblower, S. – C. Morgan (szerk.) 2007. *Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford.
- Hunter, R. (szerk.) 2005. *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge.
- Irigoin, J. 1952. *Histoire de texte de Pindare*. Paris.
- Kárpáti A. 2014. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Knoblauch, H. – Kotthof, H. 2001. *Verbal Art Across Cultures. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication*. Tübingen.
- Kowalzig, B. 2007. *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford.
- Kowalzig, B. – P. Wilson (szerk.) 2013. *Dithyramb in Context*. Oxford.
- Lausberg, H. 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart.

- LeVen, P. 2014. *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge – New York.
- Lord, A. B. 1995. *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca, NY.
- Lowe, N. J. 2007. „Epiniian eidography”: Hornblower–Morgan 2007, 167–76.
- Lowrie, M. 1997. *Horace's Narrative Odes*. Oxford.
- Mackie, C. (szerk.) 2004. *Oral Performance and its Context*. Leiden.
- Mann, R. 1994. „Pindar's Homer and Pindar's Myths”: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35, 313–337.
- Marincola, J. – Llewellyn-Jones, L. – Maciver, C. (szerk.) 2012. *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras*. Edinburgh.
- Maslov, B. 2015. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge.
- Meuli, K. 1935. „Scythica”: *Hermes* 70, 121–76.
- Morgan, K. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the 5th Century B.C.* Oxford.
- Most, G. W. 2012. „Poet and public: communicative strategies in Pindar and Bacchylides”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 249–76.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore.
- Nagy, G. 1994. „Genre and occasion”: *Métis* 9/10, 11–25.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart.
- Nünlist, R. 2007. „Pindar and Bacchylides”: de Jong – Nünlist 2007, 233–54.
- Obbink, D. – Depew, M. (szerk.) 2000. *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*. Cambridge, MA.
- Ortutay, Gy. 1959. „Principles of oral transmission in folk culture”: *Acta Ethnographica* 8, 175–221.
- Pavlou, M. 2012. „Pindar and the reconstruction of the past”: Marincola–Llewellyn-Jones–Maciver 2012, 95–112.
- Pfeijffer, I. L. 1999. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III and Pythian VIII*. Leiden.
- Pfeijffer, I. L. 2004. „Pindar and Bacchylides”: de Jong – Bowie – Nünlist (szerk.) 2004, 213–32.
- Phillips, T. 2015. *Pindar's Library Performance Poetry and Material Texts*. Oxford.
- Power, T. 2000. „The parthenoi of Bacchylides 13”: *HSCP* 100, 67–81.
- Poltera, O. 2008. *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*. Basel.
- Prauscello, L. 2006. *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden.
- Prauscello, L. 2012. „Epiniian sounds: Pindar and musical innovation”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 45–63.
- Pretagostini, R. 2014. „Előzetes megfontolások a hellenisztikus irodalom vizsgálatához” (ford. Acél Zs.): Kelemen P. et al. (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Budapest, 514–533.
- Rawles, R. 2012. „Ibycus and Simonides”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 3–27.
- Ritoók Zs. 2002. *Marót Károly 1885–1963*. Budapest.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában” (ford. Kozák D.): *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 259–74.
- Rossi, L. 1971. „I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nella letteratura classiche”: *BICS* 18, 69–94.
- Rutherford, I. 2001. *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments With a Survey of the Genre*. Oxford.
- Simon A. 2009. *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest.
- Slater, W. J. 1969. *Lexicon to Pindar*. Berlin.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca, NY.
- Tomlinson, G. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual poetics in archaic Lesbos: contextualising genre in Sappho”: Yatromanolakis–Roilos 2004, 56–70.
- Yatromanolakis, D. 2009. „Ancient Greek popular song”: Budelmann 2009, 263–76.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics*. Cambridge, MA.

Simon Attila (1968) óorkutató, az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének docense. Kutatási területe: antik gyakorlati filozófia és esztétika, görög dráma.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Sermo corporis. Cicero: A szónokról
III. 216–227 (2013/3).

Platón és az *enthusiasmos* médiapolitikája

Simon Attila

Platón *Ión* című dialógusának középső, tanító részében (533c–536d) fejti ki Sókratés azt az elméletet, amely szerint a rhapsódos és a költő – legalábbis a jó rhapsódos és a jó költő – tevékenysége és teljesítménye nem racionális szaktudás (*techné*), hanem isteni inspiráció eredménye.¹ Sókratés a következőképpen fogalmazza meg tételét, visszaulva a közvetlenül ezt megelőzően kifejtett mágnes-hasonlatra is:

Így a múzsa is maga tesz istennel teltté (ἐνθέους μὲν ποιεῖ) némelyeket, de ezektől az istennel telt személyektől más ihletettek (ἐνθουσιαζόντων) láncra fűgg. Mert valamennyi epikus költő, aki jó, nem szakértelem alapján, hanem istentől eltelve, megszállottan (κατεχόμενοι) mondja a sok szép költeményt, és a dalköltők, akik jók, szintazonképpen.

533e3–8²

Platón itt az *enthusiasmos* képzetét valóságos szófejtő magyarázattal vezeti be és teszi érthetővé. Az *ἐνθεός* szó azt jelenti, hogy valakiben „benne van az isten”, „istennel telt”, innen aztán „megszállott”, akit egy isten „tart birtokában”.³ Dodds joggal jegyzi meg, hogy az „*entheosz*” szó sohasem jelenti, hogy a lélek elhagyta a testet, és most az »istenben« van, (...) hanem hogy a test tartalmaz egy istent, miként az *empsychosz* szó is azt jelenti, hogy van benne *pszükhé*.⁴ Platón maga a *Kratylos* egy helyén azt mondhatja a dialógus címszereplőjével, Sókratés egy látnoki erejű megnyilatkozását (*χορησμοῦ*) dicsérve: „akár Euthüphrón ihletett meg (ἐπίπνους γενόμενος), akár egy másik múzsa, aki már régóta benned él (ἄλλη τις Μοῦσα πάλαι σε ἐνοῦσα) anélkül, hogy sejtened” (428c7–8; Szabó Árpád – Horváth Judit fordítása).⁵ Ennek mintájára e felfogás szerint a költőben valóban „benne van” az őt ihlető Múza.⁶

Az *ἐνθεός*-szal összefüggő *ἐνθουσιαζώ* (a szövegben *participiumban*: *ἐνθουσιαζόντων*) ige az ilyen ember állapotát, s magát az istennel eltelést, valamint az így végzett cselekvést jelenti.⁷ Az *enthusiasmos* sajátos működéséből, lezajlásából és hatásából magyarázható, hogy ez az alapvetően passzivitást, valamiféle megtörténést, bekövetkezést implikáló folyamat egyszersmind aktivitást is magában foglal, nyelvileg közvetlenül az ilyen állapotban létre, ilyen állapotban cselekvésre utal, ezért használhatják az igét aktív alakban.

Végül a harmadik, az idézetben utolsóként kiemelt szó, a *κατεχόμενοι*, a *κατέχω* igéből képzett passzív *participium*. *κατέχω* azt jelenti, hogy „lefelé tart”, „erősen tart”, „megvagy visszatart”, s innen aztán azt is, hogy „birtokol”, „birtokba vesz” vagy „elfoglal”. A *κατέχω* és az *ἔχω* (van valamije, birtokol valamit) kapcsolatát másutt ki is játssza a szövegünk, amikor Sókratés azt mondja, ugyancsak szófejtő magyarázattal: „erre mondjuk azt, hogy megszállott (*κατέχεται*), ami körülbelül azonos, mert mindenképpen fogva van (*ἔχεται*)” (536a8–b1); majd néhány sorral lejjebb: „a legtöbbet azonban Homérosz szállja meg és tartja fogva (ἔξ Ὀμήρου κατέχονταί τε καὶ ἔχονται)” (b4). A *κατεχόμενοι* tehát azokra vonatkozik, akiket az istenség tart hatalmában, akik az istenségtől vannak megszállva.

Az *enthusiasmos* platóni fogalmának és az általa megragadott jelenségnek természetesen óriási, a témához mindenképp előtérbe a művészi alkotás pszichológiai alapkérdései felől közelítő irodalma van.⁸ Meglepő módon azonban, néhány újabb keletű kivételtől eltekintve,⁹ a kutatásban eddig alig szenteltek figyelmet a fogalom gyakorlati filozófiai (etikai, jogi, politikai) kontextusának és implikációinak. A következőkben a platóni *enthusiasmos*-tan politikai jelentőségét igyekszem feltárni. (A politikába, antik mintákat követve, beleértve az erkölcs, a jog és a nevelés területét is.) Ennek során Platón megközelítését kifejezetten teóriaként veszem figyelembe, olyan elméletként, amely a mai olvasó számára is tartogat érdekes elgondolásokat mindenekelőtt a művészet politikai instrumentalizálásának mediális feltételrendszeréről és egyáltalán a művészetek mindenkor mediális környezetének jelentőségéről. Az elmélet és történeti környezetének egymáshoz való viszonyát csak ott veszem komolyabban figyelembe, ahol ennek kifejezetten jelentősége van Platón nézeteinek rekonstrukciója szempontjából.

Mondandóm érvényességét illetően nem kerülhető meg az a kérdés, hogy mennyiben tartjuk (ha egyáltalán) ironikusnak a Sókratés által az *Iónban* és másutt az *enthusiasmos*-ról elmondottakat. (Az „ironikust” itt, a szakirodalom egy részének szóhasználatával időleges összhangban, úgy értem, hogy „komolytalan”, tehát aminek nincs doktrinális relevanciája.) Úgy gondolom, az a tény, hogy Platón nemcsak e korai dialógusában, hanem számos más helyen is – a *Sókratés védőbeszédétől* a *Phaidros*-on és a *Menón*-on át a *Törvények*-ig – ezt vagy ehhez hasonló elméletet ad elő vagy idéz meg utalásszerűen, mégpe-

dig olyan összefüggésben is, melyre az ironia halvány árnyéka sem vetülhet, amellet szól, hogy az *entusiasmos*-elméletet nem söpörhetjük le az asztalról mint pusztá ironikus játékot vagy merő gúnyolódást a derék rhapsódoson. (Persze ha ironikusként – immár nem a komolytalanság, hanem az eldönthetetlen ambivalencia értelmében, de még mindig a rekonstruktív filológia szellemében – fogjuk fel az itt kifejtetteket, akkor is mondhatjuk azt, hogy Platón a maga „ironikus” módján veszi szó szerint a korábbi költők által mondottakat, de azért, hogy felhasználásukkal egyszersmind valami fontosat tudjon mondani a költészetről.) Ha, ahogyan Halliwell gondolja, az *entusiasmos*-tant nem tekinthetjük is valamiféle végső válasznak a költői alkotás mibenlétének kérdésére (annál is kevésbé, mert az elméletet egyetlen Platón-dialógusban, még az *Ión*ban sem találjuk meg kétértelműség nélkül és konzisztensen képviselve),¹⁰ azok az elméleti következmények és lehetőségek – eltávolodva most már az eredetileg szándékolt értelem helyreállításának mágneses vonzerejétől –,¹¹ amelyek az *Ión*ban kifejtett *entusiasmos*-elméletben megfogalmazódnak, és amelyek háttértörténetileg igencsak relevánsnak bizonyultak, véleményem szerint komolyan veendőek.¹²

Elemzésem négy részből áll. Először az *Ión* egy rövid részlete alapján (534c7–d4) „a költő mint a Múzsák szolgálja” elképzelést vizsgálom meg, amely a költőre és a rhapsódosra mint az isteni szó közvetítőire vonatkozik, mégpedig a benne rejlő hatalmi-politikai összefüggések szempontjából, kontrasztként bevonva a vizsgálódásba a korai görög költői hagyomány néhány vonatkozó elképzelését is. Ezután az *auctoritas*, a szerző és a szerzői tekintély jogi-politikai kérdésének szempontjából veszem szemügyre a Platón által a költőről mint közvetítőről mondottakat. A harmadik részben a szóbeliség kulturális viszonyainak összefüggéseibe állítom be az istentől megszállott költő és rhapsódos tevékenységének platóni képét, itt is, bár némiképp más értelemben, mindenekelőtt politika és medialitás kapcsolatát tartva szem előtt (mediális viszonyrendszeren itt hangkölcsonzés, emlékezet és test kapcsolatát értem). Végül, dolgozatom záró részében, a *Törvények* második könyve alapján igyekszem rekonstruálni Platón elképzelését egy lírai műforma, a kardal (*choreia*) mint sajátos (multi)médium politikai használatáról.

1. A Múzsák szolgálja

Sókratész a költők tevékenységének magyarázata és jellemzése, valamint a méh-hasonlat (534a7–b7) után újra megerősíti, hogy a költők nem szaktudás (*techné*) alapján, hanem isteni erő (*theia dynamis*) segítségével mondják el költeményeiket. Hiszen ha *techné* alapján beszélnek, akkor ha egyvalamiről szépen tudnak beszélni, minden egyébről is ugyanúgy tudnának (534c5–7; vö. 532c6–8).¹³ Ezután Sókratész újra hangsúlyozza, hogy a költők értelem nélkül beszélnek, ám ezáltal azt emeli ki e sajátosságából, hogy maga az isten veszi el az értelmüket, s használja őket eszközként:

Az isten azonban önnön értelmüket elvéve (ἐξαίρουμενος τούτων τὸν νοῦν), őket használja szolgálk gyanánt (τοῦτοις χρηταὶ ὑπηρέταις), mint az isteni jószok és a jövődömondókat is, hogy mi, hallgatók, tudjuk, hogy nem ők azok,

akik azokat a nagybecsű dolgokat mondják, hiszen értelmük nincs is jelen (οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν), hanem az isten maga a szölv (ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτοῖς ἐστὶν ὁ λέγων), csak éppen rajtuk keresztül szölv beszéde hozzánk (διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς).

534c7–d4

A költőnek mint a „Múzsák szölgájának” (*Musón therapón*) felfogása a homérosi himnuszoktól Hésiodoson és Theognison át a Platónnál másfél évtizeddel idősebb Aristophanésig jelen van a költői hagyományban.¹⁴ Ezeken a helyeken azonban a *therapón* szó használata a költő és a Múzsza között nem feltétlenül passzív, szölgai viszonyra utal, hanem aktív és szabadabb kapcsolatra, amennyiben a költő mint *therapón* a Múzsza figyelmes kísérvje, önkéntes segítvje. Homérosnál a szó alárendelt harcostársra vonatkozott (például Patroklos Achilles *therapónja*), gyakran fegyverhordvra, kocsihajtóra; ugyanakkor nem utalt szükségképpen társadalmilag alacsonyabb státuszra, inkább egyfajta (antik értelemben vett) „barátv” viszonyra.¹⁵ Később különféle szölgákat jelöltek vele (beleértve a barátv szívességet is), melyeket egy istenség vagy egy fontos személyiség irányában teljesítenek.¹⁶ Egy Pindaros-hely (*IV. pythoi óda* 286–287) a *therapont* mint öntudatos és értelmes engedelmes követv állítva szembe a csupán parancsot végrehajtó szölgával (*drastas*).¹⁷ Ez összhangban van azzal, hogy a korai görög költők önértelmezése szerint tevékenységük csupán részben megszállottság, részben azonban tudás, szakértelem eredménye.¹⁸

Az a szó azonban, amelyet Sókratész a fenti idézetben „szölgá” jelentésben használ, a *hypéretés*, nagyobb hangsúlyt helyez a költvnek a Múzsától való függésére, a neki való alárendeltségre, ily módon pedig a költv passzivitására.¹⁹ Ezt erősíti az isteni jószokkal és jövődömondókkal felállított párhuzam is („mint az isteni jószokat és a jövődömondókat is”), amennyiben ezek tevékenységét Sókratész – a *Phaidros* tanúsága szerint – akkor tartja a legjobbnak és a közösség számára leghasznosabbnak, ha *mania* (örvlet, rajongás) révén jön létre, isteni adományként (244a6–d5), és ezt értékesebbnek gondolván szembeállítva a természetből kiolvasott előjelek pusztá megfejtésével, tehát a pusztán az emberi értelem alapján végzett interpretációs tevékenységgel.²⁰ A *therapón* és *hypéretés* szavak révén megmutatkozó különbség is annak az „átértékelésnek” a része, melynek értelmében Platón az *Ión*ban szakít a költv hagyományban megjelenő alkotv önértelmezéssel, amennyiben az isteni megszállottságot teszi meg „a költv alkotás kizárólagos magyarázatául”.²¹

Ezen kívül egy a későbbi fejtegetések szempontjából is fontos strukturális párhuzam is megfigyelhető az Apollóntól megszállott jósz, a delphoi Pythia és a múzsától megszállott költv tevékenysége között. Ahogyan Dodds megfogalmazza: „A Püthia *entheosz*, *plena deo* volt: az isten belépett a testébe, és hangképzv szerveit sajátjaként használta.”²² Delphoiban továbbá a megszállott Pythia „nyers, valószínűleg többé-kevésbé összefüggéstelen” szövegét a *prophétés* értelmezte, alakította a jóslatkérő számára használhatóvá. Az ő „feladata volt a jóslatot érthető, teljes formába önteni és szölvan – vagy kívánságra írásban – átnyújtani annak, akinek szölv”.²³ Ezen a ponton ismét érdekes és lényegi ellentét mutatkozik a költv hagyománnyal, közelebbről Pindaros egy emlékezetes önértelmezésével. Pin-

daros egy töredékében a Múzsza tevékenységét a jóslatadással, a jövőt (vagy a múltat, vagy a jelent) feltáró megnyilatkozással azonosítja (μαντεύσο), a maga költői munkáját pedig ennek az üzenetnek a közvetítésével az emberek felé (προφαστεύσω).²⁴ A Sókratész által az *enthusiasmos*ban alkotó költőről kifejtett elgondoláshoz képest tehát itt fontos különbség, hogy „nem a költő, hanem a Múzsza játssza a Püthia szerepét; a költő nem »megszállottságot« kér magának, csak a transzba esett Múzsza szavait akarja tolmácsolni”.²⁵ A Múzsza (vagy valamely más istenség) tanítására és/vagy az alkotás során való jelenlétére támasztott költői igény²⁶ ugyanakkor az archaikus és kora klasszikus költők esetében is politikai célt szolgál: az általuk mondottaknak – az igazsághoz való exkluzív hozzáférés igényén keresztül történő – hitelesítését, autoritásuk biztosítását.²⁷ Csak éppen az ő önértelmezésük szerint a Múzsza szavainak vagy legalábbis tanításának tolmácsolása értelmező közvetítést, a nyelvi megformáláshoz szükséges szakmai tudást igényel, vagyis éppen azt a *technét*, amelyet Sókratész nemcsak a költőtől, hanem a rhapsódostól is elvitat.

Platónnál tehát az *Ión* idézett helyén a *hypéretés* szó használatában, valamint a jósök és a költők tevékenysége között felállított – gazdag költői hagyományra reflektáló, attól elkülönülő – analógiában erőteljesen jelen vannak az alá-fölé rendeltség, a más akarátának való kiszolgáltatottság s az annak való engedelmség hatalmi, ennyiben markánsan politikai viszonylatok. Sőt akár azt is mondhatnánk, hogy az instrumentális alárendelés, az önálló értelemmel, döntési képességgel és akarattal nem rendelkező szolgaként való használat az úrszolgá viszony – Aristoteléstől Hegelig ugyancsak gazdag, bár messze nem egységes értelmezői hagyományra visszatekintő – politikai témáját pendíti meg, és ennek – itt részletes fogalmi kifejtés nélküli – konnotációit is hordozza.²⁸ Ezeknek a hatalmi-politikai viszonylatoknak, illetve az említett politikai konnotációknak akkor is jelentősége van (vagy éppen akkor van jelentősége), ha Sókratész az *Ión*ban ennek a vonatkozásnak egyáltalán nem ad kifejtett módon hangot, Platon más műveiben pedig, ahogyan láttuk, még éppen rendkívüli adottságként, az embert önmaga fölé emelő lehetőségként kezeli az istentől való megszállottságot, az önmagunkon kívül kerülés eksztatikus állapotát.

Az *Ión*ban használt nyelvezet politikai árnyalatait mélyíti el még néhány további szóhasználati sajátosság. A költő (illetve értelemszerűen a rhapsódos) *függ* a maga istenségétől (illetve a maga költőjétől), s a „függés” szemantikája az *enthusiasmos* magyarázatára bevezetett mágnes-hasonlatban – az egymáson függő magnetizált vasgyűrűkről a Múzsától függő személyek láncolatára (s immár az így átadott *dynamis*ra) átvive a képet – szó szerinti és átvitt értelemben is megjelenik.²⁹ Az *ἀπτάω* ige passzív alakja pedig nemcsak a fizikai értelemben vett függést jelenti, hanem elvont kapcsolatokra (például az oksági viszonyra) is vonatkozhat.³⁰ Ahogyan arra is, ha valakinek valami a „hatalmában van”, ebben az értelemben „tőle függ”,³¹ valamint kifejezetten a befolyást, a politikai értelemben vett függést is jelölheti (Hérodotos I. 125, 11, azokról a perzsa törzsekről, amelyekről az összes többi perzsa függ, ἀρτέαται). Az a megfogalmazás, mely szerint az isten „oda vonja az emberek lelkét, ahová akarja (ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποιον ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων)” (536a1–3) ugyancsak hatalmi viszonyra utal: a lélekvezetés, a lelkek irányítása, befolyásolása (*psychagógia*)

a szónoki tevékenység meghatározásának legfőbb fogalmi eleme Platónnál (*Phaidros* 261a7–b2, 271c10), s a költői tevékenység hatásának leírására is használták az antikvitásban.³² Az is említést érdemel itt, hogy azt a rejtélyes valamit, ami Iónt, a rhapsódost mozgatja, amikor Homérosról beszél vagy Homéroszt recitál, Sókratész (isteni) erőnek, hatalomnak, (*theia*) *dynamis*nak nevezi.³³ A képességet (illetve lehetőséget), valamint – ezzel szoros jelentéstani összefüggésben – erőt, hatalmat jelentő szó hatalmi-politikai konnotációi nyilvánvalóak, s kifejezetten a politikai hatalom, erő megnevezésére is használták.³⁴ Végül azt is figyelembe kell vennünk, hogy amikor Sókratész arról beszél, hogy mit is tesz ez az isteni erő (vagy maga a Múzsza) a költővel (és rajta keresztül a rhapsódossal), akkor e viszony vagy cselekvés megjelölésére a κατέχειν (vagy κατοκωχή) szót használja,³⁵ s ennek a szónak ugyancsak van karakteres hatalmi-politikai jelentése is.³⁶

Talán a most elősorolt példánál is fontosabb azonban a fent idézett leírásnak az az eleme, mely arra vonatkozik, hogy az istenség a költők értelmét, józan eszét veszi el (ἐξαίρουμενος τούτων τὸν νοῦν). Ez a mozzanat azért érdemel itt különösen is említést, mert a Múzsza ilyen módon az értelem elvételén s így annak távollétén keresztül (οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν) teszi nyilvánvalóvá számunkra, a hallgatók számára az isten (illetve a rhapsódoshoz képest a költő) hatalmi, fölérendelt helyzetét. Mégpedig *azért* (διὰ ταῦτα, a ἴνα-val együtt célhatározói alárendelést alkot), *hogyan* azt a „sok szépet”, amit a költők (illetve a rhapsódosok) „mondanak tárgyukról” (534b8), ne nekik, a közlőknek maguknak, hanem az istennek tulajdonítsuk. Ennek pedig nyilvánvaló a politikai jelentősége: a mondottak rendkívüli, az emberit meghaladó, istentől eredő autoritása (az autoritás ilyen képze) megteremtésének, vagy legalábbis megerősítésének a lehetősége merül itt föl.³⁷ S ezt a lehetőséget akkor is meg kell látnunk (vagy éppen ekkor és ezért kell meglátnunk), ha Sókratész Iónt illető ironiája, illetve a költő és a rhapsódos tekintélyének, kognitív és ezzel együtt nyilván morális és politikai „megbízhatóságának” kétségbe vonása éppenséggel rombolni akarja az általuk mondottak autoritását.³⁸ Ennek az – autoritativ, az autoritást megteremtő – politikai mozzanatnak persze nem is elsősorban az isten és a költő (illetve a megszállott költő és a rhapsódos) viszonyában van jelentősége, hanem főként az általuk a közönségben előidézett hatást tekintve. Röviden szólva az a lehetőség ölt itt egyelőre homályos körvonalat, amelyet a művészet politikai instrumentalizálásaként ismerünk, és amelyet – elsősorban az *Állam* második-harmadik és tizedik, valamint a *Törvények* második könyvének tanúsága alapján – maga Platon is jól ismert: rettegett tőle, és kihasználni javasolta.³⁹

2. Auctoritas

E politikai komponens mellett egy jogi, tulajdonképpen „szerzői jogi” aspektusa is megemlíthető a Múzsza–költő–rhapsódos viszonyban, s ennek az aspektusnak vannak politikai összetevői is. Kinek tulajdonítsuk a költő által mondottakat, amiket a rhapsódos azután továbbmond? Ki a mondottak forrása, szerzője, *auctora*, s így kinek az *auctoritas*a szólal meg bennük? Sókratész szavai egyértelműen az istennek tulajdonítják ezt az *auctoritást* – szerzőséget és tekintélyt egyben –, amikor az *Ión* fent idézett szakaszának végén úgy fogalmaz, hogy „az isten

maga a szóló (ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων), csak éppen rajtuk keresztül szól beszéde hozzánk (διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς). S ugyanígy akkor is, amikor néhány sorral később a chalkisi Tynnichos példáját – aki egész életében oly sok feledhető mellett csupán egyetlen sikeres *paiant* írt, amely viszont páratlan szépségű és mindenki által énekelt dal lett – annak igazolására hozza föl, hogy „nem emberi eredetűek azok a gyönyörű alkotások s nem emberekéi, hanem isteniek és istenekéi” (534d5–e4).

A szerzőség és így a szerző által mondottak autoritásának jogi és politikai kérdése itt a legszorosabban összekapcsolódik a szerzői én, ennek háttérében pedig a szubjektivitás, a szelf kérdésével. Raphael Woolf az *Ión* és a *Menón* elemzésével mutatta meg, hogy a szubjektivitás, a szelfként létezés (*selfhood*) Platónnál a tudás függvénye. Ezen kívül tudás és cselekvőség (*agency*) is összekapcsolódik, amennyiben „cselekvésről” a szó teljes értelmében csak azok esetében beszélhetünk, akiknek cselekvése a tudásból indul ki, s akik cselekvésük fölött a tudás (például éppen a *techné*) kontrolljával rendelkeznek. Ezért a kizárólag a cselekvőségben megnyilvánuló szelf (*selfhood in agency*) nem tulajdonítható a „megszállott”, „önmagán kívül” és „értelmének híján” lévő költőnek s rhapsódosnak.⁴⁰ „A költői gyakorlat, akár az előadás, akár az alkotás szintjén, irracionális folyamatok függvényeként kerül bemutatásra, ez pedig összeegyeztethetetlen annak a *techné*nek az alapvető követelményeivel, melyet Sókratész itt úgy határoz meg, mint a cselekvésnek egy önálló területét, amely racionális elveket foglal magában, s ezeket az elveket a *techné* gyakorlója képes kiaknázni és cselekvésének egész területére alkalmazni.”⁴¹

A költői „szerző” e felfogás szerint – ellentétben azzal, ahogyan a költők maguk a halandókét meghaladó tudáson alapuló autoritásuk megteremtése érdekében a Múza jelenlétére hivatkoznak – nem rendelkezik „[v]alódi intellektuális képességgel, felelős tudással, belátással és konkrét ismeretekkel”, s „nem dönt arról, ami rajta keresztül mondatik ki”.⁴² Az *Ión*ban leírt *entusiasmos* alanya nem egy öntudatos és önmagával azonos én, hanem egy elragadott, külső erő által megszállt és irányított „lélek”.⁴³ Ezen a ponton nem árt felhívni a figyelmet arra, hogy a költői szubjektum későbbi, az itteni elmélettel bizonyos hasonlóságot mutató romantikus felfogásához képest Platón elgondolása annyiban is más, hogy a „szubjektivitásból való esztétikai kizuhanás”,⁴⁴ mely mindkét elméletet jellemzi, a görög esetben külső, isteni erő hatásának az eredménye, míg például Sulzer vagy Herder teóriáiban az emberben található „sötét erők” működésének következménye.⁴⁵ Platónnál a költészetet útjára indító „erő” vagy „energia” tehát az emberen kívülről, az isteni szférájából érkezik, Herdernél viszont az emberi lélek átláthatatlan belső működései termelik ki. Ennyiben tehát ez az erő bár nem az önmaga tudatában lévő szubjektumból, de mégis az emberi lélekből, „a saját bensőből” származik.⁴⁶

Ha pedig Platónnál a költő „isteni, önmagának tudatában nem lévő médium üres helyét foglalja el, ami őt ugyan szükséges, de csupán fiktív üres helyé teszi”, akkor itt „a költeménynek nincs szerzői énje, hiszen benne egy isten beszél numinózus hatalomként”.⁴⁷ A szerzőség eszerint „fiktív konstrukció”, „amelynek semmiféle valóság nem felel meg” – márpedig akkor ebből az elképzelésből egyszersmind hiányozni fog „a felelősség referenciája”, „a világnak a nyelven keresztül a szubjektumhoz kötött rendjére vonatkozó igény” is.⁴⁸ Ez pedig egy

szempontból akkor is fontos, ha az antikvitas nemcsak Platónnál, hanem általában sem ismerte a „szellemi tulajdon” és a „szerzői jog” fogalmát, sőt még képzetét sem. (Ugyanakkor az individuális teljesítmény elismerése, ahogyan ezt az irodalmi *agón*, az *aemulatio* gyakorlata mutatja, fontos volt.⁴⁹) Mégpedig abból a szempontból, hogy ha a költők beszéde voltaképpen csak az istenek szavának tolmácsolása, értelmezés nélküli közvetítése (a költő mint *herméneus* kérdéséről mindjárt szó lesz), akkor természetesen a költők szerzői tekintélyével együtt szerzői felelősségük is elvész. Nem viselhetnek felelősséget az általuk mint pusztá közvetítők által mondottakért, nem írhatják alá ezeket szerzőként, a mondottak abszolút eredetként és forrásaként. Szerzői szerepük nem egy *origo*, hanem egy *medium*, egy *metaxy* áttételes, közvetített és közvetítői szerepe. Ha viszont a költő és a rhapsódos transzparens, és így nem aktív és nem felelős médiuma az isteni üzenetnek, akkor kérdés, hogy miként lehet az általuk, pontosabban rajtuk keresztül mondottak tartalmáért, kedvező vagy káros hatásáért hibáztatni őket. S ekkor nem is csak a szerzői felelősség(re vonás), hanem egyáltalán a mondottak tartalmi kritikájának lehetősége is kérdésessé válik. Ekkor pedig az eposzoknak az a pedagógiai és morális, végső soron tehát politikai szempontú (tartalmi) kritikája is jogosultságát veszítené, amelyet az *Államban* olvashatunk (376e–392c).⁵⁰

Ugyanakkor egy sajátos, Platónnak az irodalomhoz való viszonyát nemcsak az *Ión*ban, hanem általában is jellemző kettség is megfigyelhető itt. Az ambivalencia egyik oldalán áll az, amit az *auctoritas* kapcsán eddig mondtam: a költő s még inkább a rhapsódos pusztá passzív szócsöve a Múza által rajta keresztül mondottaknak, s voltaképpen, mivel nem tudja, mit beszél (mi szólal meg rajta keresztül), szerzői felelősséget sem viselhet az elhangzottakért. Másrészt azonban, az ambivalencia másik oldalán, mégiscsak a Múza szólal meg benne, s az általa mondottak válnak hallhatóvá a közönség számára az ő közvetítése révén. „Lehetséges, hogy a költők nem tudják, mit mondanak, de *mondanak* valamit. És a Múzákról s az istentől inspirált megnyilatkozásról való beszéd azt sugallja, hogy amit mondanak, az értékes.”⁵¹ Azzal, hogy Platón – minden átértelmezés és kritika ellenére – mégiscsak átveszi a költői hagyományból a Múzáktól ihletett beszéd toposzát, óhatatlanul az ezzel járó autoritásból is kölcsönöz valamennyit – ha nem is a költőnek és az előadónak, de a költői beszédnek.

3. Hang és hagyomány

A költő és a rhapsódos instrumentalizálásának s a költészet ehhez kapcsolódó politikai instrumentalizálási lehetőségének van végül egy, a politikai összetevőt mediális (vagy éppen performatív) szempontból is figyelmet érdemlő módon megjelenítő vetülete. Az *Ión* eddig tárgyalt, fentebb idézett szakaszának (534c7–d4) végén azt olvassuk, hogy amikor a költők hangját halljuk, akkor voltaképpen maga az isten beszél (ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων), „csak éppen rajtuk keresztül szól beszéde hozzánk” (διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς). Platón szóhasználatára ezen a ponton is figyelmet érdemel. λέγω és φθέγγομαι szembeállítás vagy legalábbis megkülönböztetése nem véletlen, ugyanis míg az előbbi magát a közlés aktusát, az (értelmes) mondást emeli ki, addig az utóbbi ennek hangzó (és

hallható), szonorikus (és akusztikus) jellegét. A φθέγγομαι is jelentheti magát a mondást, a közlést, de ekkor is a kiadott hang felől közelít a mondáshoz. Így jelölheti például ennek a hangnak a hallás felől tekintett (akusztikus) minőségét (tisztaság, hangos, világos), valamint – a „mondástól” immáron el is távolodva – éppúgy vonatkozhat állatok (például sokszor madarak), mint tárgyak vagy természeti jelenségek (például hangszerek vagy a mennydörgés) hangjára.⁵² A költő (és természetesen még inkább a rhapsódos) az isteni mondandónak a saját hangját kölcsönzi, a hangadás fiziológiai apparátusát, anélkül, hogy ennek a hangadásnak a során értelme jelen lenne (οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν), s így ez a hangadás egyben a mondottak értelmező közvetítését jelenthetné. Az ebben az összefüggésben néhány sorral lejjebb előforduló ἐμπνεύειν, ἐμπνεύς szavak (534e4–5; és 535a5–9, ahol a rhapsódos lesz a költő, tehát a *herméneusok* *herméneusa*) jelentésétől ezen a helyen az értelmezők elvitatják a közvetítés hermeneutikai vagy interpretatív mozzanatát, s pusztán továbbításra, szócső-jellegre korlátozzák azt. Ahogyan Carlotta Capuccino megfogalmazta: „az a *herméneus*, amelyről itt szó van, pusztán fizikai médium vagy közvetítő csatorna”.⁵³

Az istenség és a költő közötti instrumentális viszony pedig strukturálisan részben megismétlődik a költő és a rhapsódos között is, amennyiben ez utóbbi kölcsönzi hangját a különben már hang nélküli Homérosnak, saját identitását a Homéroséval cserélve föl, s ezáltal teszi a költő szavát hozzáférhetővé a századokkal később élő hallgatóság számára.⁵⁴ Ennyiben a rhapsódos is alárendelődik a költőnek (közvetetten az istenségnek), eszköze lesz a költő (közvetetten az istenség) által mondottak hangzó közvetítésének. A rhapsódos ezáltal a – közvetlen, látható, de mindenekelőtt hallható jelenlétre utalt⁵⁵ – hangzó közvetítés által adja hozzá a költő szövegéhez azt a mágneses vonzerőt vagy „hipnotikus erőt”,⁵⁶ amely az előadás érzéki-mediális összetevőiből, mindenekelőtt a metrikai és egyéb ismétlődésekből, a ritmusból, különböző ritmikus testmozgásokból (de még nem táncból),⁵⁷ valamint egyfajta zeneiségből származik, amely a rhapsódos-előadás esetében (legalábbis a Kr. e. 5. század végi rhapsódos előadás esetében) nem éneket, hanem ráéneklésszerű énekbeszédet jelenthetett (a rhapsódos: *énekmondó*), mely valahol a köznapi beszéd és az ének zeneisége között helyezkedhetett el.⁵⁸

Jelentős részben ennek az érzéki hatásnak lesz az eredménye, hogy Homéros „szövegei” a rhapsódos közvetítésében hatásukban megerősödnek, s így megerősödvén képesek lesznek a közvetített tartalmak (a *paideia*) autoritásának további fenntartására. Vagyis annak az utánzásra, paradigmaticusságon és versengésen alapuló nevelési modellnek, normarögzítő, cselekvésorientáló és magatartásbefolyásoló szerepnek a betöltésére, mely a szóbeliség viszonyai között az archaikus és a klasszikus görög kultúrában nélkülözhetetlen teljesítményük volt.⁵⁹ Ami Platón szemében persze kétséges teljesítmény – s ez az egyik fő motívuma a költészetről kifejtett filozófiai kritikájának –, mert a közvetített tartalmak a rhapsódos előadásában nincsenek alávetve a racionális számadás, a *logon didonai* követelményének, miközben – és éppen a metrumnak, ritmusnak és dallamnak köszönhetően (ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ᾠμονίᾳ: *Állam* 601a8) – érzéki gyönyörködtető erejük révén veszedelmesen hatékonyan ragadják meg a hallgatókat.⁶⁰ S ezzel a megragadással kényszerítik őket, az előadókkal együtt,

alantas és szegényletes viselkedésmódok utánzására (*Állam* 604e1–5, 601d1–7).⁶¹

Végül tehát térjünk rá az *enthusiasmos* mediális viszonyrendszerének harmadik elemére, a rhapsódos és közönsége közötti kapcsolatra. Eric Havelock értelmezése szerint – amely összekapcsolja a hagyományközvetítést és a hangkölcsonzésben, hangot adásban megnyilvánuló apparátus-jelleget – a költő/rhapsódos (Havelock a középkori, lanton játszó szerző-énekest jelölő *minstrel* szót használja itt) és közönsége viszonyában is a költő és a rhapsódos viszonyához hasonló struktúrára figyelhető meg.⁶² Havelock szerint a dalnok személyisége elmerül az előadásban, a hallgatóság pedig, hasonlóképpen, csak akkor képes emlékezni az elmondottakra, ha intenzíven és affektív átéléssel belemerül a dalnok által előadottakba.⁶³ Ez pedig megint csak azt jelenti, hogy a hallgatók a dalnok szolgálivá válnak, amennyiben alávetik magukat az énekes varázserőjének.⁶⁴ „Amikor ezt megteszik, akkor egyszersmind elkötelező jelleggel vonódnak be a hagyomány újbóli működésbe hozásába és újólagozó érvényre juttatásába (*re-enactment of the tradition*), ajkukkal, gégéjükkel, végtagjaikkal és nem tudatos idegrendszerük egész apparátusával. A művész és a hallgatóság viselkedési mintázata ily módon több fontos szempontból is azonos. Ami történik, az mechanikus nézőpontból úgy írható le, mint ritmikus cselekvések folyamatos ismétlése. Pszichológiailag nézve pedig a személyes bevonódás vagy teljes elköteleződés, az érzelmi azonosulás aktusáról van szó.”⁶⁵

Az itt leírt hatás⁶⁶ fontos feltétele annak, hogy az eposzok be tudják tölteni azt a tudás- és normaközvetítő szerepet, amely a szóbeliség viszonyai között sajátjuk. Az affektív azonosulás tehát, az egyik irányban, a hallgatók felé, a Havelock által *oral* vagy *tribal encyclopediának* nevezett hagyomány normatív tartalmainak továbbadását és fenntartását teszi lehetővé, amennyiben ez az intenzív átélés az emlékezetben tartás előfeltételeként fogható fel. A másik irányból pedig, a rhapsódos felől, ezt az intenzív bevonódást segíti a „recitálás technológiája” (ahogyan Havelock nevezi), vagyis az előadás és az utánamondás olyan nyelvi elemei, mint az ismétlődő formulák, a ritmus, a sorok metrikai és a nagyobb egységek szerkezeti tagolása (párhuzam, ellentét, a különböző típusú megnyilatkozások egyes fajtáinak ismétlődő struktúrája stb.), melyek másfelől persze a terjedelmes nyelvi anyag emlékezetben tartásának is formai elősegítői.⁶⁷ Az emlékezetbe vésés és az ennek feltételét is jelentő, sajátosan és célszerűen kidolgozott nyelvi elemek között pedig egyfajta testi bevésés, „pszichoszomatikus mechanizmusok”⁶⁸ komplex rendszere közvetít, értelem-szerűen nemcsak a rhapsódos, hanem az ő előadását átéléssel követő, azt egyidejűleg vagy később magukban elismétlő hallgatók számára is, az ő esetükben főként az érzékek mozgósító erején keresztül.⁶⁹ Ennek a rendszernek a legfontosabb elemei a nyelv egyenletes, ritmikus lüktetésébe, pulzálásába való bekapcsolódás (például öntudatlan ritmikus mozdulatokkal, mint a dobolás, a fej vagy a testrészek ütemes mozgatása), a hangképzés fiziológiai apparátusának a mondandó igénye szerinti működésbe hozása, valamint a mozdulatok tudatos vagy félíg tudatos, a mondottak értelmét tagoló, azt megerősítő alkalmazása (gesztusok, arcjáték).⁷⁰

Ezen a módon válik tehát lehetővé az orális társadalmakban egyéb médiumokkal nem pótolható vagy kiegészítő szóbeli normaközvetítés, a viselkedést és a cselekvést befolyásoló

nevelő hatás, amelynek a társadalom összetartásában, a közös értékrend megszilárdításában (lélekbe vésésében) kiemelkedő politikai jelentősége van. Ennek a politikai szerepnek a betöltése pedig lehetetlen volna az *enthusiasmos* itt vázolt mediális sajátosságai nélkül.

4. A kardal mint ritualizált nyilvános diskurzus

Az eddigiekben *enthusiasmos*, politika és (performatív) mediális összefüggéseit az *Ión* alapján, a rhapsódos és közönsége „megszállottságára” vonatkoztatva tárgyaltam, vagyis a homérosi eposzok Platónnal megjelenő, illetve a görög történeti anyag és az egyéb szóbeli kultúrák vizsgálatából hozzávetőleg rekonstruálható előadási sajátosságai alapján. De mi köze mindennek a lírához? Hogyan jelenik meg *enthusiasmos* és (médiá)politika kapcsolata a líra (modern) műnemi csoportjához sorolható művek előadása során? Dolgozatom utolsó részében erre a kérdésre keresek választ, csupán a legfontosabb összefüggések jelzésszerű kifejtésére szorítkozva.

Kicsit távolabbról kell kezdenünk. A görög szóbeliség 20. századi kutatásának klasszikusai elképzeléseiket elsősorban Homéros, vagyis a görög epika alapján dolgozták ki, még akkor is, ha meglátásaikat olykor, mint például az itt is többször idézett Eric Havelock, az irodalom más területeire (például a drámai költészetre) is érvényesíteni próbálták. (S követők azóta kötetek sorában a legszélesebb területeken érvényesítették.) Érthető tehát, hogy ilyen módon azt a kultúra- és érték-közvetítő, ezáltal pedig identitásalakító és cselekvésbefolyásoló morális és politikai jelentőséget, amelyről eddig beszéltem, főként az epikus költészethez tulajdonították. John Herington volt az, aki *Poetry into Drama* című, máig meghatározó művében a teljes korai görög költészet és ennek előadásformái esetében hangsúlyozta azt az eposzokéval összevethető kultúraalkotó szerepet, amelynek megjelölésére a *song culture* fogalmát vezette be. A „dalkultúra”⁷¹ fogalmával jelölt jelenség egy olyan társadalom performatív gyakorlataira vonatkozik, amelyben „a közösség legfontosabb érzései és gondolatai kifejezésének, illetve közlésének elsődleges médiuma a dal volt. (...) A korai görögség számára a recitált vagy énekelt költészet volt az elsődleges médiuma a politikai, erkölcsi és társadalmi eszmék – történetírás, filozófia, tudomány (ahogyan ezeket akkoriban értették) – elterjesztésének; voltaképpen annak, amit Sókratész később »emberi bölcsességnek« nevezett.”⁷² Ennek értelmében az a kultúraalkotó szerep, amelyet a kognitív és normatív tartalmak megalkotásában és közvetítésében az eposzoknak tulajdoníthatunk, éppúgy sajátja az archaikus és klasszikus görögség egyéb költői műfajainak is, azoknak is, amelyeket – későbbi megnevezéssel – a líra fogalma alá sorolunk.

Ennek alátámasztására az irodalomtörténeti anyagból elegendő néhány jól ismert példát említeni, csupán jelzésszerűen: a korai elégiaköltők (Kallinos, Mimnermos, Tyrtaios) harci és politikai költeményeit, s elsősorban is Solón politikai elégiáit;⁷³ az *iambos*-költészet morális és politikai célzatú invektíváit;⁷⁴ végül, de a további mondandóm szempontjából mindenekelőtt, a kardalköltők (Pindaros, Bacchylidész) *epinikion*jainak emlékeztet- és identitáspolitikai jelentőségét.⁷⁵

Ezek után líra, *enthusiasmos* és politika összefüggéseit keresve először is az a kérdés merül föl, hogy miképpen kap-

csolható mindez az *Ión*ban kifejtett *enthusiasmos*-elmélethez, amely tehát elsősorban a rhapsódos Homéros-előadásait veszi alapul.

Az *Ión*ban Platón nemegyszer említi azt, vagy legalábbis utal arra, hogy a költői és előadói megszállottságról nemcsak a homérosi eposzok, hanem egyéb költői műfajok esetében is beszélhetünk. Erre mutat a „sok kiváló költővel való foglalkozás”, majd pedig, Homéros mellett, Hésiodos és Archilochos fölemlítése.⁷⁶ Tynnichos már érintett *paian*jának szóba hozása is más (történetesen lírai) műfajt kapcsol be az *enthusiasmos* magnetikus áramába (534d–e). A dialógus középső részének egy helyén a különböző műfajokban alkotó költők említése éppenséggel annak alátámasztására szolgál, hogy ők nem szakértelem, hanem „isteni osztályrészüik alapján” (θεϊὰ μοίρα) alkotnak szép műveket, mindegyikük éppen azt, „amire őket a múzsa fölindítja, ez dithüramboszt, az enkómiont, ez hüporhémát, az eposzokat vagy iamboszokat, más területeken pedig silányak mindahányan” (534b7–c5).

A legeggyértelműbben mindenesetre a következő hely szól a lírai költészet enthusiasztikus eredete mellett:

Mert valamennyi epikus költő (τῶν ἐπῶν ποιηταί), aki jó, nem szakértelem alapján, hanem istentől eltelve, megszállottan mondja a sok szép költeményt, és a dalköltők (καὶ οἱ μελοποιοί), akik jók, szintazonképpen. Ahogy a korübaszként tombolók sem józan ésszel táncolnak, úgy a dalköltők sem józan ésszel írják azokat a szép dalokat (καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν), hanem csak ha beléptek a harmóniába és a ritmusba (ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν),⁷⁷ és megmámorosodtak és megszállottak lettek (βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι), akár a bakkhánsnők, akik megszállott állapotban a folyókból mézet és tejet merítenek, de ha józan eszüknél vannak, akkor nem. Ezt teszi a dalköltők lelke is, mint maguk mondják.

533e5–534a7

Ebben a szakaszban világosan egymás mellé kerülnek a „dalköltők” (*melopoioi*) és az epikus költők (*tón epón poietai*), mégpedig éppen a megszállottság és az istennel való elteltetés közös mozzanata révén. A „dalköltőket”, a *melos* költőit itt kifejezetten lírai költőkként kell értenünk, akik énekük révén vannak szembeállítva az eposzalköltőkkel,⁷⁸ akik, legalábbis ebben az időben, általában recitálták, nem pedig énekelték műveiket.⁷⁹ A korybasok és a bacchánsnők említése, gazdag vallástörténeti összefüggéseikkel, önálló vizsgálatot igényelne.⁸⁰ A korybasok kapcsán most annyit érdemes kiemelni, hogy a párhuzam másik előfordulásakor azt olvassuk, hogy Ión is csak annak a költőnek a kapcsán találja fel magát (εὐπορεῖς), aki őt megszállta, „mint ahogy a korübaszként tombolók (οἱ κορυβαντιῶντες) is csak arra a dallamra figyelnek élesen (ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὀξέως), amely azé az istené, aki őket megszállta (ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται)” (536c2–4). Vagyis ahogyan a korybasok is csak arra a dallamra figyelnek igazán, amely azé az istené, aki őket hatalmában tartja, úgy a rhapsódost csakis egyetlen költő, Homéros tartja hatalmában, csak Homérost és Homérosról hallva serken fel és képes a mondottakra figyelni. A megszállottságnak ugyanez az egyedi (de nem személyes) jellege nemcsak a rhapsódosra,

hanem a költőkre is érvényes (534b7–c5, e5).⁸¹ Ezt az egyedi jelleget pedig itt akár a műfaji (zenei) különbözőség értelmében is vehetjük.

Ugyancsak a líra zenei aspektusát emeli ki az a részlet, ahol (szó szerint) a „harmóniába és a ritmusba” való „belépésről” (esetleg, rögvest kiderül, miért: „beszállásról”) van szó (ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν). Vagyis arról, hogy az a magával ragadó erő, mely ezeknek a tényezőknek sajátja, biztosítja közvetlenül a líra-költéshez szükséges elragadtatottságot. Magának a kifejezésnek nincs párhuza-ma, értelmezéséről megoszlanak a vélemények. A kép utalhat – a korybantikus terápiás hatású rítusban résztvevők táncának analógiájával – a dalköltők lelkének „táncára” (és megidé-zi Ión lelkének „táncát” is: 536b8),⁸² ahogyan ez a belépés a harmóniába és ritmusba „fölfogható abba az áramlásba való belépésként is, amelyben a mágnes ereje hat”.⁸³ A legvalószínűbbnek azonban, nyelvi alapon is,⁸⁴ Max Pohlenz értelmezési javaslata látszik: a kép a valamilyen közlekedési eszköz-re (kocsira vagy hajóra) történő „be-” vagy „felszállásból” származik, a ritmus és a harmónia itt a fellépőt magával vivő jármű szerepét töltené be.⁸⁵ De bármilyen legyen is a kép eredete s így konkrét tartalma, az bizonyos, hogy a harmónia és a ritmus mint magával ragadó erő az *enthusiasmos* magával ragadó erejéhez kapcsolódik.⁸⁶

A józanság elvesztése, az őrjöngő tánc és a mozgás dinamikus képei (a bacchánsnők és a korybasok s a „magával ragadó” ritmus és harmónia említése révén) érthetővé teszik, hogy a lírai költészet itteni fölfogásában nem a jelentéssel bíró, hanem a hangzás nem-szemantikai elemei kerülnek előtérbe. Hiszen a harmónia és a ritmus a költeménynek azok a komponensei, amelyek a leginkább megragadják a hallgatóság lelkét, s a fenti szakasz szerint magának a költőnek a lelkét is. Ezek a melodikus és ritmikai, tehát érzéki, nem-hermeneutikai elemek „viszik magukkal” a költőt (valamint az előadót és vele a hallgatóságot), s ezek idézik elő közvetlenül a dalköltők bacchánsnőkére hajazó őrjöngését. A lírai *enthusiasmos*nak ezeket az elemeit tartja Platón általában a legveszedelmesebbnek a költészet hatásában (s ezek az elemek részben megegyeznek annak az *enthusiasmos*nak az összetevőivel, melyet Platón az eposz- és tragédiaköltőknek, a rhapsódosoknak és színészeknek tulajdonít). Mégpedig azért, mert ezek képesek a leginkább a hallgatóság „megigézésre”, „elvarázsolására”,⁸⁷ vagyis az affektív hatás előidézésére s ennek eredményeképpen arra, hogy a hallgatóság figyelmen kívül hagyja a költészet által mondottak tartalmi igazságát, vagy róla téves ítélet hozzon (lásd például *Allam* 601a4–b4).

Elképzeltető azonban az is, hogy ezeknek a hatékony nyelvi és zenei összetevőknek, a hangzás megragadó elemeinek üdvös hatása is lehet. Ehhez mindössze azt kell elérnünk, hogy ne akármilyen szemantikai tartalmakhoz kapcsolódva és ne akármilyen irányba ragadják magukkal a lelket. A kontrollált hatásnak ezt az elvi lehetőségét Platón a *choreia*, a kartánc, vagyis az énekelt szöveg, zenei kíséret és tánc együtteseként megvalósuló előadásforma mintáján dolgozza ki *Törvények* című munkájának második könyvében. Annak részletes kifejtésére, hogy az itt olvasható komplex esztétikai elmélet hogyan viszonyul a jelen tanulmányban tárgyalt összefüggésekhez, most nincs mód. A következőkben csupán néhány vázlatos, és egy hosszabb tanulmányban majdan kibontani tervezett kö-

vetkeztetést fogalmazok meg. Mielőtt azonban erre rátérnék, szükségesnek látszik fölhívni a figyelmet egy nehézségre.

Nevezetesen arra, hogy Platón a *Törvények* második könyvében nem beszél kifejezetten az *enthusiasmos* elméletéről. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a dolgozatomban ebben a részében tárgyalt hármass összefüggésnek – líra, *enthusiasmos* és politika összefüggésének – a kulcselemét, az első három részben taglalt *enthusiasmost* teljességgel szem elől veszítenénk. Mert igaz ugyan, hogy az *enthusiasmos* szókincse (*entheos*, *enthusiazein*, *katechein*, *theia moira*) nem jelenik meg ezen a helyen, viszont az „isten” *közreható jelenlétére* a kardalok előadásának és keletkezésének leírása során több utalással is találkozunk.⁸⁸

Először is fontos, hogy a múzsai megszállottságnak az *Ión*-ban kifejtett elmélete nem zárja ki, sőt egyenesen megteremtí a lehetőségét annak, hogy az *enthusiasmos* hatását a kardalokra is vonatkoztassuk. Hiszen Sókratész, amikor újra visszatér az isten-költő-rhapsódos-közönség magnetizált láncolatáról korábban előadott hasonlatához, éppen a kardalok előadásában résztvevő szereplőkkel (mégpedig ezek terminológiailag pontos, szakszerű megnevezése révén) egészíti ki a korábban mondottakat: „És – mint ama köhöz – terjedelmes láncolat kapcsolódik a kartagokból, betanítókból, segédbetanítókból is (ὄρχαθός πάμπολυς ἐξηρηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων), akik oldalvást kapcsolódnak a Múzsától függő gyűrűkhöz” (536a4–7). Eszerint a kardalok előadásának résztvevőit, sőt az őket betanítókat is ugyanaz az isteni erő tartja hatása alatt, mint az eposzköltőt és a rhapsódost.

Innen nézve sem meglepő tehát, hogy – túl azon, hogy a *choreia* mind tematikájában, mind vallási ünnepen történő előadásának körülményeiben már eleve a rituális-kultikus dimenzió belül kap helyet – a *Törvények* második könyvében a kartáncok előadása mindvégig az isteni „jelenlétében” és kezdeményezésére zajlik. Az istenek szánalomból, az emberi nyomorúságtól való időleges megszabadulásként, „fáradalmaik pihentetőjéül” rendelték el az emberek számára „az isteneknek viszonzásképpen szentelt ünnepek gazdag sokféleségét”, „valamint a Múzsákat, Apollónt, a Múzsák vezérét és Dionüszoszt adták nekik, hogy együtt ünnepeljenek velük (συνεορταστὰς), és így az istenekkel közös ünneplés (ἐν ταῖς ἐορταῖς μετὰ θεῶν) nevelő hatására visszatérjenek a helyes útra” (653c9–d5; a fordítást módosítottam). Az ünneplés, amelynek a kartáncok alkotják a magvát, isteni adományként jelenik meg itt, amelyen az istenek is jelen vannak, sőt nem is csupán a kultikus cselekménynél való (Homéros óta ismert) „passzív” jelenlétükről van itt szó, hanem kifejezetten *velük együtt, az ő közreműködésükkel* előadott ünnepi kartáncokról.⁸⁹ A Múzsák, Apollón és Dionüszos mindannyian a múzsai művészetekhez kapcsolódnak. Apollón kifejezetten mint *musagetés* jelenik meg, Dionüszos pedig az ötven évnél idősebb férfiak karának vezetőjeként a bornak, mómornak és táncnak a bacchikus (az *enthusiasmos* tárgyalásakor többször is előkerülő) képzeteit is behozza.⁹⁰ Ennek az istenekkel közös ünneplésnek lesz azután az a nevelő hatása, amely jelentős részben éppen a performatív cselekmények kultikus jellegük által biztosított autoritásából származik (erről a nevelő hatásról mindjárt szó lesz).

Ugyanezen istenek, akik társaink a kartáncban (συνχορευτὰς!), adományozták nekünk a ritmus és a harmónia – mint „a

mozgásban megnyilvánuló rend” – iránti gyönyörteljes érzéket is (τὴν ἔνθουθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ’ ἡδονῆς), s az istenek „ezzel irányítják mozgásainkat és vezetnek kartáncainkat (ἢ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους); dallal és tánccal fűzve össze bennünket (ῥοδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνειρόντας)” (653e5–654a4).⁹¹ Itt az istenek egyenesen mint a kartánc résztvevői, sőt vezetői jelennek meg, és mivel a ritmus és a harmónia iránti érzéket (*aisthēsis*) is ők adták, mely ráadásul gyönyörűséget (*hēdonē*) is jelent az embereknek, nekik köszönhetjük a kartáncoknak a szó eredeti értelmében véve *esztétikai* tapasztalatát (itt nem a nézők, hanem a táncban részt vevők tapasztalatát)⁹² legerőteljesebben meghatározó érzéki összetevők érzékelésének képességét is. Lucia Prauscello számunkra ebben az összefüggésben különösen fontos, az „istenit” és a „politikait” összekapcsoló meglátása szerint a kardalok előadása az isteni és az emberi szféra között teremt kapcsolatot. Továbbá „a *choreia* isteni eredetéről a *Törvényekben* adott magyarázat” amellet, hogy jól illeszkedik a görög gondolkodás tágabb mintázatába, egyszersmind annak is indokát adja, „hogyan Platónnak a közös éneklés és tánc születéséről alkotott mítosza miért válik, legalábbis részben, politikai teológiává”.⁹³ Látni fogjuk, hogy az említett érzékelés – ennek az érzékelésnek az affektív ereje – játssza a legnagyobb szerepet a kartáncokban rejlő erkölcsi formáló erő teljesítményének előhívásában is. A dalok és a kartáncok egyszersmind a közösséget „összefűző” erőként jelennek meg – erről a politikai közösség számára identitásalapító és -fenntartó teljesítményről is lesz még szó. Nem meglepő tehát, ha okfejtésének összefoglalásaként az Athéni úgy fogalmaz: „Megállapodunk-e benne, hogy a nevelés elsősorban a Múzsák és Apollón által történik?” (654a6–7).

Végül azt is meg kell említeni, hogy ugyanezen mű negyedik könyvében (719c–e) az Athéni előadja az *enthusiasmos* egy elméletét is. Az elmélet itteni felbukkanása azonban nem tekinthető perdöntőnek, mert egyrészt az itt kifejtettek „a költők nevében” hangzanak el (jóllehet egyébként semmi nem utal arra, hogy az Athéni ne fogadná el az elméletet, legalábbis mint elterjedt nézetet, amennyiben egy vonatkozásának nagyon is komoly kritikáját adja elő), másrészt nincs jele annak, hogy az itt olvashatókat Platón összefüggésbe hozná a kardalokkal kapcsolatban a második könyvben előadottakkal; arról nem is szólva, hogy az *enthusiasmos*-elmélet itt drámai költemény megalkotását és előadását magyarázza.⁹⁴

Ha tehát az *enthusiasmos* elmélete közvetlenül nincs is jelen a *Törvények* második könyvének kardalokról szóló fejtegetéseiben, az istenek jelenléte, mégpedig aktív, közreműködő jelenléte, valamint a kardalok előadásának kultikus keretű szolgáló ünnepek létrehozásában, s ugyanígy a harmónia- és ritmusérzék megteremtésében játszott szerepük mégiscsak amellet szól, hogy a kardaloknak tulajdonított erkölcsi nevelő hatás, amely egyben kiemelkedően fontos politikai tényezőként is értendő, közvetlen kapcsolatban van az istenektől származó, de legalábbis közrehatásukkal működésbe lépő esztétikai „meggyőző” erővel. De hogyan néz ki végtére – dióhéjban – az az elmélet, amelyet Platón a kardalok előadásának esztétikai, morális és politikai hatásáról előad?

„A kartánc egésze számunkra: az egész nevelés” – mondja az Athéni (672e5). Neveletlen az, aki járatlan a kartáncban, a jól nevelt ember pedig a jó kartáncos (654a–b). Mi ennek a ne-

velésnek, melyet a kartánc médiuma közvetít, a politikai célja? A *Törvényekben* a nevelés csakis közösségi céljai felől értelmezhető: a polgárok nézetei s így az egész *polis* egységének és önazonosságának biztosítása (664a).⁹⁵ A kartánc azért is különösen alkalmas közege ennek (egyébként nemcsak Platón, hanem az egész archaikus és klasszikus kori görög gondolkodás és gyakorlat számára),⁹⁶ mert a polgárok zárt és teljes körének együttes és kölcsönös cselekvéseként itt, a *Törvények* fiktív világában az új, most megalapítandó közösség önprezentációjaként, egyszersmind e közösség erkölcsi és társadalmi megalakotásaként és önszabályozásának modelljeként valósul meg.⁹⁷ A kartánc során, ahogyan Peponi megfogalmazza,⁹⁸ az előadók és a közönség közötti határok feloldódásával mintegy az éneklő *polis* „varázsolja el” önmagát: „férfinak és gyermeknek, szabadnak és szolgának,⁹⁹ nőnek és férfinak, és egyáltalán az egész városnak az egész város számára (ὅλη τῇ πόλει ὅλην τὴν πόλιν αὐτὴν αὐτῇ) szüntelen énekelnie kell ezeket a himnuszokat” (665c2–4). A ritmus és a harmónia iránti érzéket adó istenek dallal és tánccal „fűzik össze” (συνειρόντας) a polgárokat (654a4). Feladóknak és címzetteknek, táncosoknak és közönségüknek ez a „teljes körre válása” jelenti a *choreia* „társadalmi és kulturális szerepének betöltését”.¹⁰⁰

A politikai közösség egysége a közösség morális egységén alapul. Ez az antikvitás legnagyobb politikai gondolkodóinál általánosnak mondható elképzelés a *Törvények* második könyvében a gyönyörkeltő, az igazságos, a jó és a szép egységére irányul,¹⁰¹ s a polgároknak a nevelés során kiteljesedő *areté*, „a maga teljességében vett erény” (653b6) térfogatában érhető el. A polgárok közötti viszonyokban megvalósuló, a kartánc által előmozdított „összhang”, vagyis az összetartozás érzése az egyén morális pszichológiájában kedvező esetben megjelenő összhang (*sympḥōnia*) visszhangszerű eredménye.¹⁰² Ez a lélekformálás során kialakítandó összhang közelebbről preracionális (de nem szükségképpen irracionális) affektusok és gondolkodás összhangját jelenti, s kialakulása a logosszal még nem rendelkező gyermekek esetében a „megfelelő szokások révén helyesen szoktatás” (ὁρθῶς εἰθίσθαι ὑπὸ τῶν προσηκόντων ἐθῶν) által mozdítható elő (653b1–6).¹⁰³

Azok az affektusok, melyeknek később összhangban kell lenniük a majd kialakuló logosszal, „a gyönyör és a szeretet, a fájdalom és a gyűlölet” (653b2–3). Ezeket kell a megfelelő módon elültetni a gyermekek lelkébe „akkor, mikor még nem képesek maguknak számot adni róla”. Az affektusokkal való helyes bánás, egyáltalán a megfelelő affektív válaszok előhívásának középpontjában a gyönyör (*hēdonē*, *chairein*, *chara*) áll, ugyanakkor ez a gyönyör nem az egyetlen, sőt még csak nem is a legfőbb célja a kardalok éneklésének, hiszen a gyönyör kognitív (667d–668b) és ezzel összefüggésben morális (669c, 670d–e) céloknak van alárendelve. A gyönyör csupán médiuma vagy vehikuluma annak az – éppen gyönyörűséges és ezért vágykeltő voltának köszönhetően – mindig megújuló meggyőző erőnek,¹⁰⁴ mely a helyes értékek és viselkedés elsajátítását lehetővé teszi, amennyiben az ember szükségképpen „hasznalóvá válik ahhoz, amiben gyönyörködik” (656b4–5).¹⁰⁵ Ebből a szempontból nagy jelentőségű az a körülmény, hogy a kardal résztvevői előadásukat egy olyan közösségnek mutatják be, melynek ők maguk is részei, s melyet maga a kórus reprezentál: „az előadók polgárok, akik mindegyike *in propria persona*” nyilatkozhat meg, elkerülve ily módon a drámai mi-

mézissel együtt járó alakváltás morálisan romboló következményeit.¹⁰⁶

Morális és esztétikai között is a gyönyör közvetít:

Minthogy a kartánc és az ének jellemek utánzása mindenféle cselekvéseken és sorsokon keresztül, és ezeket a jellemeket minden egyes táncos a maga jellemével és utánzóképeségével játssza el, ezért szükségszerű, hogy akinek természete vagy szokásai folytán, vagy mindkét okból kedvére való mindaz, amit elmondanak, elénekelnek vagy eltáncolnak, az gyönyörködik bennük (χαίρειν), dicséri és szépnek (καλὰ) mondja őket.

655d5–655e2

A kalon többértelműsége – vagyis hogy egyaránt vonatkozhat erkölcsi és esztétikai értékre – teremti meg a lehetőségét annak, hogy a morális közvetlenül az esztétikaihoz kapcsolódjon. Ezért lehetséges például az, hogy a bátor ember mozdulatát és dallamát (σχήμα ἢ μέλος) szépnek (καλὰ) mondjuk, a gyávát viszont rútnek (αἰσχρά; 655a9–b2; az aischron mint „rút” és „szégyenletes” ugyanazzal a kétértelműséggel rendelkezik, mint pozitív párja). Annak, ami gyönyörködtet, morális és esztétikai értelemben is „szépnek” kell lennie (655e3–5). Ekkor pedig kulcsfontosságú lesz, hogy már magában az érzékelésben megjelenjen, mégpedig *helyesen*, vagyis a „valóságnak megfelelően” az érzékelt dolgok erkölcsi minősége: a valóban (erkölcsi értelemben) szépet kell (esztétikai értelemben) szépnek és a valóban rútat rútnek tartanunk (654c).¹⁰⁷ A kartánc művészete mint morális nevelő eszköz egyszersmind az érzékelés (*aisthesis*) szabályozását jelenti. Az erkölcsi hatás voltaképpen ezen az érzéki-esztétikai hatáson alapul, s ezért ez utóbbinak a szabályozása, sőt egyenesen az érzékelés egy új „grammatikájának” a polgárok lelkébe plántálása, vagyis a *helyes* érzékelés kialakítása lesz ennek a művészetnek az elsőként elérendő célja: „a choreiában megvalósuló magnésiai nevelés az érzékelés nevelése”.¹⁰⁸

Ha politika, erkölcs, affektivitás és érzékelés eddig vázolt összefüggését a materiális-érzéki hatásokat közvetítő/megtestesítő médiumok „tengelyére” vetítjük, akkor a legfontosabb komponensnek a *choreia* esetében a ritmus és a harmónia fog bizonyulni. A ritmust a *Törvények* második könyvében többnyire a táncosok szabályozott mozdulataira kell vonatkoztatnunk, de nem kizárólagosan, mert a hang ritmizáltságára is utalhat (például 672e5–6). A harmónia pedig itt az esetek nagy részében egészen általános értelemben, mint a zenei hangok kapcsolódása, illeszkedése szerepel (legjellemzőbben: 665a).¹⁰⁹ Persze vannak helyek, ahol „hangnem” jelentésben fordul elő (669e3, 670b2, 670d4, e6). A ritmikus és melódikus hang „a lélekig hat és az erényre nevel” (673a3–4), a mozdulatok és dallamok esztétikai (érzéki) tapasztalatként nyilvánítják meg a jellemek morális minőségét (655a–b).¹¹⁰ Bennük testesül meg és közvetítődik az a varázserő (a második könyvben „ráéneklés”: *epodé, epadein*, a nyolcadikban [840c2] varázslás: *kélein*), amely a lelkeket képes megbűvölni (664b, 665c, 666c, 659e). A ritmus és a harmónia iránti érzék ugyanakkor a többi élőlénytől megkülönböztető antropológiai sajátossága az embernek, egyszersmind pedig isteni adomány (653e–654a, 664e–665a, 672c–d, 673c–d). A mozgás ugyan minden élőlény számára gyönyört okoz, viszont csak az ember képes arra,

hogy mozgásait rendezetté tegye, s ez lesz a tánc és az éneklés (mint ritmikus vokális megnyilatkozás) alapja (816a).

Ennek az elképzelésnek az itt most csak megemlíten-dő kozmo-pszichológiai alapjait a *Timaios*ban találjuk meg (42e–44c), s ugyanitt olvashatunk a zenének a lélek rendezetlen mozgásait a maga harmonikus rendjével összerendező hatásáról is (47d–e). A *Törvények* hetedik könyvének egy helye pedig arra ad részletes magyarázatot, hogy miképpen is érthető ennek a hatásnak a fizikája és pszichológiája. Itt a kisgyermek testi-lelki nevelésének egyik alapelve az lesz, hogy „éjjel-nappal gondozni kell és mozgásban kell tartani őket (κίνησιν γιγνομένην) (...) úgy kellene élniük, mintha egyfolytában hajóznának (οἷον αἰεὶ πλέοντας)” (790c6–9). A ritmikus mozgítás mellé pedig olykor éneknek is társulnia kell:

Mert mikor az anyák el akarják altatni álmatlan csecsemőjüket, nem nyugalommal, hanem mozgatással (κίνησιν) próbálkoznak, a karjukban ringatva (σειοῦσαι) a kisdedet, és nem csenddel, hanem dallal (μελωδίαν) igyekeznek hatni rá, s mintegy álomba varázsolják dalukkal [pontosabban úgy, mintha auloson játszanának nekik: καταυλοῦσι], akárcsak a bakkhoszi őrzőngés megszállottjait a kartánc és zene együttes mozgató-ringató hatása segítségével szokták a nők gyógyítani (ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχεῖων ἰάσεις, ταύτη τῇ τῆς κινήσεως ἄμα χορεία καὶ μούση χρώμεναι).

790d5–e4

Ringatás és altatódal, mozgás és zene együttes megbűvölő-megnyugató hatása a kartáncok és a zene gyógyító erejéhez hasonló (emellett a korábban említett korybasok és az öntudatukat vesztett bacchosi őrzőngők képe is ismerős lehet az *Iónból*). Fontos különbség viszont, hogy mivel a szövegben kifejezetten újszülöttekről és csecsemőkről van szó (τῶν πάνυ νέων; νεωτάτοις; τὰ νεογενῆ παιδῶν θρόμματα; τῶν μικρῶν; τῶν παιδίων), nem az énekelt dal szövege, annak jelentése a lényeges, hanem a pusztán hangzás auditív sajátosságainak fiziológiai hatása.¹¹¹ (Ezért is hasonlíthatja mindezt Platón az *aulos*, vagyis egy fúvós hangszer hatásához.)

A zene és ének hangjainak és a mozgítás ritmusának segítségével történő altatás és gyógyítás végső soron a lélek belső, zavaros mozgását fékezi meg a maga rendezett mozgásaival:

Nyilván mindkét esetben félelmet érez az illető, a félelmet pedig a lélek beteges állapota okozza. S ha valaki rázást (σεισμόν) alkalmaz kívülről az ilyen érzelmi állapotokra (πάθεισι), ez a kívülről jövő mozgás legyőzi a belső rettegő és őrzőngő mozgást (ἡ τῶν ἐξωθεν κρατεῖ κίνησις προσφερομένη τὴν ἐντὸς φοβερὰν οὔσαν καὶ μανικὴν κίνησιν), s győzelmével szélcsendet varázsol a lélekbe, és megszünteti a nyomasztó szívdobogást (τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδήσεως).

790e8–791a5

Vagyis a félelem, vagy általában az affektusok őrzőngő, zűr-zavaros mozgása a harmonikus-ritmikus mozgás hatására simul ki, tehát egy merőben fizikai-érzéki hatás eredményezi a lélek háborgó tengerének lecsendesülését.¹¹² A pszichoszomatikus hatás fiziológiai összetevőjeként kerül említésre az idézett szakasz

végén a szív kellemetlen ugrálása, dobogása, ami a test és lélek pulzálásának része (vagy egyenesen forrása?). A ritmikus beszédnek a *hipnotikus* (a. m. „altató”) testi hatásairól a rhapsódos előadása kapcsán mondtak is emlékeztünkbe kell hogy idéződjének ezen a helyen,¹¹³ s egyáltalán a költészet ritmikai meghatározottságának és hatásának egy fiziológiai magyarázata is alapját nyerhetné itt.¹¹⁴ Emellett az is lényeges, hogy a ritmus (és a harmónia mint „illeszkedés” és „összhang”) nemcsak az egyéni lélek gyógyításában, hanem – hatásában messze túlnyúlva a kartáncok aktuális előadásán – a közösség együtt-mozgásának s így egységének is elősegítője és fenntartója lesz.¹¹⁵

Ha most visszafordulunk a *choreia* tárgyalásához a *Törvények* második könyvében, akkor a ritmus és harmónia gyönyörteli érzékelése mellett, Platónnál nem meglepő módon, e hatás korlátozásának, szabályozásának igényével is találkozunk. Sőt, ennek a szabályozásnak az igénye, a féltékenyen őrzött és mindenáron uralni akart hatásnak az anti- vagy an-esztétikai karaktere lesz az erősebb. Ez, Platón nézőpontját fölveve, persze érthető. Hiszen nemcsak a gyermekek, hanem a felnőttek is ki vannak téve lelkük rendezetlen mozgásainak, affektív-pathétikus hatásoknak, s a nem megfelelően alkalmazott ritmusok és harmóniak nem megfelelő gyönyört ébresztenek bennük (661b–c, 669b–670a; 800d). Ezért aztán a kardalok ritmikai és harmóniai elemei is a megfelelő kognitív tartalom (669a–c) és morális hatás (670b–671a) ideológiai szempontjainak rendelődnék alá.¹¹⁶ Az esztétikai mozzanatnak ezt az ideológia felől történő visszaszorítását az motiválja, hogy Platón számára az esztétikai tapasztalat olyan „liminális állapot”, amelyben „eleve benne rejlik a hajlam az ész és az indulat közötti határok átlépésére”.¹¹⁷ Hogy ez a visszaszorítás vagy alárendelés, vagyis az esztétikainak a kognitív és a morális által (politikai célokból történő) teljes uralása lehetséges-e, az már, Platón nézőpontjától és szándékaitól eltávolodva, kérdéses lehet. Ennek az uralásnak a nehézségeivel persze, ezt *ex negativo* világosan láthatjuk, maga Platón igencsak tisztában volt. Nem véletlenül fogalmaz úgy a művészetpolitikai rendteremtés igényének bejelentésekor, hogy ezen a ponton nem szabad vonakodnunk attól, hogy egy a *musikével* kapcsolatos „nehézségről”, „kínos ügyről” (χαλεπόν) is beszéljünk (669b5–6).

Mindenestre ebben a „kínos ügyben” a cenzurális szabályozás – vagyis egy „múzsai törvény” megalkotása – részletesen taglalt követelményének (800a–802e) felelősségteljes vállalása a meglett, politikai, erkölcsi és choreutikai kérdésekben is jártas férfiakat – vagy akár egyetlent: egy istent vagy isteni férfit – terheli.¹¹⁸ E szabályozó-tiltó kényszerűség előidézői viszont kizárólag a költők (és az előadók): ők azok, akik például a ritmust, a vers- vagy mozgásformákat és a dallamot először „szétszaggatják egymástól” (669d6–7), majd összekeverik őket¹¹⁹ – a Múzsák természetesen nem vádolhatók ilyesmivel (669c1–d2).

A korábban¹²⁰ az *entusiasmos* és a kritika összeegyeztethetlensége kapcsán mondtak felől nézve érdekes lehet, hogy a cenzúra az itteni összefüggésben attól függetlenül jelenik meg elkerülhetetlenként, hogy a kartánc oly sok mindenben támaszkodik az istenek közreműködésére. Ennek kizárólag a költők ízlésbeli, kognitív és morális esendősége az oka (801b–c), mely az isteni kezdeményezéseket eltorzítja, s (például) a hatásvadász, kizárólagos célként hajszolt gyönyörködtetés nemtelen törekvésének rendeli alá őket (657b).¹²¹ Sőt ez a torzítás vagy legalábbis helytelen továbbadás még abban az esetben is megtörténik, ha egyenesen a Múzsától sugalmazott szövegről van szó. A *Törvények* negyedik könyvében kifejtett *entusiasmos*-elmélet szerint a drámai szereplőkkel való azonosulás során a költő képtelen megmondani, hogy melyik szereplő álláspontjával, értékrendjével ért egyet (melyik az erkölcsi szempontból helyes), s képtelen művét ennek megfelelően a helyes felé irányító útjelzővé, vagy kivált képtelen a helyes irányba unszoló alkotássá alakítani (719c–e). Itt sem a Múza a felelős tehát a költői beszéd inkonzisztenciáiért.¹²²

Nagy vonalakban így rekonstruálható tehát az az esztétikai elmélet, amelyet Platón a *choreia* kapcsán a kartáncok performatív művészi produkciójának politikai, erkölcsi és érzelmi-mediális aspektusáról, valamint ezek átfedéseiről kifejt. A kardal mint lírai műforma médiapolitikája ilyen módon kapcsolódik az *entusiasmos* medialitásának korábban taglalt politikai összefüggéseéhez.

Jegyzetek

- 1 E tanulmány megírását az OTKA (K 112253) támogatta. Köszönöm Bacsó Bélának, Kató Péternek, Kárpáti Andrásnak és Tamás Ábelnek a dolgozat egy korábbi változatához fűzött megjegyzéseit, melyek közül sokat felhasználtam. A hibákért, mondanom sem kell, enyém a felelősség.
- 2 Ritoók Zsigmond fordítása. Az *Ión* szövegét, ha másként nem jelzem, Ritoók fordításában idézem (Platón 2000). Ritoók jegyzeteire és utószavára ugyanebből a kiadásból Ritoók 2000-ként, a lapszám megadásával utalok.
- 3 Frisk 1960–1970, I. 517; Chantraine 1968–1980, 429, 2. h.
- 4 Dodds 2002, 297 (41. jegyzet).
- 5 Platón 2008a. Nemcsak a halandóba (észrevétlenül) beköltöző múzsa, hanem az *epipnoia* (rálehelés, megihletés) szó használata is figyelmet érdemel ezen a helyen. Platón más művei alapján azt mondhatjuk, hogy az *epipnoia* szó, amelyet a fentihez hasonló összefüggésekben használ, terminusként viselkedik, amely, „ihlet” értelemben, az *entusiasmos*szal kapcsolódik össze. Lásd ehhez Büttner 2011, 123 (36. jegyzet); valamint *Állam* 499c1;

- Törvények* 811c9, vö. 719c–d, 691e; *Menón* 99d3; Aristotelész: *Eudémiai etika* 1214a23–24; a korábbi, költői hagyományból: Hésiodosz: *Theogonia* 31.
- 6 Dodds 2002, 317.
- 7 A szó itteni előfordulásához és előzményeihez röviden lásd Murray 1996, 114.
- 8 Az irodalomra lásd Destrée–Herrmann 2011; valamint Murray 2015.
- 9 Lásd például Capuccino 2011; Büttner 2011.
- 10 Halliwell 2011a, 173, 176, 177–179; a zárójelben olvashatókhoz: 166–167. Halliwell nem tér ki az általam vizsgálandó kérdésre, értelmezése Platón (és kifejezetten az *Ión*) művészetéhez való viszonyának aporetikus jellegét, belső feszültségeit, ellentmondásait és ambivalenciáit tárja fel, s végül arra jut, hogy Platónnál nem kapunk végső választ a művészet mibenlétét illető kérdésre.
- 11 Az eredeti, a szerzőtől szándékolt értelem „megtalálására”, helyreállítására irányuló törekvésnek a (Platónra specifikált) hiábavalóságát határozottan fogalmazza meg Bárány 2015, 28: „A szerzői

- szólam maradéktalan és ellentmondásmentes elkülönítése menthetetlenül illuzórikus vállalkozás.” Ami nem jelenti azt, ahogyan nem sokkal ezután Bárány is írja (29), hogy olvasás során ne tételleznénk valamiféle egységes szerzői horizontot a művek mögött. Melyet azonban a dialógusok narratológiai és fikcionális – valamint, teszem hozzá, retorikai (lásd éppen az ironia alakzatát) – sajátosságai minduntalan kijátszanak.
- 12 Flashar 1955, 63; Murray 2015, 164. Büttner 2011 részletesen áttekinti megszállottság és örület (*mania*) gyakorlati filozófiai összefüggéseit, és igazolja a különböző fajta megszállottságok gyakorlati (cselekvésorientáló) erejét Platónnál (aristotelési anyagot is bevonva), ugyanakkor a vázolt koncepcióból némiképp kilógó *Ión* tárgyalását egyelőre további feladatként jelöli ki. Halliwell (2011a, 171) úgy fogalmaz, hogy az *Ión*ban kifejtett *enthusiasmos*-tant nem kezelhetjük úgy, mint „egy elkötelezetten képviselt, szilárd elmélet megfogalmazását, kivált nem mint »a platóni elméletet« a költői inspirációról. Ugyanakkor nincs észszerű okunk arra sem, hogy mindjárt az ezzel ellentétes szélsőséghez rohanjunk, és teljességgel alaptalannak és ironikusnak tartsuk a Sókratés által mondottakat, még akkor sem, ha a kifejtés szembeszökően lírai szárnyalása a maga sajátos módján legalább annyira prózaverssé, mint »érveléssé« teszi az előadottakat.”
- 13 Az elsőként megadott helyen Sókratés a költőkről mondja ezt, a másodikként megadott helyen viszont Iónról. Az érv tehát éppúgy érvényes a költőkre, mint a rhapsódosokra. Vö. 534b7–c1, ahol Sókratés ebből a szempontból megint csak együtt kezeli Iónt a költőkkel: „Mivel tehát nem szakértelem alapján alkotnak és mondanak (ποιοῦντες καὶ... λέγοντες [a költők]) tárgyukról olyan sok szépet – mint te Homéroszról (ὥσπερ σὺ περὶ Ὁμήρου) –, hanem isteni osztályrészük alapján...”
- 14 Homérosi himnuszok 32 (*A Holdhoz*) 19–20; Hésiodos: *Theogonia* 99–100; Theognis 769; Aristophanés: *Madarak* 909, 913.
- 15 Lásd például *Ilias* IV. 227; VIII. 104; XI. 341 stb.; Konstan 1997, 40–42.
- 16 Chantraine 1968–1980, 430, 2. h.
- 17 Vö. Murray 2006, 55. Lásd még ugyanezt a pindarosi strófát korábban (278–279) arról, hogy a Múza is gyarapodik, ha megfelelően közvetítik az üzenetét (αὐξεται καὶ Μοῖσα δι’ ἀγγελίας ὄγ- / θᾶς); Dodds 2002, 316–317 helyesen jelzi ebben a tekintetben az eltérést a platóni felfogástól.
- 18 Erről lásd Murray 2006; Murray 2015, 158–161; Havelock 1963, 162–164 (27–29. jegyzet); rövid összefoglalásként: Ritoók 2000, 35–36.
- 19 A szó mindenféle alárendeltségi viszonyt ki tud fejezni; két jellegzetes, politikailag is releváns platóni előfordulás: *Az államférfi* 289c4 (δοῦλοι-jal együtt); *Állam* 552b9 (ἄρχων-nal szembeállítva). Vö. Frisk 1960–1970, II. 970, aki a tengerésznyelvből származó (ὑπο + ἐρέτης, „evezős”) ὑπηρέτης szó ὑπ- *prae*fixumában egy (referenciálisan nem indokolt) „hypercharakterisierendes Präfix”-et lát, melynek szerepe mindenekelőtt az, hogy a fölérendelt κελευστής-szel (evezős parancsnok, fedélzetmester) való szembeállítást kiemelve (ugyanígy Chantraine 1968–1980, 1159, 2. h.).
- 20 Vö. Murray 1996, 118 és 120, további platóni anyaggal és a szóhasználat vizsgálatával. A költő és a látnok kapcsolatához lásd még Dodds 2002, 316 (118. jegyzet).
- 21 Scott 2011, 133; vö. Murray 1996, 12–16.
- 22 Dodds 2002, 75, vö. 297 (41. jegyzet).
- 23 Steiger 1992, 60–61.
- 24 Pindaros fr. 150: μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ’ ἐγώ; vö. *Paian* 52f. 6, ahol a költő a Múzsák dalos *prophétés*eként azonosítja magát (αἰοῖμιον Πιερίδων προφάταν).
- 25 Dodds 2002, 89–90, de lásd hozzá Murray 2006, 56 korrekcióját, mely szerint arra semmi nem utal a szövegben (és máshol sem Pindarosnál), hogy a Múza annyiban is analóg szerepet töltsen be a Pythiával, hogy „transzba” esne és „megszállott” lenne. A megszállott, józan eszét elvesztő jós (*mantis*) és a józan, értelmező tevékenységet végző *prophétés* szembeállításához Platónnál lásd *Timaios* 71e–72b.
- 26 Lásd például, a szokásos invokációkon túl, *Odysseia* VIII. 481, 486–491; Hésiodos: *Theogonia* 22; Pindaros: III. *olympiai óda* 4–6.
- 27 Murray 2015, 159, 161–163.
- 28 Iónról mint a rhapsódos-előadás színházi eseményének „szolgájáról” lásd Ferrari 1989, 96.
- 29 533d5–e5: „Ez a kő is nemcsak magukat a vasgyűrűket vonzza, hanem olyan erőt áraszt beléjük, hogy képesek ugyanazt tenni, mint a kő maga: más gyűrűket vonzani, elannyira, hogy néha vasaknak és gyűrűknek egész hosszú láncba kapcsolódik (ἡρτηται) egymáshoz, de valamennyinek a hatóereje attól az egy kötől függ (ἀνήρτηται). Így a múza is maga tesz istennel teltté némelyeket, de ezektől az istennel telt személyektől más ihletettek láncba függ (ἐξαρτᾶται).” Valamint 535e7–b4, ahol nemcsak az *ἀρτᾶω*, hanem a hasonló jelentésű *κρεμάννυμι* ige alakjai is előkerülnek: „Tudod-e tehát, hogy ez a néző az utolsó a nézők között, melyekről azt mondtam, hogy a hérakleiai kő hatása következtében egymástól kapják az erejüket? A középső te vagy, a rhapszódosz meg a színész, az első pedig maga a költő. Az isten mindezeket keresztül, erőiket egymástól téve függővé (ἀνακρεμάννυς), oda vonja az emberek lelkét, ahová akarja. És – mint ama kőhöz – terjedelmes láncolat kapcsolódik (ἐξήρτηται) a kartagokból, betanítókából, segédbetanítókából is, akik oldalvást kapcsolódnak (ἐξήρτημένων) a múzákhoz függő (ἐκκρεμαμένων) gyűrűkhöz. A költők közül pedig az egyik a múzától függ (ἐξήρτηται), a másik a másiktól – erre mondjuk azt, hogy megszállott, ami körülbelül azonos, mert mindenképpen fogva van –, és ezekhez az első gyűrűkhöz kapcsolódnak (ἡρτημένοι) mások, ki ehhez, ki ahhoz, és veszik tőlük lelkesültségüket, némelyek Orpheusztól, mások Muszaiosztól, a legtöbbet azonban Homérosz szállja meg és tartja fogva.” Ahogyan Ferrari (1989, 96) megjegyzi, a „lánc” (ὄρμαθος: 533e1) képze is jól illeszkedik a korábban tárgyalt szolgál-elképzeléshez.
- 30 Porphyrios: *Sententiae* 14. 7–13. (Porphyrios persze jóval későbbi szerző, de az *Ión* 533d5–e5-ben [az előző lábjegyzet első idézete] a *dynamis* példáján láttuk, hogy már Platónnál is vonatkozhat elvont kapcsolatra.)
- 31 Hérodotos III. 19, 12; VI. 109, 26.
- 32 Vö. Horatius: *Ars poetica* 100; retorika és költészet hatáselemleti összekapcsolódásáról lásd Buchheim 1989, 146–149; Ritoók 2000, 22; Halliwell 2011b, 274–278.
- 33 533d3, 6, e2–3, 534c5–6, 535e8–9, 536a3.
- 34 Hérodotos I. 90, 21; Xenophón: *Görög történelem* IV. 4. 5. 7; Démosthenés XIII. 29. 1.
- 35 533e7, 534a4, e5, 536b4, 5, 536c2, 4, d5, 542a4.
- 36 Hérodotos I. 59. 1; Thukydides II. 65. 8, 3–4, III. 62. 4, 2–3 stb. A *Phaidros* 238c2–4 összefüggésében, ahol Platón az *erós* (szerelem, szerelmi vágy) és a *rhómé* (erő) szó hasonló hangzásával játszik, azt mondhatjuk, hogy a belső, a lélekben megnyilvánuló erőknél (például tehát a szerelemnek) is van kifejezetten politikai aspektusa. Ennek részletes szövizsgálatokkal alátámasztott és a lírai költészet „politikai” *erós*-értelmezésével (Sapphó: *potnia*, Anakreón: *despotés*) is összefüggésbe hozott magyarázatát lásd Pender 2011, 330–331. A *katechein* szót a (szerelmi) mágia kontextusában is használták annak az erőnek a megjelölésére, amely „megköti” a befolyásolni kívánt személyt, s a *Lakomában* (215c1–d6) a Sókratésért rajongó Alkibiadész (imádotja beszédek hatására mellett) a zene mágikus erejét is ezzel a szóval jelöli (κατέχεσθαι, κατεχόμεθα). (Ennek a dolgozatomban negyedik részében tárgyalandó hatáselemleti összefüggések szempontjából is lesz jelentősége.) Ehhez lásd Kárpáti 2014, 120 és 134 (56.

- jegyzet), 150 és 166 (45. jegyzet), s hozzá Xenophón: *Emlékeim Sókratésről* II. 6. 10–11 (a Szirének „ráeneklésének” hatásáról: αἱ Σειρήνες ἐπάρδουσιν κατεῖχον).
- 37 Ez a lehetőség, sőt ennek valósága jelenik meg már Hésiodosznál, amikor a Múzsák adományában részesített király édes szavának politikai hatékonyságáról beszél: *Theogonia* 80–93.
- 38 Murray 2015, 162–163.
- 39 Említést érdemel, hogy az *Állam* (és az egész platóni mű) legsziszetematikusabb és legkifejtettebb erkölcsi-pedagógiai (tehát a modern felfogás számára implicit módon, de teljesen nyilvánvalóan: politikai) jellegű költészetkritikája során nem találkozunk az *enthusiasmos* elméletével (szemben a *Sókratés védőbeszéde*, a *Menón*, a *Phaidros* és az *Ión* elképzelésével). Hogyan is lehetne a tévedhetetlen és nem hazug isten(ek)nek (*Törvények* 669c3–d5; *Állam* 382e8–11) tulajdonítani azokat a káros és veszélyes elképzeléseket és megfogalmazásokat, amelyeket a helyes nevelés érdekében ki kell irtogatnunk még Homéros eposzaiból is? Hogy az *enthusiasmos* (vagy legalábbis az isteni közrehatás a költői és előadói működés során) és a költők műveit illető kritika (sőt cenzúra) mégsem feltétlenül mond ellent egymásnak, arra e dolgozat záró részében, a *Törvények* második könyvének tárgyalásakor még visszatérek.
- 40 Woolf 1997, 194–197. Az idézőjelbe tett kifejezésekhez lásd például: οὐκ ἔμφορες (nem józanok): 534a1; ἔκφορων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ (józanága elhagyta, és már nincsen benne értelem): 534b5–6; οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν (értelmük nincs jelen): 534d3; πότερον ἔμφορων εἰ ἢ ἔξω σαυτοῦ γίγνη (vajon eszednél vagy, vagy pedig magadon kívül – az alternatíva második ágát igenlő válasszal): 535b7–c1.
- 41 Murray 2015, 165; hasonlóan Collobert 2011, 45–47. Ehhez Halliwell (2011a, 163) alapján hozzá kell tenni (amit tanulmányában másutt Murray is megemlít), hogy Platón más műveinek tanúsága szerint (sőt szorosan véve az *Ión* szerint sem) *techné* és *enthusiasmos* nem zárják ki egymást szükségszerűen és általános érvénnyel. Az *Ión*-ban (és a *Phaidros*-ban: 245a) azonban, legalábbis a jó költők és a jó költemények esetében, csakis az *enthusiasmos*-nak van szerepe, nem a *techné*-nek. Talán az alkotói folyamat egy komponenseként vagy egy mozzanataként gondolhatjuk el a megszállottságot vagy örületet, amelyet akár meg is előzhet a *techné* alkalmazása – de ez úgyben nem igazít el közelebről Platón.
- 42 Kleinschmidt 2014, 318, 317.
- 43 Az én öntudatosságának és önazonosságának hiányát összekapcsolja Collobert 2011, 42–43. Az önazonosság hiányára utalhat a dialógus végén az a mozzanat, amikor Sókratés Iónt Próteushoz, az alakváltó jósistenhez hasonlítja: „hipp-hopp [ἄτεχνως – Platón lefordíthatatlan szójátékából ki kell hallanunk nemcsak a „hirtelen”, „csak úgy”, „motiválatlanul”, hanem a „*techné*-nélküliség” jelentést is], mint Próteusz, mindenfélét váltó, jobbra fordulsz, balra fordulsz...” (541e7–8). S persze magának Iónnak a neve is beszédes ebből a szempontból: az εἴμι ige *participium imperfectum*aként olvasva azt jelenti: „aki megy”, s ez nem felületi, hanem konstitutív jellemzője a rhapsódosnak, amennyiben igazi természetét hozza (kratylói módon) felszínre (Capuccino 2011, 85–86; vö. még korábban Haden 1989, 172–177, aki az ión természetfilozófia és az *Ión* című dialógus között igyekszik kapcsolatot kimutatni, melynek során akkor meggyőzőbb, amikor ennek „költői” jelzéseire összpontosít, akkor viszont kevésbé, amikor „tartalmi” párhuzamokat próbál találni a kettő között: az *Ión*-ban semmi nyoma a mágnes vagy a Múzsák hatása kifejezett naturalista interpretációjának, jöllehet maga a mágnes-hasonlat valóban megidézi a „naturalizmus légkörét” [174]).
- 44 Menke 2008, 69.
- 45 Menke 2008, 69–70; Menke 2013, 14, 23–24.
- 46 Schlaffer 2015, 45. („A 18. század az *enthusiasmos* tanát a pszichológiaiba fordította: a költőt saját bensőjéből ragadja meg valami isteni.”)
- 47 Kleinschmidt 2014, 311.
- 48 Kleinschmidt 2014, 312. A szerzői felelősségnek ez a hiánya fölfogható a sókratészi kritika egyik fő motívumaként is, amennyiben a költők felelőtlen szubjektumnélkülisége „a feltétlen és egyszersmind saját felelősséget hordozó igazságkeresés sókratészi igényére vonatkoztatva nyeri el tulajdonképpeni értelmét. Ez az igazságkeresés csakis egy önmagát faggató és eközben emlékező szubjektum teljesítménye lehet” (314).
- 49 Hogy a szerzők közötti irodalmi versengés nem mond ellent a nem eredetként elgondolt szerzőség eszméjének, arra lásd Kleinschmidt (2014, 321–322) magyarázatát: „A konkrét szerzőnevekre való utalások nem a költői individualitás iránti érdeklődésről tanúskodnak. A nevek sokkal inkább egy példaértékű, *virtus*ként meghatározott ábrázolási mód jelölőiként működnek, és a köztudatban személytelenítve jelennek meg. (...) lényegében a hierarchizált típust, nem pedig az individuális szerzőt ismerik és keresik mint a tudás és a hozzáférés releváns mozzanatát.” Nem más ez, mint „a költő besorolása egy őt már mindig megelőző hagyományba”.
- 50 De ezt vö. a 39. jegyzetben, valamint a dolgozat utolsó előtti bekezdésében mondottakkal!
- 51 Murray 2015, 164, és lásd még 169–170, ahol az a fontos megfigyelés is megfogalmazódik, hogy a költőkön *keresztül*, de az isten *által* mondottak értékelése (mármint hogy milyen, mekkora autoritást, megbízhatóságot és így pedagógiai alkalmazhatóságot tulajdonítsunk nekik) attól függ, hogy „mennyi iróniát olvasunk bele abba az ábrázolásba, melyet Platón ad az inspirált költőről és arról az isteni *furor*tól, amelynek a költő alá van vetve”. Vö. Halliwell 2011a, 164: az, hogy a rhapsódos vagy a költő nem tudja megfelelően értelmezni a saját maga által előadott vagy megalkotott költeményeket, s ennyiben „e művek jelentése bizonytalan” marad, messze nem jelenti „maguknak a műveknek az elvetését mint olyanokét, amiknek nincs semmi fontos mondanivalójuk”. Ha pedig a rhapsódos-előadások történeti sajátosságait is tekintetbe vesszük, akkor az is elmondható, hogy azok az ünnepi alkalmak, amelyeken elhangzottak, a maguk autorizált formájában és – például a Panathénaia esetében – Athén politikai autoritására támaszkodva, maguk is autoritást kölcsönöztek az előadóknak és az általuk előadottaknak is (Nagy 1999, 148).
- 52 A példákért lásd LSJ s. v. φθέγγομαι, valamint az *Ión* egy másik helyét (536b7): „de ha ennek a költőnek az énekét zengi valaki (ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος)”, ahol a magyar fordítás is szépen visszaadja a hangzás, zengés (φθέγγεται) és az ének (μέλος) fontosságát.
- 53 Capuccino 2011, 68, ill. vö. tovább 70-ig; Collobert 2011, 45–46; további kiegészítésekért, más Platón-helyek alapján, lásd még Gonzalez 2011, 94–95 (1. jegyzet); Murray (1996, 121) ugyanakkor joggal jegyzi meg, hogy bár a *herméneus* itteni előfodulása a passzív közvetítés elképzelését jelöli, az 530c3-ban még inkább aktív interpretációra utalt, ti. Homéros *dianoia*jának értelmező közvetítésére (530b10-tól). Könnyen lehet, hogy ennek az ellentmondásnak a hátterében végső soron az a különbség áll, melyet Sókratés az óvatlan és a dialektikus beszélgetésben kevésbé járatos Iónt kicselezve (bár lényegében a rhapsódos figyelmetlen szóhasználatát kihasználva: 530c9) tüntet el, hogy ugyanis más dolog Homéroszt előadni és Homérosról előadni; miközben ez a különbség fontos lehetne Ión tevékenysége racionális vagy irracionális voltának megítéléséhez (Halliwell 2011a, 167, 30. jegyzet). Persze mind a *dianoia* (gondolat, elgondolás, intenció), mind az *epainos* (dicséret, magasztalás, ti. Homérosé, illetve Homéros „megidézése”) használata ebben a kontextusban kétértelmű: éppúgy vonatkozhat a performatív recitálás, mint a diszkurzív interpretáció tárgyára, illetve formájára; ehhez lásd Nagy 1999, 141–144 szövelemzéseit. És, végül, vajon arra a kérdésre egyértelműen és határozottan nemleges a válaszunk, hogy a rhapsódos mint értelmező tevékenysége (vagy bármely értelmező tevékenysége) teljesen

- független-e valamiféle „megszállottság” irracionális mozzanatától? Nem biztos, hogy az „ihletett értelmezőről” való beszéd csupán zsurnalisztikus fordulat. Hasonló fölvetésre lásd Ritoók 2000, 39.
- 54 Nagy 1999, 141, 143, 147; Capuccino 2011, 70, 83.
- 55 Havelock 1963, 146; a hang és a hangzás auratikus jellegéről és ennek meghatározó szerepéről a szóbeli kultúrában lásd Ong 2010, 67–68; Murray 2015, 165.
- 56 Capuccino 2011, 83.
- 57 Havelock 1963, 148–150.
- 58 Barker 1984, 126 (5. jegyzet); részletesebben Herington 1985, 13. Ennek némileg ellentmond, hogy az 536b7-ben (idézve az 52. jegyzetben) Homéros rhapsódos-előadása kapcsán is „énekéről” (μέλος) és „zengésről” (φθόγγηται) olvasunk. Persze lehet, hogy ez befér a *rhapsódia* Herington által kifejtett (beszéd és ének között elhelyezkedő) „köztes” jellegébe, ahogyan az is elképzelhető, hogy a korábbi előadói gyakorlat késői tükröződéseként kell értenünk. A kérdés, ahogyan maga a korai *rhapsódiák* gyakorlatának kérdése is, kontroverz. Az utóbbi árnyalásához lásd Mayer 2009, 250–251 (West 1981, 113–115 alapján): „West a homérosi eposzok kapcsán meggyőzően rekonstruálja a rhapsódosok előadói gyakorlatát, akik szerinte valóban énekeltek, különböző hangmagasságokat szólaltatva meg, ám – hasonlóan a hétköznapi beszédhez, és eltérően az énekelt, versszakokra tagolt *melostól* – érzékeltették az ugyancsak zenei szóhangsúlyokat is. Egy ilyen előadásmód nincs messze attól, amit forrásaink alapján recitálásnak gondolunk – talán az egyetlen különbség, hogy utóbbinál a hangkészlet kisebb lehetett –, s egyben mutatja az éneklés fogalmának viszonylagosságát a görög előadó-művészetben. Másfelől recitativo és beszédhang között ugyancsak nem lehetett éles a határvonal, hiszen a görög nyelv prozódiai sajátossága, a szóhangsúly kvinttel magasabb realizálása a hétköznapi görög beszédet a modern nyelvekhez képest összehasonlíthatatlanul melodikusabbá tette.”
- 59 Capuccino 2011, 79–80, 83; Havelock 1963, 151; Ong 2010, 42. Ezt megírtam már részletesebben is: Simon 2009, 201–206.
- 60 Vö. *Phaidros* 277e6–9: „semmiféle igazán figyelmet érdemlő beszédet nem foglalnak írásba – sem versbe, sem prózába –, de nem is úgy mondják el, ahogyan a rapszódosok előadásait – kérdés és kifejtő tanítás nélkül, pusztán az elhitetés kedvéért (οὐδὲ λεχθήναι ὥς οἱ ῥαψωδοῦμενοι ἀνευ ἀνακρίσεως καὶ διδαχῆς πειθοῦς ἔνεκα ἐλέχθησαν)”. Itt az „elhitetés” egyként vonatkozhat a rhapsódos magyarázói és recitálói tevékenységére. Előbbi esetben a költemények dialektikus számadás nélküli magasztalása, utóbbi esetben az esztétikai illúzió affektív-érzéki elhitető ereje lesz a bírálat közvetlen tárgya (erről lásd a jegyzetemet itt: Platón 2005a, 102). Lásd még *Sókratés védőbeszéde* 22a8–c8, s hozzá Mogyoródi Emese jegyzeteit (Platón 2005b, 67); Havelock 1963, 157.
- 61 Nehamas 1988, 216–218, 224.
- 62 Havelock 1963, 160. Capuccino (2011, 78–79) is egyenesen a közönség *enthusiasmos*áról beszél ezzel kapcsolatban, amit az ilyen összefüggésben Homérosztól (Ritoók 2009, 262–263) Gorgiason át Platónig használt „ráénekítés” (*epódé*), „elvarázslás”, „megbűvölés” (*kéléthmos*, *kélein*, *goétheia*, *thelgein*) szavak s képzetkörök is indokolták tehetnek.
- 63 Havelock 1963, 159; Ong 2010, 46, 68.
- 64 Ferrari 1989, 96.
- 65 Havelock 1963, 160.
- 66 Mondanom sem kell, hogy ennek a hatásnak a minden szempontból pontos és hiteles rekonstrukciójához nem rendelkezünk elegendő forrásanyaggal. A nyelvi-szóhasználati vizsgálatok, illetve a nagyon kevés vonatkozó forrás (például éppen az *Ión*) gondos elemzése (egyáltalán forrásértékének megállapítása) itt óhatatlanul a képzelet kiegészítéseire szorul, ami persze nem jelenti mindjárt azt, hogy légből kapott lenne, hiszen legalább két irányból jut – igaz, nem panaceához, de hasznos – segítséghez. Egyfelől Herington 1985, 13 (és 225 [19. jegyzet]) ezzel kapcsolatban elismeri, hogy amit erről a hatásról mondani tud, az nem történeti evidencián, hanem „tapasztalati és szubjektív” megfigyeléseken alapul. Ugyanakkor ezek a megfigyelések – főként a recitálás hatásának jellegét és intenzitását illetően – a Havelockéihoz nagyon hasonló eredményekre vezetnek, miközben mindennek a memorizálással való összefüggéseiről Herington nem bocsátkozik föltételezésekbe. Persze éppen ez volna az orális kultúrák szempontjából a legfontosabb – és persze éppen ennek megismerésétől vagyunk ma már elvágyva. Másfelől a görög szóbeliség huszadik századi kutatói, immáron gazdagabb empirikus etnográfiai anyagot bevonva, ezt a nehézséget a kortárs szóbeli kultúrák gyakorlatainak vizsgálatából leszárt tanulságok felhasználásával próbálták leküzdeni. Természetesen ezek a megfigyelések is csak korlátozottan vehetők figyelembe, megint csak a történeti, valamint az egyidejű szóbeli kultúrák között is fennálló különbségek miatt.
- 67 Havelock 1963, 148–152, 159; Ong 2010, 36–37.
- 68 Havelock 1963, 156.
- 69 Havelock 1963, 152, 159.
- 70 Ong 2010, 47, 63–64; Herington 1985, 11–12, 39 (a rhapsódos és a színész előadásmódjának hasonlóságához); Havelock 1963, 150, 152 (ahogyan a közönség követhette az előadást).
- 71 Tudtommal Kárpáti András magyarította így először Herington terminusát, ezt veszem át. Lásd Kárpáti 2014, 9.
- 72 Herington 1985, 3.
- 73 Solón egy helyen egyenesen azt mondja, hogy „szavainak szép rendjét” *politikai beszéd* gyanánt adja elő énekelve (fr. 1.2: κóσμον ἐπ<έω>ν τῶιδῃν ἀντ’ ἀγορῆς θέμενος). Vö. Herington 1985, 32–34, aki Tyrtaios költeményei kapcsán úgy fogalmaz: „these were instruments of civil and military policy”. Platón a *Törvények* egy helyén maga is Tyrtaiost idézi a költészet erkölcsi nevelő hatásának példaként (660e–661a).
- 74 Herington 1985, 39; Mayer 2009, 71–79.
- 75 Ehhez, távlatosabb következtetéseket is megfogalmazó esettanulmányként, lásd például Agócs 2007, illetve, újabban és átfogóbb igénnyel, ugyancsak Agócs Péter írását ebben a számban.
- 76 530b8–9, 531a2; vö. 533b–c. Az, hogy ezeken és hasonló helyeken az egyéb költők fölemlegítése Sókratés számára éppenséggel annak alátámasztására szolgál, hogy mivel Ión róluk nem képes szépen beszélni, nyilvánvaló, hogy Homéros esetében sem szak tudás alapján beszél olyan jól, nem szól az *enthusiasmos* kiterjesztése ellen: más előadó esetleg éppen az említett költők kapcsán nyerhet ihletet. Maga a föltételezés, hogy Ión velük kapcsolatban is elragadtatott állapotba kerülhetne, erősíti az *enthusiasmos* elvi kiterjesztésének lehetőségét.
- 77 Itt eltértem Ritoók fordításától, és igyekeztem szó szerint visszaadni a görögöt. Indokaimat lásd később.
- 78 Murray 1996, 115.
- 79 Lásd ehhez még egyszer az 58. jegyzetben mondottakat.
- 80 Lásd hozzájuk Flashar 1955, 59–61; Murray 1996, 115–116; Dodds 2002, 84–87, 178–179, 215–227.
- 81 Ennek a jelenségnek a korybantikus terápiát megelőző diagnózisban játszott szerepéről lásd Murray 1996, 125; Dodds 2002, 86 és hozzá 312–313 (102. jegyzet); a párhuzamos Platón-helyekkel (*Phaidros* 252e–253a, *Allam* 359a–b, *Törvények* 700a–701b) együtt értelmezi Büttner 2011, 120–121.
- 82 Murray 1996, 115.
- 83 Flashar 1955, 76.
- 84 A Flashar által felhozott Hérakleitos-helyeknél ugyanis (DK 22 B 12, 49a, 91) az ige *dativusszal* áll; prózában ἐμβαίνω + εἰς + *acc.* szerkezet fordul elő például Hérodotos II. 29, 22; Thukydides I. 18. 2, 6; Lysias II. 40, 6–7; Platón: *Menexenos* 243c4, az utóbbi helyeken azonban mindig hajóba való beszállásról, hajóra történő felszállásról van szó.

- 85 Pohlenz 1913, 188 (nem láttam; referálja Flashar 1955, 76).
- 86 Ezért nem látom meggyőzőnek – függetlenül az út-kép költői használatának példáitól – Ritoók fordítását („ha ráléptek a harmónia meg a ritmus ösvényére”), amely a költőket aktív, cselekvő, öntudatos alkotóként mutatja föl, s nem láttatja az „elragadás” vagy legalábbis a „magával vives” mozzanatát.
- 87 A *kélein, thelgein* és hasonló kifejezésekhez lásd a 62. jegyzetet.
- 88 A harmadik könyvben (700d6) előfordul a *katechein* szó is, mégpedig abban az esztétika és politika kapcsolata szempontjából nagyon is releváns (és később például Cicerótól is átvett: *A törvények* II. 38–39) összefüggésben, amely a zenei és a politikai „törvénytelenességek” között teremt kapcsolatot. (Ezzel kapcsolatban megemlíthető Polybios egy helye is [IV. 20–21], ahol Kynaita lakóinak erkölcsi züllését arra magyarázza, hogy a polgárok elhanyagolták a derék arkádiaiakra különben nagyon is jellemző zenei hagyományok ápolását.) Platónnál itt a romlás kezdeteként a költők „megszállottsága” lesz vádlólag főlemlítve, csak hogy nem egy istentől, hanem – mintegy az *Ión*ban taglalt elmélet kifordításaként és kritikájaként – a gyönyörtől (*hédoné*) való megszállottságuk: „A műzsaiatlan törvénytelenességnek a kezdeményezői a költők lettek, akiknek megvolt ugyan a természetes költői tehetségük, de tudatlanok voltak azt illetően, hogy mi a jogos és törvényes a Múzsák birodalmában; s így bakkhoszi mámorban és a kelletténél jobban a gyönyör hatalmába esve (βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ’ ἡδονῆς) összekeverték a thrénoszt a himnusszal, a paíant a dithürambosszal...” (700d3–7; figyeljünk föl a bacchosi mámor említésére is, ami ugyancsak az *Ión*béli *entusiasmos*-elméletet idézi meg. Lásd Platón 2008b. A továbbiakban is ezt a fordítást használok.) Az is említést érdemel, az isteni jelenlétet és közreműködést alátámasztandó, hogy a második könyvben (664d4) is előkerül az istenektől származó „mondás”, „üzenet” (*theia phémé*) mint az emberek által mondottak forrása, ez a hely azonban azért nem vehető itt az *entusiasmos*-elmélet jelenlétének igazolásaként számításba, mert éppen nem a kartánc során énekelt szövegről, hanem prózai történetmesélésről (*mythologíaról*), épületes történetek elmondásáról van szó: „Azokra pedig, akik a hatvanon is túl vannak, minthogy dalolni nem tudnak már, az a hivatás vár, hogy ugyanezekről az erkölcsi elvekről isteni szöveget által (διὰ θείας φήμης) mítoszokat mondjanak.” Schöpsdau magfogalmazása szerint ugyanakkor ez az isteni megnyilatkozás „a történetek igazságának biztosítéka, egyszersmind pedig az inspirált költészet auráját kölcsönzi nekik.” Schöpsdau 1994, 306. Vö. Prauscello 2014, 162 („*divinely inspired*”).
- 89 Schöpsdau 1994, 261; Prauscello 2014, 145 (20. jegyzet) a μετὰ θεῶν kifejezéshez.
- 90 Lásd kül. 666b–c; vö. Schöpsdau 1994, 259–260; Dodds 2002, 82–84. Dodds ezt a dionysosi hatást az *entusiasmos*-elmélettel is összefüggésbe hozza: „A költészet inspirációs elméletét közvetlenül is Dionüszoszhoz kapcsolja az a hagyományos nézet, mely szerint a legjobb költők az italban kerestek és találtak ihletet” (317 [124. jegyzet]; borívás és költészet *topos*-jellegű kapcsolatára vö. Kratinos fr. 199 és Horatius: *Levelek* I. 19, 1–11).
- 91 Vö. 665a3–6: „S elmondtuk, hogy az istenek megszánná bennünket, kartáncunkban társul és vezetőül (συγχορευτάς τε καὶ χορηγούς) Apollónt és a Múzsákat adták nekünk, s még egy harmadikat is említettünk, ha emlékeztek: Dionüszosz.” (A hely az előző bekezdésben idézett 653c9–d5-re utal közvetlenül vissza; vö. még 672c8–d3.)
- 92 E megkülönböztetés funkciójáról, s a vizsgálódásban a közönség helyett az előadók előterbe állításáról Platón „de-esztétizáló”, „de-teatralizáló” szándékaival összefüggésben (melyek a kor tényleges gyakorlata felől nézve „furcsának” vagy egyenesen „bizarrnak” tűnhetnek), illetve másfelől az előadók és a közönség közötti határok elmosódásáról lásd Peponi 2013; vö. Prauscello 2014, 157 (21. jegyzet), az előadók és a közönség közötti különbség feloldásáról Platónnál.
- 93 Prauscello 2014, 133; vö. 134–136, 156, a kartánc isteni eredetével kapcsolatos homérosi és pindarosi példákra, továbbá a „meggyőzés” sajátos (az *entusiasmos* láncolatát idéző) működésére: a kórus „meggyőzi” a közösséget, miközben őket az istenek „győzik meg”.
- 94 A negyedik könyvben kifejtett elmélettel hozható kapcsolatba a hetedik könyvben (817a–d) olvasható okfejtés is, amely a tragédiák „ellenőrzését” írja elő, s itt találkozunk azzal a híres, később nagy karriert befutó (és persze veszélyeket, akár tragikus következményeket is magában rejtő) metaforával, amely a törvényhozók munkáját, az állam konstitúcióját magát is műalkotásként mutatja fel: „Nemes barátaink, mi magunk is tragédiaköltők vagyunk, erőnkhez képest a legszebb és legjobb tragédián dolgozunk, hiszen egész államunk: utánzás – a legszebb és legjobb élet utánzása.”
- 95 Prauscello 2014, 105, 107. A dolgozatomban e fejezetének címében szereplő „ritualizált nyilvános diskurzus” kifejezést is ebből az összefüggésből (106) kölcsönöztem.
- 96 Prauscello 2014, 139.
- 97 Prauscello 2014, 118–119; Ferrari 1989, 105, 141.
- 98 Peponi 2013, 222, 232.
- 99 Idegenek és szolgák bevonása a kardal előadásába a korabeli görög gyakorlathoz képest újítás lett volna (Schöpsdau 1994, 310). Ez is arra mutat, mennyire komolyan és koncepciózusan gondolta el Platón a kardal közösségépítő szerepét.
- 100 Peponi 2013, 224; hasonlóan Prauscello 2014, 107–108.
- 101 663a9–b1: ἡδὺ τε καὶ δίκαιον καὶ ἀγαθὸν τε καὶ καλὸν; vö. 662d1, 663a1–7, 667e5–7.
- 102 Prauscello 2014, 122.
- 103 Schöpsdau 1994, 253–255; Prauscello 2014, 129, 137–138. Vö. *Állam* 401d5–402a6 (itt is a zenei neveléssel összefüggésben) és Aristotelész: *Nikomachosi etika* 1104b11–13 (Platónra való utalással); *Politika* 1340a15–16 (ugyancsak a zenei nevelés kontextusában). Ebben a tekintetben teljes az összhang a két klasszikus között.
- 104 Prauscello 2014, 132.
- 105 Vö. *Állam* 395d1–3, ill. Hatzistavrou 2011, 362–366.
- 106 Prauscello 2014, 127–128, 157–158. Az *Államra* vonatkozóan lásd Ferrari 1989, 109, 114–116, 120, 124–125; *Állam* 395c–d, vö. 607a, ahol Sókratész azt mondja, hogy az ideális társadalomba legfeljebb az istenek tiszteletére énekelt himnuszokat és az erényes embereket magasztaló költeményeket szabad beengedni.
- 107 Schöpsdau 1994, 270–272.
- 108 Prauscello 2014, 117–118, 151.
- 109 A Platónról itt használt „régebbi” *harmonia*-fogalomról lásd Schöpsdau 1994, 263; Barker 1984, 164. A *harmonia* itteni használata eltér az *Államban* (többnyire) előkerülő (nagyjából) „hangnem” értelemről (utóbbihoz lásd Kárpáti András jegyzetét a 398d-hez itt: Platón 2014, 182).
- 110 Vö. *Állam* 398c–402a a ritmus és a *harmonia* (itt a mi „hangnem” fogalmunkkal rokonítható jelentésben) jellemábrázoló képességéhez, utalással Damón elméletére.
- 111 Vö. *Timaios* 67b–c, a hang és a hallás fiziológiai működéséről és (ezen alapuló) pszichológiai hatásának lehetőségéről, valamint Theophrastost (fr. 91 Wimmer) arról, hogy az összes érzék közül a hallásnak van a legnagyobb hatása az affektusokra (*pathétikotátén*). Lásd továbbá a jelenséghez Kittler 2013, 49 (az anya hangjának fiziológiai hatásához), 56 (az alátétalhoz).
- 112 Prauscello 2014, 144–145.
- 113 Lásd a III. rész végén a rhapsódos-előadásnak a közönségre tett föltételezhető hatásáról mondottakat; s ehhez még egyszer: Havelock 1963, 147–149 (ritmus), 150–151 (tánc), 152 (a lelki feszültség oldása a hipnotikus hatásban).

- 114 Nietzsche például, aki (még filológusként) több tanulmányt is szentelt az antik ritmikának, a görög irodalom történetéről 1875–76-ban tartott előadásain az irodalom keletkezésének fő ösztönzőjeként tartja számon a ritmust, a beszéd affektív és effektív ritmizáltságát. Lásd Nietzsche 1912, 139–145.
- 115 Prauscello 2014, 147–149.
- 116 Ennek részletes reprezentációelméleti magyarázatához, az ábrázolás „helyességének” (*orthotés*) itt megjelenő követelményével összefüggésben lásd Hatzistavrou 2011, 366–385; az ezzel kapcsolatos paradoxonokra is föl hívja a figyelmet Ferrari 1989, 106–107.
- 117 Peponi 2013, 226.
- 118 660a, 670b; vö. 656c, és későbbről 801d, valamint 802b az „ideológiai helyes hagyomány” megteremtéséről (Németh György jegyzete = Platón 2008b, 262). Az istenről vagy isteni férfiről, illetve kiemelkedő személyiségről lásd 657a8–9, 658e–659a, 659e–660a.
- 119 Az elkövethető hibákat áttekinti és Platón kritikáját történetileg is elhelyezi Schöpsdau 1994, 327–328. Hatzistavrou (2011, 382 [23. jegyzet] és 383) a Platón által a korabeli zenéről mondott kritika lényegét abban látja, hogy a zeneszerző-költők nincsenek tisztában tevékenységük reprezentációs követelményeivel. Az „újzene-vitához”, az elméletirók szempontjából is (főként az ítéletük „helyiértékének” megállapításával kapcsolatos nehézségekhez) lásd Kárpáti 2014, 48–54.
- 120 Lásd a 39. és 50. jegyzetben és a főszöveg hozzájuk tartozó részében mondottakat.
- 121 Vö. ehhez a „műzsaiatlan törvényteleniségről” és a „theatrokráciáról” a harmadik könyvben mondottakat is: 700d–701b.
- 122 Collobert 2011, 48.

Bibliográfia

- Agócs P. 2007. „Felejtés és emlékezés Pindaros 7. Iszthmoszi ódájában”: Kroó K. – Ferenczi A. (szerk.): *Aranykor – Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás*. L'Harmattan, Budapest, 29–62.
- Barker, A. 1984. *Greek Musical Writing I. The Musician and His Art*. Cambridge University Press.
- Bárány I. 2015. „»Hattyúként fáról-fára szállt«. Filozófiai fikció és életműegész a Platón-dialógusok értelmezési hagyományában”: *Ókor* 14/2, 23–32.
- Buchheim, Th. (kiad., ford., komm.) 1989. *Gorgias von Leontinoi, Reden, Fragmente und Testimonien*. Hamburg.
- Büttner, S. 2011. „Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues”: Destrée–Herrmann 2011, 111–129.
- Capuccino, C. 2011. „Plato's *Ion* and the Ethics of Praise”: Destrée–Herrmann 2011, 63–92.
- Chantraine, P. 1968–1980. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Paris.
- Collobert, C. 2011. „Poetry As Flawed Reproduction: Possession and Mimesis”: Destrée–Herrmann 2011, 41–61.
- Destrée, P. – Herrmann, F.-G. (szerk.) 2011. *Plato and the Poets*. Leiden–Boston.
- Dodds, E. R. 2002. *A görögség és az irracionális*. Ford. Hajdu Péter. Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, Budapest.
- Ferrari, G. R. F. 1989. „Plato and Poetry”: G. A. Kennedy (szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 1. Cambridge University Press, 92–148.
- Flashar, H. 1955. *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*. Berlin.
- Frisk, H. 1960–1970. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. I–II. Heidelberg.
- Gonzalez, F. J. 2011. „The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*”: Destrée–Herrmann 2011, 93–110.
- Haden, J. C. 1989. „Ionian Naturalism and Plato's *Ion*”: K. J. Boudouris (szerk.): *Ionian Philosophy. Studies in Greek Philosophy*. Athens, 172–177.
- Halliwell, S. 2011a. „To Banish or Not to Banish? Plato's Unanswered Question about Poetry”: S. Halliwell: *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford University Press, 155–207.
- Halliwell, S. 2011b. „Poetry in the Light of Prose: Gorgias, Isocrates, Philodemus”: S. Halliwell: *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford University Press, 266–326.
- Hatzistavrou, A. 2011. „'Correctness' and Poetic Knowledge: Choric Poetry in the *Laws*”: Destrée–Herrmann 2011, 361–385.
- Havelock, E. A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, MA.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Kárpáti A. 2014. *Műsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika*. Gondolat, Budapest.
- Kittler, F. A. 2013. „Lullaby of Birdland”: F. A. Kittler: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Berlin, 41–59.
- Kleinschmidt, E. 2014. „Eredetjelenetek” (ford. Götz Andrea): Kelemen P. – Kulcsár Szabó E. – Tamás Á. – Vadera G. (szerk.): *Meta-filológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Ráció, Budapest, 309–335.
- Konstan, D. 1997. *Friendship in the Classical World*. Cambridge University Press.
- Mayer P. 2009. *A líra születése*. Akadémiai, Budapest.
- Menke, Ch. 2008. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Fankfurt am Main.
- Menke, Ch. 2013. *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt am Main.
- Murray, P. 1996. *Plato on Poetry*. Cambridge University Press.
- Murray, P. 2006. „Poetic Inspiration in Early Greece”: A. Laird (szerk.): *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*. Oxford University Press, 37–61.
- Murray, P. 2015. „Poetic Inspiration”: P. Destrée – P. Murray (szerk.): *A Companion to Ancient Aesthetics*. Oxford, 158–174.
- Nagy, G. 1999. „Homer and Plato at the Panathenaia: Synchronic and Diachronic Perspectives”: Th. M. Falkner – N. Felson – D. Konstan (szerk.): *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue. Essays in Honor of John J. Peradotto*. Lanham, 123–150.
- Nehamas, A. 1988. „Plato and the Mass Media”: *The Monist* 71/2, 214–234.
- Nietzsche, F. 1912. *Geschichte der griechischen Literatur (Dritter Theil)*: F. Nietzsche: *Philologica. Zweiter Band. Unveröffentlichtes zur Literaturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik*. Nietzsche's Werke XVIII. Kiad. O. Crusius. Leipzig, 129–198.
- Ong, W. J. 2010. *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológiája*. Ford. Kozák Dániel. Gondolat, Budapest.
- Pender, E. 2011. „A Transfer of Energy: Lyric Eros in *Phaedrus*”: Destrée–Herrmann 2011, 327–348.
- Peponi, A.-E. 2013. „Choral Anti-Aesthetics”: A.-E. Peponi (szerk.): *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge University Press, 212–239.
- Platón 2000. *Ión. Menexenosz*. Ford. Ritoók Zs. (Ión), Kövendi D. (Menexenosz). Az Ión jegyzeteit és utószavát Ritoók Zs. írta, a Menexenosz fordítását ellenőrizte, a jegyzeteket és az utószót írta Steiger K. Atlantisz, Budapest.

- Platón 2005a. *Phaidrosz*. Kövendi D. fordítását átdolgozta, a jegyzeteket és az utószót írta Simon A. Atlantisz, Budapest.
- Platón 2005b. *Euthüphrón. Szókratész védőbeszéde. Kritón*. Fordította, a jegyzeteket és a kommentárt írta Gelenczey-Miháltz A. (*Kritón*) és Mogyoródi E. (*Euthüphrón, Szókratész védőbeszéde*). Atlantisz, Budapest.
- Platón 2008a. *Kratülosz*. Szabó Á. fordítását átdolgozta Horváth J., a jegyzeteket és az utószót írta Böröczki T. Atlantisz, Budapest, 2008.
- Platón 2008b. *Törvények*. Kövendi D. fordítását átdolgozta Bolonyai G.; jegyzetek és utószó: Bolonyai G. és Németh Gy. Atlantisz, Budapest.
- Platón 2014. *Állam*. Ford. Steiger K., jegyz. Bárány I., Bencze Á., Kárpáti A., Steiger K., kísérő tanulmányok: Németh Gy., Steiger K. Atlantisz, Budapest.
- Pohlenz, M. 1913. *Aus Platos Werkezeit. Philologische Untersuchungen*. Berlin.
- Prauscello, L. 2014. *Performing Citizenship in Plato's Laws*. Cambridge University Press.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában”: Ritoók Zs.: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Osiris, Budapest, 259–274.
- Schlaffer, H. 2015. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. Stuttgart.
- Scott, D. 2011. „Plato, Poetry and Creativity”: Destrée–Herrmann 2011, 131–154.
- Schöpsdau, K. 1994. *Platon, Nomoi (Gesezte). Buch I–III*. Ford., komm. K. Schöpsdau. Göttingen.
- Simon A. 2009. „Szóbeliség és írásbeliség az archaikus és klasszikus kori görögség világában. Eric A. Havelock elmélete – néhány lehetséges kultúratudományi összefüggés”: Simon A.: *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Ráció, Budapest, 201–223.
- Steiger K. 1992. *Delphoi jóslatok*. Vál., ford., utószó: Steiger K. Holnap, Budapest.
- West, M. L. 1981. „The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music”: *Journal of Hellenic Studies* 101, 113–129.
- Woolf, R. 1997. „The Self in Plato's 'Ion'”: *Apeiron* 30/3, 189–210.

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*:

A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város. Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. Trist. III. 1-ben (2010/3).

Fekete négyzet

Catullus 51, 8 megszakadó hangjáról

Tamás Ábel

„hang nélkül”
(Ps.-Longinos: *A fenségről* 9, 2)

Catullus 51. *carmen*ének – tehát a nevezetes 31. Sapphótörredék „fordításának” – 8. sora így fest a Mynors-féle kritikai kiadásban: „. . .”. A Schuster–Eisenhut-féle pedig így: „.”. A ránk maradt kódexekben nincs is jelölve az – egyébként szintaktikai és metrikai alapon is módfelett feltűnő – hiány. Egyszerűen csak nincs ott semmi: a kiadások szerinti 7. sort rögtön a 9. követi. Mihez kezdjünk ezzel az ún. *lacunával*?

Az alábbiakban nem vállalkozom másra, mint ennek a hiánynak az olvasására. Feltevésem szerint ugyanis nyerünk azal, ha nem engedünk reflexszerűen a *horror vacui* leküzdésére irányuló nevezetes filológiai készítésnek, amely azt diktálja, hogy mihamarabb töltsük ki az üres helyeket.¹ Történetileg nézve a *carm.* 51, 8-nak természetesen éppen ez a sors jutott, dokumentáltan a 15. századtól a mai napig: az egymásra következő, egymást mindig felülírni óhajtó kiegészítési kísérletek, hol a kódexek margóján, hol a nyomtatott kiadásokban <interpolációs jelek> között, hol a kritikai apparátusokban, hol a kommentárokból.² A népszerűbb kiadások és a fordítások sokszor jelöletlenül fogadják el a legnépszerűbb interpolációt (<*vocis in ore*>, Ritter 1828; Devecseri Gábor fordításában: „hang sem a számon”). Most talán vegyük lassabbra a tempót, és mindenekelőtt figyeljünk arra, amit a *lacuna* mint *lacuna* mondhat nekünk; másképp fogalmazva: hallgassunk oda a *lacuna* hangjára. Ha filológián nem mást értünk, mint annak a lehetőségét, hogy közelebb kerüljünk az antikvitás „érzéki hagyományához”,³ akkor ebben a *lacunában* kivételes lehetőséget pillanthatjuk meg annak, ahogyan ez az érzéki hagyomány epifánikus módon feltárul.

Ha antik líráról beszélünk – márpedig a vers, amelynek *lacunájáról* itt szó esik, a fennmaradt latin nyelvű költészet egyik első „tisztán lírai”, vitathatatlanul a görög értelemben vett *melos* körébe tartozó költeménye –, akkor rögtön a *hangra* vagyunk kíváncsiak. Hogyan hangozhatott? Hogyan adták elő a költői előadás (*poetic performance*) keretében? Hogyan énekelték? Milyen lehetett a hangszeres kíséret? Vagy: hogyan *nem* hangzott, köszönhetően az írásos rögzítésnek? Pontosabban: köszönhetően a hangos olvasás elterjedt gyakorlatának, hogyan hangzott mégis? Akár a néma olvasás „belső hangjában” is? Ez a kíváncsiság nemcsak irodalom- és kultúrtörténetileg legitim (ez most csak mint háttér fontos számomra), hanem megalapozza az antik szöveg érzéki jelenléte utáni

sóvárgás is (ez áll az előtérben). Megkockáztatom: az utóbbi szempontjából az első pillantásra éppen nem a *hangot*, hanem a *csöndet* megidéző 8. sor a maga *lacunájával* beszédesebbnek bizonyulhat, mint a vers többi sora. Ennek indoka nem más, mint éppen az, ami mellett írásom érvelni fog, s amit itt megelőlegezni semmiképp, legfeljebb érzékeltetni szeretnék: hogy az antikvitásból hozzánk érkező „néma betűk” (*aphóna grammata*)⁴ paradox módon mintha éppen akkor szólalnának meg egy-egy pillanatra, akkor idéznék meg – nem a „rekonstrukció” értelmében – az antikvitás hangzó hagyományát, amikor éppen valamiféle elnémulásról tanúskodnak.⁵ Egyébként is: olykor mintha éppen a hiányok, szakadások, megtörések segítenének hozzá a múlt érzéki megtapasztalásához. Éppen ezért szeretném ezúttal a költeményben megszólaló lírai hangot – még pontosabban: a költemény hangját – a 8. sor *lacunája* felől szóra bírni.

Lehet, hogy a csend hangját halljuk? Lehet, hogy elnémulásról van szó? Lehet, hogy szavak nélküli zenei hangot hallunk? Vagy „a hang hangját”?⁶ Netán a *lyra* – vagy inkább a hagyományosan, az ábrázolásokon is Sapphóhoz társított, szintén húros *barbitos* – tiszta hangját?⁷ A metrum szóltan – de korántsem néma – lüktetését? A töredékesség nyer hangot? Vagy annak visszhangja? A nyelv szakadékába nézhetünk bele a *lacunán* át? Vagy a szöveg és a szöveghagyomány „zaja” (*Rauschen*) nyilvánul meg a maga „fenséges” módján? A szférák halandó füllel nem hallható zenéje? Kiinduló hipotézisem szerint ezekkel a talán kissé meglepő kérdésekkel – tehát az 51, 8 *lacunáját* szóra bírni szándékozó, hangsúlyosan *nem* interpolációt célzó kérdésekkel – közelebb juthatunk ahhoz, hogy meghalljunk valamit az 51. *carmen* megszakadó hangjából. Sőt egy töredéknyit talán az antik líra hangjából általában is: mármint abban az értelemben, amennyiben ez az antikvitás „érzéki hagyományának” része. További fejtegetéseim tétje csupán annyi, hogy a kérdések e tekintetben produktív jellegét igazolják.

Mielőtt belemerülnék a felmerülő kérdések tárgyalásába, szeretném leszögezni, hogy ez az írás egyáltalán nem kívánja Sapphó 31. töredéke és a catullusi *carm.* 51 lenyűgöző poétikai összefüggéseit és szerteágazó interpretációs problémáit a maguk teljességében bemutatni. A szóban forgó költemények az antik irodalom leghíresebb versei közé tartoznak, amelyek meglehetősen kiterjedt értelmezői hagyománnyal rendelke-

nek, sőt ha úgy vesszük, az értelmező recepció létrejöttük pillanatában megkezdődik: Sapphó verse a Sapphó-vers olvasásáról (is) szól; fennmaradását egy olyan, őt idéző értekezésnek köszönhetjük, amely rögtön bivalyerős interpretáció keretében, a fenséges példajaként prezentálja a költeményt; a Catullus-vers „fordítás” mivoltában eleve a befogadás- és értelmezéstörténet dokumentuma. A két verset külön-külön, illetve együtt tárgyaló értelmezések vég nélküli sora ugyanakkor az elkerülhetetlennél is jóval nagyobb mértékben adja meg magát az ismétlés kényszerének; amennyire egyáltalán lehetséges, a magam részéről ezt szeretném elkerülni, és kizárólag az engem itt érdeklő kérdésekre összpontosítani.⁸

1.

Jesper Svenbro *Phrasikleia* című könyvében rendhagyó értelmezését adja Sapphó 31. töredékének, amelyet ráadásul a maga részéről nem is tekint töredéknek, pontosabban, ami ugyanaz: töredékességét szándékoltnak tekinti.⁹ Interpretációja szerint a költemény allegória: az írás és az olvasás allegóriája. A szerelem és a féltékenység fizikai tüneteiről csak a felszínen van szó: a téma a mélyben nem más, mint szóbeli és írott kommunikáció, illetve az egyfelől a szóbeli, másfelől az írásbeli kommunikációhoz kapcsolódó műfajok (*melos*, illetve *epigramma*) mint diskurzusok találkozása. A beszélő Én az író – kifejezetten *író* – Sapphó, aki azáltal, hogy ír, távollévőnek, sőt halottnak tételezi saját magát, s ebből a pozícióból tekint *„istenekkel egy”*-nek azt a himnemű *Ő*-t, aki abban a kivételes szerencsében részesül, hogy közelről hallja és látja a nőnemű *Te*-t, aki ebben az értelmezésben nem más, mint maga a költemény: a költőnő „leánya”. A vers drámája a három szereplő között – Svenbro allegorikus értelmezésében – nem más, mint a verset éppen írásban megalkotó s egyszersmind rögzítő költőnő elnémulásának tragédiája. Sapphó, abban a pillanatban, ahogy megírja versét, az írás epigrammatikusan kódolt szabályai szerint távollévőként, illetve halottként alkotja meg a beszélő Én-t, aki immár ebből a pozícióból – az utókorból is, amikor ő személyesen már halott, viszont újabb olvasók képesek újra és újra életet lehelni a költeménybe – féltékenyen szemléli azt a jelenetet, amelyben az egymás számára jelenlévő Olvasó és Költemény interakcióba lépnek egymással: az Olvasó hangját kölcsönzi a néma szövegnek, amely ettől „édesen hangzóvá” és „vágykeltően nevetővé” válik. Szinte isteni természetűre („az istenekkel egy”) örök ifjúsága miatt tesz szert, amennyiben abban az örök, mindig megújuló jelenben él, amelyet a versben az olvasás („hallgatás”) jelenideje is hangsúlyoz. Az író Én ezzel párhuzamosan elveszíti a hangját (7–9, ford. Devecseri Gábor):

*hisz ha látlak s bár kis időre, hangot
nem tud a nyelvem*

adni, megtörvén elakad

Svenbro *expressis verbis* nem említi, de mások igen,¹⁰ hogy a 9. sor *glóssa eage* („a nyelvem... megtörvén elakad”) kifejezés feltűnő metrikai hiátusa, amely szövegkritikailag gyanúba is keverte az *eage* igét, éppen a hang megtörését hajtja végre a hangzó szöveg textúrájában. Nem illusztrál, hanem performál: a költői hang megszakadásának, illetve majdnem-halálának („mint ki végéhez közelít, olyannak / látszom”) eseménye megtörténik magában a versben. Sőt nem is a hang (*phóné*), hanem a nyelv (*glóssa*) mint a hangképzésre szolgáló, a beszélőtől mintegy függetlenedő, neki nem engedelmesskedő szerv „törik meg”: s az olvasásban éppen ez történik az olvasó hiátust érvényesítő – vagy éppen a *digamma* egyszerre jelen lévő és jelen nem lévő, a hiátust metrikailag feloldó, de kiejtett hangot nem reprezentáló „*non-sound*”-ját ki (nem) olvasó – nyelvével.¹¹ Svenbro olvasatának ez messzemenően megfelelne; ő a maga részéről nem egy metrikai hiátusnak, hanem a szerinte szándékoltnak tulajdonít hasonló funkciót, amikor arról beszél, hogy a 31. töredék valójában nem is töredék a szó filológiai értelmében: a hang megszakadásával ér véget. Akár ezt, akár a Svenbro nem említette per-

*Úgy tűnik nékem, hogy az istenekkel
egy a férfit, aki szemben ülhet
véled és édes szavadat közelről
hallja, hogyan szól,*

*s ezt a vágykeltő nevetést, amelyetől
felszökik mellem közepén a szívem;
hisz ha látlak s bár kis időre, hangot
nem tud a nyelvem*

*adni, megtörvén elakad, s a könnyű
tűz egész bőröm befutossa végig
nyomban, és nem lát a szemem se, zúgván
zúg a fülem már.*

*És veríték önt el, egész valómban
reszketek, fűnél szíнем íme zöldebb,
s mint ki végéhez közelít, olyannak
látszom, Agallisz.*

Tűrni kell mindezt, ha ez így van, úgyis...

*Sapphó 31. töredéke
Devecseri Gábor fordítása*

Úgy tűnik nékem, hogy az istenekkel
egy s ha nem bűn mondani: náluk is több
az, ki szemben ül veled, egyre lát és
hallja a hangod,

hallja édes szép nevetésed: ettől
én szegény, elbágyadok: egyszer is ha
rádtekintek, Lesbía, nincs egy árva
hang sem a számon,

béna lesz nyelvem, puha tűz szalad le
testemen, belső zavaros zenétől
cseng fülem nyomban, s a szememre kettős
éjszaka száll le.

Renyheséged tönkretesz, ó Catullus:
renyheségedben vagy ilyen rajongó.
Renyheség tett tönkre királyokat s dúl
városokat már.

Catullus: Carm. 51
Devecseri Gábor fordítása

formatív hiátust vesszük tekintetbe, ezek az effektusok jelentős kihívást jelentenek az értelmezésre nézve, rámutatva belső (szerintem termékeny és a koncepciót nem gyengítő) feszültségeire. Ha ugyanis azt feltételezzük, hogy a versben megszólaló hang végső soron a mindenkori olvasó hangja, a szerzői hang pedig éppen azért némul el, mert belehal az olvasó és a vers valós jelenlétén alapuló, érzéki összefonódást sem nélkülöző találkozási miatti féltékenységre, akkor mit kezdünk azzal a ténnyel, hogy az olvasás aktusában éppenséggel az olvasó hangja lesz az, amely a hiátusban megtörik, a vers végén pedig hirtelen megszakad? Mit kezdünk azzal, hogy a szerző (hangjának) halálközeli élményét az olvasó (hangjának) halálközeli élménye testesíti meg?

A kérdés komolyan vétele az eleve is igen komplex svenbrói értelmezés még komplexebbé tételéhez vezethet el. Ezen a ponton érdemes összekapcsolni olvasatát Pseudo-Longinos értelmezésével, amit ő természetesen nem tesz meg, hiszen koncepciója hangsúlyozottan olvasástörténeti, nem pedig esztétikai érdekelttségű. Ám talán mégsem lehetetlen megtalálni a lehetséges kapcsolódási pontokat. *A fenségről* szóló értekezés szerzője így ír, pontosabban így prezentálja a Sapphó-verset (10, 1–3):

Sapphó például mindig a valóságosan fellépő tüneteinek keresztül ragadja meg a szerelmi örületet és a vele járó érzéseket. De miben is nyilvánul meg nagysága? Abban, hogy pontosan tudja, hogyan kell kiválasztani és egybekapcsolni mindazt, ami hat és szíven üt. [Ezen a ponton idézi Ps-Longinos a verset – *T. Á.*] Nem csodálatos, hogy úgy vizsgálja lelkét, testét, hallását, fülét, nyelvét, szemét, bőrét, mintha közben mindene máshoz tartozna? Érzései ellentétesek: reszket a hidegtől és a forróságtól, esztét veszt és józan, fél a haláltól, vagy szinte már nem is él, úgyhogy nem egyetlen érzélem, hanem érzelmek egész hada árasztja el. Ilyesmit él át minden szerelmes, Sapphó művészete, ismétlem, abban rejlik, ahogy megragadja és egységbe foglalja a legtalálhatóbb mozzanatokat.¹²

Ps.-Longinos értelmezésében benne rejlik a felismerés, hogy Sapphó kívülről, külső nézőpontból vizsgálja önnön fizikai tüneteit, egy olyan pozícióból, amelyre a tünetek egyidejűségében végső soron nem is tehetne szert, hiszen az érzelmi megrázkódtatás idején nincs olyan fundamentum, ahonnan orvosi precizitással vizsgálhatná a tüneteket, márpedig ezt teszi, méghozzá – a vers időviszonyai és Ps.-Longinos értelmezése szerint – a tünetekkel egyidejűleg. Adódik ebből a gondolat, amelyet *A fenségről* szerzője explicit módon meg is fogalmaz, hogy Sapphó úgy beszél, „mintha közben mindene [ti. a testrészei] másvalakihez tartozna”. Ps.-Longinos ettől eltekintve nem érinti a vers drámájának szereplőit (az Én–Te–Ő szerelmi vagy éppen olvasásfönetológiai háromszögét), ám megközelítését éppen ezen a ponton érdemes Svenbróéval összekapcsolni. Nem lehetséges-e, hogy a fenséges tapasztalata a vers drámája által közvetített olvasástapasztalat is egyzersmind, amelynek keretében a mindenkori olvasó azzal a paradox lehetőséggel ajándékoztatik meg, hogy érintetlen és rendületlen külső pozícióból élhesse át a maga teljes érzéki valóságosságában – minden érzékszervén keresztül, korlátlan és egyzersmind életveszélyes esztétikai tapasztalás jegyében – azt a nagyszabású megrázkódtatást, amely nem az övé, de amely az olvasás aktusában valamiképpen mégiscsak az övévé válik? Amikor hangját kölcsönzi a néma szövegnek, áttételesen nem válik-e maga is Sapphóvá – a fr. 31 Sapphójává? Miközben az olvasó (az „Ő”) a szöveg szerint a megszólított „Te” hangját „közelről hallja”, valójában szükségképpen a saját (ti. az „Ő”) hangját hallja, amely a sapphói „Én” hangjának pótléka, meghosszabbítása vagy újraélesztője a „Te” (ti. a vers) médiumának működéséből fakadóan. A hang elakadása, az elnémulás erre a – paradoxonokon alapuló: a legvalóságosabb távollétet a legvalóságosabb jelenléttel keresztező – fenséges tapasztalatra adott fizikai reakcióként is felfogható. A vers olvasástapasztalata szinte isteni érzékelési móddal ajándékozza meg az olvasót, aki, hangját kölcsönözve a versnek, éppen abban a tapasztalatban merülhet el, amelyben az érzékek teljesítőképessége egyszerre fokozódik a hétköznapihoz képest a sokszorosára és mondja fel egyzersmind a szolgálatot.

Ha Gumbrecht költészetfelfogásából indulunk ki, miszerint a lírai költészet hangzó mivoltában, intenzívvé téve a hangban rejlő *érintés* lehetőségét, arra képes, hogy testeket testekkel koordináljon, hangoljon össze úgy, hogy szinte fizikai érintkezésbe kerüljenek egymással,¹³ akkor a hang elakadásának jelensége újabb távlatokkal gazdagodhat. Abban az esztétikai földindulásban, amelyben az Én–Te–Ő kategóriái radikálisan bizonytalanná váltak, mintha éppen a hang elakadása, pontosabban ennek sajátos „hangulata” teremtené fizikai érintkezést – az író Sapphótól a mindenkori olvasóig – különféle testek között. Paradox módon mintha éppen Sapphó elakadó hangja lenne az, amely a vers sajátos esztétikai tapasztalatában képessé válik arra, hogy *belülről* – a „könnyű tűz” befutotta bőrünk alól – érintsen meg minket: „*touched like from inside*”.¹⁴ Sapphó megtörő és megtörésében tovább visszhangzó hangja a maga fizikai mivoltában teszi érzékelhetővé a Dolar szerint a „jelenlét és távollét metszéspontján” elhelyezkedő hang – hiány köré felépülő – „megcsonkított jelenlétét”.¹⁵

2.

Mi lesz mindezzel Catallusnál? Húzódozom attól, hogy akár csak csekély mértékben is elkezdjem összehasonlítani az eredetit a fordítással, ám ezen a ponton mégis érdemes megvizsgálni, mi történik az 51. *carmen*-ben a Sapphó-vers megszólaló és elnémuló hangjával. A fr. 31 két szöveghelyét s ezek catallusi sorsát kell most megvizsgálnunk.

A 3–4. sorban (a megszokott íráskép szerint – amely a sapphói strófa mindenkori adónisi sorát új sorba tördeli – az egyik sorból áthajolva a következőbe) az *ady phónēisas* szerkezetet találjuk, a versbeli Te-re vonatkoztatva („édesen beszélő”): ez Catallusnál kimarad, és csak a „vágykeltően nevető” kifejezésnek olvashatjuk a párját: *dulce ridentem* („édesen nevető”, 51, 5). Catallus tehát összevonta a két szerkezetet: az „édesen beszélőből” és „vágykeltően nevetőből” nála „édesen nevető” lett. A sűrítésnek, amely egyébként is jellemzője Catallus itt alkalmazott fordítói megoldásainak, ezt az eljárását nem kellene hiányként regisztrálnunk, ám a szinte kortárs recepció egyetlen, de annál emlékezetesebb dokumentuma mintha akként érzékelt volna. Miről is van szó?

Horatius nevezetes, *Integer vitae* kezdetű I. 22. *carmen*-nek utolsó két soráról: *dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem* („a szerelmem mindig Lalage lesz, mert édesen nevet, édesen fecseg”).¹⁶ Mint a szakirodalomban felmerült, itt a „korrektív intertextualitás” tetszetős példáját láthatjuk: a költő-utód mintegy kiigazítja elődjének fordítását,¹⁷ úgy idézi meg a catallusi *carmen* emlékeztétét, hogy egyszersmind az annak háttérét jelentő Sapphó-verset is evokálja, sőt a korrekció révén Catallus feje fölött mintegy összekacsint Sapphóval, igazolandó a görög lírához való autentikusabb hozzáférést. A *phónēisas* pótlólagos lefordításával Horatius újabb „hangokat” kapcsol be a sapphói-catallusi kontextusba, ráadásul a „görög lírát” megszemélyesítő, nevében is a kellemesen hangzó csacsogást hordozó Lalagével (< gr. *lálageó*) való örök összetartozását ígérve. „Bárhon is leszek, őt fogom szeretni”, mondja Horatius: tehát szerelmi lírikus mivolta nincs kiszolgáltatva a tér és az idő esetlegességeinek. Ez azt is maga után vonja, hogy Horatius a maga *integer* (‘feddhetetlen’, ugyan-

akkor: ‘érintetlen’, ‘érinthesetetlen’, ‘intakt’) lírai hangjával elhatárolódik a sapphói és catallusi modelltől, s ezzel a lírai én és a lírai hang korporeális kiszolgáltatottságától. A *carm.* I. 22 Horatiusának *integer* mivolta eszerint anti-catallusi jelleget is ölt: a lírai én tökéletesen védett, egyfelől morálisan, másfelől mert a megérinthesetetlen, intakt, következésképp testetlen és nem is testi eredetű hang karakterével bír, egy olyan univerzálisan mindenütt jelen lévő lírai hangéval, amelyet leginkább Augustus virtuális mindenütt-jelenvalóságának analógiájára tudunk elgondolni. Horatius esetében mintha az „isten Augustus” teret és időt legyőző, halandókéhoz nem hasonlítható prezenciája biztosítaná a lírai hang érinthesetlenségét s így meg-nem-törését. Catallus erre még csak törekedett: másik sapphói strófában írott költeménye, a *carm.* 11 (amelyre Horatius említett verse ugyancsak rájátszik) egy olyan hangzó teret igyekszik létrehozni – ott még Caesar hódításai képezik ennek politikai háttérét –, ahol hangja a „messzire visszhangzó hullámhoz” hasonlóan (*longe resonante... unda*, 11, 3–4) elhallatszik Rómából akár a világ peremére is. Ebben a konfigurációban még csak a szinte beláthatatlan végcél az univerzális, mindig és mindenütt hallatszó és szükségképpen testetlen lírai hang; a realitás ennek épp az ellenkezője: egy címzettjének és a hírvivőknek, az írás médiumának, valamint saját szerelmi érzéseinek kiszolgáltatott, testhez kötött és testi eredetű hang, melynek célba jutása messzemenően kétséges.¹⁸

A Sapphó-vers 7–8. sorában olvassuk: *phónais / uden et' eikei*, „semmilyen hang nem jön (ti. a számból)”. Ennek megfelelője Catallusnál, ugyancsak a 7–8. sorban: *nihil est super mi / . . .* [tehát itt a *lacuna*]. A legáltalánosabban elfogadott interpoláció a *lacunára*: <*vocis in ore*>, amelynek betoldásával így lehetne fordítani a mondatot: „nincs többé semmiféle hang a számban”. Ám ha egy pillanatra komolyan vesszük, hogy éppen ezen a ponton, a költői hang elnémulásának pillanatában a ránk hagyományozott szöveg *lacunát* tartalmaz (és nem mást), joggal merülhet fel: nem lehetséges-e, hogy ez a *lacuna* itt performatív – tehát, szigorúan fogalmazva, nem *lacuna*, hanem *aposiopésis*¹⁹ –, amelynek funkciója éppen az, hogy ezt az elnémulást, a következő sorban olvasható *lingua sed torpet* („de a nyelv lebénul”) eseményét végrehajtsa a szöveg hangzó textúrájában? Más megközelítésben: elvégeztesse az olvasóval?²⁰ Persze úgy, hogy a mindenkori olvasó rögtön metrikailag is érzékeltje a hiányt: hiszen itt hiányzik egy adónisi sor, és minimális metrikai érzékkel nem is tehetünk úgy, mintha nem hiányozna. Sőt nemigen tehetünk úgy, mintha első gondolatunk, mint ahogy már az ókori olvasó első gondolata is, ne a másoló hibája körül forogna. Hangosan vagy némán olvasó hangunk megtörik, és a megtörő hang – közben ne feledjük: Svenbro szerint épp az írás az, ami az eleven sapphói hangot megtöri – máris a szöveg materialítására irányítja a figyelmünket.

Ha így olvassuk a *lacunát*, akkor nem másnak, mint mediális fordítaseseménynek lehetünk itt tanúi. A szöveg materiális felszínén keletkezik egy „seb”, amely radikálisan manifestálja a vers(ek)ben megképződő tapasztalatokat – a másik hiányát, a saját test fragmentálódását, és persze: a hang megszakadását –, s ennek révén a távollét jelenlévővé tételét végzi el. A Sapphó-vers egyaránt szól a költői hang továbbéléséről és tovább-nem-éléséről, arról a paradox jellegzetességről, hogy Sapphó hangja egyszerre él tovább és nemul el az olvasók által újra meg újra hangzóvá tett szövegben, amely így az egy-

szerre isteni és emberi, halhatatlan és halandó természetű lírai hang „üres síremlékeként” szolgál. A catullusi *lacuna* mediális fordítaseseménye úgy is felfogható, mint e *kenotaphion*-nak – ismétlem: a halandó és halhatatlan lírai hang üres sírjának – materiális megépítése, hiányként való bekarcolása a vers szövegének a másolásban újra és újra megalkotott anyagi textúrájába, megsebzó és fragmentáló hatása révén – hiszen a sapphói vers töredék mivoltát örökíti tovább –, mintegy utalva a vers fent nem maradásának, végleges elnémulásának örök eshetőségére is. A sapphói hang a saját haláláról beszél; a hang továbbéléséért szavatoló fordítás a hang hiányát – vagy „megcsonkított jelenlétét” – tároló, illetve archiváló üres síremléket építi meg.²¹

Az írás Sapphónál sem pusztán az emlékezést szolgáló pótlék, hanem a költői hang elnémulását és továbbhangzását egyszerre szolgáló médium.²² Catullus miliójében a költészet befogadása természetesen olvasás, mégpedig egy gondosan megszerkesztett és publikált papirusztekercs-példány olvasásának formáját ölti: a *poetic performance* szóbelisége elsősorban nem más, mint az olvasásban előálló fikció.²³ A *carm.* 51 műfaji kódjai révén a monódikus – tehát nem kardalként, hanem szólóban énekelve, hangszeres kísérettel előadott – *melos* hagyományát idézi meg; ám amit egyszersmind megidéz, az nem más, mint az e hagyomány elevenségétől való megfosztottság érzete.²⁴ Különös tekintettel arra, hogy a gyűjteményben ezt megelőző, a mai értelmezői konszenzus szerint a Sapphó-fordítás „kísérőleveleként” szolgáló *carm.* 50 hangsúlyosan írásként, sőt küldeményként – mégpedig a címzett, Calvus személyes jelenlétét aktuálisan pótló, potenciálisan kieszközölő küldeményként – találja a *carm.* 51-et,²⁵ az egykorú olvasás hangsúlyosan az autentikus hangzástól való *megfosztottságot* társíthatta a Sapphó-fordításhoz. A versben és fordításban tematizált sapphói hiányérzet („miért a másik tapasztalhat téged közelről?”), illetve a verssel enyhíteni kívánt catullusi hiányérzet („miért nem vagy itt, Calvus?”) egy más típusú, nem személyes hiányérzettel szövődik itt össze, amelyet egy görög lírai költemény Kr. e. 1. századi latin fordításának ki kellett váltania: az autentikus hangzás hiányának érzetével, a „régén elzengtek Sappho napjai” atmoszférájával. Ám mintha éppen ezen a ponton válna jelentőssé a catullusi *lacuna*: az elakadt sapphói hangnak épített néma síremlék – a „néma írás” szó szerinti, mert ezúttal csakugyan semmit nem közlő és semmit nem tartalmazó, radikálisan üres és mégis radikálisan anyagszerű változataként – paradox módon az autenticitás hiányának ellenében hat: a töredékesség fenséges, mert az abszolút végtelenséget és az abszolút hiányt egyszerre magába sűrítő tapasztalatának helyeként az elnémuló sapphói hangot a költemény potenciálisan végtelen számú olvasójának testét „megérintve” szólaltatja meg.

3.

Függetlenül attól, hogy az egykorú olvasó – például az elsődleges címzett Lesbiát is megelőző „nulladik címzett”, Calvus – némán, mormogva vagy hangosan olvasott-e, a hiánnyal szembesülve (már ha hiánnyal szembesült: itt dőlhetne el, hogy rommal vagy műrommal van-e dolgunk) meg kellett torpannia egy pillanatra, ugyanakkor könnyedén megoldást is találhatott a helyzetre: a hiányzó adónisi sor metrikai képletének

valamiféle konvencionális hangzóvá tételével, a „tá-ti-ti-tá-tá” korabeli megfelelőjével vagy éppen kezének metrikus kopogtatásával helyettesíthette a hiányzó szavakat. Persze el is hallgatható. Ám még abban a hallgatásban is benne volt a sapphói strófa adónisi sorának lüktetése, a metrum, amely a maga tagolt zeneiségét itt a nyelv közbejötté nélkül, „tisztán” érvényesíti. Ez különösen érdekes akkor, amikor egy ismert görög lírai költemény latin fordításáról van szó. Ha a *melos* szöveg, dallam és ritmus egységeként gondoljuk el,²⁶ akkor ebből itt kevés marad; ám mintha épp ez ébresztene rá, mi mindent kellene itt hallani. Az „üres” adónisi sor mintha a *melos* előtte és utána meglévő teljességét segítene az olvasás fiktív szóbeliségében feleleveníteni: most nem szól a dal, csak a metrum kopog, de a lesbosi *barbitos* mintha eközben is hallanánk. S hamarosan talán a dal is újra szól, hiszen épp az hallgatott el – vagy ez illúzió? A vers tengelyén így mintha maga a *melos* szólalna meg, nem görögül és nem latinul, hanem a görög és immár latin líra univerzális nyelvén – a következő sorbeli *lingua sed torpet* visszamenőleg így is érthető: az a partikuláris nyelv bénul itt le, amely görög vagy latin, és a *melos* autentikus – itt jelentés nélküli – nyelvének adja át a szót. Ez az elnémulás, innen nézve, éppen az a csönd, amely maga is zene, s amely egyszersmind a zenét lehetővé teszi: a líra mint líra autentikus megszólalásának lehetősége a latin irodalom első, valóságosan lírai költeményének közepén, olyan kivételes jelenléteffektus, amely – éppen a hang megtörésének epifániájában – a múlt érzéki és közvetlen megtapasztalását teszi lehetővé. Ha jól fülelünk, a „fenséges történelmi tapasztalatnak”²⁷ ezen az akusztikus csatornáján keresztül valóságos hangokat hallunk: a szerelmes Sapphó sóhaját és elcsukló hangját, a görög költői előadások húros és fűvös hangszereinek hangját, Catullus olvasóinak mormogását, nyelv nélküli skandalását, metrikus kopogását. A líra hangját: egy sóhajt, a beszívott és kieresztett levegőt. Catullus fordítása – a *lacuna* jelenléteffektusa révén – ezt a sapphói sóhajt visszhangoztatja tovább, „egy nagy lélek visszhangját”.²⁸ El egészen a mai olvasó testéig.

A catullusi *lacuna* talán az hely, ahol – már ha a Walter Benjamin-i értelemben vett műfordító jól teljesíti a feladatát – „az eredeti mű ver visszhangot... az új nyelvi közegben”.²⁹ Rögtön lehetőséget teremtve arra is, hogy az eredetire éppen a fordításnak köszönhetően ráhulló „tisztá nyelv” hangját halljuk,³⁰ jelezve „a nyelvek előre meghatározott, egyelőre mégis megtagadtatott kibékülésének és beteljesülésének birodalmát”.³¹ Benjamin nevezetes parabolájából kiindulva, mely szerint az eredeti és a fordítás egy hajdanvolt edény egymáshoz illeszkedő cserepeiként simulnak egymáshoz,³² akár úgy is fogalmazhatnánk: Catullus 51. *carmen*ének szándékolt töredékessége – és itt a szándék természetesen nem más, mint *intentio translationis* – nem kizárólag a sapphói életmű töredékességének visszhangja és nem is csak a sapphói elnémulás performatív megalkotása egy mediális fordítaseseményben, hanem valami még alapvetőbb: a nyelvek mögötti „tisztá nyelv” vissz sugárzása a Sapphó-versre (számunkra és lehet, hogy Catullus számára is: töredékre) oly módon, hogy annak éppen a pregnáns értelemben vett töredékességében mutassa fel a nyelv elnémulásának azon dimenzióját, amely egyszersmind a forrás és a célnyelv (a görög és a latin) elnémulása is, pontosabban ünnepélyes *unio mysticá*juk a tiszta nyelv szellemében. A két töredék – a két cserép – illeszkedésének fordítaseseményét az

teszi különlegessé, hogy a szó szoros értelmében, materiálisan is töredékek találkoznak egymással. Ám míg Sapphó költeményének a vége hiányzik, ha hiányzik, Catullus „üres” adónisi sora a vers közepén helyezkedik el, s mint ilyen, a „nyelvi szakadék” karakterével is rendelkezik, méghozzá éppen annak materiális megfelelőjeként, amit Benjamin szerint Hölderlin Sophoklés-fordításai képviselnek, melyekben „az értelem szakadékból szakadékba zuhan, mígnem végül az fenyeget, hogy elvész a nyelv feneketlen mélyein”.³³

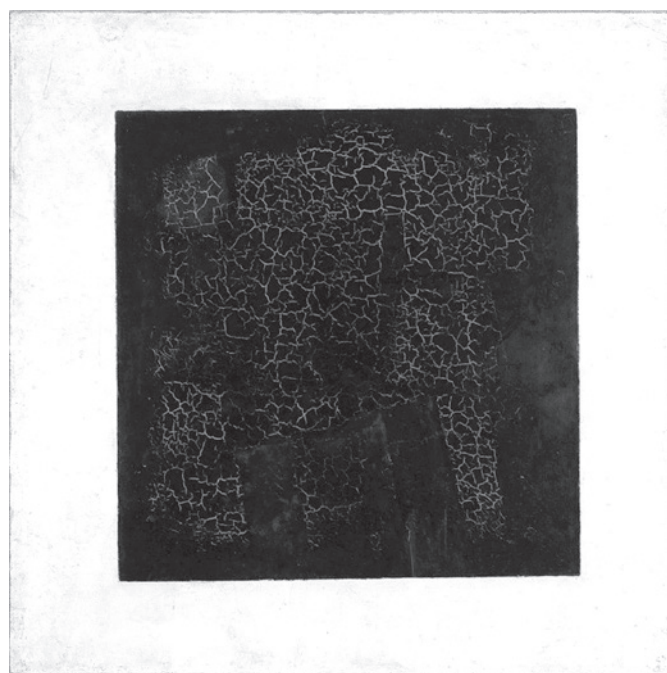
A szöveg felszínén keletkező materiális szakadék, amely előtt megáll és megremeg a sapphói-catullusi hang, egyszersmind a fenséges érzetének kiváltója is.³⁴ De mi történik a hanggal, amikor a szakadék szélére ér? Természetesen „megtörik”: az *eage* éppen a darabokra törésre, fragmentálódásra utal. Milyen a darabokra tört, fragmentálódott hang? A darabokra törés, ha most végre szó szerint vesszük, nem kizárólag „megszakadást” jelent. A hang – vagy valami a hang helyett – szól továbbra is, csak darabokra törve, kontúrjaitól és szemantikájától megfosztva. Ha ez nem hiány, nem csönd, nem a metrum vegytiszta lüktetése, nem az önmagában hallható hangszeres kíséret, nem is a konkrét nyelveken túli tiszta nyelv, de még csak nem is az a jelenléteffektus, amely a „történelmi fenségest” megtapasztalhatóvá teszi (miközben nem szeretném, ha a fentiek elveszítenék az érvényüket), akkor valami ezeknél jóval radikálisabban anyagszerű és ezeknek helyenként ellentmondó képződményről van szó, a szöveg materiális felszínén kialakult szakadékba negatív inskripcióként beíródott, diribdarabokra tört, fragmentált hangról.

Ha úgy vesszük, ez nem áll távol attól, amit *Rauschen*nek nevezünk – és amit legérzékletesebben a rádiókészülék két frekvenciasáv között kiadott sistergő hangjával idézhetünk magunk elé. A kommunikáció azon „másik oldaláról” van szó, amely egyfelől a kommunikáció lehetőségfeltétele (a *Rauschen* mint a hang „másikja” nélkül nem lenne lehetséges sem zenei, sem emberi hang),³⁵ másfelől az az akusztikus szakadék, amelybe belehallgatva azért remegünk meg, mert olyasmit érzékelünk, ami végső soron nem érzékelhető: például azon akusztikus hatások összességét, amelyeket hétköznapi érzékelésünk során a hallásunk kiszűr, vagy – Aristotelésre utalva – a fülnek a benne mozgó levegő okozta folyamatos zúgását,³⁶ amelynek a sapphói (*epirombeisi d'akuai*) és catullusi (*tintinant aures*) „fűlzúgás” mintha az intenzifikált változata lenne. Innen nézve éppenséggel nem a csendet manifesztálja Catullus „üres” adónisi sora, hanem olyasféle „totális érzékelésre” – pontosabban, mint-hogy ez lehetetlen, annak elképzelésére – teremt lehetőséget, amelyben egyszerre minden, a nem hallható is hallhatóvá válik, ami egyenértékű azzal: a hallható is belevész a hallhatók és nem hallhatók együtt hangzásának zúgó morajlásába. Ha úgy vesszük, ez éppen annak a „fonákja”, amit az antikvitásban a szférák zenéjének neveztek: a világegyetemnek az emberi fül számára nem hallható *symphóniáját*.³⁷ Ha az 51, 8 *lacunáját* a *Rauschen* vagy éppen ellenkezőleg, a szférák zenéje materiális inskripciójaként olvassuk, váratlan tapasztalatban lehet részünk: a lejegyezhetetlen lejegyzésének tapasztalatában – ez lenne a filológiai fenséges? –, amely egyszersmind e tapasztalatban való részesülés fiziológiai tüneteit is performálja az olvasón: „béna lesz nyelvem, puha tűz szalad le / testemen, belső zavaros zenétől / cseng fülem nyomban, s a szememre kettős / éjszaka száll le” (*carm.* 51, 9–12).³⁸

4.

Filológiai fenséges – kockáztattam meg az imént. Talán meglepő, de ennek továbbgondolásához képzőművészeti példából indulnék ki, Kazimir Malevics nevezetes festményéből, a *Fekete négyzet*ből,³⁹ amelyet alkotója annak idején a jelentés nélküli nyelv, a *zaum* festészeti megvalósításának szánt, a minden fényt – tehát a láthatóság médiumát – elnyelő fekete szín apoteózisának, a festészet egyszerre semmit és mindent tartalmazó nullpontjának, amely minden színt és minden formát magába nyel, hogy aztán maga a festmény hosszú évtizedekre a szó szoros értelmében láthatatlanná váljék. A szuprematista alkotás mai állapotának felszíni töredezettsége természetesen nem alkotói szándék eredménye, hanem valójában az optikai zaj, a *Rauschen* materiális beíródása a festmény felületébe. Ez a patina a historikus megismerés számára kiküszöbölendő, kiiktatandó „zaj”, mely a műalkotás eredeti állapotához mint az „információ” autentikus formájához való minél közvetlenebb hozzáférés útjában áll; ám egy olyan avantgárd festészeti koncepció horizontján, amely éppen a *zaum* optikai megvalósítását tűzte ki célul, nagy hangsúllyal merül fel a megválaszolhatatlan, de éppen a műalkotás lényegét érintő kérdés, hogy vajon eltávolítandó-e ez az optikai zaj? Nem olyan zaj-e ez, amely hozzátartozik a festmény autentikus létmódjához?

Ehhez igen hasonló történik Catullus 51. *carmen*ével. Soha nem fogjuk megtudni – bár, és ez a fentiek után nem lesz meglepő, hajlamos vagyok az ellenkezőjét gondolni –, de természetesen lehetséges, hogy másolói hiba okozta az 51. *carmen* 8. sorának *lacunáját*, amelynek a helyén az eredetiben még a számtalan interpolációs próbálkozás valamelyike szerepelt, talán éppen a <*vocis in ore*>, vagy egy olyan sor, amelyre egyik interpolátor sem gondolt. Ugyanakkor ez a *lacuna*, ha valóban *lacunaként* gondolunk rá, szervezettebb része a költeménynek, mint egy mégoly sikeres interpoláció – és nem azért, mintha fetisizálni szeretném a kézirati hagyományt és/vagy kritizálni



Kazimir Malevics: *Fekete négyzet* (1913)

a szöveg folyamatos emendálását végző olvasókat, humanistákat, filológusokat. Már csak azért sem, mert, ha úgy vesszük, jelen esszé is valamiféle interpoláció – a filológiai *horror vacui* jegyében. Hanem egészen más okokból, és erre épp a *Fekete négyzet* példája adhat választ. A *lacuna* „*zaum*”-ja, ha komolyan vesszük, magába sűrít mindent, ami a verssel fogantatásától kezdve történt.

Az 50. *carmen* fikciója szerint az 51. *carmen* a maga Sapphó-fordításával Calvusnak készült ajándék.⁴⁰ A két költőtárs együtt töltött egy – textuális és erotikus értelemben is – inspirált éjszakát, Catullusnál, melynek során Catullus íróasztalára különféle metrumokra írtak verseket, egymással versengve. A fiktív szituáció implikálja, hogy a privát költői verseny eredményeit újra és újra letörölték a viasztábláról, valamint azt is, hogy először a metrumban egyeztek meg, amelyre aztán ki-ki feltehetőleg tréfás, sympotikus költeményt (vagy csak egy-egy strófát) alkotott. Calvustól való távozása után Catullus szemére nem jött álom, annyira várta a másnapot, hogy ismét barátjával lehessen: álmatlanul forgolódott, majd miután teljesen kimerült (és „tagjai” – ez vonatkozhat a végtagokra, de Nádas Péter szavával élve a „férfitestére” is – félholtan heverték), ahogy fogalmaz, „ezt a verset” írta Calvusnak. *Hoc poema* – ezt sokan, joggal, a rákövetkező versre, a Sapphó-fordításra vonatkoztatják, amelynek tehát a *carm.* 50 afféle kísérőleveleként szolgál, a kötetkompozícióban is őrizve ennek a logikailag korábbi műveletnek – a vers elküldésének – az emlékezetét. Ha innen olvassuk, az 51. *carmen* az egymás jelenlétében, fluid médiumon (viasztábla) folytatott játék immár egymás távollétében megvalósított folytatásának tűnik.⁴¹ Vajon ez már fix médiumon (papiruszon) zajlik az elképzelt írásjelenetben? Vagy a küldemény még viasztáblán érkezik Calvushoz, s úgy vissza Catullushoz – s amit papiruszon/kódexen/könyvben/képernyőn látunk, az már a kötetkompozícióba rögzített, adott esetben az ő közreműködését is tartalmazó végeredmény?

A megadott metrum: sapphói strófa. A kitűzött feladat: a *Phainetai moi* latinra fordítása. A cél: hogy Calvust mihamarabb visszacsalogassa Catullus házába. Az eszköz: egy olyan fordítás készítése, amely nemcsak a szerelmi/alkotói/olvasói szenvedély irodalmi előképét nyújtja át a költőbarátnak, nemcsak a jelen lévő és jelen nem lévő *personák* végtelenített és a nemi identitáshoz kötődő komplikációkkal terhelt tükörijátékába vonja be Calvust, Lesbiát és önmagát, nemcsak a féltékennyé tétel költői technikáit alkalmazza bravúrosan, hanem szinte már Calvus olvasói jelenlétét is tételezi. Az olvasó feladata pedig eminensen aktív, sőt alkotótársi („calvusi”) szerep. Vajon az utolsó, ún. *otium*-strófa – amelyet sokszor, sokan elvitattak, ha nem is Catullustól, de az 51. *carmen*től mint egy ségtől – nem olvasható-e kifejezetten Calvus „elképzelt” vagy a költői versengés folytatásaként „hozzáírt” válaszaként? A 8. sor *lacunája* pedig nem lehet-e a calvusi törlés nyoma? Vagy Catullus eleve üresen hagyta, hogy Calvus valamilyen módon kitölthesse az űrt? Az odaképzelt vagy tényleg felcsendülő – vagy épp megszakadó – hangjával? A jelenlétével? A „törédkesség” ezen a ponton annak a jeleként is olvasható, hogy a dialógus folyamatban van: minden olvasó újra és újra belép a testeket megérintő hangok és visszhangok – Sapphótól induló, de itt intenzitásában sokszorosára fokozott – tükörijátékába.

Akárhogy is keletkezett a *lacuna*, az 51. 8 erről a versben implikált „filológiai mozzanatról” tanúskodik, arról, hogy a

törlés és/vagy a kitöltés vágya eleve kiiktathatatlan mozzanata a versnek. Ennek a „calvusi” gesztusnak – az elsődleges olvasó gesztusának, amely egyszersmind filológiai gesztus is – a meghosszabbítása a költemény egész utóélete, materiális visszhangja: a kódexek, amelyekből hiányzik a sor, de a másoló, ha maga elé mormogja, miközben új példányt készít, egy pillanatra megtorpan: nem kellene lennie itt még egy adónisznak? A pergamenek susogását, a másolók hangjának mormogását vagy épp megtorpanását, a stylusok surranását a kódex felületén, a nyomdagépek zaját, a bitek néma pattogását, a filológusok sóhaját mind itt halljuk a *lacunában* – akár egy fülünkhöz emelt kagylóban a tenger morajlását. A *lacunából* szóló vagy benne megpillantható (egyszerre akusztikus és optikai) *zaum* magába sűríti a 15. századtól, a humanista filológusoktól kezdve a mai napig dokumentált számtalan – a *Catullus online* teljességre törekvő apparátusában közel harmincat számolhatunk össze – interpolációs kísérletet is. A *lacunában* – ha egyáltalán *lacunaként* jelzi az általunk épp használt kiadás – mintha egyszerre látnánk/hallanánk mindezeket, a humanista kódexek margóján megjelenő interpolációs javaslatoktól a korai nyomtatott kiadások főszövegbe kerülő interpolációin át egészen a modern kritikai kiadások apparátusaiban és a hozzájuk tartozó értékelő kommentárokból feltűnő, többnyire több interpolációs lehetőséget is mérlegelő megjegyzésekig és a kérdést filológiai argumentációval mérlegre tevő, újabb és újabb interpolációkat javasoló folyóirat-közleményekig, vagy éppen az eldöntetlenség vámszedőiként feltűnő interpretációkig – nem is beszélve a népszerű kiadásokról és a fordításokról, amelyek adott esetben jelöletlenül, még az <interpolációs jelet> sem használva illesztik be a főszövegbe a szerintük legjobb megoldást: többnyire a <*vocis in ore*>-t vagy az annak megfelelő fordítást. Ahogy Devecserinél is látjuk (általában jelöletlenül, tehát „catullusi” sorként közölve): „hang sem a számon”.

Az űrt kitölteni akaró, ugyanakkor a másik megoldását kitörölő, annak helyébe megint újat írni kívánó, a margóról a főszövegbe s onnan ismét az apparátusba vándorló interpolációs gesztusok természetesen nem csak ennek az ókori költeménynek az életét kísérik végig, ám az 51. 8 *lacunája* az intenzitás egészen magas fokán képes mindezeket magába sűríteni. A catullusi *lacuna* mindent elnyelő „fekete négyzete” a vers hagyományozásának folyamatán – visszamenőleg is, tehát már Sapphótól kezdve – átívelő elakadó hangok, sóhajtasok, mormogások, kattogások, karcolások magába sűrítésével valamiféle „totális érzékelést” céloz meg, egy olyan érzékelést, amely persze nem lehetséges, de amelynek a megcélzása és ennek szükségszerű kudarca a filológiai fenséges tapasztalásban részesíthet minket. A *lacunába* való behallgatás / a *lacunába* vetett pillantás egyszerre segít érzékelnünk a hang azon fizikai összetevőit, melyek innen vannak a hangzáson, és a papirusz tinta áztatta rostjait, melyek innen vannak az íráson, miközben az elakadó és mégis tovább szóló hang szemmel nem látható, füllel nem hallható részecskéi egyszersmind a kozmosz *symphóniájába* integrálják Sapphó és Catullus – egymáshoz a megtörő hang „megcsonkított jelenléte” révén fizikailag illeszkedő – költeményeit. Ez a tapasztalat a vers olvasását *esztétikai* értelemben változtatja *filológiai* kalanddá: a *lacuna* szakadékába belepillantva és/vagy behallgatva – a szakadék előtt megtorpanva – mintha a saját bőrünkön tapasztalhatnánk meg, minden érzékszervünk közreműködésével,

a szöveghagyomány két és fél évezreden átívelő, fenséges morajlását. A catullusi *lacunában* megnyilvánuló filológiai fenséges a fragmentált hang egyszerre radikálisan fiziológiai és radikálisan technológiai összetevőit manifesztálja: azon a ponton, ahol az antik költők hangja a hangképzés fizikai törvényszerűségeire redukálódik, a hangjukat (addig, ameddig) továbbörökítő papirusztekercs – amelyre Kerényi sze-

rint mintegy vissza kellene írunk az ókori irodalmat, hogy eredeti közegének elevenségét visszanyerje, akár a halál elevenségének értelmében is – pedig növényi rostokra, elveszett nedvességre és némi tintamaradványra foszlik szét, egy fragmentumnyi pillanatra az olvasó is saját természeti és technikai feltételezettségével szembesül. A catullusi *lacunában* tulajdon atomjaink visszhangoznak.

Jegyzetek



A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

A kéziratához fűzött értékes megjegyzéseikért és az ezek kapcsán folytatott beszélgetésekért hálás köszönet illeti Kárpáti Andrást és Simon Attilát. Vásári Melindának és Mezei Gábornak az intellektuális inspirációt köszönöm. Az elemzett versek magyar fordítását – mindkettő Devecseri Gábor munkája – a margón közlöm.

- Gumbrecht filológia-könyve ezt a késztetést elsősorban nem a töredék, hanem a kommentár kapcsán tárgyalja („fill up your margins!”; lásd Gumbrecht 2003, 53). A töredékek esetében a képzeletéről beszél, amely úgyszintén „kitölti” az üres helyeket, akár a töredékesként érzékelt szöveg rekonstrukciója, akár a töredék mint töredék olvasása esetén (uo., 9–23).
- Az 51, 8 szövegtörténete könnyedén nyomon követhető a *catullusonline.org* kitűnő apparátusában (szerk. Kiss Dániel).
- Vö. Simon 2009. A tanulmány Kerényi Károly *Ókortudomány* című esszéjéből indul ki, s a koncepciót Gumbrecht jelenlét-elméletével hozza összefüggésbe (vö. Gumbrecht 2010).
- Vö. Svenbro 1993, 158–169; Prins 1999, 25.
- Képzőművészeti és zenei párhuzamként lásd Kárpáti András gondolatát a Polion-kratéről: „... az *aulétés* pedig ott állt feleslegesen és dolgavégezetlenül, hiszen, lám, a szatírok nem csupán eljátszák, hogy kísérik saját magukat a hangszerrel, hanem valóban zenélni kezdenek, félbeszakítva és ezzel elnémítva az aulosjátékost. Az ábrázolást az újzene kontextusába helyezve a képen *látható* zene szinte már hallható lesz: hallani véljük, mint az aulos-zene a komédiaszínpadon egyszer csak elhallgat.” (Kárpáti 2014a, 94.)
- vocis sonus*, Cicero: *A szónokról* III. 40. Vö. Porter 2010, 320.
- A görög líra zenei háttéréről és az egyes műfajokhoz társított kísérő hangszerekről lásd Kárpáti 2007, 12–23.
- A szakirodalom tengeréből kiemelnék néhány, értelmezésem sajátos szempontjából hasznosnak bizonyult interpretációt: Wills 1967; O’Higgins 1990; Greene 1995; Greene 1999; Greene 2007; Prins 1999, 28–40; Wray 2001, 88–109; Radke 2005; Gaisser 2009, 139–144. Ezek egy része a görög, egy része a latin költeményt tárgyalja, s vannak, amelyek a kettőt együttesen. A Catullus felől közelítők többnyire – érthetően – a *carm.* 50-t, sőt adott esetben a *carm.* 11-t is bevonják az elemzésbe.
- Lásd Svenbro 1993, 145–159.
- Lásd pl. O’Higgins 1990, 159; Greene 1999, 9. Alapos, a svenbroi olvasattal – s a későbbiekben a ps.-longinosi koncepcióval – is számoló értelmezés: Prins 1999, 28–40.
- Vö. Prins 1999, 34. Mint megjegyzi, a hiátusnak egy elveszett digammával történő feloldása (amelyet ő nem fogad el) végső soron igen hasonló effektust eredményezne, mint a hiátus maga.
- Ford. Bolonyai Gábor (Bolonyai 2007, 220–221). Uo. a 222–224. oldalakon lásd a helynek a nézőpontok játéka kihegyezett elemzését, melynek sokat köszönhetek. A fenséges diskurzusát – annak ellenére, hogy nélküle a fr. 31 szövegét nem is ismernénk – a Sapphó- (és a Catullus-) vers értelmezési hagyománya meglepően ritkán érvényesíti. Gondolatmenetemben viszont fontos szerepet
- játszik – s éppen itt merül fel szükségképpen a kérdés, hogy a fenséges hagyományának melyik vonulatát részesítem előnyben, pl. Ps.-Longinos, Burke, Kant vagy éppen Lyotard áll-e az előtérben. Erre az alábbi, a kérdést csak részben megkerülő választ tudom adni. A fenségest úgy kezelem, mint „az esztétikai tapasztalat intenzifikálásának” (Porter 2012, 59) lehetőségét, amely ebben az intenzifikációs folyamatban teljes mértékben átrendezi az emberi lét szokásos, hétköznapi kereteit, egyszerre „felfelé” (emberfeletti: az isteni, tehát időben, térben, tudásban és érzékelésben kevésbé korlátozott lét felé) és „lefelé” (ember alatti: természeti, testi, állati vagy éppen részecskékre eső, a halál felé mutató materiális lét felé). Az így keletkező, egyszerre fragmentált, atomisztikus (mikro) és organikus, totális (makro) nézőpont látványosan találkozik – és szükségképpen egy majdnem-halálban találkozik – Sapphó 31. töredékében. Ps.-Longinos, ha úgy vesszük, a „test-töredékek”, illetve a töredékes érzékelés egységbe foglalásának, tehát a kétféle nézőpont egyesítésének fenséges példjaként prezentálja a verset (vö. Hertz 1983), ráadásul töredékesen, éppen a lírai én kvázi-halálának pillanatában megszakítva az idézetet. A fr. 31 töredék mivolta újabb dimenziókkal gazdagítja az összképet: a fenséges tapasztalatában fragmentálódó, ugyanakkor e totális, szinesztétikus érzékeléssel a halandó hétköznapi perspektíváján egyszersmind túl is lépő, e tapasztalatba testi értelemben belehaló ént olyan szöveg tanúsítja, amely maga is hasonló tapasztalatokat szenved el, amennyiben a töredék – amely egyszerre képes megidézni a teljes *hiány* és a potenciális *teljesség* képzetét – a kora romantika óta a fenséges esztétikájának fontos kiindulópontja (töredék és fenséges kapcsolatához lásd Fetscher 2001, 561–562). A „megtöröttség” konfigurációjához a lírai fenséges tapasztalatában legutóbb lásd Kulcsár Szabó 2016. Az e jegyzetben leírtakból adódó tanulságokat a továbbiakban végig érvényesítem, anélkül, hogy minden esetben külön érvelnék a „fenséges” kifejezés használatának indoklása mellett.
- Legutóbb lásd a 2016. május 3-án, Cambridge-ben tartott előadását: <http://www.crash.cam.ac.uk/gallery/video/hans-ulrich-gumbrecht-why-prosody-and-rhythm-matter-in-poetry-and-in-the-hu> (hozzáférés: 2016. 09. 01.). A koncepció mögött álló jelenlét-, illetve hangulat-felfogáshoz lásd Gumbrecht 2013. A gumbrecht *Stimmungen lesen* koncepciójának az irodalmi szövegek „hangjai” révén egyszerre távollétként és jelenlétként epifánikusan felvillanó múlttapasztalat összefüggésében való továbbgondolásához, utalással a hang metafizikájára és a történelmi fenségesre, lásd Vásári 2013. A továbbiakban – jelöletlenül – bizonyos egybehangzások lesznek felfedezhetők Vásári Melinda e tanulmányával, amely egy Nádas Péter-szöveghely kapcsán mutat rá a múltnak a *hiányban* feltároló, illetve felcsendülő jelenlétére.
- Gumbrecht 2013, 12 (az idézet Toni Morrisontól való, a hangulat definíciójaként).
- Dolar 2006, 55. A részletre Vásári (2013, 116–117) irányította rá a figyelmem.
- Kárpáti András prózafordítása (Kárpáti 2014b, 78).
- Hubbard 2000, 33; Putnam 2006, 34; Kárpáti 2014b, 82. Horatius ugyanakkor a *dulce* adverbium megismétlésével mintha maga is

- vétene az el nem várt „pontosság” ellen: szemben Sapphóval, szinonima helyett szóismétlést alkalmaz.
- 18 Az e bekezdésben olvasható értelmezés sokat – de nem mindent – köszönhet Putnam (2006, 32–37) interpretációjának, mely a két sapphói strófában írt Catullus-vers, a *carm.* 11 és 51 intertextuális nyomait kutatja Horatius *carm.* I. 22-ben. Különösen termékenynek találtam a *tangere*, ‘érint’ igére és a belőle származó, *in-* fosztóképzős *integer* melléknévre építő gondolatmenetet (Hor. *carm.* I. 22, 1: *integer vitae*; Cat. *carm.* 11, 24: *tactus aratro est*, vö. Putnam 2006, 37). A horatiusi lírai hang és Augustus mindenütt jelenvalóságának párhuzama nem Putnamtól való; ebben Michèle Lowrie koncepciója volt a segítségemre, többek közt azzal, ahogyan a *carm.* IV. 5-ben Horatiusnak az Augustus fizikai távollétét univerzális jelenlétté varázsoló lírai hangját elemzi (Lowrie 2009, 94).
- 19 Elhallgatásalakzatok narratív értelmezéséhez általában és 20. századi regények elemzésének példáján lásd Zsadányi 2002.
- 20 Erre az eshetőségre a Catullus-szakirodalom nem szokott utalni; feltehetőleg azért, mert az ilyen experimentális gesztusokat (egyszerűen fogalmazva: hogy ti. Catullus a sapphói hang-megtörést egy kimaradó adónisi sorral „illusztrálja” a fordításában) elképzelni sem tudja – az irodalmi műalkotást nyilván organikus egészként kezelő – klasszikus irodalomnak még egy olyan, avantgárdba hajló alakjáról sem, mint Catullus. Még az a friss monográfia is, amely kifejezetten a *csend* fogalma felől ragadja meg – innovatív módon – Catullus költészetét, csak odáig megy el, hogy (csakis jegyzetben) megkockáztassa, éppen e sor elveszésében a szöveg-hagyomány ironiája mutatkozik meg: „In an attractive irony of textual history, part of that crucial moment, all of v. 8, is lost from the (lost) archetype (‘Veronensis’) and must be supplied.” (Stevens 2013, 310, 19. jegyzet.) A „must be” filológiai imperatívuszára érdemes külön is odafigyelni.
- 21 A mediális fordítasesemény koncepciójához lásd Mezei 2016. Az elnémulás tipográfiai „fordításához” lásd a Coleridge *Regéjét* tárgyaló fejezetet (uo., 131–52); a vers mint síremlék gondolatának s ezáltal a lírai hang textuális továbbélésének mint a fordítás materiális téjének elemzéséhez pedig az 55. Shakespeare-szonett Szabó Lőrinc-féle fordításáról írtakat (uo., 115–130). A síremlék és az írás (mindkettő: *séma*, tkp. ‘jel’) eredendő némaságáról, a Theognis-féle „hang nélküli köröl” lásd Svenbro 1993, 8–25. A hangrögzítéshez mint a hang technikai halhatatlanná tételéhez, illetve a technikailag tárolt hang „holtak szelleme”-aspektusához lásd Kittler 1986, 112–113.
- 22 A szakmai közfelfogás a sapphói költészet elsődleges közegének természetesen a szóbeliséget tekinti, akkor is, ha általában nem tagadja annak lehetőségét, hogy Sapphó maga is használhatta az írást. Vö. Lardinois 2008 a sapphói korpusznak a költészet utóéletéről, illetve majdani emlékezetéről szóló megnyilatkozásairól (az írásról lásd: uo., 80), amelyeket elsősorban a *performance* megelőlegezett emlékezeteként értelmez, az esetleg használt írást a *re-performance*-t lehetővé tevő médium szintjére „fokozva le”. Svenbro felfogásával itt csak látszólagos az ellentmondás: hiszen Svenbrónál a fr. 31 éppen azt viszi színre, ahogyan az írás elősegíti vagy épp megakadályozza – s mintha a kettőt egyszerre tenné – a költőnő hangjának eleven továbbzengését, tehát, ha úgy vesszük, éppen a Lardinois által tárgyalt kultúrtörténeti szituációt.
- 23 Catullus és az írás kérdéséhez lásd mindenekelőtt Farrell 2014. A római irodalom arisztokratikus jelenlét-alapúságához – amelyből az következik, hogy az írásnak újra és újra el kell rejtenie magát és elő kell állítania a fikciót, miszerint szerzője fizikailag jelen van – lásd Habinek 1998, 103–121.
- 24 Természetesen lehetne érvelni amellett, hogy ez a megfosztottság-érzés elsősorban a mi 20/21. századi, historizmus által fertőzött attitűdünkből fakad, amelyet anakronisztikus lenne a Kr. e. 1. századi rómaiaknak tulajdonítani, akik számára természetes volt, hogy papirusztekercsen találkoznak a görög költészettel. Ez természetesen igaz, miközben Catullus költészete igencsak médium-érzékeny: általában az íráshoz köti saját létmódját (s minduntalan érzékelteti ennek hátrányait is), hogy annál hangsúlyosabb legyen, amikor egy alkalommal (a 65. *carmen*ben) dalnokként ábrázolja magát. Horatiusnak a görög lírát „autentikusan” meghonosító *Ódái* már a nyitó darabban (I. 1) utalnak a görög *poetic performance* kellékeire, többek között a „lesbosi *barbitosra*”, megalapozva ezzel a lírai szóbeliség jól ismert horatiusi fikcióját (mindehhez lásd Farrell 2014). Így a római irodalmi tudatban – természetesen műfajfüggő módon – bizonyos mértékig mintha mégis implikálva lett volna ez a „historista” szempont.
- 25 A témára a későbbiekben visszatérek.
- 26 Vö. Platón: *Állam* 398c–d (ezzel szemben a 399e szerint a *melos* csak a dallam). Köszönet Kárpáti Andrásnak az eligazításért.
- 27 Ankersmit 2005, vö. Vásári 2013, 116–119.
- 28 Ps.-Longinos: *A fenségről* 9, 2.
- 29 Benjamin 1980, 79.
- 30 Benjamin 1980, 82.
- 31 Benjamin 1980, 78.
- 32 Benjamin 1980, 82.
- 33 Benjamin 1980, 85. Benjamin fordítás-esszéjének a fenti értelemben vett segítségül hívásához sokat segített Paul de Man nevezetes írása (de Man 2007), valamint Mezei Gábor könyvének azon kommentárjai, amelyek Benjamin esszéjét egy médiatudományosan ihletett fordításelmélet egyik fő kiindulópontjává avatják (Mezei 2016, több helyen, de lásd különösen a 2. és 3. fejezeteket). A csempétredek *illeszkedése* mint eredeti és fordítás kvázi fizikai érintkezésének metaforája fontos szerepet játszik ebben az összefüggésben. Catullus Sapphó-fordításának *lacunája* felfogható úgy, mint forrás- és célszöveg benjaminini értelemben vett érintkezési vagy illeszkedési pontja.
- 34 Vö. Szegedy-Maszák 2003, 66 (a Wordsworth-féle „szakadékról”, romantika, töredékesség és fenség összefüggésében).
- 35 Vö. Kittler 2005.
- 36 „A hallásnak vagy nem hallásnak pedig az a jele, hogy a fülünk mindig zúg, mint a kürt, mert a fülben levő levegő mindig valami saját mozgást végez. A hangzás viszont más eredetű és nem saját. Ezért mondják, hogy az üressel meg a zengővel hallunk, mert azzal hallunk, ami a levegőt körülhatárolva foglalja magában.” (Aristotelész: *A lélekről* 420a, ford. Ritoók Zs., lásd Ritoók 1982, 223.)
- 37 Aristotelész: *Az égről* 290b12–29; Cicero: *Az állam* VI. 18–19 (Ritoók 1982, 213–217).
- 38 *Rauschen* és fenséges viszonyához lásd Scharnowski 2001.
- 39 A koncepcióhoz első megközelítésben lásd Malevics 1986. A festmény reprodukciója a Tate Modern honlapján, kommentárokkal: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/five-ways-look-Malevich-Black-Square> (hozzáférés: 2016. 09. 01.). Fenséges és avantgárd viszonyához, a *Fekete négyzet* érintésével, a fenségesnek az üresség, hiány, csend fogalmai felőli megvilágításával, lásd Lyotard 1995.
- 40 Lásd pl. Wray 2001, 97; Gaisser 2009, 138–144; Culpepper Stroup 2010, 233.
- 41 Így véli Gaisser (2009, 142); ahogy én is.

Bibliográfia

- Ankersmit, F. 2005. *Sublime Historical Experience*. Stanford, CA.
- Benjamin, W. 1980. „A műfordító feladata” (ford. Tandori D.): W. Benjamin: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, 71–86.
- Bolonyai G. 2007. „Fenség és nézőpont”: *Retorika és narráció*. Szerk. Hajdu P. – Ritoók Zs. Budapest–Szeged, 205–227.
- Culpepper Stroup, S. 2010. *Catullus, Cicero, and a Society of Patrons. The Generation of the Text*. Cambridge.
- de Man, P. 2007. „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról” (ford. Király E.): Józán I. – Jeney É. – Hajdu P. (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításeleméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Budapest, 240–267.
- Dolar, M. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA.
- Farrell, J. 2014. „Az illékony szöveg Catullusnál és más római költőknél” (ford. Vadas A.): Kelemen P. et al. (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Budapest, 484–513.
- Fetscher, J. 2001. „Fragment”: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart–Weimar, 551–588.
- Gaisser, J. H. 2009. *Catullus*. Blackwell Introductions to the Classical World. Malden, MA.
- Greene, E. 1995. „The Catullan Ego. Fragmentation and the Erotic Self”: *The American Journal of Philology* 116/1, 77–93.
- Greene, E. 1999. „Re-figuring the Feminine Voice. Catullus Translating Sappho”: *Arethusa* 32/1, 1–18.
- Greene, E. 2007. „Catullus and Sappho”: M. B. Skinner (szerk.): *A Companion to Catullus*. Malden, MA, 131–150.
- Gumbrecht, H. U. 2003. *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Chicago.
- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Gumbrecht, H. U. 2013. „Hangulatokat olvasni” (ford. Csécsi D.): *Prae* 2013/2, 9–25.
- Habinek, Th. N. 1998. *The Politics of Roman Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton, NJ.
- Hertz, N. 1983. „A Reading of Longinus”: *Critical Inquiry* 9/3, 579–596.
- Hubbard, Th. K. 2000. „Horace and Catullus. The Case of the Suppressed Precursor in *Odes* 1.22 and 1.32”: *The Classical World* 94/1, 25–37.
- Kárpáti A. 2007. „A görög régizene. Az archaikus görög líra zenei újításainak antik recepciója”: *Ókor* 6/1–2, 12–23.
- Kárpáti A. 2014a. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázákép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Kárpáti A. 2014b. „Római Lalage-dalnokok. Az *Integer vitae* mint szerepjáték és kritika”: Hajdu P. (szerk.): *Horatius arcai*. Budapest, 77–95.
- Kittler, F. A. 1986. *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin.
- Kittler, F. A. 2005. „Jel és zaj távolsága” (ford. Lőrincz Cs.): Bónus T. et al. (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Budapest, 455–74.
- Kulcsár Szabó E. 2016. „Boldogan és megtörötten? A »fenséges« alakzatai a *Hajnali részegség* esztétikai tapasztalatában”: *Alföld* 67/8, 48–69.
- Lardinois, A. 2008. „Someone, I Say, Will Remember Us. Oral Memory in Sappho’s Poetry”: E. A. Mackay (szerk.): *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*. Leiden–Boston, 79–96.
- Lowrie, M. 2009. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- Lyotard, J.-F. 1995. „A fenséges és az avantgárd” (ford. Széchenyi Á.): *Enigma* 2, 49–61.
- Malevics, K. 1986. *A tárgy nélküli világ*. Budapest.
- Mezei G. 2016. *Fordítás és anyagosság. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban*. Budapest.
- O’Higgins, D. 1990. „Sappho’s Splintered Tongue. Silence in Sappho 31 and Catullus 51”: *The American Journal of Philology* 111/2, 156–167.
- Porter, J. I. 2010. *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge.
- Porter, J. I. 2012. „Is the Sublime an Aesthetic Value?”: I. Sluiter – R. M. Rosen (szerk.): *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden–Boston, 47–70.
- Prins, Y. 1999. *Victorian Sappho*. Princeton, NJ.
- Putnam, M. C. J. 2006. *Poetic Interplay. Catullus and Horace*. Princeton, NJ.
- Radke, G. 2005. *Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie*. Stuttgart.
- Ritoók Zs. 1982. *Források a görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest.
- Scharnowski, Susanne 2001. „»Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!« Eine kurze Geschichte der Ästhetik des Erhabenen und des Rauschens”: A. Hiepmo – K. Stopka (szerk.): *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg, 43–55.
- Simon A. 2009. „Az antikvitás érzéki hagyománya. Kerényi Károly és »a könyv problémája«”: Uő: *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest, 2009, 171–200.
- Stevens, B. E. 2013. *Silence in Catullus*. Madison, WI.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ford. J. Lloyd. Ithaca, NY.
- Szegedy-Maszák M. 2003. „A mű befejezettségének ábrándja: töredékszerűség Vörösmarty költészetében”: Bednaries G. et al. (szerk.): *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a modernségben*. Budapest, 62–71.
- Vásári M. 2013. „Latencia, hangulat és atmoszféra”: *Prae* 2013/2, 108–120.
- Wills, G. 1967. „Sappho 31 and Catullus 51”: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 8/3, 167–197.
- Wray, D. 2001. *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*. Cambridge.
- Zsadányi E. 2002. *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Pozsony.

Ferenczi Attila (1962) klasszika-filológus, az ELTE BTK Latin Tanszékének docense. Fő kutatási területe a római irodalom története.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „Cato nemes halála”. Egy republikánus idol az augustusi Rómában (2015/1).

Horatius a költészet hasznáról

Ferenczi Attila

Horatius episztoláinak második könyve mindössze két levélből áll.¹ Mindkettőnek tárgya maga a költészet. Az Augustushoz címzett első levélben a költészet hasznáról, illetve a költői szöveg társadalmi recepciójáról olvashatunk, a Florushoz szóló másodikban a költői lét belső világáról.² Mondhatnánk úgy, az első kifelé fordul, a költészet és a költészen kívüli világ viszonyáról beszél, a költő helyét, szerepét vizsgálja a társadalomban, a másik a költőként létezés belső tapasztalatait foglalja össze, és – ezektől a tapasztalatoktól nem függetlenül – a beszélő végül búcsút vesz benne saját költészettől: itt teszi le a lantot. Mai tudásunk szerint talán ez a horatiusi költészet legutolsó darabja.³ Az első levél a költészet fontosságáról szól, a másik pedig arról, miért nem akar Horatius tovább mégsem költő lenni. Az első levél egy passzusa a költészet társadalmi hasznáról szóló olyan képzeteket fogalmaz meg, amelyek sajátos helyet foglalnak el az antik hagyományban.

*Os tenerum pueri balbumque poeta figurat,
torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praeceptis format amicis,
asperitatis et invidiae corrector et irae,
recte facta refert, orientia tempora notis
instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.
Castis cum pueris ignara puella mariti
disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
Poscit opem chorus et praesentia numina sentit,
caelestis implorat aquas docta prece blandus,
avertit morbos, metuenda pericula pellit,
impetrat et pacem et locupletem frugibus annum;
carmine di superi placantur, carmine Manes.*

*Ő alakítja a kis selypen dadogó gyerekajkat,
És elvonja fülkük még jókor a durva beszédétől.
Később jellemüket formálja baráti szavakkal
Minden irigy, haragos vagy csúnya vonást kijavítva.
Szép példákat idéz, a jövőt formálja a múltnak
Fényes alakjaival; vigasztal búst, elesettet.
Tiszta fiúk, hajadon lányok kara zengeni honnan
Tudna fohászt, ha a szent költőt nem küldi a Múza?
Kórusuk áldást kér, és érzi, hogy ott van az isten.
Égi esőt könyörög, s költőtől nyert szava kedves;*

*Vad veszedelmet elűz és elhárítja a járványt,
Áldott békét esd s dús terméssel teli évet:
Daltól enyhül az ég, daltól odalent is az árnyak!*

Horatius: *Epistulae* II. 1, 126–138
(Muraközy Gyula fordítása)

Horatius itt a lírai költészet egyik régóta szokásos pozíciójába helyezkedik bele, melynek lényege, hogy a költő arról beszél, milyen hatalmas van a költészetének, miért hasznos ő a társadalomnak, és mi az, amit nélkülöznie kellene a közönségnek, ha ő nem létezne. A görög líra műfajai közül ilyen részletekkel leginkább a kardalköltészetben, azon belül is az *epinikionok*, azaz a versenygyőztesek tiszteletére íródott költemények világában találkozunk. Pindaros a 7. isthmosi ódában például így fogalmaz: „Alszik a régi dicsőség, s az emberek elfelejtik csakhamar azt, ami nem érte meg a teljes virágzást költői dalok dicsőítő szavának árján” (17–20, ford. Csengery János). A szendergő régi dicsőség (*charis*) tehát nem attól létezik, hogy a költő megénekli, létezett nélküle is, csak kihullott (vagy kihullhatott volna) az emberek emlékezetéből, ha nem szólaltatja meg az ének. Mivel a *charis*, a megbecsüléssel teli hálás gondolat és az azt kiváltó tett itt azonos, így a *charis* nem (vagy nemcsak) a dal hallgatása során keletkezik, hanem már azt megelőzően is létezett.⁴ A hőstett akkor is nemes és felemelő, ha nem tudnak róla az emberek, de példaadó, tehát erkölcsi nevelő hatását csak akkor fejtheti ki, ha az énekes dalába foglalja: és mintegy felserkenti álmából. Hasonló érvelés jelenik meg a 3. pythói ódában is: „Bajnokerényt híres énekesek dala térszen / Örök életűvé. De csak kevésnek könnyű ez” (114–115, ford. Csengery János). A második mondat természetesen a költőre vonatkozik: nem mindenkinek sikerül megvalósítania a költészet céljait, lehetőségeit, aki dalnoknak képzei magát. Csak keveseknek adja meg a múzsa, hogy örökéletű legyen, amit megénekel.

Rendszeresen visszatérő gondolat, hogy a hír (*charis*, *doxa*, *kleos*) nem csupán az egyén ügye, hanem a közösség is, amelynek tagja a kiváló egyén, így a költészet hatása, fontossága sem csak az egyén hírnév iránti vágyakozásának kielégítésére korlátozódik: az egész város profitál belőle. A motívum leghíresebb megszólaltatását a 10. olympiai ódában találjuk:

...hogya szép tettet művelt
A férfi s mégis daltalanul sülyed
Hades honába, kevés gyönyört
Nyert tömérdek fáradozása.

Úgyde rád öröm árad az édes
Lantnak, a fuvalának hangjaiból
És messze terjesztik híred Zeusnak
Pieriaibeli szűzlányai.

Im'én magam [mármint a költő – F. A.] is buzgón velük
Iparkodám, hogy
Emeljem a lokrisi nép hírét
S méznek a harmatival hintsem tele városukat.

91–99

Csengery fordítása itt kihagy egy fontos szót: a költő dala mézzel hinti meg a *derék férfiakat nevelő (euanór)* várost. A derékak hírneve serkenti, jó példákkal ösztönzi a következő generációt: a dal gyönyörködtet, és közben nevel is, erkölcsi normákat közvetít. Ugyanez a gondolat szólal meg talán még világosabban Bakchylidész egyik töredékében (fr. 13 Maehler): „a mindenki számára láthatóvá váló erény nem marad a fénytelen éjszaka sötétjében, nem tűnik el, hanem a fáradhatatlan hírnév (*doxa*) ékességeként elterjed a földön és a nyugalmat nem lelő tengeren, ő [mármint az erény]... kormányozza Aia-kos híres szigetét a megfontolt Eunomiával [a jó törvények perszifikációja – F. A.], aki vidám ünnepet ül és örködik a jámbor férfiak békés városa felett” (179–189). Az ősök dalokból megismert erényei segítik hozzá a város jelenlegi lakóit ahhoz, hogy okosan megalkotott törvényeik legyenek, és polgárokként – vélhetőleg ennek következtében – békésen tiszteljék közös értékeiket. A gondosan ápolt közösségi emlékezet a jelen harmóniájának a záloga.

A költészet társadalmi haszna önálló témaként – ráadásul a költői minőség kérdésével összekapcsolva – éppen abban a műfajban válik tehát a költői dikció részévé, amely talán előadásának jellegéből fakadóan gyakran reflektál arra a tényre is, hogy a költő arisztokrata megrendelők felkérésére dolgozik. Valamely összegörög fesztiválon aratott sportgyőzelem alkalmából a győztes vagy rokonai, esetleg polisza megbízta pénzért a költőt, hogy írjon dicsőítő kardalt a jeles alkalomra, amelyet ott helyben az ünnepségek keretében, vagy esetleg később egy másik alkalommal előadhat a fiúk vagy lányok kara. A műfaj látóhatárán tehát megjelenik a megrendelő, a megbízás, a teljesítés, az érték és a minőség kérdése, és ide kell kötnünk az áru (azaz ebben az esetben a dal) dicséretéről és fontosságáról szóló tartalmi részleteket is, amelyeket a horatiusi szöveg legfontosabb költői előzményeként mutathatunk meg. Bizonyos értelemben – mint látni fogjuk – Horatius is a „megrendelőjéhez” intézi szavait. Furcsa paradoxon: éppen az a műfaj fogalmaz leghatározottabban a költészet társadalmi jelentőségéről, amely ugyanakkor egy félreismerhetetlen hatalmi viszonyrendszert is látni enged: a költő mint pénzen megfizetett munkás és mint közember többszörösen is alárendelt helyzetben van megrendelőjével, a gazdag és gyakran politikai, illetve katonai hatalommal rendelkező arisztokratával szemben. A költő társadalmi öntudatának efféle megfogalmazása, úgy tűnik, kezdettől fogva nem függetleníthető egy aszimmetrikus hatalmi viszonytól.⁵

Horatius a verseiben többször is név szerint hivatkozik Pindarosra mint költészetének talán legfontosabb történeti mintájára.⁶ A fentebb idézett részletben nem hangzik el maga a név, mégis felismerhető marad Pindaros (vagy a kardalköltészet általában) mint a szerepalkotás modellje, de ehhez a költői szerephez mégis eltérő értékeket kapcsol elődjét meghaladó ambícióval. Az idézett szövegrészlet két szervező elvet követ. Az első hat sorban a költészet szerepét a neveléssel kapcsolja össze; a második hét sorban egyetlen műfaj jelenik meg, hogy az egész költészet lehetőségeit példázza: a kardal.⁷

Os tenerum pueri balbumque poeta figurat („A költő formálja a gyerekek lágy, hebegő ajkait”, 126). A metafora jelentése nem egyértelmű. Porphyrio, Horatius 3. századi kommentátora így próbálja értelmezni: *poeticis enim lectionibus os infantis adhuc debile balbumque corrigitur* (ad v. 126), azaz „költők olvasásával fejlesztik a gyerekek még fejletlen és dadogó beszédét”.⁸ Ez a magyarázat tehát az *os* (száj) szót nem konkrétan, hangképző szervként értelmezi, hanem beszédképességgént, és a *balbus* melléknév jelentése is inkább képletes, nem artikulációs korlátozottságot jelöl, mint legtöbbször, hanem hogy valakinek nem elég folyékony a beszéde. Nyomukban járnak többnyire az újkori értelmezők is. Brink, a szöveghez készült legterjedelmesebb kommentár szerzője az egész szöveghehellyel kapcsolatban arról ír, hogy szinte minden filozófiai iskola a költői szövegeket (legfőképp persze Homéroszt) kitűnő bevezetésnek tekintették a filozófiai tanulmányokba, különösen az etikába, és erre utalának itt Horatius szavai is.⁹ Horatius korában leginkább a sztoikusok hangoztatták illetően elképzeléseiket. A sok lehetséges párhuzam közül talán egyedül az Augustus-kori görög nyelvű geográfiai íróra, Strabónra érdemes utalni nézetei kortárs hasonlósága miatt.¹⁰ Minden hasonlóság ellenére is ott marad azonban a bizonytalanság: valóban ezt jelentené Horatius szövege? Valóban csak a nevelésben látja a költészet szerepét, csak előkészítő funkciót tulajdonít neki a filozófiai tanulmányok megalapozásaként? Ha megnézzük a metaforában szereplő szavak használatát a latin irodalmi nyelvben, támadhatnak kétségeink. Mind a *figurat*, mind a *balbus* szavak, de leginkább a szavaknak ez az együttese leggyakrabban a hangképzésre szokott utalni. Apuleius egyik beszédében arról elmélkedik, hogy csak fiatal papagájt lehet megtanítani beszélni, a két évnél idősebbeket már nem: *Discit autem statim pullus usque ad duos aetatis suae annos, dum facile os, uti conformetur, dum tenera lingua, uti convibretur: senex autem captus et indocilis est et obliviosus* („A fióka két éves koráig tanulékony, amíg a szája alkalmas az alakításra és a nyelve elég zsenge, hogy megfelelően rezegjen: az ennél idősebb korban befogott madár már taníthatatlan és feledékeny”; *Florida* 12). Lucretius egy helye mutatja, hogy a Horatiusnál szereplő *figuro* a hangképzéssel összefüggésben használatos ige.¹¹ Csak egyetlen példa a *balbus* melléknév használatára: Cicero szerint Démostenész olyan *balbus* volt, hogy a saját maga által üzött mesterség nevének (ti. a retorikának) első hangját sem volt képes kiejteni (*Demosthenes... ita balbus esset, ut eius ipsius artis, cui studeret, primam litteram non posset dicere*; Cicero: *A szónokról* I. 260). Horatius szövénytámasztása tehát azt sugallja, hogy a hangképzésről, a latin nyelv beszédhangjainak elsajátításáról, és általában a beszédtanulásról van szó. Olyasmit tulajdonít magának vagy általában a költőnek a beszélő, amit az antik hagyomány az anya személyéhez vagy legalábbis szorosan a családhoz köt. Porphyrio is mintha ezt érezné meg, amikor, bár éppen

az iskolai tanításra vonatkoztatja Horatius kijelentését, kicseréli a benne szereplő *puer* (gyerek) szót *infansra* (csecsemő).

Ott mutatja tehát nekünk ez a metafora a költő alakját az újszülött csecsemő mellett rögtön az élet első pillanatától kezdve. Részletünk utolsó szavai: *placantur carmine manes*, „a halotti isteneket is csak a dal hatja meg”. Horatius értelmezésében a születéstől a halálig kíséri az ember egyéni létét a költészet. Az életút végpontjainak megmutatása után már könnyen elrendeződhetnek a megjelenített képek valamiféle belső időrendi sorrendben: a beszéd hangjainak elsajátítását követi a szavakhoz kapcsolódó alapvető stílári értékek, a nyelvi norma megismerése. A fejlődő gyerek a költő segítségével kezdi meg ismerkedését azzal a mindig, minden társadalomban nehéz és soktényezős bonyolult rendszerrel, amely megkülönbözteti a „csúnya” és „szép” szavakat egymástól, normatív értékeket kapcsol hozzájuk, és ezzel megmondja, hol, miként használhatóak, vagy tiltott a használatuk (127). Először a száját képi a költő (*os*), azután a fület (*ures*). Az *obscaenus* melléknevet szerepelteti itt Horatius a rút szavak megjelölésére. Az *ob* + *scaena* összetételéből keletkezett szó, amely újkori továbbélése során talán már elvesztette eredetének jelentésalkotó erejét, az ókori beszélő számára azonban világosan olyasmint jelölt, amit egy székével rendelkező, azaz tragédiák előadására alkotott színház színpadáról nem nagyon hangozhatna el, olyan szót tehát, amelyet ott nem lehetne kiejteni. A színpad képének felidézésével Horatius a nyelvi normát nem egyszerűen a kultúrához, hanem konkrét irodalmi, költői formához, a drámához kapcsolja. Ilyen kulturális intézményt megjelenítő szófordulat modern nyelvhasználatunkban talán a „nyomdafestéket nem tűr”. A kifejezés minden használója tisztában van vele, hogy nagyon sok mindent leírnak, kinyomtatnak, köztük tartalmi, stílári rútságokat is, de korántsem mindegy, hogy hol, mikor és mit. Ugyanígy az ókori szókép használója is tisztában volt vele, hogy éppen bizonyos színpadi műfajok képesek a legobszcurabb jeleneteket és legrágárabb szavakat megjeleníteni, ugyanakkor a tragédia, egy másik színpadi műfaj a legkényesebben viszolyog minden ilyesmitől. Kulturális, méghozzá azon belül is az irodalmi kultúrát megidéző szókép ez tehát, amely a nyelvhasználat stílári alapvetésének jelölésére szolgál. Azt köti a költő alakjához, amit általában a grammatikát oktató tanárához (*magister grammaticus*) szoktak. Ezután következik az erkölcsi nevelés (128–131) két eszköz segítségével: szabályok (*praeceptis*, 128) és példa, példázat (*exemplis*, 131). Itt már a költő alakja a filozófus (*sapiens*) mellé vagy helyére kerül.¹² Ezen a ponton felhagy Horatius a didaktikai időrenddel: fiatal felnőttek, vagy a felnőttkor határára ért fiatalok alkotják a kardalt előadó kórust; ez a kar pedig az emberi életet meghatározó minden fontos ügyben kérheti az istenek támogatását. Egészség, betegség, bőség, háború és béke, élet és halál: ez mind a költő felelősségi köre.

Horatius azt állítja, a költő szerepe nem a kulturális tanulási folyamat egy bizonyos pontján kezdődik, hanem az emberi élet elején: ebben a folyamatban nincsen megelőző pont. Nem különíti el a költői nyelvet valamiféle köznyelvtől: nem úgy állítja elénk, mintha létezne a „köz” által beszélt általános nyelv, és erre épülne rá, ebből építkezne a költők sajátos nyelvhasználata. Ha a költő jelen van az első hangok megtanulásánál is, akkor ez nyilvánvalóan nem fizikai jelenlétet jelent, hanem azt a nyelvet, amelyet a csecsemő tanulni kezd, a maga hangtani adottságaival együtt. A nyelv egészét köti tehát a költői tevékenységhez, bele-

értve még a hangképzést is. Nyilvánvaló, hogy a kommentárok azért nem számolnak ennek az értelmezésnek a lehetőségével, mert ennek elméletét nem találhatjuk meg a római vagy görög retorikai hagyományban, márpedig a kommentár leginkább más forrásból igazolható gondolatokat keres a költőnél, így lesz egy nyitott metafora értelmezése során egyértelműsítve arra a gondolatra, amelyet más forrásból is idézni, igazolni tudunk.¹³ Horatius túlzó és szokatlan kijelentésének az értelmezésekor nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy mindezt az episztola kedvesen viccelődő, ironikus kontextusa teszi lehetővé. Mégis, mielőtt a viccelődés és az ironia miatt súlytalanak értékelnénk szövegünk kijelentéseit, érdemes megfontolni, hogy a Kr. e. 1. század római költőit egészen kivételes viszony fűzte saját költői anyaguk, a latin nyelv problémáihoz. Tudatosan fejlesztették. Már a század elején Lucretius szemben találta magát az irodalmi nyelv korlátaival, és amikor híres szófordulatával az anyanyelv szegényességét emlegette (*patrii sermonis egestas*), korántsem csak a görög filozófiai terminusok hiányára gondolt. A jelentés határait érezte általában szűkösnek.¹⁴ Catullus éppen egy kiejtésbeli modorosság kapcsán élcelődött Arriuson a 84. *carmen*ben, de a nyelv, jelentés, kommunikáció kérdései állnak a catullusi *urbanitas* (városias csiszoltság) fogalma köré csoportosított kulturális jelenségek mögött is.¹⁵ Éppen Horatius egy másik művében találjuk a római költészet leghosszabb kifejezetten nyelvészeti okfejtését (*Ars poetica* 46–72). A költői tevékenység lényegének és a költői nyelvnek az azonosítása pedig az epikureus poétika öröksége.¹⁶

A szöveg második felében a *poeta* helyét a latin nyelvben a „költő” fogalmára használható másik szó, a *vates* veszi át, a technikai szót felváltja tehát az istenek szférájába avatott látnok költő képze. A fiatal, még házassálatlan felnőttékből álló kórus az istenekhez fordul és az emberi élet legkülönbözőbb ügyeiben kéri segítségüket. A képzet ebben az esetben is ismerős lehet a görög költészet és éppen a bevezetőben említett pindarosi kardalköltészet világából. Az is felmerülhet a szöveg tájékozott hallgatójának emlékezetében, hogy a szerző, Horatius komponálta a százados játékok (*ludi saeculares*) állami ünnepére megrendelt kardalt Kr. e. 17-ben, tehát körülbelül hat évvel szövegünk keletkezése előtt, így a kardal középpontba helyezése annak ellenére, hogy a római költészetnek csak alkalmi műfaja volt, Pindaros megidézése mellett szolgálhat saját munkásságra visszapiillanó utalásként is.¹⁷ A kardal hatását leíró sorok is túlmennek a költészet társadalmi hasznosságáról megfogalmazott szokásos elképzeléseken. Ha a múzsa nem adta volna nekünk a költőt, nem lennénk képesek megfogalmazni kéréseinket az isteneknek. A *preces* szó egyaránt jelölheti a kérés folyamatát, eszközét és a tárgyát. Honnan tudnák a kórust alkotó tapasztalatlan fiatalok, mit kell kérniük, mire kell vágyaniuk? Mi olyan érték, amit érdemes kérni az istenektől, mi nem az? Mintha egy alternatív kultúrateremtési mítoszt hallanánk: ahogyan Prométheus elhozta a tüzet az embereknek, akik korábban fáztak és éheztek Hésiodos beszámolója szerint, ugyanígy a Múzsa az emberiségnek adta a költőt, hogy megteremtse a civilizációt. Ha nem létezne a költő, nem tudná az emberiség megfogalmazni (*unde disceret*) saját vágyait (*preces*), sőt azt sem tudná, mik a saját vágyai. A kórus tudatlanságára és tapasztalatlanságára (*castus, ignara*) a költői tudás a válasz (*docta prece*). A kórus önmagában tudatlan és tapasztalatlan, a kórust vezető költővel együtt azonban az élet minden területére kiterjed a figyelmük: gondoskodásuk

hatókörébe tartozik a kedvező időjárás, a ragályok távoltartása, a bőség és a béke.

Ahogy halad előre a szöveg, és vele együtt cseperedik a kezdetben oktatóként megmutatott *poeta* tanítványa, válik egyre tágabbá a költő és a költészet által uralt terület határa is. Szövegünk első metaforáiban a nyelv teljességével azonosította Horatius a költő nyelvét, itt, a második részben a *vates* az egész kultúra mestereként jelenik meg. Ahogyan nem különböztethetünk meg költői nyelvet és a költészet világán kívül eső nyelvhasználatot, ugyanúgy nincsen a kultúrának a költészettől független része sem.¹⁸ Egyre táguló sugarú körben láttatja velünk Horatius a költészet hatalma alá vont területeket, míg végül előttünk áll az ég által küldött kultúrateremtő, mindenható, az emberi élet egészét egyszerre átlátó és felügyelő költő figurája, aki közvetít az istenek és a halandók szférái között. A kultúrateremtő költő gondolatával találkozhatunk a görög hagyományban is, ez nem olyan módon szokatlan, mint a nyelv egészét saját hatáskörébe rendelő költő figurája.¹⁹

Impetrat et pacem et locupletem frugibus annum („Eléri a békét és a terményekben gazdag évet...”, 137). A korabeli augustusi propaganda két központi elemét, a békét és a bőséget halljuk itt vissza a költő szájából, de az ő interpretációjában ezek nem a politika, hanem a költészet vívmányaiként jelennek meg.²⁰ Horatius nem először helyezi magát mint költőt a hatalom birtokosával egy sorba. Leghíresebb és legtöbbet elemzett példája ennek az ódák harmadik könyvének harmincadik, záró darabja: *Exegi monumentum*. Ebben a költő saját teljesítményét, azt az életművet, amelyet hátrahagy a világban és a világnak, marandóbbnak (*perennius*) és magasabbnak (*altius*) mutatja a politikai hatalom birtokosainak épített, materiális emlékeinél.²¹ Itt, az episztolák második könyvében hiányzik az összehasonlítás. A költő egyszerűen kijelenti, hogy mindaz, amire Augustus és vele együtt talán az egész római társadalom oly büszke, nem az ő, vagy legalábbis nem egyedül az ő érdeme. Nem a hatalom embere fölé helyezi magát, hanem helyére vagy legalábbis melléje. Anyák, tanárok és filozófusok után most a hatalom embere van soron. A vers születése (Kr. e. 11) egybeesik az augustusi kultúra máig ünnepele emlékének, az *Ara pacis*nak az építésével. A szenátus a monumentum felállítását Kr. e. 13-ban rendelte el, és a kész építményt 9-ben avatták fel. Falain a növényi vegetáció dús burjánzása a levelek között elrejtett kicsiny állatfigurákkal, és az ember-alakos reliefek, a tógás előkelőségek vonulása vagy az itáliai tájra bőséget hozó istennők ábrázolása karjukon csecsemővel, mind a békében és biztonságban prosperáló állam dicsőségét vannak hivatva hirdetni.²² Mindez, mondja Horatius a szövegünkben, nem az ő, vagy legalábbis nem csak az ő érdeme. A költészet nélkül, s mindaz nélkül, amit itt Horatius számára a költészet jelent: azaz a nyelv és a kultúra egésze nélkül ez nem lenne lehetséges.

Mi az új és sajátos ebben a költészetértelmezésben? Az igénye és az öntudata. Idézhetnénk a római irodalom korábbi szövegeit is, amelyekben a költészet és az irodalom hasznáról esik szó, de a bennük visszhangra találó képzet lényeges vonásaiban nem különbözik a Pindarosnál megismert gondolattól: a költők és a költészet társadalmi funkciója a tettek, a kiemelkedő teljesítmények emlékének megőrzése. Így ír erről például Sallustius a Catilina-összeesküvéséről szóló kismonográfiájának elején: „Szép dolog a hazáért tenni, de kicsit sem értelmetlen a beszéd sem: híressé lehet az ember háborúban és békében is,

és sokan érdemelték ki az emberek elismerését, olyanok is, akik cselekedtek, és olyanok is, akik mások cselekedeteit beszélték el” (3, 1). Vagy idézhetnénk Cicero jól ismert anekdotáját Nagy Sándorról, aki saját emlékezete miatti aggodalmában így sóhajtott fel: ugyanabban a sírban nyugodna Achilleus teste és hírneve, ha nem akadt volna hősi erényeinek olyan hirdetőjére, mint Homéros (*Pro Archia poeta* 24). Mind Sallustius, mind Cicero a társadalmi emlékezet fenntartójaként látja fontosnak a költőt, véleményük variálja, de valójában nem haladja meg a Homérosnál vagy Pindarosnál megismert értelmezést. Horatius azonban itt lényegében mond ettől eltérőt: az írás (dal) nem tükröz, rögzít, megőrökít valamilyen előzetesen, tőle függetlenül létező cselekedetet, hanem ő felelős annak előidézéséért: nélküle nem létezne a kiemelkedő cselekedet, létének első percétől olyan világot ismer meg a csecsemő, a jövő potenciális hőroa, amelyet a költészet (is) alakít, gondolkodásában a dalokból megismert ideálok szülik a hőstettek igényét. Nem másolja, hanem alakítja, formálja a világot, benne a politikai hatalom birtokosát is. Természetesen mindez az episztola ironikus kontextusában jelenik meg, ez teszi elfogadhatóvá különbözőségét a kultúráról szóló, a korban szokásos diskurzusoktól. Az olvasó tisztában van vele, hogy a szöveg egyes állításainak valóságtartalmára nem kérdezhet rá a költészeten kívüli világ nyelvén, mert érvényességük nem közvetlen és szó szerinti, de azt is érzékeli, hogy az a feszültség, amely a kettő között mutatkozik, éppen a kijelentés elvont és lényegre koncentráló tartalmához kapcsolt retorikai eszköz.

Mint már a bevezetőben megfigyelhettük, a költészet hasznáról szóló tézisek már a görög lírában sem voltak függetlenek a hatalmi diskurzusoktól. A költő szükségesnek érzi saját hasznosságának megfogalmazását rendszerint olyasvalakinek, akinek viszont nincs rá szüksége, hogy létét bárki előtt hasznosságával igazolja. Ha érveket kell keresni saját hasznosságának igazolására, nehezen kerülhető ki, hogy a hatalmi szerkezet érzékelhetővé váljon. Horatius a levélnek, amelynek egy részletét vizsgáljuk, a legelső sorától világossá teszi, hogy a költő és az uralkodó párbeszédét elsősorban a hatalmi viszonyok határozzák meg. A következő mondatlall indul a költemény: „Míthogy annyi ügyel foglalkozol, fontosakkal egyedül, fegyverrel véded Itália államát, erkölcsökkel ékesíted, törvényekkel javítod a hibáit, a közjó ellen vétenék, ha hosszú beszéddel rabolnám az idődet, Caesar!” És elkezdődik a horatiusi episztolaköltészet leghosszabb szövege.²³ Nagyon is sokáig rabolja a beszélő olvasója idejét ellentétben azzal, amit ígér az első sorokban. A mondat némiképp túlzó retorikája a korabeli olvasó számára jól ismert, akár a római irodalom archaikus koráig visszavezethető irodalomszociológiai modellt idéz fel: a kliens-költő röviden szólni kíván patrónusával, hogy utasítást kérjen vagy felhívja valamire a figyelmét.²⁴ Egyikük munkája fontos, kiterjedt és nehéz, ezért a másiknak belátással kell lennie, hiszen az övé nem olyan fontos, szerteágazó vagy esetleg nehéz, így egyikük ideje drága, másikuké nem annyira. A költemény pedig szinte végig a 270 soron át a költészet és az irodalom belső szabályait, törvényszerűségeit, jelenlegi vagy múltbéli helyzetét, szakmai, sőt olykor technikai kérdéseit taglalja, hogy végül az olvasó jogosan teszi fel a kérdést: mire vonatkozhatott az első mondatlall megteremtett nagyon konkrét kommunikációs helyzet?²⁵ Mit akart tulajdonképpen mondani a költő a fontos és elfoglalt embernek? Választott részletünk fölöl visszatekintve a kezdő mondatra, azt

gondolhatjuk, hogy például éppen ebben a részletben találhatjuk meg az egyik választ. A 112–122. sorok tagadják, vagy legalábbis jelentősen módosítják azt a képet, amelyet a bevezetés megteremt: az alárendeltség, a világos hierarchikus viszony, a fontos ügy vs. játék, *patronus* vs. *cliens* viszony tagadását vagy módosítását. A költő úgy szólítja meg a politikust az első mondatban, mintha evidens lenne a kettőjük közötti rangbéli különbség, és ezt ő maga is természetesnek tekintené, hogy aztán mindaz, ami a hosszú költemény 270 sorában elhangzik, egy hatalmi diskurzus részévé váljon. A költői szöveg metaforái azonban lépésről lépésre, lassan lebontják a kezdő mondatban implikált előfeltételezést. Az alkalmazott retorika által felidézett *patronus–cliens* viszony átadja helyét a horatiusi költeményekből egyébként ismerős másik szerepformálásnak, az *amicitiának*, azaz az egyenlő felek között létrejött, szabad akaraton alapuló társulásnak. A költészethez az egész társadalmi rendben betöltött szerepéről szóló horatiusi kinyilatkoztatás éppen azzal érdemi ki megkülönböztetett figyelmünket, hogy bár úgy tűnik, megfogalmazódhattak máshol és máskor is az antikvitásban hasonló elméletek, költői szöveg maga azonban a saját társadalmi szerepéről nem szokott így beszélni. Horatius nem kliens-költő. Nem tudunk a horatiusi szöveg mellé hasonlót tenni. Ez a minden iróniája el-

lenére lelkesülten öntudatos, a költészetet a nyelv és a kultúra egészével azonosító, a költő szerepét és személyét a metafizikai világhoz kapcsoló poétikai vallomás is a hatalmi átmenet korának terméke. Abban a korszakban született, amely még nem egészen monarchia, de már nem is a *res publica libera*, amelyben még nem alattvalók a polgárok, vezetőik még nem uraik, de már nem is egyszerűen tisztségviselők, olyan korszakban tehát, amelyben az efféle hatalmi diskurzusok gyakran személyes ügyekké válnak.

A hosszú költemény végén Horatius még egyszer visszatér a költészet hasznosságának kérdéséhez (229–270). Itt azonban a költészet hasznának szűkebb és hagyományosabb értelmezését alkalmazza: a hatalom szempontjából nézve a költészet legfontosabb hozadéka mégiscsak a történeti emlékezet rögzítése, azaz a nagy ember nagy tetteinek méltó megőrzése, ahogyan ezt például a fentebb idézett Cicero-anekdotában olvashattuk. Horatius viszont alkalmatlannak minősíti magát, hogy katona legyen ebben a seregben: nem alkalmas rá sem a műfaja, a dal (*parvum carmen*), sem a költői ereje (*vires*). Az eposz, a történetírás, de még a tragédia is megfelelő lehet arra, hogy imaginárius templomot emeljen Augustus tiszteletére, de a dalköltő ebben nem tud részt venni.²⁶ Talán ezzel a gondolattal zárul a horatiusi költészet.

Jegyzet

A másként nem jelölt fordítások a tanulmány szerzőjétől származnak.

- 1 Korábban általánosan elfogadott volt az a nézet, hogy az *Ars poetica* címen ismert költemény is a gyűjtemény részét képezte, de ennek a hagyománynak nincsen nyoma a kéziratokban, csak a humanista szövegkiadások óta létezett, és ma már nagyon kevés szövegkiadó képviseli. Lásd erről Ferenczi 2015, 297–98.
- 2 Az Augustus-levél értelmezéséről lásd magyarul: Acél 2010.
- 3 Korábban általában az *Ars poeticát* tartották a legutolsó műnek, mára ennek a datálása jóval korábbra került. Lásd erről: Frischer 1991, 17–51. Az Augustus-levél datálásához: Rudd 1989, 4.
- 4 Az a gondolat költészet mint a közösségi emlékezet fenntartója természetesen már Pindaros előtt is létezett. Ott találjuk már a homérosi költészetben is nyomait. A híres jelenetben azt mondja Helené ifjú férjének, Parisnak, amikor látja, mennyi szenvedést okozott szerelmük a trójaiaknak, hogy egykor majd rossz dallá lesznek az emberek ajkán (*Il. VI. 354–58*). Mégsem találunk olyan részeket, ahol az epikus elbeszélő saját társadalmi hasznosságát fejtené ki. Lásd erről: Agócs 2009, 35–39.
- 5 Két eltérő megközelítés: a költő alárendelt szerepét ebben a viszonyban, és az ebből adódó belső feszültségeit hangsúlyozza például Kurke (1991, 119–40), míg Bowie (2012, 83–92) kétségbe vonja ennek a viszonyrendszernek a szövegalkító fontosságát.
- 6 *C. IV. 2; C. IV. 9, 6; Ep. I. 3, 10*. A kérdésről általában: Highbarger 1935; Wilson 1980.
- 7 Természetesen nem Pindaros volt az egyetlen kardalköltő, de ő volt műfaja reprezentánsa, leglelkesebben ünnepest képviselője. Ps-Longinos jól példázhatja a késői utódok – amilyen például Horatius is volt – viszonyát a kérdéshez. Longinos minden költői műfajban egy szerzőt emel ki, az ő érdemeit tudatosítja olvasóiban, míg a műfaj többi képviselőjéről becsmérőleg nyilatkozik. A kardal esetében Pindarost hasonlítja össze Bakchylidészszel, és természetesen az előbbi érdemeit emeli ki az utóbbi fogyatékosságaival szembeállítva. Lásd erről: Most 2012.
- 8 Legalábbis ez a szokásos értelmezés, tehát nem a gyerekek olvasnak, hanem ő maga olvas. Ezt követi Brink 1982 a helyhez

fűzött kommentárjában, és nyilvánvalóan erre vezethető vissza az *Oxford Latin Dictionary* szócikke is, amely lefordítja a szöveghe lyet a következőképpen: „i. e. poetry is used for reading lessons” (*OLD s. v. „figuro” I*). Nem egészen bizonyos, hogy igazuk van: az *infans* szó bizonytalanságot kelt, hiszen jelentése beszélni nem tudó, azaz csecsemő. Tehát vagy nagyon fiatal gyerek (szinte csecsenő) értelemben használja Porphyrio itt a szót, vagy a mondat nem azt jelenti, ahogyan értelmezni szokás, és nem az olvasás tanulására vonatkozik, hanem mondjuk a beszédtanulás korai szakaszában a gyerekeknek megtanított „mondókára”, és ezt nevezné itt Porphyrio *lectio*-nak. Talán ebbe az irányba mutat a másik 3. századi kommentátor, Helenius Acro jegyzete is: *Poeticis enim delectationibus os infantis debile balbumque corrigitur* („költői játékokkal javítják/fejlesztik a gyerekek beszédét”).

- 9 Brink 1982 *ad loc.*
- 10 A régiek azt állítják, hogy a költészet bizonyos tekintetben a bölcsélet kezdete, amely gyerekkorunktól fogva vezet be bennünket az életbe, s élvezetesen tanít meg az erkölcsi, érzelmi és gyakorlati életelvekre (Strabón I. 2, 3). A Horatius-hellyel kapcsolatban először idézi: Tate 1928, 65.
- 11 *voces cum corpore nostro / exprimimus rectoque foras emittimus ore, / mobilis articulatur nervorum daedala lingua, / formaturaque laborum pro parte figurat* (Lucretius: *A természetéről IV. 447–450*). Ezt a lucretiusi helyet idézi Brink is, sőt a következő megjegyzést fűzi hozzá a két szöveghe ly viszonyáról: „In this verse I suspect a Lucretian reminiscence” (Brink 1982, 167).
- 12 Nem ez az első eset, hogy Horatius annak a véleménynek ad hangot, miszerint az erkölcsi nevelést a költők jobban végzik, mint a filozófusok: [Homerus] *quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non, / Planius ac melius Chrysippo et Cantore dicit* (*Ep. I. 2, 3–4*).
- 13 Már a 20. század elején kibontakozott a szakirodalmi vita, vajon mennyire tulajdoníthatunk önálló, értsd, más források által nem megerősített gondolatokat Horatiusnak. Archibald Young Campbell azt az elképzelést képviselte monográfiájában (Campbell 1924, 29), hogy a költemények szellemi világát nem

- a görög források szakadatlan kutatásával érthetjük meg, hanem a római intellektuális miliő termékeként. Vele szállt szembe Tate már fentebb idézett cikke (Tate 1928), amelyben a szerző határozottan állítja, hogy elméleti hiba olyan gondolatokat tulajdonítani a horatiusi költői szövegnek, amelyet nem látunk viszont görög forrásaikban.
- 14 Lásd erről Fögen 2000.
- 15 Lásd erről Tamás 2015.
- 16 Horatius szokás szerint úgy fogalmaz, hogy (például) a humor különféle formái menedéket jelentenek gondolatai pontos meghatározhatósága előtt. Itt mégis a költészet azonosítása a költői nyelvvel, illetve a költői nyelv kultúrateremtő erejéről szóló szavai modernitásból ismert megfontolásokat készítenek elő. Horatius szövege itt például Heideggert idézheti fel mai olvasójában: „Dichtung ist Stiftung durch das Wort und im Wort. Was wird so gestiftet? Das Bleibende. [...] Gerade das Bleibende muß gegen den Fortriß zum Stehen gebracht werden [...]. Jenes muß ins Offene kommen, was das Seiende im Ganzen trägt und durchherrscht. Das Sein muß eröffnet werden [...]. Aber eben dieses Bleibende ist das Flüchtige. [...] Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins.” (Heidegger 1944, 38.) Az epikureus szóesztétikáról lásd Asmis 1995.
- 17 A *Carmen saecularé*ről lásd Krupp 2010; Putnam 2001; Lowrie 2009.
- 18 Egy huszadik századi mondat ugyanerről: „Megalapozatlan és módszertanilag jogosulatlan az az eljárás is, amely az esztétikumtól független világ valamely önkényesen kiszakított részmozzanatát nevezi ki valósággá...” (Bahtyin 1985, 87.)
- 19 A görög filológiai hagyomány teremtette meg a kultúrhéros költő alakját, és ennek tudatában voltak az augustusi Róma literátus körei is. Jól bizonyítja ezt a már idézett Strabón egy megjegyzése: „Természetesen azt a törekvést, hogy valaki minden kiválóságot ráruház a költőre, csak az illetőnek túlzásba menő elragadtatásából lehet magyarázni; Hipparchos szerint, ha valaki az almát és körtét is az attikai ünnepeken körül vitt olajág termésének tartaná, ami tisztára lehetetlenség volna, ez volna hasonló ahhoz, amikor a költőnek tulajdonítunk minden tudományt és művészetet.” (I. 2, 3, ford. Földy József.)
- 20 Augustus propagandája sokat módosult az idők során. A vers keletkezésének idején már mintegy 20 éve áll Augustus a birodalom élén. Ekkor kerül a béke és a bőség ideológiai centrumába, és szorítja ki onnan – legalábbis részben – a korábbi katonai, háborús győzelmi propagandát. Ezekről a változásokról lásd Zanker 1987, 85–96.
- 21 Lásd erről: Lowrie 1997, 72–75; Woodman 1974.
- 22 Az ikonográfia klasszikus értelmezése: Zanker 1987, 171–88. Ugyanez magyarul: Zanker 2011.
- 23 A teljes horatiusi életműben egyedül az *Ars poetica* hosszabb, de mint fentebb említettem, azt nem tekintem az episztolák részének.
- 24 A római irodalom történetének két ikonikussá vált kliens-poéta alakja Terentius és Ennius. Lásd erről Goldberg 1989.
- 25 Azért mondhatjuk, hogy szinte végig az irodalom szakmai kérdései állnak a középpontban, mert van még egy részlete a hosszú költeménynek (214–270), amelyben a költészetről és politikai hasznáról esik szó.
- 26 Ezt a pozíciót persze némiképp mehökkentőnek mutatja Horatius korábbi költészete, ahol azért csak sikerült megtalálni a lírai költészet és Caesar dicsőítésének néhány lehetséges közös formáját. A szövegnek erről a részletéről lásd Lowrie 2002.

Bibliográfia

- Acél Zs. 2010. „Könyvtár és színház. Az irodalmi nyilvánosság terei Horatius Augustus-levele alapján”: *Ókor* 9/3, 17–21.
- Agócs P. 2009. „Memory and Forgetting in Pindar’s Seventh Isthmian”: L. Doležalova (szerk.): *Strategies of Remembrance from Pindar to Hölderlin*. Cambridge, 33–92.
- Asmis, E. 1995. „Philodemus on Censorship, Moral Utility, and Formalism in Poetry”: D. Obbink (szerk.): *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford, 148–177.
- Bahtyin, M. 1985. „A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben”: *Uő: A szó az életben és a költészetben*. Budapest, 55–161.
- Bowie, E. 2012. „Epinicians and »Patrons«”: P. Agócs – C. Carey – R. Rawles (szerk.): *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 83–92.
- Brink, C. O. 1982. *Horace on Poetry 3. Epistles Book 2*. Cambridge.
- Campbell, A. Y. 1924. *Horace. A New Interpretation*. London.
- Ferenczi A. 2015. „Az újraolvasott klasszikus. Horatius *Ars poetica*-ja”: *Helikon* 62/3, 297–308.
- Fögen, T. 2000. *Patrii sermonis egestas. Einstellungen lateinischer Autoren zu ihrer Muttersprache. Ein Beitrag zum Sprachbewußtsein in der römischen Antike*. Berlin – New York.
- Frischer, B. 1991. *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace’s Ars Poetica*. Atlanta.
- Goldberg, S. M. 1989. „Poetry, Politics and Ennius”: *Transactions of the American Philological Association* 119, 247–261.
- Heidegger, M. 1944. „Hölderlin und das Wesen der Dichtung”: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main, 33–48.
- Highbarger, E. L. 1935. „The Pindaric Style of Horace”: *Transactions of the American Philological Association* 66, 222–255.
- Krupp J. 2010. „Jelenlét és nyilvánosság. Kulturális és társadalmi kontextusok a *Carmen saecularé*ben”: *Ókor* 9/3, 22–29.
- Kurke, L. 1991. *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*. Berkeley, 1991.
- Lowrie, M. 1997. *Horace’s Narrative Odes*. Oxford.
- Lowrie, M. 2002. „Horace, Cicero and Augustus, or the Poet Statesman at *Epistles* 2,1, 256”: D. Feeney – T. Woodman (szerk.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge, 158–171.
- Lowrie, M. 2009. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- Most, G. W. 2012. „Poet and Public: Communicative Strategies in Pindar and Bacchylides”: P. Agócs – C. Carey – R. Rawles (szerk.): *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 249–276.
- Putnam, M. 2001. *Horace’s Carmen Saeculare. Ritual Magic and the Poet’s Art*. New Haven.
- Rudd, N. 1989. *Horace: Epistles Book II and the Ars Poetica*. Cambridge.
- Tamás Á. 2015. „Variációk a kulturális identitásra: Catullus, *carm.* 39”: *Korunk* 3/2, 46–54.
- Tate, J. 1928. „Horace and the Moral Function of Poetry”: *Classical Quarterly* 22, 65–72.
- Wilson, P. 1980. „Pindar and His Reputation in Antiquity”: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 26, 97–114.
- Woodman, T. 1974. „*Exegi monumentum*. Horace, *Odes* 3. 30”: T. Woodman – D. West (szerk.): *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Cambridge, 115–128.
- Zanker, P. 1987. *Augustus und die Macht der Bilder*. München.
- Zanker, P. 2011. „Augustus és az új állam mitikus felmagasztalása” (ford. Götz A.): *Ókor* 10/1, 61–71.

Kóthay Katalin Anna (1966) a Szépművészeti Múzeum Egyiptomi Gyűjteményének munkatársa. Kutatási területei: a Középbirodalom társadalomtörténete, történeti földrajz, historiográfia és halotti művészet a Ptolemaios-korban.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Illahun: egy királyi alapítású egyiptomi település (2014/1).

Éhezés, ahogyan az Újbirodalom előtti egyiptomi elit látta

Kóthay Katalin Anna

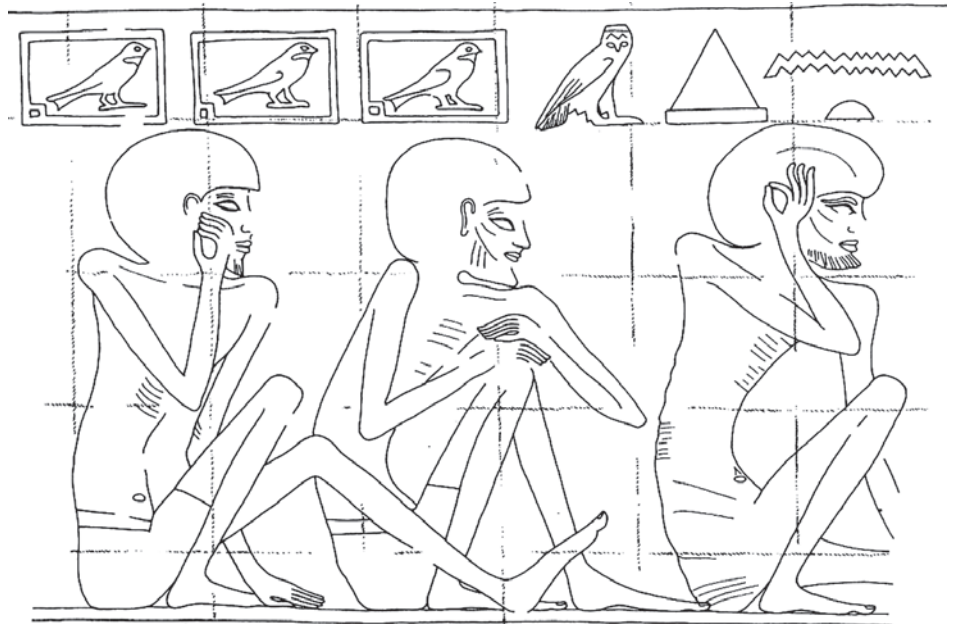
Éhezőkre, élelemhiányra, éhínségre való utalások az Ó-birodalom második felétől, az 5. dinasztiától kezdődően fordulnak elő az egyiptomi forrásanyagban – eleinte még elég ritkán. A korszak végén megnő a téma jelentősége, az Első Átmeneti Korban és a Középbirodalom idején pedig az éhezéssel kapcsolatos toposzok már állandó, konvencionális elemévé válnak az elit önreprezentációjának. Ezzel látszólag összhangban vannak azok a kutatások, amelyek azt feltételezik, hogy az Óbirodalom második felében olyan hirtelen klimatikus változások következtek be, amelyek hosszabb távú szárazságot és a korábbiaknál alacsonyabb Nílus-vízállásokat hoztak, ami a terméshozamok drasztikus csökkenéséhez és évtizedekig tartó, ismétlődő éhínségekhez, végül pedig az Óbirodalom bukásához és az első átmeneti kori „anarchikus” állapotokhoz vezetett. Az éhezésre való utalások tehát e szerint az értelmezés szerint valóban megtörtént eseményeket dokumentálnak.¹ A klimatikus változások természete azonban ma még nem teljesen ismert. A Kr. e. 3. évezred közepe táján, az Óbirodalom második felében valóban szárazabbá vált az éghajlat, ami mind a gazdaságban, mind a társadalomban változásokat hozott. Azonban nem igazolható, hogy ez katasztrofális válságot eredményezett volna, és hogy az éhezés témájának gyakori előfordulása az elit önreprezentációjában egy természeti katasztrófa által kiváltott gazdasági és politikai összeomlás bizonyítéka lenne. Ezért az újabb kutatások az éhezésre való utalásokat nem mint megtörtént eseményekről való beszámolókat vizsgálják, hanem az önreprezentáció egyik eszközének tekintik őket, amellyel az elit – az éhezőkhez való viszonyának bemutatásán keresztül – társadalmi státuszát és szerepét konstruálta.²

Éhező nomádok a halotti ikonográfiában és a szépirodalomban

Az éhezés ritkán volt témája az egyiptomi képi ábrázolásoknak. A kevés ismert példa közül a leghíresebb az 5. dinasztia végén, a Kr. e. 24. század utolsó harmadában uralkodó Unisz király szakkarai piramiskörzetéből származik. Az uralkodó halotti együttesének részeként a völgytemplomot a piramis melletti halotti templommal összekötő kövezett feljáró falának két fennmaradt töredékén csontsovánnyá fogyott, elcsigázott, egymást támogató vagy magukba roskadtan ülő férfiakat és nőket



1. kép. Éhezőket ábrázoló domborműtöredék Unisz szakkarai halotti körzetéből, Óbirodalom (Louvre E 17381; Ziegler 1999, 360 nyomán)



2. kép. Éhezőket ábrázoló domborműtöredék Szahuré abuszíri halotti körzetéből, Óbirodalom (Hawass–Verner 1996, 185, fig. 2a nyomán)

látunk, valamint egy felpuffadt hassal ábrázolt álló gyermek alakját (1. kép).³ A két faltöredéket sokáig a legkorábbi éhezésre való utalásként tartották számon. Az 1990-es évek közepén azonban hasonló domborműtöredék került elő a mintegy száz évvel korábban, az 5. dinasztia második királyaként uralkodó Szahuré abuszíri piramiskörzetéből, szintén a kövezett feljáró falából (2. kép).⁴

Amíg csak az Unisz-feljáróból származó reliefeket ismerték, a kutatók egy része az éhezőket ábrázoló jelenetben a király uralkodása alatt ténylegesen bekövetkezett éhínségek bizonyítékát látta, amelyeket a korabeli klimatikus változások, a Kr. e. 3. évezred közepe táján jelentkező, a korábbi csapadékosabb periódust felváltó szárazság következményének tartottak.⁵ A Szahuré piramiskörzetéből előkerült töredék viszont azt bizonyította, hogy az Unisz-feljáró falán az éhezés nem mint egyedi, különleges téma, hanem mint a királyi halotti ikonográfia egy motívuma jelent meg. Így elterjedtebb lett az az egyébként már korábban is megfogalmazott vélemény, hogy az éhezőket ábrázoló jelenetek nem konkrét történeti eseményeket örökítenek meg, hanem szimbolikus értékűek. Az éhező alakok ikonográfiája (a hajviselet és a férfiak szakállja) nem hagy kétséget afelől, hogy a domborművek nem egyiptomiakat, hanem a keleti sivatagban élő nomádokat ábrázolnak.⁶ Szerepük a királyi halotti együttes ikonográfiájában talán arra szolgált, hogy bemutassa: az uralkodó gondoskodott az Egyiptom határain túli mostoha vidékek szükségét szenvedő lakosságáról.⁷ Egy másik, az előbbinél kedveltebb magyarázat szerint az egyiptomiak a királyi halotti együttes építéséhez szükséges jó minőségű kövek beszerzéséért a sivatagi területekre indított expedíciók nehézségeit akarták illusztrálni, amikor azok lakóit, a nomád éhezőket ábrázolták, akik az idegen vidék zordságát, az ott uralkodó drámai viszonyokat szimbolizálták. Erre utalhat a Szahuré piramiskörzetéből származó ábrázoláson az éhezők fölötti töredékes feliratban a piramis csúcsát alkotó piramídon említése, amelynek kőanyagát szintén egy ilyen vidékről

szállították a Nílus-völgybe.⁸ Az utóbbi értelmezés meggyőzőnek tűnik és összhangban van az egyiptomi elképzelésekkel, a jelenetet azonban mégsem tudjuk kielégítően magyarázni. Az viszont nyilvánvaló, hogy az óbirodalmi királyi ikonográfiában az éhezést tipikusan nem az egyiptomi viszonyok sajátosságaként, hanem egzotikumként értelmezték: az Egyiptom határain túli sivatag jellemzőjeként ábrázolták.

A csont és bőr nomád motívuma a vizsgált időszak későbbi szakaszában is része maradt a halotti ikonográfiának, továbbra is ritkán, de már nem királyi kontextusban. Néhány középbiriodalmi elit sírból származó jelenet a sírtulajdonos szolgálatában álló, csontsovánnyá fogyott, ám jól táplált szarvasmarhát vezető nomád pásztort ábrázol (3. kép).⁹ Ezekben a foglalkozási csoportjukat szimbolikus képviselő pásztrokban – csakúgy, mint az óbirodalmi királyi reliefeken megjelenített éhező alakokban – nem valóságosan megtörtént éhínségek áldozatait kell látnunk (hiszen akkor az állatok sem lennének jól tápláltak), hanem annak a bizonyítékát, hogy az egyiptomiak a kóros soványságra a nomád pásztrok megkülönböztető testi jellegzetességeként, illetve az éhezésre/alultápláltságra a nomádok életkörülményeinek meghatározó jellemzőjeként tekintettek.

Az éhezés tehát a vizsgált időszak halotti ikonográfiájának két eltérő kontextusában is tipikusan az idegen, ideológiai síkon a káoszt szimbolizáló, ökológiai szempontból mostoha adottságú, a bőség Egyiptomával szembeállított létezők lakóit jellemezte.¹⁰ Ennek az ikonográfiai tradíciónak a korabeli irodalomban is megtaláljuk a megfelelőjét. A középbiriodalmi keletkezésű *Merikaré király számára írt intelmek* című alkotás szintén arról tanúskodik, hogy az egyiptomiak szemében a nomádok életkörülményeinek egyik legmeghatározóbb eleme az élelemhez való hozzájutás állandó nehézsége volt: „Nem marad ő egy helyben, lábait az élelem(keresés) hajtja”, olvashatjuk az *aamunak* (azaz ázsiaiinak) nevezett, keleti sivatagban élő nomádokról.¹¹

Kétségtelen, hogy az alultáplált/éhező nomádokról alkotott ideologikus kép egyoldalú, és hogy az őket ábrázoló jeleneteket nem készítésükkal egyidejű események ihlették. Ugyanakkor ezt a szélsőséges képet mégis a nomádok világáról való tényleges tudás és a velük való találkozások tényleges tapasztalatai alakították ki: a gyakori víz- és élelemhiánytól és alkalmanként nyilván katasztrofális hatású éhínségektől is sújtott sivatag ökológiájának az ismerete, valamint az, hogy az egyiptomiak gyakran úgy találkoztak a nomádokkal, mint akiket aszály és éhezés késztet arra, hogy ellenőrzötten vagy ellenőrizetlenül beszivárognak a Nílus-völgybe. Az Újbírodalom idején előfordult, hogy az egyiptomiak lehetővé tették az aszály sújtotta területekről érkező nomádok számára, hogy felügyelet mellett a Deltában itassák az állataikat.¹² Egy középbirodalmi levél viszont, amelyet az Egyiptom és Nubia határán épült Elephantine erődjében fogalmaztak, annak bizonyítéka, hogy az egyiptomi határőrök nem mindig mutattak együttérzést a segítségért folyamodó éhezők iránt. A levél egy jelentést tartalmaz, amely egy hétfős, férfiakkból, nőköl és gyermekekböl álló csoportról tudósít, akik a sivatag felöl érkeztek az erödhöz, és egyiptomi szolgálatba szegödve reméltek megélhetést. Az egyiptomiak, bár nem fogadták szolgálatba a nomádokat, kikérdezték őket, és megtudták tölük, hogy „a sivatag haldoklik az éhségtöl”. Majd ezt követően, még aznap, részvétlen pragmatizmussal visszaküldték őket a sivatagba.¹³

Az éhezökröl és szegényekröl való gondoskodás toposza az életrajzokban

A 6. dinasztia (kb. Kr. e. 2305–2118) idején, több mint egy évszázaddal azt követően, hogy az ikonográfiában először tűnt fel az éhező nomádok képe, a sírok falára írt szövegek között megjelent az éhezökröl való gondoskodás motívuma. A nem királyi elit sírokban megörökített életrajzok két fő témája ekkor az elhunyt hivatali karrierjének megrajzolása és morális személyiségének bemutatása volt.¹⁴ Az utóbbit olyan kijelentések hosszabb vagy rövidebb füzére alkotta, amelyek azt szem-

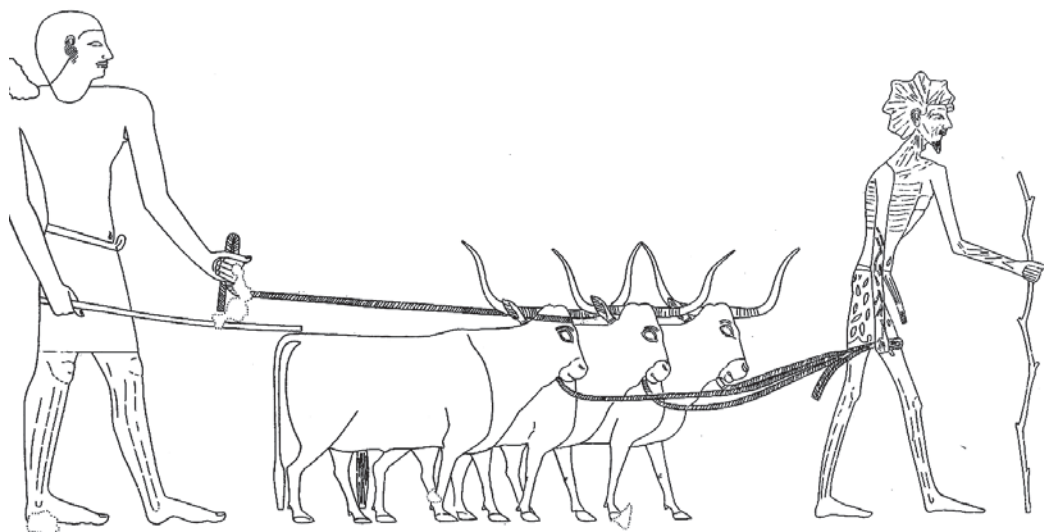
léltették, hogy a halott földi életében betartotta a szűkebb és tágabb társadalmi környezetével szembeni normákat, igazolva ezzel, hogy szóban és tettben a *maat*-nak megfelelően, azaz a teremtéssel létrejött, a világot és a társadalmat kormányzó igazsággal/igazságossággal összhangban élte életét.¹⁵ Ennek a felsorolásnak volt része a „kenyeret adtam az éhezönek, ruhát a mezítelennek...” kezdetű toposz, amelynek¹⁶ legkorábbi előfordulását a 6. dinasztia első királya, Teti idején élt Neferszemré vezír szakkarai sírjában olvashatjuk az alábbi szövegkörnyezetben:

*A maatot szóltam,
és a maatot cselekedtem.*

[...]

*Amikor hatalmamban állt,
megmentettem a gyengét attól, aki nála erősebb volt.
Kenyeret adtam az éhezönek, ruhát a <mezítelennek>,
partra juttattam azt, akinek nem volt hajója.
Eltemettem azt, akinek nem volt fia,
átkelőhajót építettem annak számára, akinek nem volt
átkelőhajója.¹⁷*

Az éhezők itt is és más korabeli változatokban is egy tágabb felsorolásban, a nincstelenek és társadalmilag kiszolgáltatottak egy csoportjaként jelennek meg. Reménytelen helyzetük ebben a kontextusban nyilvánvalóan nem valamifajta, éhínséget kiváltó természeti vagy társadalmi katasztrófa következménye, hanem a társadalom szerkezeti viszonyaiból ered. Azonban ennek a strukturális szegénységnek az enyhítése, illetve kezelése, amelyre morális kötelességként tekintenek az életrajzok, nem pusztán altruizmus. A szövegek nem az elesettek megsegítésének egyetemes felelősségéről szólnak, hanem azt hangsúlyozzák, hogy az életrajz tulajdonosa, aki tipikusan a központi adminisztráció elosztásért felelős hivatalnok vagy egy nomosz kormányzója volt földi életében, gondoskodott a saját területén és/vagy joghatósága alatt élő csoportokról. A marginális csoportok segítése a közösségbe való integrációjukat, és ezzel a társadalmi rend fenntartását jelképezte. A társadalmi



3. kép. Állatokat vezető beduin ábrázolása Uhhotepe meiri sírjában, Középbirodalom (Blackman 1915, pl. VI nyomán)

rend szimbolikus fenntartásával pedig az életrajz tulajdonosa a *maat* fenntartásához járult hozzá, ami az egyiptomi halotti szövegek és rituálék alapvető célja volt.¹⁸

A toposz azonban szimbolikus-rituális jelentésén túl a társadalmi realitásokhoz való viszonyának a síkján is értelmezhető. Az éhezés a 6. dinasztia alatt még nem volt túl gyakori témája az életrajzoknak, de azt követően konvencionális elemmé vált, és az Első Átmeneti Korra (kb. Kr. e. 2118–1980) már a „kenyeret adtam az éhezőknek, ruhát a mezíteleneknek...” kezdetű toposznak újabb, kibővített, olykor kifejezetten hosszú változatai jöttek létre. A kenyér és ruha mellett az életrajz-tulajdonosok sört, vizet, tejet, szandált, lent, fémeket, szamarat vagy fogatot biztosítottak azok számára, akik e javakat nélkülözték. Ezzel párhuzamosan az élelemmel való ellátásnak egy olyan tágabb kontextusa jelent meg és bukkant fel szórványosan még a Középbírodalom idején (kb. Kr. e. 1980–1760) is, amely krízishelyzet idején rendszeres gabonaosztásokról és egyéb, a közösség stabilitását fenntartó intézkedésekről tanúskodik.

Qar, az edfui nomosz kormányzója, aki a 6. dinasztia idején élt, még csak általánosságban beszél éhezőkről ebben a kontextusban:

*Kenyeret adtam az éhezőknek és ruhát a mezíteleneknek, akiket ebben a nomoszban találtam. Egy kancsó tejet adtam és gabonát mértem ki a saját vagyonomból az éhezőknek, akiket ebben a nomoszban találtam. A saját vagyonomból rendeztem (a tartozását) mindenkinek, akinek ebben a nomoszban gabona tartozása volt egy másik emberrel szemben. A saját vagyonomból származó vászonnal temettem el minden férfit ebben a nomoszban, akinek nem volt fia.*¹⁹

Nem derül ki, hogy a megsegített éhezők nincstelenek vagy pedig éhínség áldozatai voltak-e. Más szövegekből azonban egyértelműen kitűnik, hogy a gabonaosztás krízishelyzetben történik: „amikor a nyomorúság (*ksnt*) évei jöttek és éhínség (*snb-jb*) volt”, „az éhezés (*hkr*) éveiben”, „amikor Felső-Egyiptom haldokolt az éhségtől (*mwt n hkr*), és az emberek gyermekeiket ették”, „ínség (*m tsw*) idején”,²⁰ „alacsony víz (*mw nds*) idején”, „alacsony Nilus (*h'pj šrj*) idején”.²¹

A krízishelyzetre használt kifejezések egyértelműen arra utalnak, hogy az életrajzokban említett éhezések oka legtöbbször a Nilus nem elég bőséges áradása. Ez a gyakoriság – függetlenül attól, hogy a konkrét életrajzi utalásoknak volt-e történeti realitása vagy sem – már önmagában azt mutatja, hogy az egyiptomiak az elégtelen áradást tekintették az élelemhiány és az éhínségek legtipikusabb okának. Egy korábban elterjedt magyarázat szerint viszont az éhezések sokszor a tartományok közti háborúk következményei voltak, mivel ilyen időszakokban a politikai stabilitás hiánya megakadályozta az elosztás hatékony megszervezését.²² Az Első Átmeneti Kor, amikor az éhezésekre való utalások elszaporodtak a forrásanyagban, valóban a belső háborúskodások időszaka volt, és egyes életrajzokban konkrét utalásokat is találunk a lakosság élelemmel való ellátására a harcok idején.²³ Az éhezések és a háborúk közti összefüggés azonban még ezekben az esetekben sem egyértelmű. Djari a 11. (thébai) dinasztia második uralkodója, II. Antef katonai tisztviselője volt. A sírjában talált egyik sztéléjén arról tudósít, hogy az ország északi területe fölött uralko-

dó rivális hérakleopoliszi dinasztia ellen harcolt, majd a király megbízásából északra utazott, hogy gabonát szerezzen a thébaiak uralma alatt álló déli terület számára.²⁴ Éhezésről azonban nem beszél. Hornakht, aki a dendarai Hathor-templom alkalmazottja volt az Első Átmeneti Kor idején, így ír életrajzában: „Ötvenhat éven keresztül adtam gabonát egész Dendara számára, négyszáz zsák gabonát minden évben ellátmányként, és a Thinisszel való háborúskodás idején (is).”²⁵ Ám ez a szöveg sem éhínségről beszél, hanem a város gabonával történő folyamatos ellátásáról egy több mint félévszázados időszak alatt, amit még a „Thinisszel való háborúskodás” sem függesztett fel. Hornakht tehát nem azt állítja, hogy háborúskodás következtében keletkezett inség miatt osztott volna gabonát, hanem azt hangsúlyozza, hogy még a háborús időszak sem akadályozta meg ennek végrehajtásában.

Más életrajz-tulajdonosoktól (például a fent már idézett Qartól)²⁶ eltérően Hornakht nem említi, hogy a szétszított gabona saját tulajdona lett volna. Valószínűleg nem is volt az. Mivel a Hathor-templom egyik alkalmazottja, talán intézője (*jmj-r3 pr*) volt,²⁷ gyanítható, hogy a templom főpapjának megbízásából cselekedett, ahogyan egy másik életrajz-tulajdonos, Szeneni is, aki egy koptoszi főpap szolgálatában állt az Első Átmeneti Kor idején: „Árpát mértem ki és tápláltam az egész várost Dzsefi főpap kapujában a nyomorúság és éhínség éveiben.”²⁸ A helyi templomok főpapjai mellett szintén meghatározó szerepük volt a gabonaosztásokban a városi vezetőknek és tartományi kormányzóknak (akik sokszor egyben főpapok is voltak), azaz olyan hivatalok viselőinek, akiknek társadalmi és morális felelőssége volt egy-egy város vagy nomosz területén belül az általános jólétről és az elosztásról való gondoskodás – nem csak krízis idején. Henqu, a Hegyi vipera nomosz ura és a helyi isten főpapja, aki az Első Átmenti Kor elején élt, így ír erről:

*A Hegyi vipera nomosz valamennyi éhezőjének adtam kenyeret és sört. Felöltöttem ott a mezítelent. Partjait marhacsordákkal, legelőit juh- és kecskenyájakkal töltöttem meg. Kecské- és juhborral tápláltam a sivatag sakáljait és az ég keselyűit, mert azt akartam, hogy az ott élő emberek biztonságban legyenek. Főnökként és az árpa előljárójaként tevékenykedtem ebben a nomoszban.*²⁹

Míg a két korai nomoszkormányzó, Qar és Henqu az éhezők megsegítéséről beszélnek, addig más, főleg a későbbi szövegek a teljes város, illetve nomosz ellátására utalnak, egyes életrajz-tulajdonosok pedig azt is hangsúlyozzák, hogy nem tettek különbséget a város társadalmának különböző csoportjai között – akiket azonban semmiképpen sem tekinthetünk nincsteleneknek. A 10. dinasztia idején élt Heti kormányzó azt állítja, hogy amikor gabonát osztott városa, Assziut lakói számára, nemcsak a háztartásokat látta el, hanem az egyiptomi igazgatási gyakorlatban hivatalosan háztartást nem alkotó³⁰ és így rendes körülmények között valószínűleg bizonyos előnyök élvezéséből kizárt özvegyeket és árvákat is: „Gondoskodtam arról, hogy az özvegy ugyanúgy vihessen haza gabonát a fia számára, mint a közember a felesége számára.”³¹ Neheri kormányzóknak a hatnubi kőbányában hagyott felirata sem a szegények és rászorulóknak, hanem városa elitjének és alacsonyabb státuszú (de nem nincstelen) lakóinak

a támogatásáról tanúskodik: „Tápláltam városomat az inség idején. Elláttam, amikor nem volt semmije, adtam számára anélkül, hogy különbséget tettem volna nagyjai [ti. az elit] és kicsinyei [ti. a közemberek] között.”³² Elképzelhető, hogy Neheri idején az éhezés, ha valóságos eseménynek tekintjük, a korabeli háborús viszonyok következménye volt. A korábban már említett Djari thébai sírjában³³ talált másik sztélé felirata arra utal, hogy rendes körülmények között a segítségnyújtás azok között működött, akik „ismerték” egymást, azaz valószínűleg rokonsági és kliens–patrónusi kötelékek fűzték össze őket, ám a patrónus felelőssége krízishelyzetben egyetemessé vált: „Nagy ellátója voltam az ő házaiknak az éhínség évében. Tápláltam azt, akit ismertem, csakúgy, mint azt, akit nem ismertem.”³⁴

Egyes életrajz tulajdonosok arról számolnak be, hogy saját nomoszuk megsegítését követően a szomszédos nomoszok lakóit is élelmezték. Egy gebeleini kincstárnok, Iti azt állítja, hogy „a nyomorúság éveiben” városa ellátását követően két másik városnak is adott gabonát.³⁵ Iti kortársa, Ahtifi, a hierakónpoliszi nomosz kormányzója, Hefat városának ura, aki a saját nomoszával szomszédos két tartományt is a fennhatósága alá vonta, szintén gondoskodott a szomszédos területek élelmezéséről:

*Egész Felső-Egyiptom haldokolt az éhségtől, az emberek gyermekeiket ették, de nem esett meg, hogy ebben a nomoszban bárki meghalt volna az éhségtől. Segélyt adtam Délnek, és gabonakölcsönt Északnak. Nem fordult elő, hogy korábbi kormányzó ezt [tette volna], és nem esett meg, hogy ennek a nomosznak bármely előljárója hasonlót tett volna. Elláttam élelemmel Elephantiné házát is és elláttam élelemmel Jatnegent is ezekben az években, miután Hefat és Hormer megbékítettett [ti. jóllakott].*³⁶

A saját fennhatóság alatt álló csoportokon, területeken túl terjedő gondoskodás a társadalmi igazságosság elvének legalább morális érvényesülését jelzi. A Nílus áradása által biztosított élelemhez való hozzájutás jogának az egyetemessége nemcsak az életrajzok etikájában jelent meg, hanem a nagyjából egykorú (a Középbirodalom idejéből fennmaradt, de valószínűleg szóban már korábban is hagyományozott) halotti irodalomban is feltűnt, ahol a teremítő isten egy helyen így jellemzi önmagát: „Megalkottam a nagy áradást, hogy hasznára legyen a szegénynek, éppúgy, mint a gazdagnak.”³⁷

Ami azonban az életrajzokban mint egyetemes gondoskodás jelenik meg, nem feltétlenül tekinthető önzetlen segítségnyújtásnak. A marginális csoportok és szomszédos területek konszolidálása a mindennapokban a város, illetve nomosz belső rendjének biztonságát szolgálhatta. Az életrajzok arról is tudósítanak, hogy éhezések idején az élelmet keresők útra keltek, és egyik tartományból a másikba vándoroltak. Anhtifi irodalmi megfogalmazásában: „Az egész ország olyan volt, mint sáskaraaj a szélben: egyesek északra mentek, mások délre mentek. Én azonban mindig megakadályoztam, hogy a szűkséget szenvedő ebből a nomoszból egy másik nomoszba menjen.”³⁸ Kortársa, a gebeleini Iti hasonlóképpen ír: „A thébai nomosz [útra kelt északra] és délre, de nem esett meg, hogy Gebelein északra vagy délre vándorolt volna egy másik nomoszba.”³⁹ Az éhezők vándorlása nyilvánvaló veszélyeket rejtett magában:

munkaerőhiányt az elhagyott területen, és a belső biztonságot veszélyeztethette abban a nomoszban, ahová az elvándorlás irányult. Ezért nem meglepő, hogy a városi és tartományi vezetők érdeke az volt, hogy megakadályozzák az elvándorlást, ha pedig ez mégis megtörtént, akkor újraterelítéssel orvosolják a bajt. Talán ez történhetett a Hegyi vipera nomoszban is, amelynek főnöke a fent már idézett Henqu volt,⁴⁰ aki ritka témákat felvonultató életrajzában éhínségről ugyan nem szól, de gabonaosztást említ. Az általa leírtak arra utalnak, hogy nomosza korábban elnéptelenedett, s ő a problémát más nomoszokból érkezettek betelepítésével és társadalmi státuszuk emelésével oldotta meg: „Újraalapítottam a leromlott (elhagyott?) városokat ebben a nomoszban más nomoszok lakóival. Akik közülük alávették voltak, azoknak hivatali funkciót adtam.”⁴¹ Spontán bevándorlás esetén az újonnan érkezetteknek a társadalomba való integrációját kellett megoldani, amelynek eszköze szintén a letelepítés lehetett, bár erre vonatkozóan nincsenek forrásaink.

Az Anhtifi életrajzában megjelenő gyermekevés elrettentő irodalmi képe ellenére⁴² a telepítési és a lakosság megtartására irányuló politika arra vall, hogy a válságok nem feltétlenül voltak katasztrofálisak. Ugyanezt jelzik a krízishelyzetben fellépő élelemhiány enyhítésére vagy megelőzésére hozott gazdasági intézkedések is. Heti, a fent már idézett assziuti nomoszkormányzó⁴³ arról számol be, hogy megfelelő vízszabályozással és adópolitikával képes volt kezelni egy válsághelyzetet:

*Csatornát építettem ennek a városnak, amikor Felső-Egyiptom szükségben(?) volt, és nem látott vizet. Lepecsételtem a határokat [...] (?) -pecséttel. A magas földeket⁴⁴ mocsárrá változtattam, és gondoskodtam arról, hogy az áradás elérje a régi dombokat. Biztosítottam, hogy [a Nílus elárhassa] a szántóföldeket, amikor minden szomszédos terület szomjazott. [Mindenkit] elért az áradás, ahogy kívánta, és én a szomszédjaiknak is adtam vizet, hogy azok békességben legyenek velük. Gazdag voltam gabonában, amikor az ország inségtől szenvedett. Tápláltam a várost, gabonát mértem ki. Gondoskodtam róla, hogy a város lakó és felesége, az özvegy és fia gabonához jusson. Eltöröltem minden adót, amit elődeim által kivette találtam.*⁴⁵

Amíg más életrajzokban azt hangsúlyozzák, hogy az élelemmel való ellátás kiterjedt olyan területekre is, amelyek nem álltak az életrajz-tulajdonosának fennhatósága alatt, addig Heti a vízszabályozási munkák hasznának a szomszédokra való kiterjesztésével igyekezett elkerülni a városok/nomoszok között a vízhiány miatt esetlegesen kitörő villongásokat.

Heti másik fontos intézkedése a válság enyhítésére a korábban kivetett adók eltörlése volt. Hogy ez nem egyedi eszköz, hanem általánosabb gyakorlat lehetett, azt egy későbbi, a Középbirodalom idején élt nomoszkormányzó, Amení életrajza igazolja:

Amikor az éhezések éveit jötték, felszántottam a Gazella keleti részét minden földjét annak északi és déli határáig. Lakosai életben maradtak, el voltak látva táplálékkal, nem volt éhezők ott. Az özvegynek éppúgy adtam, mint a férjes asszonynak. Nem tettem különbséget nagy és kicsi között semmiben

*sem, amit adtam. Azután magas Nílus-állások jöttek, árpában, tönköltyben és mindenféle jó dologban gazdag (évek), és én nem hajtottam be a földadódhátralékot.*⁴⁶

Összegzés

Ameni, Hetihez hasonlóan, valószínűleg nem szedte be az adókat a válság éveiben, amelyeket a későbbiekben sem követelt hátralékként, amikor jobb lett a termés. Ez a válságtól sújtott lakosság anyagi konszolidációját és esetleges újabb válságokra való felkészülését segíthette. Hogy Ameni ezt külön hangsúlyozza, az talán arra utal, hogy az adók elengedése nem minden esetben volt végleges, sokszor talán csak a válság éveit megkönnyítő haladékat jelentett. Ugyancsak a válságban meggyengült lakosság anyagi terheinek csökkentését szolgálta az adósságok elengedése vagy rendezése. Legkorábban Qar, a fent már idézett óbirodalmi edfui kormányzó beszél arról, hogy az eladósodottakat úgy segítette, hogy saját vagyonából törlesztette a gabonakölcsönöket.⁴⁷ Egyes életrajz-tulajdonosok nem a földek terheinek enyhítéséről szólnak, hanem azt hangsúlyozzák, hogy nem használták ki a válságtól sújtottak nehéz helyzetét (nem kényszerítették leányaikat adósrabszolgaságba, nem vették el földjeiket), ami a gyakorlatban nyilván szintén az adósságok elengedését jelentette. A gebeleini Iti életrajzában ezt így örökítette meg: „A nyomorúság éveiben, amikor négyszáz ember szűkölködött, nem ragadtam el egyetlen férfi lányát és földjét sem.”⁴⁸

Azonban egy-egy válságból az elit gazdasági előnyt is kivácsolhatott, és ez az életrajzoknak ugyanúgy témája volt, mint a segítségnyújtás. Néhány szöveg arról árulkodik, hogy a szomszédos vagy távolabbi területek éhínség idején való megsegítése nem önzetlen cselekedet volt. Anhtifi életrajzából egyértelműen kiderül, hogy az éhínség idején Északnak és Délnek adott gabona tulajdonképpen kereskedelmi termék volt: „[Megérkezett Dél] embereivel és eljött Észak gyermekei[vel]. Jó minőségű olajat hoztak cserébe az én árpámért.” Anhtifi néhány mondattal később Északnak adott gabonakölcsönről beszél,⁴⁹ és a 11. dinasztia idején élt Hekaib ugyancsak gabonakölcsönrel segítette Felső-Egyiptomot és Északot.⁵⁰ A thébai Dzsehut pedig arról tudósít stélén, hogy ellátta élelemmel Amon templomát „a nyomorúság éveiben”, és „szerződést kötött állatáldozatokról”, amelyeket különböző ünnepeken mutattak be.⁵¹ Azaz az ellátásért cserébe részesedést kapott a templomi áldozatokból.

Az éhezők – akár képi ábrázolásokon jelennek meg, akár szövegekben utalnak rájuk, akár nomádok, akár szükséget szenvedő, kiszolgáltatott egyiptomiak – társadalmilag és sokszor területileg is marginális csoportok: az Egyiptom határain túli sivatagban élő nomádok, a társadalom peremére szorult nincstelenek, vagy idegen tartományból érkező, élelmet kereső vándorlók. Rituális-szimbolikus síkon a liminalitás képviselői. Éppen ezért az éhezők megsegítésének és az éhezés legyőzésének ábrázolása a halotti kontextusban használt életrajzokban elsődlegesen nem azt a célt szolgálta, hogy valóban megtörtént eseményekről számoljon be, de még csak azt sem, hogy az ön-reprezentáció eszköze legyen – bár az volt. Mint minden halotti rítus, arra volt hivatott, hogy biztosítsa a túlvilágon való integrációt az újjászületést váró halott számára, aki az élők világának már nem, a halottak világának pedig még nem része, így szintén liminális állapotban van, és aki a megfelelő halotti rítusok elvégzése és áldozatok bemutatása nélkül maga sem képes az alapvető életfunkciók, elsősorban a táplálkozás, gyakorlására.⁵² Éppen ezért az életrajzok az éhezők és éhínségek említésével az életrajz tulajdonosának, az éhezés legyőzőjének a gazdagságát, élelemben való bővelkedését emelik ki.⁵³

Az éhezés legyőzésének konkrét ábrázolása mindezek mellett a válságkezelés reális stratégiáiból merít, és ezen keresztül fedi fel számunkra a korabeli város/nomosz társadalmi és gazdasági szerveződésének egyes mintáit.⁵⁴ A toposz jelentősége arra utal, hogy az élelemhiány állandó fenyegetettséget jelentett Egyiptomban. A krízishelyzetben hozott intézkedések alapján viszont azt feltételezhetjük, hogy olyan mértékű, katasztrofális éhínségek, amelyeket megfelelő belső politikával és elosztással nem lehetett kezelni, viszonylag ritkák lehettek. A nincsteleneknek tett „adományok” jellege (az alapvető élelmen túl például olaj, fém, szamár vagy fogat) tulajdonképpen nem az éhezés enyhítésére utal, és valószínűleg nem is alkalmi alamizsnálkodásra. Az éhínség elleni intézkedéseket említő szövegek sem a segítségre, sokkal inkább az elosztás megszervezésére, a gazdasági biztonság folyamatos fenntartására és a közösség fölötti ellenőrzésre helyezik a hangsúlyt, és ezzel egy olyan társadalmat írnak le, amelynek szerveződése alapvetően a patronátus intézményére épült.⁵⁵

Jegyzetek

- 1 Például Bell 1971; Hassan 2007, 357–360.
- 2 Például Moreno García 1997, 1–90; Moeller 2005.
- 3 Schott 1965, pl. 1–4; Vercoutter 1985, fig. 1–2. A nagyobb töredék ma is Szakkarában látható, az Imhotep Múzeumban, a kisebb töredék a Louvre tulajdonában van (E 17381, Ziegler 1999, 360).
- 4 Hawass–Verner 1996, 182–184, 185 fig. 2b, Taf. 55b.
- 5 Vercoutter 1985, 335–337.
- 6 Vercoutter 1985, 333–335; Ziegler 1999.
- 7 Drioton 1943, 53.
- 8 Hawass–Verner 1996, 184; Ziegler 1999; Ćwiek 2003, 211.
- 9 Fischer 1959, 249–250; Weeks 1970, 119, 142–143.
- 10 Kórosan lesóványodott egyiptomi kinézetű alakokat csak elvéve ábrázoltak a vizsgált időszakban. Mindössze három példát ismerünk (lásd Fischer 1959, 251), és mindhárom alacsony társadalmi állású

- személyeket ábrázol: (1) egy óbirodalmi szolgaszobor egy fazekast; (2) egy szintén óbirodalmi sírjelenet gabonát őrölő idős asszonyokat; végül (3) egy középbírodalmi sírjelenet egy ifjú pásztor. Az ábrázolások kontextusából nem derül ki, hogy az alakok soványsága éhezéssel vagy pedig valamilyen más körülménnyel függ össze (pl. idős kor az asszonyok esetében). Az ifjú pásztor pedig, egyiptomi kinézete ellenére, ugyanazt a foglalkozási csoportot képviseli, amelynek tagjai a korszakban tipikusan a nomád pásztorok voltak.
- 11 Merikaré E 91–93: Quack 1992, 54–55; magyarul: Kóthay–Gulyás 2007, 196.
- 12 Anastasi papirusz VI, 51–61: Caminos 1954, 293–296; magyarul: Kóthay–Gulyás 2007, 425 (134).
- 13 Smithers 1945, pl. 5–6 (5. levél); magyarul: Kóthay–Gulyás 2007, 424 (133b).

- 14 Az egyiptomi életrajzról és fő elemeiről, témáiról lásd Lichtheim 1988, 5–8; Gnirs 1996, 203–206.
- 15 A *maat* fogalmáról lásd Assmann 1990.
- 16 Kloth 2002, 77–78.
- 17 *Urk.* I., 198, 16 és 199, 2–5. További óbirodalmi példákhoz lásd: Kloth 2002, 77–87.
- 18 Vö. Moreno García 1997, 59–72; Franke 2006a, 106–107.
- 19 *Urk.* I., 254, 13 – 255, 3.
- 20 A *tsw* metaforikus kifejezés az áradás elmaradása által okozott éhezésre, éhínségre. Eredeti jelentése: homokzátóny, olyan terület, amelyet a víz alacsony áradás idején csak rövid ideig vagy egyáltalán nem ért el (Vandier 1937, 74–77). Mitológiai jelentésében az a homokzátóny (néha „Apóphis zátonya”), amelyen a napisten bárkája megfeneklik túlvilági utazása során, mert ellensége (az Apóphis kígyó vagy egy teknősbéka) kiissza a túlvilági folyóból a vizet (Assmann 2009, 53–54).
- 21 A krízishelyzetre használt kifejezések magyarázatát és előfordulásait lásd Vandier 1936, 59–77, 99–115.
- 22 Vandier 1937, 48–51.
- 23 Például Neheri kormányzó hatnubi életrajzi feliratában: Hatnub, 20. sz. graffito: Anthes 1928, 42–47. A felirat egy további részletét lásd lejjebb, 32. jegyzet.
- 24 Kairói JE 41437 sz. sztélé, 3–4. sor: Clère–Vandier 1982, 14 (§18).
- 25 Kairói JE 46048 sz. sztélé, x+3. sor: Franke 2006b, 168–169, 171, 4. tábla.
- 26 Lásd a 19. jegyzetet.
- 27 Franke 2006b, 169.
- 28 Kairói CG 20500 sz. sztélé, 2–5. sor: Lange–Schäfer 1902–1925, II, 91–92.
- 29 Deir el-Gebrawi, 67. sz. sír, 11–16. sor: *Urk.* I., 77,8–15.
- 30 Lásd Kóthay 2002.
- 31 Assziut, IV. sz. sír, 9–10. sor: Brunner 1937, 65.
- 32 Hatnub, 20. sz. graffito, 8–10. sor: Anthes 1928, 43.
- 33 Lásd a 24. jegyzetet.
- 34 Bruxelles E 4985 sz. sztélé, 3–4: Clère–Vandier 1982, 14 (§19).
- 35 Kairói CG 20001 sz. sztélé, 6. sor: Lange–Schäfer 1902–1925, I., 1–2.
- 36 Anhtifi sírja Moallában, IV, 9–20: Vandier 1950; magyarul: Kóthay–Gulyás 2007, 235–236.
- 37 Koporsósözevegek 1130. mondás: CT VII 463; magyarul: Kóthay–Gulyás 2007, 34.
- 38 Kóthay–Gulyás 2007, 236.
- 39 Kairói CG 20001 sz. sztélé, 6–7. sor: Lange–Schäfer 1902–1925, I, 1–2. Lásd még a 35. jegyzetet!
- 40 Lásd a 29. jegyzetet.
- 41 Deir el-Gebrawi, 67. sz. sír, 18–19. sor: *Urk.* I, 78,4–7.
- 42 Lásd a 36. jegyzetet. Az emberevés majd egy középbirodalmi hallowi papnak, Hekanahténak az otthon maradt háztartása számára írt levelében is visszatér, amelyben a számukra korábban elrendelt fejadagok csökkentését közli velük (Kóthay–Gulyás 2007, 363): „Nézzétek, éhezésnek az éhezést nevezik. Itt már embert esznek, és senkinek nem adnak ilyen ellátmányt egyetlen helyen sem.”
- 43 Lásd a 31. jegyzetet.
- 44 A magas föld (*k3jt*) a Nílus áradása által öntözött gabonaföld lehetett, amely elég magasan feküdt ahhoz, hogy az áradást követően kellő időben kiszáradjon (Eyre 1994, 70).
- 45 Assziut, V. sz. sír, 5–11. sor: Brunner 1937, 64–65.
- 46 *Urk.* VII., 16, 8–15; magyarul lásd még: Kákossy in *ÓKTCh*, 24–25.
- 47 Lásd a 19. jegyzetet.
- 48 Kairói CG 20001 sz. sztélé, 3–4. sor: Lange–Schäfer 1902–1925, I., 1–2.
- 49 Lásd a 36. jegyzetet.
- 50 British Museum 1671. sz. sztélé, 6. sor: Polotsky 1930, 194–197.
- 51 Vandier 1937, 109.
- 52 Vö. Franke 2006a, 105–108.
- 53 Vö. Eichler 2003.
- 54 Vö. Morenz 1998.
- 55 Franke 2006b.

Bibliográfia

- Anthes, R. 1928. *Die Felsinschriften von Hatnub*. Leipzig.
- Assmann, J. 1990. *Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten*. München.
- Assmann, J. 2009. *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of Polytheism*. London – New York.
- Bell, B. 1970. „The Dark Ages in Ancient History I. The First Dark Age in Egypt”: *American Journal of Archaeology* 75, 1–26.
- Brunner, H. 1937. *Die Texte aus den Gräbern der Herakleopolitenzeit von Siut mit Übersetzung und Erläuterung*. Glückstadt – Hamburg – New York.
- Blackman, A.M. 1915. *The Rock Tombs of Meir*. II. *The Tomb Chapel of Senbi's son Ukh-hotp* (B, No. 2). London.
- Caminos, R.A. 1954. *Late Egyptian Miscellanies*. London.
- Černý, J. 1961. „The Stela of Merer in Cracow”: *Journal of Egyptian Archaeology* 47, 5–9.
- Clère, J. J. – Vandier, J. 1982. *Textes de la Première Période Intermédiaire et de la XI^{ème} dynastie*. Bruxelles.
- CT = de Buck, A. 1935–1961. *The Egyptian Coffin Texts*. I–VII. Chicago.
- Ćwiek, A. 2003. *Relief Decoration in the Royal Funerary Complexes of the Old Kingdom: Studies in the Development, Scene Content and Iconography*. Doktori disszertáció, Varsói Egyetem, Régészeti Intézet
http://www.gizapyramids.org/pdf_library/cwiek_royal_relief_dec.pdf
- Drioton, E. 1943. „Une représentation de la famine sur un bas-relief égyptien de la V^e dynastie”: *Bulletin de l'Institut d'Égypte* 25, 451–463.
- Eichler, E. 2003. „Nahrungsfülle und Nahrungsmangel in altägyptischen Texten”: K. Martin – E. Pardey (szerk.): *Es werde niedergelegt als Schriftstück. Festschrift für Hartwig Altenmüller zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden, 83–96.
- Eyre, C. J. 1994. „The Water Regime for Orchards and Plantations in Pharaonic Egypt”: *Journal of Egyptian Archaeology* 80, 57–80.
- Fischer, H. G. 1959. „An Example of Memphite Influence in a Theban Stela of the Eleventh Dynasty”: *Artibus Asiae* 22, 240–252.
- Franke, D. 2006a. „Arme und Geringe im Alten Reich Altägyptens: »Ich gab Speise dem Hungernden, Kleider dem Nackten...«”: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 133, 104–120.
- Franke, D. 2006b. „Fürsorge und Patronat in der Ersten Zwischenzeit und im Mittleren Reich”: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 34, 159–185.
- Gnirs, A. M. 1996. „Die ägyptische Autobiographie”: A. Loprieno (szerk.): *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*. Leiden – New York – Köln, 191–241.
- Hassan, F. A. 2007. „Droughts, Famine and the Collapse of the Old Kingdom”: Z. A. Hawass – J. Richards (szerk.): *The Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor*. Le Caire. II., 357–377.

- Hawass, Z. – Verner, M. 1996. „Newly Discovered Blocks from the Causeway of Sahure (Archaeological Report)”: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 52, 177–186.
- Kloth, N. 2002. *Die (auto)-biographischen Inschriften des ägyptischen Alten Reiches: Untersuchungen zu Phraseologie und Entwicklung*. Hamburg.
- Kóthay K. A. 2002. „Houses and Households at Kahun. Bureaucratic and Domestic Aspects of Social Organization during the Middle Kingdom”: Györy H. (szerk.): „*Le lotus qui sort de terre*.” *Mélanges offerts à Edith Varga*. Budapest, 349–368.
- Kóthay K. A. – Gulyás A. 2007. *Túlvilág és mindennapok az ókori Egyiptomban. Források a Kr. e. 3–2. évezredből*. Miskolc.
- Lange, H. O. – Schäfer, H. 1902–1925. *Grab und Denksteine des Mittleren Reichs im Museum von Kairo. No. 20001–20780*. Berlin.
- Lichtheim, M. 1988. *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom*. Freiburg–Göttingen.
- ÓKTCh = Harmatta J. (szerk.) 1965. *Ókori keleti történeti chrestomathia*. Budapest.
- Moeller, N. 2005. „The First Intermediate Period: A Time of Famine and Climate Change?”: *Ägypten und Levante* 15, 153–167.
- Moreno García, J. C. 1997. *Études sur l’administration, le pouvoir et l’idéologie en Egypte, de l’Ancien au Moyen Empire*. Liège.
- Moreno García, J. C. 2000. „Acquisition de serfs durant la Première Période Intermédiaire. Une étude d’histoire social dans l’Égypte du III^e millénaire”: *Revue d’Égyptologie* 51, 123–139.
- Morenz, L. D. 1998. „Hungersnöte in der Ersten Zwischenzeit zwischen Topos und Realität”: *Discussion in Egyptology* 42, 83–97.
- Polotsky, J. 1930. „The Stela of of Heka-yeb”: *Journal of Egyptian Archaeology* 16, 194–199.
- Quack, J. F. 1992 *Studien zur Lehre für Merikare*. Wiesbaden.
- Schott, S. 1965. „Aufnahmen vom Hungersnotrelief aus dem Aufweg der Unaspyramide”: *Revue d’Égyptologie* 17, 7–13.
- Smithers, P. C. 1945. „The Semnah Despatches”: *Journal of Egyptian Archaeology* 31, 3–10.
- Seidlmayer, S. 2000. „The First Intermediate Period (c. 2160–2055 BC)”: I. Shaw (szerk.): *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford, 108–136.
- Vandier, J. 1936. *La famine dans l’Égypte ancienne*. Le Caire.
- Vandier, J. 1950. *M’alla. La tombe d’Ankhtifi et la tombe Sébekhotep*. Le Caire.
- Vercoutter, J. 1985. „Les »Affamés« d’Ounas et le changement climatique de la fin de l’Ancien Empire”: *Mélanges Gamal eddin Mokhtar*. Le Caire. II., 327–337.
- Weeks, K. R. 1970. *The Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of Human Figure in Egyptian Art*. Doktori disszertáció, Yale University. University Microfilms, Ann Arbor Michigan.
- Ziegler, Ch. 1999. „Starving Bedouin”: *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*. New York, 360.

Electa

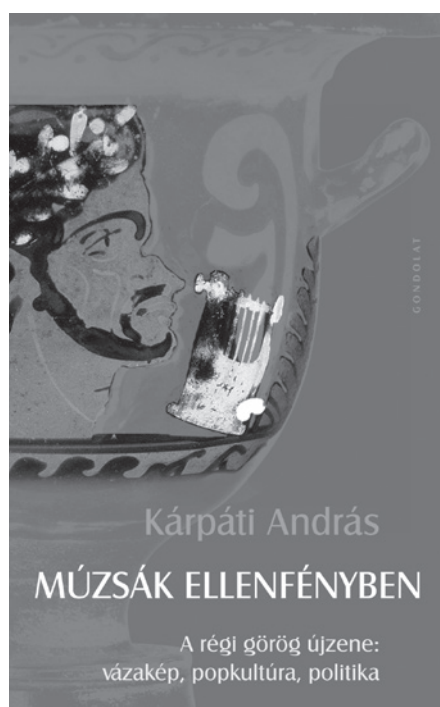
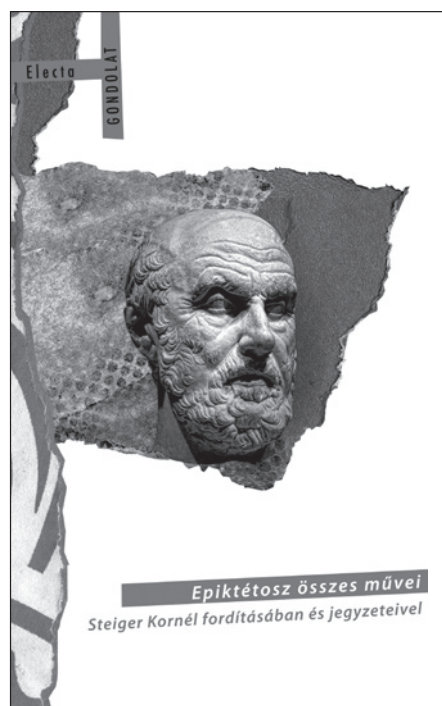
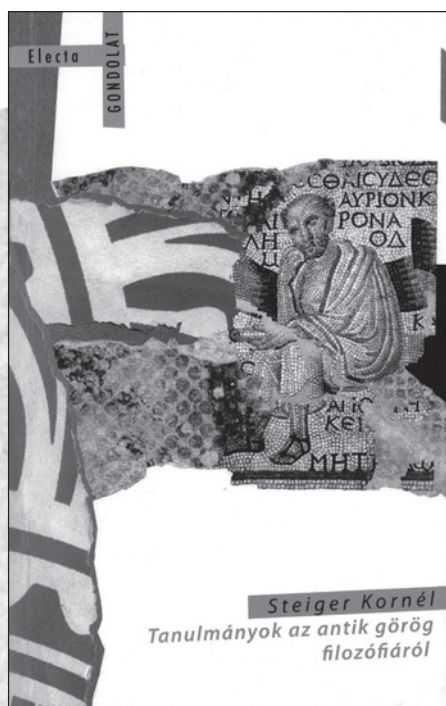
GONDOLAT

Az *Electa* sorozat nagy
kedvezménytel megrendelhető
a GONDOLAT KIADÓ honlapján

GONDOLAT

g

www.gondolatkiado.hu



Takács Levente (1978) ókortörténész, a DE BTK Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: római földmérés, római társadalom, historiográfia.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Cicero: Piso ellen* (recenzió, 2016/1).

A római rabszolgák színe

Takács Levente

Georgio Németh sexagenario

Az *Aethiops non albescit* („az aethiops nem lesz fehér”) vagy *Aethiopem lavas* („szerecsent mosdatni”)¹ szófordulatok még rotterdami Erasmus híres gyűjteményében, az *Adagiában* is felbukkannak, holott a fekete vagy sötét bőrű emberekkel való találkozás egyáltalán nem lehetett megszokott élmény a földrajzi felfedezések hajnalán élő és alkotó tudós humanista számára. Egészen más volt a helyzet a Római Birodalomban, amelyet ma sokan egyfajta multikulturális térnek tartanak, ahol többé-kevésbé békésen éltek egymás mellett különféle vallások és különféle bőrszínű emberek. Ha hihetünk a sajtóban megjelenő híreknek, még a birodalom nyugati tartományjaiban is előfordulhattak távol-keleti származású emberek.² Afrikaiak és feketék jelenlétével pedig szerte a birodalomban számolhatunk. Helyzetük és megítélésük vizsgálata érthető módon az amerikai szakirodalom kedvelt területe, jóllehet Rómában a bőrszín és a társadalmi helyzet nem kapcsolódott össze olyan közvetlen módon, mint egykor az amerikai Dél államaiban.

Az amerikai Dél és a Római Birodalom rabszolgatartása közötti legszembevetőbb különbségként azt szokták első helyen említeni, hogy az amerikai rabszolgaság bőrszínén, származáson alapult,³ Rómában viszont bármilyen nyelvű, vallású és bőrszínű ember kerülhetett rabszolga státuszba, így persze feketék is, amire több adatunk van.⁴ Nem ők alkották azonban a rabszolgák meghatározó hányadát. Ugyanakkor a rabszolgák tulajdonságai, köztük külső megjelenésük, nem voltak egészen mellékesek. Nagymértékben befolyásolhatták például az árukat. A görög világban a thrák nők, minden bizonnyal a görögöktől eltérő hajszínük miatt, drágábban találtak vevőre.⁵ A külső – és belső – tulajdonságok jelentőségét a rómaiak szintén az adásvételnél látták. Kifejezetten törekedtek arra, hogy a rabszolga-kereskedők megfelelő módon tájékoztassák vevőiket az áru adottságairól, tulajdonságairól. A rabszolgák árusítása annyira mindennapos dolognak számított,⁶ hogy a gondos római jogászok még az eladói felelősséget is szabályozták. Az eladásra kínált rabszolga nyakába akasztott táblán kellett feltüntetni esetleges testi hibáit, betegségeit, korábbi büntetéseit stb.⁷ Ezek azonban egyedi jegyek, személyes tulajdonságok voltak. A rabszolgák számát látva egyes római rabszolgatartók meg is rettentek attól az elképzeléstől, hogy valamilyen megkülönböztető jelzéssel tegyék felismerhetővé a rabszolgákat. A szabadokétól eltérő ruházat viselése a rabszolgák számára

felismerhetővé tenné számbeli többségüket.⁸ A rómaiak olykor mégis alkalmaztak tetoválásokat, billogokat vagy nyakpereceket a tulajdon megjelölésére, a szökések megnehezítésére vagy éppen büntetésből.⁹ A megbélyegzésnek ezek a módjai azonban egyáltalán nem voltak egységesek vagy általánosak. Az adásvételnél adott tájékoztatás, a tulajdon megjelölése, illetve a büntetés egyedi, többnyire időleges megjelölést ered-



1. kép. Afrikai férfit (talán rabszolgát) ábrázoló szobor a Kr. u. 3. századból. Louvre, Párizs

Énekek éneke 1,5

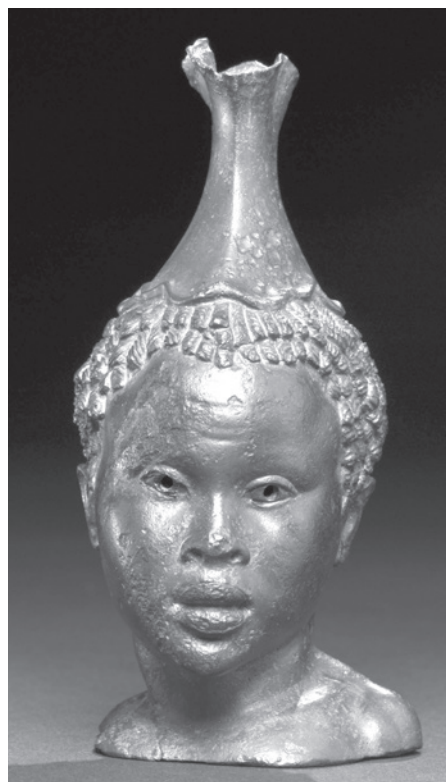
*Nigra sum sed formosa, filiae Hierusalem.
Sicut tabernacula Cedar, sicut pelles
Salomonis.
Nolite me considerare quod fusca sim, quia
decoloravit me sol.
Filii matris meae pugnaverunt contra me,
posuerunt me custodem in vineis.*

*Lebarnult vagyok, mégis szép,
Jeruzsálem leányai!
Olyan, mint Kédár sátrai,
mint Salamon kárpitjai.
Ne csodáljatok azért,
hogy lebarnultam,
hogy a nap megbarnított!
Anyám fiai nehezteltek rám,
szőlőt őriztettek velem.*

Szent Jeromos Bibliatársulat, 1997
(a Káldi-féle szentírásfordítás megújítva)

*Jeruzsálem leányai!
Én barna vagyok, de szép,
olyan, mint Kédár sátrai
és mint Salamon szényegei.
Ne nézzétek, hogy milyen barna vagyok,
a nap süttött le engem.
Anyám fiai haragudnak rám, s
szőlőt őriztettek velem.*

A Magyarországi Református Egyház Kálvin
Kiadója, Budapest, 2002



2. kép. Fiatal afrikai nő feje.
Bronz, Kr. e. 2-1. század

ményeztek, a rabszolgák valamilyen általános külső azonosító alapján nem voltak felismerhetők.¹⁰

Mindezek ismeretében kissé meglepve olvashatjuk Cicero egyik beszédének kezdő sorait. A szónok valószínűleg Kr. e. 55 nyarán heves kirohanást intézett Iulius Caesar apósa, L. Calpurnius Piso (az 58. év consula) ellen. A nyílt személyeskedéstől sem mentes beszédet Cicero azzal kezdi, hogy Piso ellenszenves kinézetét ecseteli, megemlítve ellenfele bőrszínét, mégpedig a *servilis* jelző kíséretében: Piso bőrszíne olyan, mint a rabszolgáké.¹¹

*Nemo queritur Syrum nescio quem de grege noviciorum factum esse consulem.
Non enim nos color iste servilis, non pilosae genae, non dentes putridi deceperunt. (...) Obrepsisti ad honores errore hominum, commendatione fumosarum imaginum, quarum simile habes nihil praeter colorem.*

Senki sem amiatt zsörtölődik, hogy valami jöttment szír lett consullá az újonnan szerzett rabszolgák seregéből. Végére is nem csapott be minket a szolga színe, szőrös arca, sem pedig odvas foga. (...) A tisztségek viseléséhez az emberek megtevesztésével settenkedtél oda: az ősök füstös viaszképmásainak ajánlásával, amelyekhez színeden kívül semmiben sem hasonlítasz.

Cicero: Piso ellen I. 1

(Pap Levente fordítása, kisebb módosítással)

Néhány sor erejéig teljesen tanácstalan lehet az olvasó. A rabszolgák teljesen különböző származásúak voltak, a legkülönbébb bőrszínekkel. Mire utalhat itt Cicero? A tavaly megjelent magyar fordítás közzétéveje sem ad semmiféle magyarázatot erre a fordulatra.¹² Cicero néhány mondattal később visszatér Piso bőrszínére, amit az ősök füstös viaszképmásaihoz (*fumosarum imaginum*) hasonlít, amelyek az előkelő rómaiak házában *atrium*-ban álltak. Ezek szerint Piso bőre a szokásosnál sötétebb árnyalatú volt, ami Cicero szavai szerint a rabszolgákra volt jellemző.

A *servilis* jelző természetesen önmagában is megbélyegző, különösen egy consulviselt férfira alkalmazva. Cicero ráadásul a rabszolgákat kizárólag kedvezőtlen kontextusban emlegeti a beszédben. A rabszolgák rendre Clodius magánhadseregéiként tűnnek fel, akiknek segítségével félelemben tartotta a római államot, miközben a hivatalban lévő consul, Piso mindezt eltűrte. Cicero természetesen saját consuli tevékenységét hozza fel ellenpéldaként, kétszer is megemlítve Catilina nevét.¹³ Pisóval szembenáll az egész római társadalom, csupán rablókra és rabszolgákra támaszkodhat.¹⁴ Piso magánemberként, gazdaként is kudarcot vall, ha rabszolgáiról van szó. A háztartásában lévők szennyes öltözetűek, kiöregedettek, s egy rabszolga akár több feladatot is ellát: *Servi sordidati ministrant, non nulli etiam senes; idem coquus, idem atriensis.*¹⁵ A hadsereg irányításában is rabszolgái segítségét vette igénybe: kedvenc rabszolgája osztogatta a rangokat.¹⁶ Ezek után nem tűnik véletlennek, hogy Piso saját katonái előtt is rabszolgaruhát öltve menekül el.¹⁷ Piso a beszéd végére külsejét tekintve rabszolga lesz, hatásosan keretezve a beszéd elején szintén a külsejére utaló *servilis color* kifejezést. Az olvasó azonban nem kap magyarázatot arra, miért kapcsolható a bőrszínhez a *servilis* jelző. Milyen színű egy rabszolga, vagy egyáltalán van-e a rabszolgáknak eltérő bőrszíne?

A *color servilis* kifejezés ebben a formában csak a beszéd elején fordul elő. Máshol Cicero nem él vele, és más szerzőknél sem találjuk. Első pillantásra azonban nem tűnik lehetetlennek a magyarázat. A rabszolgák jelentős részét a mezőgazdaság foglalkoztatta. Erről bőven értekeznek a mezőgazdasági szakírók. A mezőn dolgozó rabszolgák ki voltak téve az időjárási körülményeknek, aminek a szakírók is tudatában voltak. Columella például azt tanácsolja, hogy a rabszolgák öltözködésénél a célszerűséget kell követni, olyan ruhákat kell biztosítani számukra, amelyek jól védik őket a szabadban végzett munka során.¹⁸ A mezei munka jórészt a nyári hónapokban zajlott, amikor erős a napsütés.¹⁹ Ezt a források is megerősítik. Catullus költeményében a Párikák jóslatában szerepel hasonlatként, hogy a megszületendő Achilleus úgy fogja lekaszabolni a trójaiakat, ahogyan aratáskor kaszálják a kalászkot *sole sub ardenti*.²⁰ Ugyanezt a motívumot tartalmazza az

a felirat, amelyet az észak-afrikai Mac-tarnál találtak, s verses formában örökíti meg egy szántóvető életét, pályafutását.²¹ A felirat töredékes, így állítójának neve ismeretlen. Azt viszont megtudjuk róla, hogy alacsony sorból indulva szántóvetőként biztosította megélhetését, majd kitartásának köszönhetően egyre feljebb emelkedett. Előbb az aratók vezetője lett, majd kisebb vagyonra tett szert, később még a település tanácsába is beválasztották.²² A kemény mezei munka az ő esetében is *rabido sub sole* zajlott. Ilyen körülmények között az emberi bőrszín árnyalata is minden bizonynyal sötétebb a szokásos színnél vagy a városi lakosság bőrszínénél.²³

Cicero azonban aligha erre utal, amikor a *color servilis* kifejezéssel jellemzi Pisót. A catullusi helyen hēróikus kontextusban hasonlatként jelenik meg az aratás. A mactari szántóvető esetében pedig a tűző nap alatt végzett kemény munka a társadalmi státusz emelkedésével jár együtt. Cicero beszédének célpontját – legalábbis a szónok beállításaiban – sem hősi magatartással, sem pedig kemény munkával nem lehetett megvádolni. A mactari sírfelirat jól illeszkedik abba a római mentalitástörténet szempontjából meghatározó felfogásba, amely a földművesek életét és munkáját ideálisnak, rómaihoz igazán méltónak tekintette. Kezdeteit Cincinnatus alakjának irodalmi ábrázolásaiig vagy Cato híressé vált mondataiig („Amikor pedig egy derék embert dicsértek, így dicsérték: derék földműves, derék gazda”) követhetjük visszafelé.²⁴ A szabadban, napsütésben végzett mezőgazdasági munka ezekre a római erényeket megtestesítő földművesekre is jellemző volt, így a bőrszín napsütés okozta sötétedése nem kizárólag a mezőgazdasági munkát végző rabszolgák sajátja lehetett. A Pisóra aggatott kifejezés tehát más magyarázatot igényel.

A római szerzők többször reflektáltak arra a tényre, hogy az emberi bőrnek van színe, vannak árnyalatai. Cicero és Ammianus Marcellinus is megemlíti, hogy a haragtól vagy dühtől az ember arcának színe megváltozik. Nem csupán a bőr színe, hanem más külső jegyek is mutatják a felfokozott kedélyállapotot, így a hang, az arckifejezés vagy éppen a mozdulatok.²⁵ Mindkét szerzőnél a bőr színe, helyesebben annak változása belső, lelki folyamatok tükröződése, amelyek azonban egyaránt negatívak: az *ira*, *insania*, *furor* fogalmakkal kapcsolhatók össze. A bőr színe, amely a kedélyállapotnak megfelelően – igaz, csak ideiglenesen – megváltozik, a jelet, a belsőt fejezi ki.



3. kép. Septimius Severus, az afrikai származású császár és családja. Az ún. Severus-tondo (falapra festett kép). Kr. u. 200 k. Antikensammlung Berlin

A bőr színe az antik szerzők szerint nem csupán az indulatot fejezheti ki, hanem származásra is utalhat, vagyis az ember lelki tulajdonságaitól, pillanatnyi hangulatától független ismérv is lehet. A különböző forrásokat szemrevételezve azt láthatjuk, hogy a római szerzők az afrikaiak, indiaiak, aethiopsok, valamint a kínaiak (*Seres*) színét tekintik eltérőnek, általában sötétebbnek. Az idősebb Plinius tudósít arról, hogy Byzantiumban az egyik ökölvívó örökölte aethiops nagyapja bőrszínét, jóllehet anyján egyáltalán nem látszott származása. Az aethiopsok bőrszíne tehát markánsan eltérő, olyannyira, hogy az *Aethiops* az első századtól a fekete szinonimájává



4. kép. Bosra római színháza. Délnyugat-Szíria, Kr. u. 2. század

Mindezt a természetben is észrevehetjük és beláthatjuk, sőt, a népek tagjain és testén is észrevehetjük. Mert azokon a vidékeken, ahová a Nap közepesen ontja hevét, a testeket mértékletesen tartja meg, ahol igen közel haladván perzsel, kiegetve elvonja a nedvesség alkotóelemét; a hideg tájakon pedig, amelyek déltől távol esnek, a forróság nem veszi ki a vizet, hanem az égből harmatozó levegő nedvességet öntve a testekbe, a testeket megdagasztja, s öblössé teszi a hangokat. Ezért az északon élő népek hatalmas testűek, világos színűek, sima és vörös hajúak, kék szeműek, bővérűek a nedv bősége és a hideg éghajlat következtében. Akik ellenben a déli tengely közelében, a Nap pályája alatt laknak, kisebb termetűek, barna színűek, göndör hajúak, a szemük fekete, gyenge csontúak, s kevés a vérük a nap heve következtében. Így hát vérszegénységük miatt inkább óvakodnak attól, hogy a fegyvernek ellenálljanak, viszont a forróságot és a lázt félelem nélkül tűrik, hisz tagjaikat a hőség táplálja. Ugyanígy, az északi ég alatt született testek a láztól félnek és tehetetlenek, vérbőségük következtében viszont félelem nélkül szállnak szembe a fegyverrel.

Vitruvius: Tíz könyv az építészetről VI. 1, 3–4
Gulyás Dénes fordítása

Kétségbevonhatatlan bizonyíték erre Nicaeus, a Byzantiumból származó híres ökölvívó. Bár az anyja egy aethiop férffel folytatott házasságtörő kapcsolatból született, a bőrszíne a legcsekélyebb mértékben sem tért el a többiekétől, a fia azonban olyan volt, mintha az aethiop született volna újra.

Plinius: Naturalis historia VII. 12, 51
Darab Ágnes fordítása



5. kép. Szíriai férfi rabszolga bronz mellszobra.
Kr. u. 1-3. század. Louvre, Párizs

válak (Varro: *De lingua Latina* IX. 42; Iuvenalis: *Saturae* 2. 22–24). Ugyancsak „színesnek” látták az indiaikat (*coloratos... Indos*), amint az *Appendix Vergiliana* egyik elégiája bizonyítja.²⁶ Az indiaiak és talán a kínaiak eltérő bőrszínére utal Florus, amikor az Augustus elé járuló követsegekről tudósít (*ipse hominum color ab alio venire caelo fatebatur*).²⁷ Florus a jelenség regisztrálása mellett magyarázattal is szolgál: az indiaiak (és kínaiak) más égtáj szülöttei. Az afrikaiak külső jegyeinek legplasztikusabb leírását minden bizonnyal a *Moretumban* találjuk, ahol Symilus élettársa az afrikai származású Scybale részletes „személyleírását” olvashatjuk. A haj, az ajkak, a mellkas mellett jellemző elemként a költemény szerzője a sötét bőrszínt emeli ki (*fusca colore*). A külső megjelenés Scybale esetében is a származási helyet mutatja (*tota patriam testante figura*).²⁸

A fenti tudósításokhoz a szerzők nem fűznek semmilyen megjegyzést, pusztán az eltérő bőrszín tényét regisztrálják. Legfeljebb a *Moretum* szerzője és Florus tesz utalást arra, hogy a bőrszín a származás helyének éghajlatával áll összefüggésben.²⁹ A császárkor első századában elterjedt vélemény volt, hogy a lakó- vagy származási hely éghajlata meghatározza az emberek külső tulajdonságait. Vitruvius, Seneca és az idősebb Plinius egyaránt hármast osztályozást vázol e tekintetben. A napsütés erőssége alapján különíti el az északi, a déli és a középen lakó embereket.³⁰ Vitruvius szerint a délen lakó népek, akik sok napsütésnek vannak kitéve, fekete szeműek, göndör hajúak, a bőrük színe pedig barnás (*colore fusco*). Északon ezzel szemben a világos bőr, vörös haj és kék szem a jellemző. Az idősebb Plinius is a Nap közeli és távoli voltával, valamint ennek a testnedvekre kifejtett hatásával magyarázza a testi jegyek eltérését. Seneca minden további okfejtés nélkül az embereket színük szerint három csoportba osztja: *albos, nigros, flavos*,³¹ ami minden bizonnyal megfelel a vitruviusi-pliniusi felosztásnak. Vitruvius és Plinius azonban tovább megy, mint akár Seneca, akár a fentebb idézett többi szerző. Az éghajlat – véleményük szerint – az emberek külső tulajdonságai mellett jellemüket is meghatározza. A déli népek kevésbé bátrak a fegyveres küzdelemben, gyorsabb észjárásúak és fortélyosabban, viszont nem kitartóak.³² A római szerzők osztályozása korántsem véletlen. Az északi és déli népek bemutatásából máris következik, hogy a középső vidéken élők egyesítik magukban a kedvező tulajdonságokat. A római állam és Itália pedig éppen ebben a zónában helyezkedik el, amint Vitruvius megjegyzi. A rómaiak tehát kiegyensúlyozott mértékben bölcses és erősek, aminek révén felülmúlják mind az északi, mind a déli népeket. Az éghajlat következtében testalkatuk és tehetségük is megfelelő. Érdekes párhuzam kínálkozik az éghajlati tényezők következtében kialakuló jellemvonások, valamint az államformák alakulása között. Plinius és Vitruvius szóhasználatukkal utalnak arra, hogy e kiváló jellem az éghajlati tényezők keveredése következtében sajátja a középen lakó népeknek, így a rómaiaknak. Polybios szerint az államformák kedvező válfajainak keveredése (az ún. mikté politeia) tette nagyvá a rómaiakat. A vitruviusi-pliniusi megfogalmazásban méltán gyaníthatjuk a kevert államforma organikus-biológikus változatát.³³ A végső következtetést Plinius mondja ki: az *imperium* joggal van a római nép kezében.

Cicero ugyan e szerzők előtt mintegy száz évvel alkotott, a Vitruvius és Plinius által kifejlesztett viszont régi görög előzményekre épültek. A bőrszín és jellem közötti összefüggés sztereotípiái Hérodotosig és a pseudo-aristotelési *Physionomia*ig nyúlnak vissza.³⁴ A sötét bőrszín általában negatív képzeteket keltett.³⁵ A sötét haj- vagy bőrszínű déli népeket gyengének tekintették.³⁶ Az idegen népek kultuszok lenézése nem állt távol Cicero gondolatvilágától. Az ideális szónok megrajzolásakor egy olyan arisztokratikus-férfias képet alkot, amely markánsan különbözik a színészek nőiesnek, elpuhultnak minősített

előadásmódjától. Ugyanebbe a kategóriába estek a keleti népek is.³⁷ Jól ismert, hogy Cicero nem volt jó véleménnyel a keleti népekről, akik közé a szíriaiak, egyiptomiak, zsidók tartoztak.³⁸ Szónokként és íróként az egyes népekről alkotott véleményét persze közönsége elvárásaihoz igazítva adta elő. Így a gall allobroxok hol megbízhatatlanok, hol pedig magasra értékelt tanúi a Catilina-összeesküvésnek.³⁹ Az 56-ban elmondott, *De provinciis consularibus* címen ismert beszédében az alábbiakat olvashatjuk: „A szerencsétlen adóbérlőket pedig zsidók és szírek, e szolgaságra született népek, szolgaságába adta.”⁴⁰ A zsidókat és szíriaiakat olyan népeknek bélyegzi, akik rabszolgaságra születtek. Annál is indokoltabb e részlet felidézése, ugyanis Cicero a Piso elleni beszédet a szíriaiakra tett utalással indítja, ami kimondatlanul is összekapcsolódik a következő mondatban szereplő *servilis color* kitéttel. Rövid kitérésként megjegyezhetjük, hogy a szíriaiak szerepeltetéséhez minden bizonnyal a történeti kontextus is hozzájárult. Pompeius ugyanis 64-ben szervezi meg Syria provinciát, így a terület feltehetően a korabeli rómaiak érdeklődésének homlokterében állt. Hasonló jelenségre figyelhetünk fel mintegy száz évvel korábban Terentius esetében. A keleti háborúk időszakában alkotó szerző két komédiájában (*Heautontimorumenos*, *Adelphoe*) is Syrus a rabszolga neve, ami jól példázza, hogy a 2. század első felében szép számmal kerülhettek rabszolgák Rómába a Földközi-tenger keleti medencéjéből.

A római szerzők szerint az éghajlat objektív tényezői miatt alakul ki az emberek külső megjelenése, de ennek vannak belső implikációi, voltaképpen jellembeli vonatkozásai. Talán Cicero is valami hasonlóra utalhatott, amikor Piso külsejét a *servilis color* kitéttel jellemezte. Ha Piso bőrszíne sötétebb a középben lakó népekre, így a rómaiakra jellemző bőrszínnél, akkor jelleme a déli népek tulajdonságaihoz igazodik. Ha a római államnak olyan vezetője van, aki bőrszíne és tulajdonságai alapján sem római, akkor maga az állam, a rómaiak *imperiuma* kerül veszélybe: Piso és a hozzá hasonlók vezetésével a rómaiak maguk is szolgákká válnak, az olyan népek közé kerülnének, akiknek egyébként a vezetésére hivatottak. Cicero a közönsége által ismert, társadalmi státushoz (rabszolgaság)



6. kép. Mozaik Timgadból (Thamugadi, Algéria)
Kr. u. 100 k.

és külső megjelenéshez (bőrszín) kapcsolódó sztereotípiákat használja fel beszédében, hogy az általa személyes és politikai okokból gyűlölt Piso személyét ellehetetlenítse. A senatusban, ahol a beszéd elhangzott, még attól sem kellett tartania, hogy túl sok keleti vagy déli származású hallaná beszédét, tetteleg megakadályozva a sztereotípiák érvényesülését.

Jegyzetek

A jelen tanulmány kisebb kiegészítésekkel módosított változata annak az angol nyelvű szövegnek, amely 2016-ban, a Németh György professzor 60. születésnapja tiszteletére kiadott *From Polites to Magos* című kötetben jelent meg. Ezt a változatot is neki ajánlom.

- 1 Erasmus: *Adagia* I. 4, 50; III. 10, 88. Vö. még I. 9, 38.
<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Latijn/ErasmusAdagia.html> (hozzáférés: 2016. 10. 09.).
- 2 <http://mult-kor.hu/mit-keresett-ket-kinai-a-romai-korilonban-20161006> (hozzáférés: 2016. 10. 09.) Róma és a Távol-Kelet kapcsolatáról vö. Grüll 2016, 25, 212, 223–224.
- 3 Megjegyezhető azért, hogy a rabszolgatartók és rabszolgák kapcsolataiból születő gyermekek miatt az amerikai rabszolgáknál a kutatók elképzelhetőnek tartják a bőrszín árnyalati változását: Lévai 2001, 19–20.
- 4 Plautus: *Mercator* 413–417. Cicero: *A szónokról* II. 265. Petronius: *Satyricon* 34.

- 5 Németh 1999, 153.
- 6 Papinianus: *Dig.* XLI. 2, 44pr. Seneca: *De beneficiis* IV. 13, 3; Strabón XIV. 5m 2. Vö. Harper 2011, 83–99.
- 7 Gellius: *Noctes Atticae* IV. 2, 1–2. Vö. még Propertius IV. 5, 51; Gellius: *Noctes Atticae* VI. 4, 1–4. Ulpianus: *Dig.* XXI. 1, 31. Columella a testalkatot abból a szempontból tartja fontosnak, hogy melyik rabszolgát milyen munkára kell befogni (I. 9, 1–4). A kérdéshez lásd McLeod 2012.
- 8 Seneca: *De clementia* I. 24. 1.
- 9 Kamen 2010.
- 10 Vö. ehhez Takács–Gacsál 2016, 54–55.
- 11 Cicero: *In Pisonem* I. 1: *nos color iste servilis... deperunt.*
- 12 Pap L. 2015. Vö. Vogt 1975, 50.
- 13 Cic. *Pis.* 9, 11, 23, 30, 64.
- 14 Cic. *Pis.* 64.

- 15 Cic. *Pis.* 67: „Szennyes öltözetű szolgák végzik a felszolgálást, közülük egynéhány már kivénült. Ugyanaz a személy a szakács és a kapus” (Pap Levente fordítása).
- 16 Cic. *Pis.* 88.
- 17 Cic. *Pis.* 92.
- 18 Columella I. 8, 9.
- 19 Vö. Columella XI. 2, 44–56, ahol a szerző többször említi a hőséget (*calor*; *caligo aestuosa*). A napsütés káros hatásáról lásd Columella XI. 2, 54: *priusquam sol acrior exurat terram* („mielőtt a forró nap kiégetné a földet” – Hoffmann Zsuzsanna fordítása).
- 20 Devecseri Gábor fordításában: „lángsugarú nap alatt” (Catullus 64, 353–354).
- 21 CIL 8. 11824 = ILS 7457.
- 22 A felirat értelmezéséhez lásd Kehoe 1988, 221 és Shaw 2013.
- 23 Vö. pl. *Énekek éneke* 1,5.
- 24 Cato: *De agricultura*, praef. (Kun József fordítása). Vö. még Livius III. 26.
- 25 Cicero: *Tusculanae disputationes* IV. 52; Ammianus Marcellinus XXIX. 3, 2. Vö. Simon 2013, 18–19.
- 26 Appendix Vergiliana: *Elegiae ad Maecenatem* I.
- 27 Florus II. 34: „És ezeknek az embereknek már a színe is elárulta, hogy egészen más éghajlatú tájról érkeztek” (Havas László fordítása).
- 28 *Moretum* 31–35.
- 29 Vö. még Ovidius: *Metamorphoses* II. 235–239; Isidorus: *Origines* XIV. 5, 14.
- 30 Vitruvius VI. 1, 3; Plinius: *Naturalis historia* II. 189–190; Seneca: *Epistulae* 58. 12. Vö. George 2002, 46, aki regisztrálja a cicerói helyet, de nem magyarázza.
- 31 Kopeckzy Rita fordításában: „a fehéreket, feketéket, sárgákat”. A hármas felosztásnak megfelelően a *flavost* alighanem „vörhenyes”-ként kellene inkább fordítani.
- 32 Vitruvius VI. 1, 10: „A déli népek pedig, bár igen éles elméjük és végtelenül ötletesek, mihelyt kitarásra szorulnak, tüstént alulmaradnak, mivelhogy a nap kiszívta belőlük a lelkierőt” (Gulyás Dénes fordítása).
- 33 Vitruvius VI. 1, 11.: *ab utraque parte mixtionibus*; Plinius: *Naturalis historia* II. 190: *utrimque mixtura*. Vö. még Seneca: *De ira* II. 15, 4–5.
- 34 Isaac 2006, 56 skk.
- 35 Gruen 2011, 206. Más véleményen van Cracco Ruggini (1987, 194–195), aki szerint a sötét bőrszínhez csak a harmadik századtól tapadnak negatív képzetek. Nézetével szemben vö. Florus II. 17 (IV. 7, 7).
- 36 Isaac 2006, 65.
- 37 Simon 2013, 19.
- 38 Gruen 2011, 107.
- 39 Gruen 2011, 147.
- 40 Cicero: *De provinciis consularibus* 5. 10: *Iam vero publicanos miseros (me etiam miserum illorum ita de me meritorum miseriis ac dolore!) tradidit in servitutum Iudaeis et Syris, nationibus natis servituti*. Vö. Isaac 2006, 463.

Bibliográfia

- Cracco Ruggini, L. 1987. „Intolerance: Equal and Less Equal in the Roman World”: *Classical Philology* 82, 187–205.
- George, M. 2002. „Slave Disguise in Ancient Rome”: T. Wiedemann – J. Gardner (szerk.): *Representing the Body of the Slave*. New York – London, 41–56.
- Gruen, E. 2011. *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton.
- Grüll T. 2016. *A tenger gyümölcsei. A tengerek szerepe a Római Birodalom gazdaságában*. Pécs.
- Harper, K. 2011. *Slavery in the Late Roman World A. D. 275–425*. Cambridge.
- Isaac, B. 2006. *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Princeton.
- Kamen, D. 2010. „A Corpus of Inscriptions: Representing Slave Marks in Antiquity”: *Memoirs of the American Academy in Rome* 55, 95–110.
- Kehoe, D. P. 1998. *The Economics of Agriculture on Roman Imperial Estates in North Africa*. Göttingen.
- Lévai Cs. 2001. „»Reszketek hazámért, ha arra gondolok, hogy Isten igazságos«. Thomas Jefferson és a rabszolgaság problémája”: *Aetas* 16, 5–26.
- McLeod, D. 2012. „Contract for the Sale of a Slave”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 180, 256–262.
- Németh Gy. 1999. *A polisok világa*. Budapest.
- Pap L. 2015. *Cicero: Piso ellen*. Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Pap Levente. Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár.
- Shaw, B. 2013. *Bringing in the Sheaves: Economy and Metaphor in the Roman World*. Toronto.
- Simon A. 2013. „*Sermo corporis*. Cicero: *A szónokról* III. 216–227”: *Ókor* 12/3, 17–23.
- Snowden, F. M. 1997. „Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists”: *Arión* 4/3, 28–50.
- Takács L. – Gacsál D. 2016. „A római rabszolgaság”: *Korall* 63, 54–68.
- Vogt, J. 1975. *Ancient Slavery and the Ideal of Man*. Cambridge, MA.

Szekeres Csilla (1964) klasszika-filológus, a DE Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszékének docense, kutatási területe a római filozófia és civilizáció.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A római politikai elit jogi és filozófiai képzése a köztársaságkorban
(2013/4).

Cicero és a történetírás törvényei

Szekeres Csilla

Németh Györgynek

A római irodalom felettébb hiányos hagyományozódása folytán sok érzékeny veszteséget vagyunk kénytelenek elkönyvelni. Ezek egyike a római történetírás, melynek a Caesart és Sallustiuszt megelőző időszakából néhány sovány töredéktől eltekintve semmi sem maradt ránk. Mindennek fényében érthető, mennyire értékesek számunkra Cicerónak részint a történetírás elméletére, részint a korábbi római történetíráshoz vonatkozó gondolatai. Jóllehet a számos műfajban alkotó Cicero történeti művet nem írt, maga a műfaj korántsem volt idegen tőle, kortársai és az utókor pedig egyenesen úgy gondolta, egyedül ő lett volna képes olyan történeti munka megírására, mely egyenrangú a görög előképekkel.¹

A tárgyunkra vonatkozó legfontosabb szöveghelyek (*A szónokról* II. 51–64 és *A törvények* I. 1–12) hasonló szerkezeti felépítést mutatnak: a *historiára* vonatkozó teoretikus megjegyzések (*A szónokról* II. 62–64; *A törvények* I. 4–5) mindkét műben a római történetírás kritikájával (*A szónokról* II. 51–58; *A törvények* I. 6–7) kapcsolódnak össze. Az elméleti fejtegetések központi eleme annak hangsúlyozása, hogy a történetírásnak saját törvényei vannak, amelyeket a történetírónak mindenképp fölötti tiszteletben kell tartania, ezek pedig: a feltétel nélküli igazmondás és a pártatlanság. A történetírás első, legfőbb törvénye, hogy a történetíró ne merészeljen olyasmit mondani, ami hazugság; a második szabály azt írja elő, hogy merjen mindenről számot adni, ami igaz.² A *historia* mindenki számára jól ismert fundamentumának további fontos eleme az elfogulatlanság követelménye: a részrehajlásnak vagy az ellenszenvnek még a gyanúja sem merülhet fel a műben.³

Mindebben nincs semmi meglepő. Cicero a római történetírás számára modellként szolgáló görög *historia* általánosan elfogadott alapelveit hangsúlyozza.⁴ De vajon pontosan ugyanazt értette-e ezeken a törvényeken, mint a korábbi római történetírók, és vajon ebben a tekintetben valóban nincs-e semmiféle különbség a római és a görög historiográfia között?

1. Az igazság és az elfogulatlanság a görög történetírásban

A *historia* – a szó eredeti értelmében a kutatás⁵ – tárgya a görög történetírásban magától értetődően az igazság;⁶ ez az, amit a

görög történetíró fáradtságos munkával, saját ítélőképességére, kritikai érzékére támaszkodva a lehető legnagyobb lelkiismeretességgel igyekszik felfedni,⁷ majd kutatásának, kérdezősködésének eredményét, a kapott válaszokat folyamatos narratívába rendezi.⁸ A történeti mű igazsága a valóságnak való megfelelés,⁹ a tanúval szemben támasztott jogos követelmény, *autopsiára* (szemtanúságra) és helyesen feltett kérdésekre alapozott hitelesség.¹⁰ Az igazságtól aligha elválasztható szigorú szabály Hérodotostól és Thukydidéstől kezdve az objektivitásra való törekvés: a körültekintően összegyűjtött¹¹ és mérlegelt információk elfogulatlan és pártatlan visszaadása. Ugyanakkor a görög történetíró nem volt könnyű helyzetben akkor, amikor a közönségét arról akarta meggyőzni, hogy műve eleget tesz az igazság (*alétheia*) és az objektivitás követelményének, hiszen a költőtől eltérően mögötte nem állt ott az isten, a múzsák.¹² Ő nem hivatkozhat az isteni autoritásra: művéért egyedül ő tartozik felelősséggel, hitelességét egyedül ő szavatolhatja. A görög történetírók saját tekintélyüket sokféle módon igyekeztek igazolni: a kutatás helyes módszerének hangsúlyozásával, a választott stílussal, a más történetírókkal folytatott polémiaival, illetve – ettől aligha elválaszthatóan – saját tisztességükkel.¹³ Ha nem bizonyultak elég lelkiismeretesnek és aggályosnak az információk összegyűjtésében, akkor igen könnyen hazugnak bélyegezhették őket (ahogyan Polybios tette ezt Timaios-szal),¹⁴ de a mű igaz mivolta szenvedett csorbát akkor is, ha a történeti narratíva a valóságos tettekre épült ugyan, de azokat a történetíró személyes elfogultságából fakadóan torzítva mutatta be.¹⁵ Az igazságot és a pártatlanságot tehát végső soron a történetíró tekintélye szavatolta, ez a tekintély pedig paradox módon éppen a művéből fakadt.¹⁶

Ahogy arra a kutatás joggal hívja fel a figyelmet: a történetírónak valójában nehezen teljesíthető és ellentmondásos követelményeknek kellett egyszerre eleget tennie.¹⁷ Időről időre elvárták tőle, hogy ne csupán regisztrálja az emlékeztet-re méltó tetteket, hanem elemezze is: tárja fel az események okait, következményeit,¹⁸ állítson örök emléket az arra méltó, dicső tetteknek,¹⁹ bélyegezze meg a becstelenséget, nevelje az olvasóját. A *historia* tehát legyen hasznos, tanulságos, mindemellett érdekes, élvezetes, gyönyörködtető olvasmány²⁰ úgy, hogy mindeközben ne csorbuljon az igazság és a pártatlanság elve. A görög történetírók, ahányan voltak, annyiféle módon

és színvonalon oldották meg ezt a feladatot, de az alapelveket illetően – amelyek Thukydidéstől kezdve már mint toposzok jelennek meg a történeti művekben²¹ – teljes volt az összhang.

2. Az igazság és az elfogulatlanság elve a római történetíróknál Cicero koráig

Bár a Cicero koráig terjedő római történetírásról szövegek híján jobbára csak sejtéseink vannak, abban aligha van okunk kétkedni, hogy a történetírás törvényei (*leges historiae*) – Cicero állításával összhangban – számukra is megkérdőjelezhetetlenek voltak.²² Mint láttuk, a görög történetírókat alapvetően az információk összegyűjtésének módja, személyes tisztességük, a történetírói tevékenységükből fakadó tekintélyük tette közönségük előtt hitelessé. A római történetírók *auctoritas*a ugyanakkor társadalmi helyzetükből fakadóan *eleve* adott volt. Kevés kivételtől eltekintve senatori rangúak, tekintélyük forrása az általuk betöltött *magistratura*, politikai, hadvezéri tevékenységük. Ez az oka annak, hogy nem, vagy csak alig alkalmaznak olyan módszert, melynek célja a hiteles történetírói *persona* megalkotása.²³ Cicéronál sem látjuk nyomát annak, hogy bármiféle kétsége lenne az általa megemlített történetírók hitelességét illetően.²⁴ Ellenkezőleg: azzal, hogy *A szónokról* című művében – egyébként igencsak vitatható módon²⁵ – az *Annales Pontificum* egyenesági örökösének tünteti fel őket,²⁶ illetve stílusuk dísztelenségét, egyszerűségét,²⁷ rövideségét²⁸ hangsúlyozza, indirekt módon emeli ki a tényekhez való ragaszkodásukat, vagyis igazmondásukat és pártatlanságukat.²⁹ Az a benyomásunk, hogy Cicero számára direkt összefüggés van a történetíró társadalmi rangja (*auctoritas*, *dignitas*) és művének tekintélye között: míg például M. Porcius Cato Censorius soha, sehol nem bírálja, ellenkezőleg, a legnagyobb elismeréssel ír róla,³⁰ addig – talán nem véletlenül – a nem senatori rangú L. Cassius Heminát, Gn. Gellius meg sem említi, ahogyan az 1. századi Q. Claudius Quadrigarius vagy Valerius Antias sem.³¹ (Megjegyzendő, hogy az utóbbi kettőt talán nem csupán *auctoritas*uk hiánya, hanem kétes hitelességük miatt sem idézi.)

A görög történetírók, még ha foglalkoztak is közügyekkel, nem voltak politikusok, az emlékezetre méltó tetteket kívülről, több-kevesebb távolságot tartva mutatták be. A római szónok-politikus nem pusztán tanulmányozója a történetírók műveinek, ismerője az emlékezetre méltó tetteket megörökítő írásoknak és a régi kor *exemplum*ainak (intő/emlékeztető példává stilizált történelmi eseményeinek),³² hanem – eltérően a görög helyzettől – ő maga a történetíró. Ez a történetíró Róma-központú *historiájában* az emlékezetre méltó tetteket – melyek a római politikát irányító *gens*ekhez kapcsolódnak – ugyanennek a társadalmi rétegnek a sajátos szemszögéből mutatja be, amelyhez egyébiránt maga is tartozik.³³ Nem kívülről tekint a tárgyra, hanem bizonyos értelemben azonos azzal, ami az objektivitást eleve lehetetlenné teszi. A római történetíró mindenek aligha van a tudatában, a pártatlanságra való törekvésének az őszintesége nehezen kérdőjelezhető meg. Ám mindez szükségképpen az elfogultságon belüli elfogulatlanság: elfogultság ama politikai elit iránt, melynek maga is tagja, és amelyet magától értetődő természetességgel azonosít a *res publica* egészével,³⁴ a *patriá*-val, ugyanakkor pártatlanságra való törekvés ezen elit egymással konkuráló csoportjaival szemben.³⁵

3. Az igazság és a *fabulae*

Érdekes megvilágításba helyezi a *historia* és az igazság viszonyát az a beszélgetés, amelyet Cicero *A törvények* első könyvének bevezetésében konstruál a történetírás (*historia*) és a költészet viszonyáról. Ebben Atticus arról faggatja Cicerót, vajon a *Marius* című költeményében megénekelt tölgyfa azonos-e azzal a valóságos tölgyfával, amely mellett – vélhetően – éppen elszáhnak, vagy csupán a költői képzelet szüleménye. Cicero azzal tér ki a válaszadás elől, hogy majd akkor fog válaszolni, ha Atticus is megfelel arra a kérdésre, vajon igaz-e, hogy Romulus a halála után Atticus jelenlegi háza felé sétálva Proculus Iuliusnak hirt adott saját istenné válásáról.³⁶ A Platón-*aemulatio*³⁷ mellett ez a kis közjáték két jelentős problémát emel be a beszélgetésbe: a történetírás és a költészet, valamint a történetírás és a *fabula* (mítosz, legenda) viszonyát. A *historia* és a *poema* szétválasztása³⁸ a Kr. e. 1. században már toposz a történetírás elméletében,³⁹ amiként az is, hogy míg az előbbi az igazságot, az utóbbi a gyönyörködtetést tartja fő céljának.⁴⁰ Történetírás és valóság/igazság, illetve költészet és fikció *egyértelmű* megfeleltetése tehát lehetővé tenné az egyenes, világos választ. Ennek hiánya éppen arra mutat rá, hogy korántsem ennyire egyszerű a helyzet. Úgy tűnik, mintha Cicero a Romulus-történet beemelésével a római hagyomány egy fontos elemét a költészettel, a fikcióval állítva párhuzamba hazugságnak minősítené.⁴¹ De vajon mi oka lett volna Cicéronak arra, hogy a *historia veritas*ával (igazságával) szemben a költészet *mendax* (hazug) mivoltát éppen azzal a történettel szemléltesse, amelyet ugyanő nem sokkal korábban, *Az állam* második könyvében (II. 20) az eszményi római állam korai történetének részeként – magától értetődően minden ironikus felhang nélkül – adott elő?

Úgy gondolom, a szövegünk figyelmes olvasása alapján világos, hogy Cicero valójában nem húz egyértelmű választóvonalat történetírás és költészet, valóság és fikció, igazság és hazugság közé, jóllehet ezt várják tőle.⁴² Nem mondja azt, hogy a költészet hazugság volna,⁴³ és azt sem állítja, hogy semmi köze ne volna az igazsághoz, csak éppen a költő igazsága más, mint a tanúé.⁴⁴ Valóban más törvényeket kell szem előtt tartani a történetírásban és a költészetben, mivel az előbbiben *minden* az igazságra vonatkozik, az utóbbiban viszont a *legtöbb* dolog a gyönyörködtetésre (I. 5) – a legtöbb, de nem minden. Az éles határvonal hiányát⁴⁵ igazolja a mondat folytatása: „jóllehet mind Hérodotosnál, a történetírás atyjánál, mind Theopomposnál rengeteg *fabula* van” (I. 5). Ez a látszólag mellékesen odavetett mellékmondat kétségkívül azt sugallja, hogy a történetírástól sem idegen a gyönyörködtetés, ennek forrása pedig a számtalan *fabula*. Ám mivel – úgy tűnik – a *fabulae* nem felelnek meg az igazság kritériumainak,⁴⁶ ebből vagy az következik, hogy Hérodotos és Theopompos nem volt igazi történetíró, mert vétettek a történetírás legfőbb törvénye ellen, vagy nem helytálló az az állítás, hogy a történetírásnak minden tekintetben meg kell felelnie az igazság követelményének. Mivel Hérodotos történetírói tekintélye megkérdőjelezhetetlen (*pater historiae*), marad a második lehetőség. A görög történetírásban nem egyértelműen eldöntött kérdés az, hogy a *fabulá*-nak – mitikus elbeszélésnek – éppen erősen vitatott igazságtartalma miatt – van-e helye a *historiában*.⁴⁷ A műfaj *nomothetése* (törvényadója), Thukydidés a híres módszertani fejezetben

(I. 22, 4) kirekeszti művéből a gyönyör (*terpsis*) forrását jelentő mesés elemet (*to mythódes*), Polybios szerint igazság és hazugság egyaránt van a mítoszokban (XXXIV. 2).

Visszatérve Romulus istenné válásának felemlegetéséhez *A törvényekben*: ez is egy *fabula*, egy mítosz, amelyet a hiszékeny és tudatlan emberek kívül aligha fogad el bárki tényként,⁴⁸ hasonlóképpen ahhoz *Az államban* tárgyalt *fabulához*, mely szerint Romulus apja maga Mars isten lett volna.⁴⁹ Bár mindkét esetben fikcióról van szó, Cicero egyik történetet sem minősíti nyilvánvaló hazugságnak, az igazsághoz való viszonyukat egy tágabb összefüggésrendszerbe helyezve csupán *relativizálja*. Az efféle történetek a hagyomány részét képezték,⁵⁰ a mindenek felett tisztelt ősök (*maiores*) által szentesített hagyományét, amelyet, úgy tűnik, nem lehet az igazság vs. hazugság egyértelmű kategóriái szerint értékelni. Az ősök voltak azok, akik igen bölcsen úgy látták helyesnek, hogy az emberek isteni sarjként tartsák számon azokat, akik érdemeket szereztek a közösség szolgálatában.⁵¹ Kétségtelen, hogy Romulus istenné válása pusztán kitaláció, hogy az erről „hírt” adó Proculus Iulius személye teljességgel hiteltelen, Scipio szavai szerint *Az államban* mégsem csupán az emberek hiszékenysége miatt vált a hagyomány részévé, hanem egyrészt Romulus egyedülálló tehetsége és *virtusa* miatt, másrészt az atyák (*patres*) akaratából, akiknek többszörösen is érdekében állt, hogy ez a történet hitelre találjon a nép körében.⁵²

Mindez azt jelenti, hogy a római *historiában* helye van azoknak a történeteknek, *fabuláknak*, amelyek egy művelt ember számára ugyan egyértelműen nem a tények (*facta*), hanem a kitalált dolgok (*ficta*) körébe tartoznak, ám a hagyomány részét alkotják; ez a hagyomány pedig, tehetjük hozzá, a politikai elit – a *patria* – érdekét szolgálta. Az efféle történetek gyönyörűség (*delectatio*) forrásai lehetnek, csakúgy, ahogyan egy igazi római a *patria* tölt el gyönyörűséggel.⁵³

4. A korábbi római történetírás áttekintése

Cicero mind *A szónokról*, mind *A törvények* című művében rövid áttekintést nyújt a római történetírásról⁵⁴ (a dialógusok fiktív időpontjáig, Kr. e. 91-ig, illetve *A törvényekben* a saját jelenéig),⁵⁵ amit kizárólag rétorikai-stilisztikai szempontok alapján bírál⁵⁶ abból a tételtől kiindulva, hogy a történeti mű írása a szónokra háruló jelentős feladat.⁵⁷ Ebből két következtetést szokás levonni. Az egyik: a *historia* Cicerót önmagában véve egyáltalán nem érdekelte, csupán mint eszköz, a beszédek felékesítésére szolgáló *exemplumok* tárháza volt számára fontos, a másik: a rétorika és a történetírás kapcsolata hátrányosan befolyásolta a *historiától* elvárt igazságot és elfogulatlanságot.⁵⁸ A szakirodalom egy része szerint egyenesen összeegyeztethetetlen a kettő.⁵⁹

Ami az utóbbit illeti: bizonyos, hogy Cicero számára a rétorika és a történetírás elválaszthatatlanul összefonódik – egyébiránt összhangban azzal, hogy az antikvitásban a történetírást nem tekintették önálló műfajnak, hanem a rétorika egyik ágának.⁶⁰ A *historia* része annak az egyetemes műveltségnek, amelynek elsajátítása nélkül a tökéletes szónok (*perfectus orator*) nem képzelhető el.⁶¹ Ez az átfogó tudás nyújtja azt az anyagot,⁶² melynek híján az ékeesszólás üres és szinte gyermeketeg, ugyanakkor egyetlen tárgyról sem lehet az *eloquentia*

művészete nélkül kellő súllyal és hatásosan beszélni vagy írni. Mindez Cicero szónoklattani művei alapján általánosan ismert, nyilvánvaló összefüggés, ám a történetírás nem csupán valamely eleme az ideális szónoktól megkövetelt enciklopédikus műveltségnek,⁶³ melynek tárgyait Cicero végtelennek tűnő felsorolás formájában adja Crassus szájába *A szónokról* írt művében (I. 158–59), hanem egyike annak a három pillérnek – a jogról, a filozófiáról és a történetírásról van szó –, amelyen ez a hatalmas tudás nyugszik.⁶⁴

Magyarázatra szoruló tény, hogy e három területet, azon belül is a történetírást mi teszi az ideális szónok képzésében olyan jelentőssé, hogy Cicero hosszú kitérőt szentel neki *A szónokról* című írásában? A kérdés vizsgálatával egyszersmind világossá válik az is, hogy a *historia* Cicerót a legkevésbé sem csak mint *materia artis* (szónoklattani nyersanyag) foglalkoztatta.

Mindenekelőtt ismételten le kell szögeznünk, hogy a szónok, akiről Cicero ír, azonos a római senatorral, a római politikai elit tagjával. Eme szónok-politikus számára a jog, a filozófia és a történetírás nem egyszerűen a beszédének anyagát nyújtó műveltségi elem, hanem politikai tevékenységének a része, a *tárgya*. Sőt mindhárom terület – nem ok nélkül – a római senatori réteg monopóliuma. Jól ismert tény, hogy a jogi ismeretek a senatorok kiváltságának számítanak a köztársaságkorban,⁶⁵ egyedül ők képesek és egyszersmind hivatottak jogi ismereteket megkövetelő tevékenységet folytatni.⁶⁶ ők a bírák, a védők és a vádlók, ők látják el a diplomáciai feladatokat, ők azok, akik nem csupán alkalmazói, hanem alakítói is a jognak, akik számára annak ismerete sokrétű feladataik ellátásának szükségszerű feltétele, és nem utolsó sorban *honos, gratia* és *dignitas* forrása.⁶⁷ Bár a filozófia és a történelem tanulmányozása önmagában, minden haszon nélkül is értékes,⁶⁸ a politikával való összefüggésük Cicero műveiben egyértelmű. Itt csupán utalok arra, hogy Cicero a filozófiai műveit politikai tevékenységének a részeként írta: a görög filozófiát felhasználva igyekezett megerősíteni az egyre inkább megrendülő *mos maiorum*-ot.

A történetírás ugyanúgy hazafias kötelesség,⁶⁹ ahogyan a filozófiai művek írása is,⁷⁰ a politikai tevékenység része,⁷¹ mely politikai tevékenység legfőbb és végső célja Cicero szerint a *salus rei publicae* (az állam üdve). A történetírónak a római állam – értsd: a politikai elit – szolgálatában véghezvitt tetteket nem egyszerűen regisztrálnia kell, hanem olyan hatásos *exemplumokká* kell formálnia, hogy azok éppen az általuk kiváltott érzelmi hatás révén a kollektív emlékezet részévé válhassanak.⁷² A *historia* tehát az idők tanúja (*testis temporum*), sőt ennél is több: formálója, alakítója ama senatori vezető réteg révén, mely a történetírást is a maga felségterületévé tette. A *historia* ekképpen egyik, ám igen fontos eleme annak a sokszínű eszköztárnak (politikai rituálék, kommunikációs formák, különféle irodalmi műfajok, képi üzenetek), amelyekkel a politikai elit kontrollálta a múltat.⁷³

Az eszményi szónok – aki egyszersmind a római államért felelősséget érző politikus – egy személyben résztvevője, alakítója és megörökítője az eseményeknek. Ám egyáltalán nem mindegy, hogy hogyan teszi ezt. Ha az általa írt történelmi mű csupán regisztrálná a jelentős eseményeket, akkor legfeljebb az olvasó kíváncsiságát elégítené ki. Valódi célját, azt, hogy a legkiválóbb római államférfiakat követésre méltó példaként mutassa be,⁷⁴ csak akkor képes elérni, ha a cicerói stílusesz-

ményt követve anyagát hatásos és emlékezetre méltó módon formálja meg. Ennek egyáltalán nem szükségszerű következménye a *leges historiae* megsértése. A korábbi római történetírók stílusának kritikája mindennek fényében korántsem mellékes, hanem a történetírás céljára, feladatára, rendeltetésére vonatkozó lényeges bírálat. A *leges historiae*-t illetően – mint láttuk – semmiféle kritika nem éri a római historiográfusokat, ám az a legkevésbé sem elegendő, hogy nem hazudnak.⁷⁵ Nem *narratorokra* (elbeszélőkre), hanem *exornatorokra* (feldíszítókra) van szükség, ezért értékeli Cicero kicsit többre azt a Coelius Antipatert, aki nagyobbá, erőteljesebbé tette a történetírás hangját.⁷⁶

Mindennek fényében talán jobban értjük a sokat vitatott – és a jelenlegi összefüggésben nem vizsgált⁷⁷ – Lucceius-levél kérését arról, hogy a levél címzettje, ha lehetséges, külön monográfiában tárgyalja Cicerónak a Catilina-összeesküvés levezetésében betöltött szerepét, és mindezt úgy, hogy egy kicsivel

több engedményt tegyen az iránta érzett rokonszenvenek, mint ahogyan ezt az igazság megengedné:⁷⁸ *itaque te plane etiam atque etiam rogo, ut et ornes ea vehementius etiam quam fortasse sentis, et in eo leges historiae negligas*. A kérés egybe-vág *A szónokról* gondolatmenetével: a történetíró ne *narrator*; hanem *exornator* legyen, még ha emiatt némiképp csorbát szenved is a pártatlanság elve. *Exornator* legyen az olyan tetteknek, mint amilyen a Catilina-összeesküvés levezése, amely mint *exemplum virtutis* (az erény példája) méltó arra, hogy a *mos maiorum*ot őrző és életben tartó kollektív emlékezet (*vita memoriae*) részévé váljon. Annak a múltnak a részévé, amely a *nobilitas* hatalmának, *auctoritas*ának legitimációs forrása. Ám ez csak egy olyan történeti mű révén lehetséges, melynek írója a lehető legjobban megközelíti a *perfectus orator* eszményét, amely történeti mű mint „az idők tanúja, az igazság fénye, az élő emlékezet, az élet tanítómestere, a régi idők hírnöke”⁷⁹ örök halhatatlanságot biztosít neki.

Jegyzetek

A másként nem jelölt fordítások tölem származnak. A többször idézett művek fordítóját az első előfordulásnál adom meg. (Sz. Cs.)

- 1 Cicero: *A törvények* I. 5: „Már régóta kérnek, sőt inkább követelnek tőled egy történeti munkát. Úgy gondolják ugyanis, hogy ha foglalkoznál e tárggyal, akkor neked sikerülne elérned, hogy immár e műfajban se maradjunk el Görögország mögött.” (*A törvényeket* itt és a továbbiakban Simon Attila fordításában idézem.) I. 8; Nepos fr. 58 Marshall. Vö. Fleck 1993, 9–10.
- 2 Cicero: *A szónokról* II. 62: „Ki ne tudná, hogy a történetírás első alapszabálya (*primam esse historiae legem*), hogy a szerző ne merészeljen hazudni (*ne quid falsi dicere audeat*)? Hogy legyen bátorsága kimondani az igazat (*ne quid veri non audeat*)?” (*A szónokról* II. könyvét itt és a továbbiakban Polgár Anikó és Csehy Zoltán fordításában idézem.) *A törvények* I. 5: „Úgy gondolod, hogy más törvényeket kell szem előtt tartanunk a történetírás területén, és megint másokat a költészetben. (...) Hiszen az előbbiben mindent a valóságra (*ad veritatem*) vonatkoztatnak (...), az utóbbiban viszont a gyönyörködtetés a legfőbb szempont.”
- 3 Cicero: *A szónokról* II. 62: „Ki ne tudná, hogy a történetírás első alapszabálya (...), hogy ne merüljön föl a részrehajlás gyanúja? vagy épphogy az ellenszenv? Ezeket az alapokat (*fundamenta*) mindenki ismeri.”
- 4 A történetírás elméletét tárgyaló egyetlen ránk maradt műben, Lukianos *Hogyan kell történelmet írni?* című írásában ezek az alapelvek már egyértelműen több évszázadra visszamenő toposzok. A *leges historiae* (a történetírás törvényei) eredetéről lásd pl. Petzold 1999, 270 sk. A problémát átfogóan tárgyalja Woodman 1988, 70–116, fejtegetéseinek bírálatát: Northwood 2008, a kritikára született válasz: Woodman 2008.
- 5 Hérodotos I. 1; Thukydides I. 22; V. 26; vö. Fornara 1983, 47 sk.; Schepens 2007.
- 6 Az erre való hivatkozás már a *logopoios* Hekataiosnál megjelenik: FgrHist F 1a. Vö. Polybios II. 56, 11–12; XII. 12, 3; Lukianos: *Hogyan kell történelmet írni?* 38.
- 7 Thukydides I. 22; a további helyekért lásd Potter 1999, 12.
- 8 Vö. Hérodotos I. 1.
- 9 Vö. Polybios XII. 15, 11 (bár a szöveg romlott!).
- 10 Vö. Polybios XII. 27; XII. 28a; Potter 1999, 9–10.
- 11 Vö. Polybios XII. 28a9–10.

- 12 Vö. Homéros *Ilias* II. 485–487: „S most, Múzsák, ti beszéltek: olümposzi bérceken éltek, / istennők vagytok, s mindent jól látva ti tudtok, / míg minékünk csak hírhallásunk, semmi tudásunk.” (Devecseri Gábor fordítása.)
- 13 Vö. Polybios gondolataival a történetíróval szemben támasztott követelményekről Timaios-kritikájának részeként (XII. könyv *passim*; a *pistis*, hitelesség problémájáról különösen XII. 25c1. Lásd továbbá: Lukianos: *Hogyan kell történelmet írni?* 41; Marincola 1997, 3–12, 217 sk.
- 14 Vö. pl. Polybios XII. 7; XII. 3; XII. 4; XII. 25, 6.
- 15 Polybios az első, aki az elfogultság kérdésével direkt módon foglalkozik (I. 14; VIII. 8, 5–9; X. 21); Lukianos: *Hogyan kell történelmet írni?* 41. Vö. Luce 1989, 16.
- 16 Vö. Polybios XII. 10, 4.
- 17 Erről lásd Fornara 1983, 99 sk.
- 18 Polybios III. 31, 11–13; XII. 25b.
- 19 Hérodotos I. 1.
- 20 Thukydides határozottan elválasztja egymástól a hasznosságot és a gyönyörködtetést, amikor műve módszertani fejezetében (I. 22, 4) hangsúlyozza, hogy munkája maradandó érték kíván lenni, és nem az olvasó szórakoztatása a célja. Bár Polybios nem egyértelmű ebben a kérdésben, két helyen (I. 4, 11; XV. 36, 3) is egyértelműen összekapcsolja a hasznót és a gyönyörűséget.
- 21 Vö. Polybios XII. 15, 11; XVI. 14, 8–9; az alapelvekről összefoglalóan lásd a korábbi hagyományból építkező Lukianos-művet: *Hogyan kell történelmet írni?*
- 22 L. Coelius Antipater HRR I fr. 2 (Priscian 8 p. 383 H): *Coelius: ex scriptis eorum qui veri arbitrantur*.
- 23 Vö. Marincola 1997, 217 sk.
- 24 Talán nem véletlen, hogy azt a Q. Claudius Quadrigarius és Valerius Antias egyáltalán sehol nem említi, akik egy sor fiktív dokumentumot és statisztikát iktattak a művükbe. Vö. Beck 2007, 264.
- 25 Többek között Sempronius Asellio egyik töredéke is ellentmond ennek (HRR I fr. 1.2). Vö. Beck 2007, 261.
- 26 Cicero: *A szónokról* II. 52: „akkor nem volt más a történetírás, mint évkönyvek összeállítása.”
- 27 Cicero: *A szónokról* II. 53: „Az írás e módját sokan követték, akik mindennemű ékesítés nélkül csak az időt, a személyeket, helyszíneket és tetteket jegyezték fel.”
- 28 Cicero: *A szónokról* II. 53.

- 29 Az igazság és a pártatlanság nem minden esetben válik külön. Woodman (1988, 73) joggal érvel amellett, hogy a Luceius-levélben az igazság és a pártatlanság ugyanazt jelenti.
- 30 Vö. Beck 2007, 262–263; Fleck 1993, 114.
- 31 Hasonló véleményen Rawson 1972, 42.
- 32 Cicero: *A szónokról* I. 201; I. 256; *A szónok* 120.
- 33 Vö. Jármí 2015, 46.
- 34 Vö. Beck 2007, 259. Megjegyzendő, hogy Polybios és Lukianos szerint még a szülővárosával szemben sem lehet elfogult a történetíró. Vö. Luce 1989, 20.
- 35 Vö. Sallustius: *Catilina összeesküvése* 4, 2: „elhatároztam, hogy megírom a római nép történetének azokat a mozzanatait, amelyek megőrkítést érdemelnek – annál inkább, mert az én gondolkodásom már reménykedéstől, rettegéstől, politikai pártérdektől egyaránt szabad volt” (*mihi a spe metu partibus rei publicae animus liber erat*). (Kurcz Ágnes fordítása.)
- 36 Cicero: *A törvények* I. 3: „Válaszolok a kérdésedre, Atticus, de csak akkor, ha előbb te is válaszolsz nekem erre: vajon Romulus a halála után arrafelé sétálva, ahol most a házad áll, valóban kijelentette-e Proculus Iuliusnak, hogy istenné vált, és hogy immáron Quirinus a neve, s valóban elrendelte-e, hogy szenteljenek neki azon a helyen egy templomot? S vajon az is igaz-e, hogy Athénban, megint csak nem messze a te régi házadtól, Aquilo elragadta Óreithüiát? Mert a hagyomány így tartja.”
- 37 A párhuzamos helyeket – pl. Platón: *Phaidros* 229c1–5 – lásd Dyck 2004 kommentárjában.
- 38 Vö. Aristotelész: *Poétika* 1451, 36 sk.: „Nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján. A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (...), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnek. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.” (Sarkady János fordítása.)
- 39 Vö. Thukydides I. 21, 1; I. 22, 4; Aristotelész: *Poétika* 1451b4; Plinius: *Természetről* IX. 33, 1.
- 40 Cicero: *A törvények* I. 5. Vö. Thukydides I. 22, 4.
- 41 Vö. Bernadete 1987, 298.
- 42 Cicero: *A törvények* I. 4: „Pedig Mariusod számos részletéről is kérdezték, hogy költöttek-e vagy igazak (*fictane an vera sint*), és sokan elvárják tőled, hogy igazat írj (*veritas a te postulat*).” Vö. Dyck 2004, 72.
- 43 I. 4: „Herculesre, nagyon nem szeretném, ha hazugnak (*mendacem*) tartanának!”
- 44 I. 4: „tudatlanok módjára járnak el azok, akik szerint »sokan« vannak, s akik ebben a kényes ügyben nem mint költőtől, hanem mint tanútól követelik tőlem az igazságot (*veritatem*).”
- 45 Petzold 1999, 264, 32. jegyzet: „Cicero auf der Linie Thukydides–Aristoteles–Lukian liegt und nicht eine Übergangszzone zwischen Dichtung und Historiographie annimt, wie I. Trencsényi-Waldapfel, *Poésie et réalité*... etc. 9 aus *de leg.* 1,5 ableite.” Véleményem szerint Cicero a költészetet ugyan egyértelműen elválasztja a *historiától*, ám a *fabulae* beemelésével a történetírásba a valóság és a fikció közötti határvonalat kevésbé élesen húzza meg.
- 46 A *fabula* (elbeszélés, történet, mese, dráma, mítosz) kitalált történet, és mivel nem a valóságot képezi le, nem is lehet igaz. Vö. Cicero: *A legfőbb jóról és rosszról* I. 65; *Tusculumi eszmecsere* I. 92; *Az istenek természete* I. 34; II. 64; II. 70; III. 62; *A kötelességekről* III. 39; *A jóslásról* I. 43; II. 113. Vö. Quintilianus: *Szónoklattan* II. 4, 2: „Az elbeszélésnek, leszámítva azt, amely a perbeszédekben használatos, három fajtája van: a mitikus (*fabula*) a tragédiáknak és a költemények az alapja, s nem tartalmaz valóságos (*veritas*), de még valószínű (*forma veritatis*) elemeket sem; a valószínű (*argumentum*) ugyan kitalált, de megtörténhetett volna (*falsum sed vero simile*), mint a komédiák cselekménye; a történeti elbeszélés (*historia*) pedig valóban megtörtént cselekmény kifejtése (*gestae rei expositio*). A költői elbeszéléseket a grammatikusra bizzuk, a rétornak pedig a történeti elbeszéléssel kell kezdenie, melynek annál nagyobb az ereje, minél több köze van a valósághoz (*tanto robustior quanto verior*).” (Polgár Anikó és Cseh Zoltán fordítása.) Vö. Saïd 2007, 78.
- 47 A kérdésről lásd Marincola 1997, 117 sk., Saïd 2007, 81 sk.
- 48 Vö. Cicero: *Az állam* II. 20: „öt [ti. Romulust] illetően Iulius Proculusnak, egy földművesnek adtak hitelt olyan dologban, amelyet már sok évszázaddal korábban egyetlenegy halandóról sem hittek volna el” (Hamza Gábor fordítása).
- 49 Cicero: *Az állam* II. 4.
- 50 Cicero: *A törvények* I. 3 és I. 4. Pina Polo (2004, 149) az ún. római „nacionalizmus” fogalmát a rómaiak identitástudatának kialakításában kulcsfontosságú hagyománnyal kapcsolja össze. Egy olyan hagyománnyal, amely „gyakran kitaláció, a múlt mitizálása, ami mindazonáltal nem csorbitja a hatóerejét. Egy hagyomány pontosan abban a mértékben igaz, amely mértékben a történet (*das Geschehen*) a közösség tradícióként ismeri el, ritualizálja, és amely végül történelemmé (*Geschichte*) válik. (...) A múltat az igazság (*Wahrheit*) forrásának érzik, a hagyományt pedig útmutatásként fogadják el mind az egyéni, mind a kollektív cselekvés számára.” Bár ez a gondolatmenet egészében véve helytállónak tűnik, a Ciceróhoz hasonló római entellektüelek viszonyulása a hagyományhoz korántsem ennyire egyértelmű.
- 51 Cicero: *Az állam* II. 4: „Mint Mars fia [ti. Romulus – Sz. Cs.] – helyt akarunk adni az emberek legendájának, mivel az nem csupán tiszteletre méltó korra tekint vissza, hanem azt őseink bölcsen tovább is adták, s tették ezt abban a hiszemben, hogy a közjó szolgálatában érdemekre szert tett férfiak nem csupán isteni szellemmel rendelkeznek, hanem isteni elődökre is visszatekintenek.” (Hamza Gábor fordítása.)
- 52 Cicero: *Az állam* II. 20: „Romulus azonban a szellem és a férfúi tökéletesség valóban oly erejével bírt, hogy az emberek őt illetően Iulius Proculusnak, egy földművesnek adtak hitelt olyan dologban, amelyet már sok évszázaddal korábban egyetlenegy halandóról sem hittek volna el; az atyák ösztönzésére, azért, hogy ezek a Romulus eltűnésével kapcsolatos rágalmat magukról eltereljék, azt mondta a népgyűlésen, hogy látta Romulust azon a dombon, melynek neve ma Quirinalis; ő maga bízta volna meg azzal, hogy kérje a népet, emeljen neki ezen a dombon egy szentélyt; ő maga isten és neve Quirinus.” (Hamza Gábor fordítása.) Vö. Schwaborn 1958, 150–151.
- 53 Cicero: *A szónokról* I. 196: „És ha nekünk úgy, ahogyan annak feltétlenül lennie kell, a mi hazánk a legfontosabb (*nostra patria delectat*), és ennek akkora az ereje és jelentősége, hogy a legbölcsőbb férfi Ithakáját, ezt a meredek sziklára rakott fészket, többre becsülte a halhatatlanságnál, ugyan milyen szeretetnek kell lángra gyújtania bennünket egy olyan haza iránt, amely az egész földkerekségen egyetlen székhelye az erénynek, a hatalomnak és a méltóságnak?” (Adamik Tamás fordítása.)
- 54 Cicerónak a római történetírásra (és általában a római történelemre) vonatkozó ismereteiről lásd Rawson 1972; Fleck 1993.
- 55 A felsorolt történetírók (*A szónokról*): M. Porcius Cato *cos.* 195, Pictor (Leeman–Pinkster–Nelson 1985, 255 szerint nem azonos a görögül író Q. Fabius Pictorral, bár latin nyelvű *annalest* is tulajdonítottak neki, talán görög művének fordítását – vö. Dyck 2004, 75; Fleck 1993, 97 szerint nincs okunk kételkedni abban, hogy Q. Fabius Pictorról van szó), L. Calpurnius Piso Frugi *cos.* 133, L. Coelius Antipater. Ez a lista *A törvények* áttekintésében a következő történetírókkal egészül ki: Fannius (kétséges, hogy azonos-e C. Fanniusszal, *cos.* 122), Vennonius (közelebből nem ismert), Cn. Gellius (a szövegromlás miatt kétséges név), Clodius (bizonyta-

- lan, hogy a 2. századi annalistát, Claudius Quadrigariust jelöli-e), Sempronius Asellio, C. Licinius Macer (pr. 68) és L. Cornelius Sisenna (pr. 78). Más műveiben még néhány további névvel egészül ki a lista. Feltűnő ugyanakkor, hogy egyáltalán nem említi az alábbi történetírókat: L. Cincius Alimentus, L. Cassius Hemina, Q. Claudius Quadrigarius (ha nem azonos *A törvények* Clodiusával) és Valerius Antias. Vö. Fleck 1993, 93. Vajon összefügg-e ez azazal, hogy feltételezhetően – lásd Marincola 1997, 28, 134. jegyzet – Quadrigarius és Antias az itáliai municipális arisztokrácia tagjai voltak, és nem senatorok?
- 56 Mind *A szónokról*ban (II. 51–54), mind *A törvényekben* (I. 6–7) erőtlennek (*exilitas*), száraznak (*ieiunitas*) nevezi a római annalisták stílusát, akik pusztán csak elbeszélői voltak az eseményeknek.
- 57 Cicero: *A szónokról* II. 62: *Videtisne quantum munus sit oratoris historia? A törvények* I. 5: *opus... unum hoc oratorium maxime. A historia* Cicero által helyesnek tartott stílusáról lásd Petzold 1999, 253–276.
- 58 A sokat idézett *Brutus*-hely (42§: „meg van engedve a szónokoknak, hogy hazudjanak a történelmi események területén, hogy ezáltal szellemesebben tudjanak szólni”, ford. Krupp József) egy Atticus szájába adott humoros-ironikus megjegyzés, amely semmiféle bizonyító erővel nem bír. Hasonlóan vélekedik Fleck 1993, 36.
- 59 A rétorikának magától értetődően erőteljes hatása volt a történetírókra (is), hiszen aki az antikvitásban magasabb műveltségre kívánt szert tenni, nem kerülhette ki a rétorikai oktatást. Ugyanakkor a szakirodalomban némelyek úgy gondolják, hogy a történeti műveket – különösképpen, ami az igazmondás kívánalmát illeti – eltorzította a narratíva rétorikai megformálása. Woodman (1988, 87 sk.) élénk vitát kiváltó nézete szerint ennek legfőbb oka az, hogy a *historia* rétorikus természetéből fakadóan az *ars rhetorica* első részének, az *inventi*ónak – „az igaz vagy igazhoz hasonló dolgok kigondolása, amelyek az ügyet valószínűvé teszik” (Cicero: *A feltalálásról* I. 9) – az elvét és gyakorlatát követte. Ugyanő amellet érvel, hogy nincs jelentősége annak, hogy a történetírást a *genus iudiciale* (a törvényszéki beszéd neve) vagy a *genus demonstrativum* (bemutató vagy ünnepi beszéd neve) alá tartozónak ítélték-e meg: a lényeg az, hogy nagymértékben a szónoki *inventi*ótól függött (95–98). Fox (2001, 86) ellenben úgy ítéli meg, hogy Cicero (és mások) nem láttak elméleti ellentmondást a *historia* és az *inventio* között. Northwood 2008 részletes bírálatnak vetve alá Woodman gondolatmenetét úgy véli, ha a történeti művek vétettek az igazság törvénye ellen, akkor a rétorikaelmélet ártalmas hatása helyett másutt kell keresni az okokat (243). (A kritikákra adott válaszában Woodman 2008 védelmébe vette korábbi álláspontját.) Potter (1999, 140–141) hangsúlyozza, hogy Cicero a történetírást és a szónoklatot az ábrázolás két különböző módjának tartotta, amelyeknek vannak közös aspektusai, de nem azonosak, legalábbis elméletben nem lehetnek azonosak. Cicero gondolatai a történetírásról megglátása szerint Dionysios és Lukianos nézeteivel rokoníthatóak, és a hellénisztikus kori elméletekből származnak. Eszerint senki sem állítja, hogy a *historiában* szükségképpen minden igaz, de a narratíva lényegének a lehető legjobb bizonyítékokon kell alapulnia, s ezeket nem szabad eltorzítani. Ez az, ami a *historiát* elválasztja a *plasmától* és a fikciótól. Damon 2007 alapos vizsgálatnak veti alá az *inventio* elméletét és gyakorlatát, arra keresve a választ, hogy miként viszonyul egymáshoz a történeti megbízhatóság és a rétorika. Konkrét példákat elemezve arra a következtetésre jut, hogy csupán nagyon kevés eseményről mondható ki az ítélet: „ben trovato” (450). Nicolai (2007, 21) álláspontja szerint a rétorika történetírára gyakorolt hatásából nem következik szükségképpen, hogy a *historia* teljes egészében engedelmeskedett volna a rétorika igényeinek és technikáinak, és jóformán meg sem lehetne különböztetni a történeti témájú kitalált szónoki gyakorlatoktól. A görögök és a rómaiak nagyon is tisztában voltak a szónoki beszéd és a történeti mű közötti különbségekkel. Ami az utóbbit illeti: a rétoriskolákból származó formájukból Nicolai szerint nem következik, hogy emiatt megbízhatatlan testimóniumoknak kellene tekintenünk őket. A történetírás és a rétorika kapcsolatáról lásd továbbá: Leeman–Pinkster–Nelson 1985, 250.
- 60 Azon belül a *genus demonstrativum*hoz (v. *gen. epideiktikon*) áll a legközelebb. Vö. *A szónok* 207. A problémához lásd Woodman 1988, 95–98; Nicolai 2007, 17–19.
- 61 Cicero: *A szónokról* I. 20: „Véleményem szerint ugyanis senki sem lehet minden dicséretet kiérdemlő szónok, ha nem vértetzi fel magát minden jelentős terület és minden tudomány ismeretével. Mert bizony a dolgok ismeretéből sarjad ki és borul virágba a beszéd! Ha a szónoktól felfogott és megismert tárgykör nem rak alapot alája, ékesszólása bizonytalan lesz, és szinte gyerekes.” (Adamik Tamás fordítása.)
- 62 Cicero: *A szónok* 119; *A szónokról* III. 54.
- 63 Cicero: *A szónokról* I. 158; I. 159; I. 201; *A szónok* 120.
- 64 Cicero mindháromnak egy-egy *excursus*t szentelt *A szónokról* című művében: jog (I. 166–200), történelem (II. 51–64), filozófia (III. 120–147).
- 65 Vö. Cicero: *A szónokról* I. 186: „azok a régiek, akik ennek a tudománynak mesterei voltak, hatalmuk megtartása és növelése céljából tudományukat nem akarták közzétenni” (Adamik Tamás fordítása).
- 66 Cicero: *A szónokról* I. 201. A kérdésről lásd Szekeres 2013.
- 67 Cicero: *A szónokról* I. 197–98.
- 68 Vö. Cicero: *A legfőbb jóról és rosszról* V. 51–53; *A szónok* 120: „Mert aki nem tudja, mi történt születése előtt, az gyermek marad mindörökké” (Kárpáthy Csilla és Mezei Mónika fordítása).
- 69 Cicero: *A törvények* I. 5: „úgy vélem, hogy ezzel a szolgálattal nemcsak azok lelkesedésének tartozol, akik gyönyörködnek írásaiban, hanem a hazának is, hogy azt, amit te oltalmaztál meg, te ékesítsd is föl.”
- 70 Cicero: *Az istenek természete* I. 7.
- 71 L. Calpurnius Piso Frugi *cos.* 133 történeti műve mint politikai fegyver (HRR fr. 22): Beck 2007, 263.
- 72 *A mos maiorum*, a kollektív emlékezet és a történetírás viszonyához lásd Pina Polo gondolatébresztő tanulmányát (2004).
- 73 Vö. Marincola 1997, 27. Más véleményen Wiseman 2007, 71.
- 74 Cicero: *A legfőbb jóról és rosszról* V. 5–6.
- 75 Cicero: *A szónokról* II. 51: „»Most azt mondd meg – felelte Antonius –, milyen szónok és a retorikában mennyire jártas ember legyen az, aki történetírással vállalkozik?» «Ha úgy kell írnia, ahogy a görögök írtak, a legnagyobbnak kell lennie – mondta Catulus –, ha úgy, mint a hazaiak, ahhoz egyáltalán nem kell szónokká válnia, elég, ha nem hazudik.»”
- 76 Cicero: *A szónokról* II. 54: „Lassan kimagaslott és a történetírásban magasabb röptű hangot ütött meg a kiváló férfi, Crassus közeli barátja, Antipater, a többiek nem ékesítették föl a tényeket, ők csak a tények elbeszélői voltak” (*ceteri non exornatores rerum sed tantummodo narratores fuerunt*); vö. *A törvények* I. 6.
- 77 Számos érv szól amellet, hogy a levelet *A szónokról* című műtől elkülönítve kell vizsgálni. Vö. Leeman–Pinkster–Nelson 1985, 250. A levél elemzéséhez lásd Fleck 1993, 35–36; Fornara 1983, 101; Woodman 1988, 70 skk; Hall 1998; Petzold 1999, 89 sk.
- 78 Cicero *Luceiushoz* (*Ad fam.* V. 12, 3): „Ennélfogva kertelés nélkül és nyomatékosan kérlek, dicsőítsd tetteimet nagyobb hévvel, mint esetleg helyénvalónak éreznéd: ebben a műben ne ügyelj a történetírás törvényeire, hanem azt a rokonszenvet, melyről olyan gyönyörűen írtál valamelyik bevezetődben (...), semmiképpen se vedd meg, és barátságunk okán légy valamicskét adakozóbb, semmint az igazság megengedné.” (Szepessy Tibor fordítása.)
- 79 Cicero: *A szónokról* II. 36: *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua*

voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur? Az igazság mindmáig a történészi teljesítmény megítélésének legfontosabb kritériuma, jóllehet magát a szót is bizalmatlanság és gyanakvás övezi. Nem csupán arról nincs konszenzus, hogy mi az igazság, hogy egy igazság van-e vagy több, hanem az is vita tárgya, létezik-e egyáltalán. (Vö. Paravicini 2010.) Nagyjából a 19. századig a „forrás”, a „tény”, az „igazság”, az „objektivitás” és a „tanulmány” (vitatott tartalmuk, jelentésük ellenére) a történészi munka és az annak eredményeként elkészült mű szilárd alapjai, illetve (ideális) célkitűzései voltak (vö. Daston 2000, 22 sk.). Úgy tűnik, hogy napjainkra mindez – már ami a történetírás *elméletét* illeti – érvényét veszítette. Míg 1831-ben Ranke még arról írt, „Die wahre Lehre liegt in der Erkenntnis der Tatsachen” (idézi: Oexle 2000, 92), addig korunk teoretikusai a tényeket is mint nyelvi konstrukciókat – adott esetben fikcionális, költői konstrukciókat – tárgyalják; amely látszólag könnyen összeegyeztethető azzal az antik felfogással, amely a történelmet retorikai összefüggésben, irodalmi műfajként kezeli. Csak egyetlen példát említve: Hayden White a *The Historical Text as Literary Artifact* című írásában (magyarul: White 1997) a fikcióelméleteket a történetírásra alkalmazva újraértelmezte a tény (*fact*) és a fikció (*fiction*) viszonyát, eltörölve az egyértelmű választóvonalat az irodalom és a történetírás között, hangsúlyozva, hogy minden történeti narratívának vannak fiktív elemei. (Vö. Tengelyi 2011.) Ha vannak is tények, „naiv ismeretelméletnek” elkötelezett az a történész, aki azt gondolja, ezeket a történeti tényeket az ábrázolásban utánozni lehet és kell (Koselleck 1979, 49, 35. jegyzet). Eltűnt és ugyancsak pusztá fikcióvá lett a konstruálnak tekintett „forrás”, az igazság pedig nem csupán elérhetetlen, hanem egyenesen hamis céllá változott (vö. Paravicini 2010, 11). A történetírás rankei feladatától („wie es eigentlich gewesen”) a számtalan „fordulat” után és közben („linguistic”, „cultural”, „narrative”, „performative”, „biographic”, „praxeological”, „auditory”, „emotional”, „archival”, „somatic”, „microhistorical”, vö. Paravicini 2010, 6–7) a történetírás elméletéről folytatott vita napjainkra tehát eljutott odáig, hogy „elveszett az igazság” (vö. Kiesow 2000). A teoretikusok szerint hasonlókép-

pen illúzió az is, hogy a történelemből lehet tanulni. A történeti mű az antikvitásban magától értetődően paradigmatisz jelleggel bírt, nevelési-politikai célokat szolgált: az uralkodó társadalmi csoport formálására törekedett azzal, hogy viselkedési mintákat nyújtott, kiemelkedő személyeket pozitív vagy negatív *exemplum*okként ábrázolt; rögzítette a morális értékelés paramétereit; emlékeztet, kollektív identitást konstruált (Nicolai 2007, 14). A cicerói megfogalmazásban ismertté vált gondolat – *historia est magistra vitae* – toposzként hosszú évszázadokon át megőrizte érvényét, jóllehet jelentéstartalma – verbális azonossága ellenére – időközben meglehetősen nagy szélsőségek között ingadozott, és Koselleck fontos tanulmánya alapján (Koselleck 1979) a felvilágosodás korára kiüresedett. Két előfeltevésen nyugodott, amelyeket a 18. századig nem kérdőjeleztek meg: az emberi természet változatlanosságán és azoknak a meghatározottságoknak a tényleges állandóságán, „amelyek a földi események potenciális hasonlóságát megengedték” (Koselleck 1979, 39–40). Az ezen előfeltevésekből fakadó folytonosság érzése a 19. századra végképp elillant, a történelemtől megkülönböztetett történetírásnak le kellett mondania arról az igényéről, hogy az élet tanítómestere legyen – elveszítette azt a célját, hogy közvetlenül hatást gyakoroljon az életre (Koselleck 1979, 49 és 62). Mindazonáltal a 2000-es évek elején újra felvetődött, hogy a múlta vonatkozó tudásnak ismét vissza kellene adni „a tanítómesterség elveszett méltóságát” (Paravicini 2010, 53–54). Magától értetődően nem a cicerói értelemben vett tanítómesterségről van szó, ahogyan a történetírás sem az a „*historia*”. Talán anakronizmus párhuzamot vonni az antik felfogás és a posztmodern történelemelmélet között azon az alapon, hogy a történeti mű mindkettő szerint irodalom, vagy a white-i „cselekményesítés”, „történetészövés” („mode of emplotment”, vö. White 1973; az első fejezet magyarul: White 2001) előképét az ókori „tragikus történetírásban” (vö. Walbank 1960) keresni (már ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről). Ugyanakkor nem feledkezhettünk meg arról, hogy a történelemmel, a történetírással kapcsolatos számos probléma gyökerei egészen az ókorig nyúlnak vissza.

Bibliográfia

A legfontosabb források magyar kiadása

- Cicero válogatott művei. Szerk. Havas László. Budapest, 1987.
 M. Tullius Cicero: *A törvények*. Ford. Simon Attila. Budapest, 2008.
 M. Tullius Cicero: *Összes retorikaelméleti művei*. Szerk. Adamik Tamás. Pozsony–Budapest, 2012.
 M. Fabius Quintilianus, *Szónoklattan*. Ford. Adamik Tamás et al. Pozsony–Budapest, 2009.

Rövidítések

- FGrHist = Jacoby, F. 1995. *Fragmente der griechischen Historiker I. Genealogie und Mythography*. Leiden – New York – Köln (az 1957-es, bővített kiadás újranyomása).
 HRR I = Peter, H. 1914. *Historicorum Romanorum Reliquiae. Volumen prius*. Lipsiae.

Szakirodalom

- Beck, H. 2007. „The Early Roman Tradition”: Marincola 2007, I., 259–265.
 Benardete, S. 1987. „Cicero’s *De Legibus* I: Its Plan and Intention”: *American Journal of Philology* 108, 295–309.

- Cape, R. W. Jr. 1997. „Persuasive History: Roman Rhetoric and Historiography”: Dominik, William J. (szerk): *Roman Eloquence. Rhetoric and Society and Literature*. London – New York, 175–188.
 Damon, C. 2007. „Rhetoric and Historiography”: W. Dominik – J. Hall (szerk.): *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford, 439–450.
 Daston, L. 2000. „Die unerschütterliche Praxis”: Kiesow–Simon 2000, 13–25.
 Dyck, A. R. 2004. *A Commentary on Cicero, De legibus*. Ann Arbor.
 Fleck, M. 1993. *Cicero als Historiker*. Stuttgart.
 Fornara, Ch. W. 1983. *The Nature of History in Ancient Greece and Rome*. Berkeley – Los Angeles – London.
 Fox, M. 2001. „Dionysius, Lucian, and the Prejudice against Rhetoric in History”: *Journal of Roman Studies* 91, 76–93.
 Hall, J. 1998. „Cicero to Luceius (*Fam.* 5.12) in its Social Context: Valde Bella?”: *Classical Philology* 93, 308–321.
 Jármi V. 2015. „A halogató Fabius Maximus és a nemzeti emlékezet alakulása Augustus korában”: *Ókor* 14/1, 41–50.
 Kiesow, R. M. 2000. „Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Eine Vorbemerkung”: Kiesow–Simon 2000, 7–12.
 Kiesow, R. M. – Simon, D. (szerk.) 2000. *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit der Geschichtswissenschaft*. Frankfurt – New York.
 Koselleck, R. 1979. „*Historia Magistra Vitae*. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte”: Uő: *Vergan-*

- gene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main, 38–66. (Magyarul: „*Historia magistra vitae*. A toposz felbomlása a mozgásba lendült történelem újkori horizontján”: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Budapest, 2003, 41–74.)
- Leeman, A. D. – Pinkster, H. – Nelson, H. L. W. 1985. *M. Tullius Cicero De oratore libri III. Kommentar. 2. Band: Buch I, 166–265; Buch II, 1–98*. Heidelberg.
- Luce, T. J. 1989. „Ancient Views on the Causes of Bias in Historical Writing”: *Classical Philology* 84, 16–31.
- Marincola, J. 1997. *Authority and Tradition in Ancient Historiography*. Cambridge.
- Marincola, J. (szerk.) 2007. *A Companion to Greek and Roman Historiography*. I–II. Oxford.
- Nicolai, R. 2007. „The Place of History in the Ancient World”: *Marincola* 2007, I., 13–26.
- Northwood, S. J. 2008. „Cicero *de Oratore* 2.51–64 and Rhetoric in Historiography”: *Mnemosyne* 61, 228–244.
- Oexle, O. G. 2000. „Im Archiv der Fiktionen”: *Kiesow–Simon* 2000, 87–103.
- Paravicini, W. 2010. *Die Wahrheit der Historiker*. München.
- Petzold, K.-E. 1999. „Cicero und Historie”: Uő: *Geschichtsdenken und Geschichtsschreibung. Kleine Schriften zur griechischen und römischen Geschichte*. Stuttgart, 86–109.
- Pina Polo, F. 2004. „Die nützliche Erinnerung. Geschichtsschreibung, *mos maiorum* und die römische Identität”: *Historia* 53, 147–172.
- Potter, D. S. 1999. *Literary Texts and the Roman Historian*. London – New York.
- Rawson, E. 1972. „Cicero the Historian and Cicero the Antiquarian”: *Journal of Roman Studies* 62, 33–45.
- Saïd, S. 2007. „Myth and Historiography”: *Marincola* 2007, I., 76–88.
- Schepens, G. 2007. „History and *Historia*: Inquiry in the Greek Historians”: *Marincola* 2007, I., 39–55.
- Schwamborn, H. 1958. *M. Tullius Cicero De re publica. Erläuterungen*. Paderborn.
- Székeres Cs. 2013. „A római politikai elit jogi és filozófiai képzése a köztársaságkorban”: *Ókor* 12/4, 36–42.
- Tengelyi L. 2011. „A történelmi tapasztalat védelmében. Paul Ricœur vitája Hayden White-tal”: *Magyar Filozófiai Szemle* 55/4, 36–49.
- Walbank, F. W. 1960. „History and Tragedy”: *Historia* 9, 216–234.
- White, H. 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore–London.
- White, H. 1997. „A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás” (ford. Heil T.): Uő: *A történelem terhe*. Budapest, 68–102.
- White, H. 2001. „A történelem poétikája” (ford. Kisantal T. – Szeberényi G.): *Aetas* 16, 134–164.
- Wiseman, T. P. 1993. „Lying Historians: Seven Types of Mendacity”: C. Gill – T. P. Wiseman (szerk.): *Lies and Fiction in the Ancient World*. Exeter, 122–146.
- Wiseman, T. P. 2007. „The Prehistory of Roman Historiography”: *Marincola* 2007, I., 67–75.
- Woodman, A. J. 1988. „Theory: Cicero”: Uő: *Rhetoric in Classical Historiography. Four Studies*. London – New York, 70–116.
- Woodman, A. J. 2008. „Cicero on Historiography: *De Oratore* 2.51–64”: *Classical Journal* 104, 23–31.

Grüll Tibor (1964) egyetemi docens a Pécsi Tudományegyetem Ókortörténeti Tanszékén. Fő kutatási területe a Római Birodalom története, ezen belül földrajzi, gazdaságtörténeti és ökológiai kérdések, valamint a hellénisztikus és római kori judaizmus és a korai kereszténység világa.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „*Non extincta lues.*” Az Antoninus-kori járvány (2015/3).

A dódekaedron-rejtély

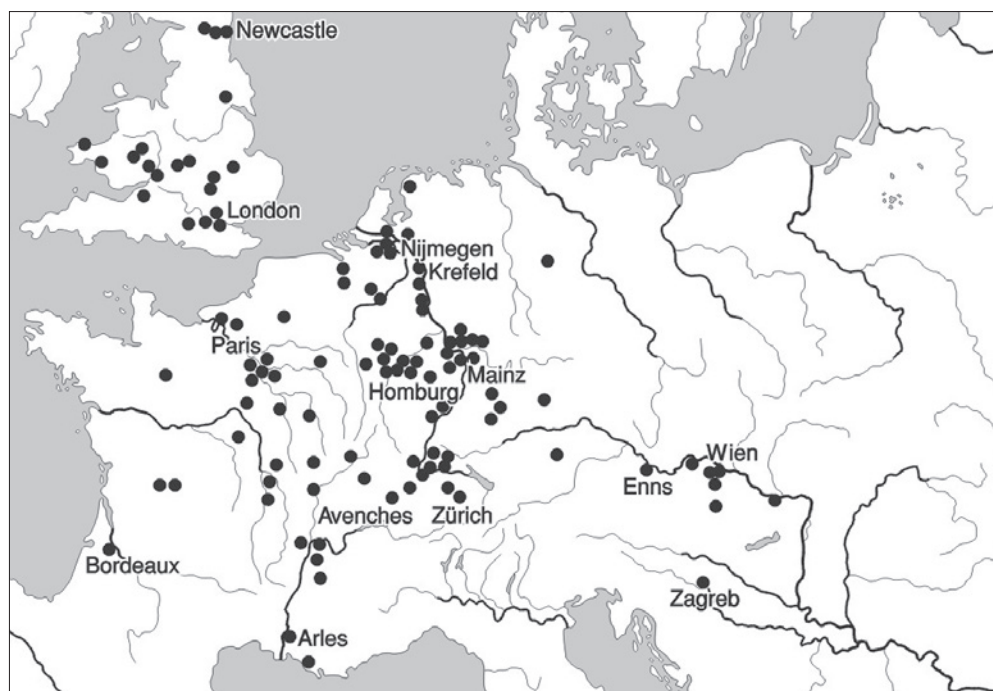
Grüll Tibor

Németh Györgynek

1739-ben a londoni The Society of Antiquaries számára küldött jelentésében egy helytörténész beszámolt róla, hogy egy furcsa, tizenkét oldalú, mindegyik oldalán lyukas fémtárgyat talált a hertfordshire-i Astonban. Az azóta eltelt csaknem 300 évben több mint kétszáz tudós és laikus nyilatkozott meg a *dódekaedron*nak nevezett rejtélyes tárgy egykori használatával kapcsolatban: köztük Léopold Hugo – Victor Hugo unokaöccse –, akit a *dódekaedron*-kutatás úttörőjének is tekinthetünk, valamint Julien de Saint-Venan, Robert Nouwen és Bernhard A. Greiner, aki monográfiát is írt a gallo-római *dódekaedron*okról. A matematikusok közül Moritz Cantor (1829–1920), Ferdinand von Lindemann (1852–1939) és Benno Artmann (1933–2010) találta a kérdést érdekes kutatási témának.¹ A mai Ausztria, Belgium, Franciaország, Hollandia, Horvátország, Luxemburg, Magyarország, Nagy-Britannia, Németország és Svájc területén eddig 116 darab *dódekaedron*

került elő: legészakabbra a Hadrianus-fal mentén, legdélebbre a dél-franciaországi Arles-ban,² legnyugatabbra a walesi Fishguardban, legkeletebbre a pannoniai Brigetióban (Szöny), miközben mindmáig egyet sem találtak belőlük Itáliában, Afrikában vagy a Közel-Keleten (lásd a térképet: 1. kép).

Lássuk ezek után magát a tárgyat. A *dódekaedron* egy általában réztötvözetből készült üreges tárgy (egyetlen ezüsből öntött változata Genfben került elő),³ amelynek 12 ötszögű lapja, 30 egyenlő oldala és 20 csúcsa van. Ez utóbbin változó méretű gömböcskék találhatók; egy Londonban előkerült példányon egy-egy csúcson három gömb van egymás mellé forrasztva. Valamennyi ötszögű lap közepén egy kerek nyílás található, amelyek változó méretűek: a legszűkebbek 6–28 mm, a legtágasabbak 17–40 mm átmérőjűek. A tárgyak mérete – a sarkokon elhelyezett gömbök nélkül – 40–100 mm között változik, súlyuk 35–580 gramm (egyetlen kivétellel, amely kb. 1000



1. kép. Az eddig talált *dódekaedron*ok elhelyezkedése (a térképet Nagy Béla készítette)

grammot nyom; 2. kép). A legtöbb *dodekaedronon* díszítéseket is találunk: a lyukak körül elhelyezett koncentrikus köröket, kis köröket közéjükben pontokkal, a szélekkel párhuzamos vonalakat, de sem betűk, sem számok, sem más karakterek nincsenek rájuk vésve. Az egykori Római Birodalom nyugati felében előkerült *dodekaedronokat* a régészeti kontextus alapján – ha van ilyen – a Kr. u. 2–3. századra szokták datálni, de akadnak olyan darabok is, amelyek egyértelműen a 4. századból valók.

Ami a tárgy használatának kérdését illeti, napjainkig körülbelül félszáz különféle feltevés látott napvilágot a szakirodalomban, nem is szólva a hobbitörténészek és különféle ezoterikus körök által megfogalmazott, sokszor igencsak fantasztikus „megoldásokról”. Az eddig megjelent feltevéseket többen is összefoglalták már,⁴ néhányat – a teljesség igénye nélkül – itt is megemlíthetünk. Azt a feltételezést, hogy a *dodekaedron* valamiféle fegyver (például buzogány) lehetett, manapság már csak lenéző mosollyal tolják félre a kutatók. Sokkal divatosabb az a teória, hogy ez a tárgy valamiféle mérőeszköz volt: földméréshez használt távolságmérő; kalibrálóeszköz; asztronómiai segédeszköz stb.⁵ Felmerült még, hogy pusztá dekoráció lehetett: például gyertyatartó; a katonai zászlók tartórúdja hűzött *signum militare*; a kozmikus erőkkel való kapcsolattartást szimbolizáló tárgy; vagy csupán egy gyermekjáték, amely a franciák által ma is kedvelt *bilboquet*-hez hasonlít. Sajnos, a tárgy sem az egykorú irodalmi forrásokban, sem a képzőművészeti alkotások között nem bukkan fel. Ráadásul a leletek túlnyomó része nem is ellenőrzött és dokumentált ásatásokon került elő, így a régészet sem tud segítséget nyújtani a *dodekaedron* funkciójának meghatározásához. Mindössze annyit tudunk, hogy az eddigi lelőhelyek között szerepelt öt katonai tábor, két fürdő, egy színház, egy sír, egy kincstár és egy betemetett kút.⁶ A Homburg/Saar közelében található Schwarzenackerben feltárt szentély romjai között is előkerült egy; Nijmegen, Trier és Zürich közelében pedig a folyómederben találtak ilyen tárgyakat, ami esetleg valamilyen valláshoz kötődő, votív jellegre utal (3. kép).

Lássunk most egy részletesen kidolgozott koncepciót, amelynek lényege, hogy a tárgyat a tavaszi és őszi napéjegyenlőség meghatározására használták, amivel – Sjra Wagemans holland kutató szerint – az őszi búza búza vetési idejét határozták meg.⁷ A szerző az Arloffban talált *ikosaedronnal* (20 db háromszögletű lapból álló, csúcsain szintén gömböcskékben végződő tárggyal, amely a bonni Rheinisches Landesmuseum tulajdonában van – 4. kép) vetette össze a *dodekaedronokat*. Érdekes, hogy az *ikosaedronon* mindössze két kör alakú nyílás található, és a sarkokra forrasztott gömböcskék mérete is eltérő. Wagemans szerint a *dodekaedron* ennek egy továbbfejlesztett változata lehet. A 12 lapú eszközt vízszintesen egy asztalra helyezték, majd a kiválasztott nyílásokon bejövő és a szemközti nyíláson kijutó napsugarak elhelyezkedéséből határozták meg a napéjegyenlőség időpontját.

Amelia Carolina Sparavigna szerint azonban nem kalendáriumnak, hanem távolságmérő eszközként használták.⁸ Ez utóbbit úgy kell elképzelnünk, hogy ha a szemünk elé emeljük az eszközt, és bizonyos távolságra eltartjuk attól, két egymással szemben fekvő nyílásban megjelenik egy általunk kiválasztott és ismert magasságú tárgy (például egy zászlódísz) képe, amelynek nagyságából megállapíthatjuk annak távolságát. A részletes csillagászati és mérési táblázatokkal, geomet-



2. kép. A *dodekaedron* szerkezete
(forrás: <http://shop.romansystemsengineering.com>)

riai képletekkel alátámasztott kutatások azonban megbuknak a józan ész vizsgáján. Ha valóban mérésre használták volna a *dodekaedront*, miért nem standardizálták annak méretét; miért nem találunk rajta jeleket, számokat?

Sajnos, mindmáig csupán két, ásatáson előkerült *dodekaedron* került publikálásra. Az egyik a 4. század közepéről származik: egy gazdag nő sírjában került elő a németországi Krefeld-Gellep temetőjében.⁹ A lelet érdekessége, hogy közvetlenül a bronz *dodekaedron* mellett egy 150 mm hosszú és 30 mm átmérőjű, csontból faragott nyelet vagy rudat találtak, amely azonban túlságosan rossz állapotban volt ahhoz, hogy kiemeljék és konzerválják. Egy másik feltáráson, amely *Noviodunum* (Jublains, Mayenne, Franciaország) belvárosában folyt 1995-ben, egy alapincézett helyiségben, amelyet a kerámia és pénzleletek alapján a 2–3. század fordulóján használhattak, szintén előkerült egy *dodekaedron*.¹⁰ Az 59 mm magas, 81 gramm súlyú, viaszvesztéses technikával bronzból öntött eszköz annyiban különleges, hogy két szemközti nyílása ellipszis alakú (A oldal $26 \times 21,5$ mm, B oldal $22,5 \times 21,5$ mm), a többi tökéletes kör, amelyek közül a legkisebb átmérője 10,5 mm, a legnagyobbé 22 mm. A csúcsokra forrasztott gömböcskék 5–6 mm átmérőjűek. Az ásató régészek szerint a helyiség, amelyben a *dodekaedron* előkerült, egy üzlet lehetett, amelyben értékes fémtárgyakat árusítottak. Ez a tény is azt erősíti meg, hogy a *dodekaedron* értékes dolog lehetett, amit nem véletlenül találtak meg pénzeket tartalmazó kincsleletekben.¹¹

Bár a *dodekaedron* mint geometriai forma – a mindenség szimbólumaként – nagy jelentőséggel bír a pythagoreizmus és a platonizmus számára, feltűnő, hogy a szóban forgó tárgy főként gallok által lakott, illetve a kelta civilizáció befolyása alatt lévő területeken került elő.¹² Michael Guggenberger már felvetette, hogy a rejtélyes eszköz a kelta és római tárgyi kultúra kölcsönhatására jött létre, bár azt is megjegyezte, hogy a Galliában őshonos kultúrkörben hasonló tárgyat nem ismertek. Az interneten – egy fémkeresős régészek által üzemeltetett francia honlapon – 2009-ben bukkant fel egy tárgy, amelyet ismeretlen közlője Saint Trivier de Courtes-ben (L'Ain tarto-



3. kép. A South Shields-i *dodekaedron* fényképe
(forrás: Portable antiquities Scheme, finds.org.uk)



4. kép. Az Arloffban talált *ikosaedron*
(forrás: www.dodecaeder.nl)

mány) talált. A *dodekaedron*hoz első pillantásra kísértetiesen hasonló fém tárgy, ha alaposan szemügyre vesszük, jelentősen különbözik attól: nem ötszögű lapokból áll, hanem egyetlen gömb, amelyen fent, középen és lent körben 6-11-6 elrendezésben összesen 23 gömböcske található. A rajta lévő lyukak sem kör, hanem három- és ötszög alakúak, ráadásul nem is átlósan helyezkednek el. A fémgömbön egy talp is található, amelynek alján egy lyukat vágtak (5. a–c kép).¹³

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a *dodekaedron*-rejtély megoldásához – dacára a több mint száz eddig előkerült hasonló tárgynak – az elmúlt 300 év kutatása tapodtat sem jutott közelebb. A legtöbb, amit e különleges tárgyról mondani tudunk, hogy az valószínűleg a kelto-római vagy gallo-római kultúrkörhöz tartozik,¹⁴ és talán valamiféle szakrális funkciót töltött be – bár furcsa, hogy egy ilyen tárgy miért éppen a 2–4. században bukkan fel, vaskori előzmények nélkül. (Hacsak a Saint Trivier de Courtes-i különleges *dodekaedron*t nem tekintjük korábbi előzménynek.) A kutatók a Krefeld-Gellep-i temetőben talált *dodekaedron* jelentőségét is kiemelik, mivel a hozzá tartozó csontnyél talán valamiféle szimbolikus jelentéssel bíró „jogar”, vagy egyfajta kozmikus-asztrális „szellemi hatalom” eszköze lehetett. A druidák mint tulajdonosi csoport aligha jöhetnek számításba ebben a késői időszakban, de a druida tradícióhoz köthető személyek nagyon is elképzelhetők – vallja Michael Guggenberger.¹⁵ Az a tény, hogy egyet-



5. a–c kép. A Saint Trivier de Courtes-ban talált különleges *dódekaedron*
(forrás: www.la-detection.com/dp/message-75691.htm)

len nemesfémme bevont *dódekaedront* sem ismerünk, reprezentatív funkció esetében különösnek tűnik, és azt a gyanút erősíti, hogy semmiképpen sem beavatottak egy kiváltságos, elit köréről beszélhetünk, hanem sokkal inkább valamiféle alacsonyabb rangú asztrológiáról és jóslásról. „A jóslás, a mágia vagy a *theurgia* egy egyszerű jövőmondó vagy varázsló, egy közösséges kuruzsló eszközeül is szolgálhat, aki emellett »világi« foglalkozással is rendelkezik, vagy pedig ilyen módon bontakoztatta ki és ajánlotta fel szabadidejében különleges képességeit” – írja Guggenberger. Ez azonban nem magyarázza meg, hogy a jóslásnak ez a formája miért nem terjedt el a nyugati provinciák mellett keleten is. A *dódekaedron* 12 eltérő nagyságú furata is az asztrális szimbolikát juttatja eszünkbe, de egyértelmű jelölések híján ennek megfejtése sem egyértelmű (Nap, Hold, bolygók és csillagok; vagy valamelyik égitest különböző fázisai?).

Amennyiben tehát elfogadjuk Guggenberger érvelését, a *dódekaedron*nak legnagyobb valószínűséggel valamiféle kozmikus-mágikus jelentést tulajdoníthatunk. Lehet, hogy az

amulettekhez hasonló funkciója volt; ezentúl a szimbolikus jelentésű jogarpálcával együtt asztromantikus, sőt teurgiai praktikáknál használhatták. Angelos Chaniotis a krétai Ida-barlangban talált hegyikristályból készült *dódekaedront* (amelynek 12, ötszögű oldalán a nyílások helyett görög betűk találhatók) egyértelműen az asztrális jóslásokkal hozta kapcsolatba.¹⁶ Ezt a tárgyat egyébként bizonyíthatóan „kockavetésre” használták, amit nem vehetünk biztosra a gallo-római *dódekaedron* esetében, ezeknél ugyanis a csúcsokra forrasztott gömböcskék kifejezetten akadályozták volna a gurítást. Galliából származik a *sortes Sangallensis*nek nevezett jóslatgyűjtemény, amely egy 600 körül íródott palimpszeszt kéziratban maradt fenn a Sankt Gallen-i apátság könyvtárában. Több mint érdekes, hogy ezekben a *sortes* száma mindig tizenkettő.¹⁷ A jövőben a már ismert *dódekaedron*ok még alaposabb vizsgálata és további példányok régészeti kontextusban történő felbukkanása adhat reményt a különleges tárgy funkciójának pontosabb meghatározásához.

Jegyzetek

A cikk idegen nyelvű első megjelenése: The Enigma of the *dodecahedron*. In Gradwohl Edina – Szabó Ádám (szerk.) 2016. *From Polites to Magos. Studia György Németh sexagenario dedicata*. Hungarian Polis Studies 22. Budapest–Debrecen, Kódex Kiadó, 148–156.

1 Artmann 1993, 1996.

2 Benoît 1957.

3 Cervi-Brunier 1985.

4 Nouwen 1993; Guggenberger 1999.

5 Kurzweil 1957; Sparavigna 2012.

6 Guillier *et al.* 2008.

7 Wagemans 2010.

8 Sparavigna 2012.

9 Pirling–Siepen 2000, tab. 153.

10 Guillier *et al.* 2008.

11 Greiner 1996.

12 Guggenberger 2013, 58.

13 Forum de discussion, identification trouvailles, detecteur de metaux, www.la-detection.com/dp/message-75691.htm (2009. 04. 06, no. 75691R1) A képekhez anonim kommentárok sokasága kapcsolódik, de ezek nem sok segítséget jelentenek a tárgyak meghatározásában, csak a *dódekaedron*nal kapcsolatos eddigi feltételezéseket ismételik. (A francia szövegek értelmezéséhez Füzi Róza, a matematikai kérdésekhez Kós Rita nyújtott nagy segítséget, amit ezúton is hálásan köszönök.)

14 Saint-Michel 1951; Duval 1981.

15 Guggenberger 2000, 74–76.

16 Chaniotis 2006.

17 Klingshirn 2005.

Bibliográfia

- Artmann, B. 1993. „Roman Dodecahedra”: *Mathematical Intelligencer* 15/2, 52–53.
- Artmann, B. 1996. „A Roman Icosahedron Discovered”: *American Mathematical Monthly* 103/2, 132–133.
- Benoît, F. 1957. „Deux énigmes archéologiques: dodécaèdre perlé d’Arles et anneau octogonal bouleté de Vichy”: *OGAM* 9/2, 104–114, fig. 2–8 et pl. IX–XII.
- Cervi-Brunier, I. 1985. „Le dodécaèdre en argent trouvé à Saint Pierre de Genève, Z.”: *Revue Suisse d’Art et d’Archéologie / Schweizerische Archäologie Kunstgeschichte* 42, 153–156.
- Chaniotis, A. 2006. „A Dodecahedron of Rock Crystal from the Idaean Cave and Evidence for Divination in the Sacred Cave of Zeus”: I. Gabrilaki – Y. Tzifopoulos (szerk.): *Actes of the International Symposium Mylopotamos, from Antiquity to our Days*. Vol. 3. Rethymnon, 205–216.
- Déonna, W. 1954. „Les dodécaèdres gallo-romains en bronze ajourés et bouletés. À propos du dodécaèdre d’Avenches”: *Bulletin de l’Association Pro Aventico* 16, 18–89.
- Duval, P.-M. 1981. „Comment décrire les dodécaèdres galloromains en vue d’une étude comparée”: *Gallia* 39, 195–200.
- Greiner, B. A. 1996. „Römische Dodekaeder. Untersuchungen zur Typologie, Herstellung, Verbreitung und Funktion”: *Carnuntum Jahrbuch* 1995 [1996], 9–44.
- Guggenberger, M. 2000. „Etwas Gewisses hievon zu bestimmen waere ein Gewagtes. 260 Jahre Dodekaeder-Forschung”: *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* 80, 67–84.
- Guggenberger, M. 2013. „The Gallo-Roman Dodecahedron”: *Mathematical Intelligencer* 35/4, 56–60.
- Guillier, G. – Delage, R. – Besombes, P.-A. 2008. „Une fouille en bordure des thermes de Jublains (Mayenne): enfin un dodécaèdre en contexte archéologique”: *Revue Archéologique de l’Ouest* 25, 269–289.
- Klingshirn, W. E. 2005. „Christian Divination in Late Roman Gaul: the *Sortes Sangallenses*”: S. Iles Johnston – P. T. Struck (szerk.): *Mantiké. Studies in Ancient Divination*. Leiden, 99–128.
- Kurzweil, F. 1957. „Das Pentagonododekaeder des Museum Carnuntum und seine Zweckbestimmung”: *Carnuntum Jahrbuch* 1956 [1957], 23–29.
- Nouwen, R. 1993. *De Romeinse Pentagon-dodekaeder. Mythe en enigma*. Publikaties van het Provinciaal Gallo-Romeins Museum te Tongeren 45. Hasselt.
- Pirling, R. – Siepen, M. 2000. *Das römisch-fränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep 1983-1988*. Stuttgart.
- Saint-Michel, L. 1951. Situation des dodécaèdres celto-romains dans la tradition symbolique pythagoricienne. *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 4/2, 92–116.
- Saint-Venant, J. de 1907. *Dodécaèdres perlés en bronze creux ajouré de l’époque gallo-romaine*. Nevers.
- Sparavigna, A. C. 2012. „Roman Dodecahedron as Dioptron: Analysis of Freely Available Data”: <https://arxiv.org/abs/1206.0946> [letöltés ideje: 2016. április 28.].
- Wagemans, S. 2010. The Roman Pentagon Dodecahedron: an Astro-nomic Measuring Instrument for Determining the Optimal Sowing Date for Winter Grain <http://www.romandodecahedron.com/the-hypothesis> [letöltés ideje: 2016. április 21.].

Thomas A. Szlezák: *Homérosz. A nyugati kultúra születése*. Ford. Tatár Sándor. Atlantisz, Budapest, 2016. 262 oldal, 3495 Ft.

A nálunk elsősorban Platón-kutatásairól ismert Thomas Alexander Szlezák *Homérosz. A nyugati irodalom születése* című könyvének magyar nyelvű kiadása olyan hazai ókortudományos szellemi térbe érkezett, amelyben a Homérosz-kutatások vonatkozásában jócskán van még belátható hely. Míg Ritoók Zsigmond a görög énekmondókról és énekmondásról máig érvényes gondolatokat megfogalmazó, 1963-ban megjelent könyvében még azt írhatta (mindenekelőtt Marót Károlyra, Trencsényi-Waldapfel Imrére és Szabó Árpádra gondolva), hogy „Homérosz és a görög epika vizsgálata a század eleje óta folyamatosan a magyar kutatás előterében állott”,¹ addig az utóbbi évtizedekben ezt az elsősorban az epikus költészet perspektívájából értelmezett folyamatosságot már kevésbé láthatjuk, ugyanakkor más irányokból is érkeznek a Homérosz-kutatást gazdagító kérdésfeltevések és válaszok.²

A múlt századi, főként Marót Károly, Szabó Árpád, Trencsényi-Waldapfel Imre, Brusznai Árpád, Devecseri Gábor és Ritoók Zsigmond nevével fémjelvezhető „folyamatosság”³ nemcsak az úgynevezett Homérosz-kérdés és az eposz kérdése (a kettő a modern kori kutatások megindulásával lényegében ugyanazt jelentti) iránti érdeklődést mutatta, hanem – magától értetődően – a 19–20. századi irányzatok és iskolák⁴ ismeretét és az azokhoz való kapcsolódást, esetenként meghaladásukat is. A „másodlagos szóbeliség” korának kutatásai (mindenekelőtt Walter J. Ong, Eric Havelock) felől visszatekintve a harvardi iskola (Milman Parry, Albert Lord) felvetései látszottak izgalmasnak (de legalább annyira vitathatónak is), miközben a Wolfgang Schadewaldt névvel fémjelzett újanalitikus iskola eredményei is mindvégig tartották magukat. Bár az orális hagyomány és a szerzői invenció és intenció szerepének a vizsgálatában az arányok hol az egyik, hol a másik felé tolódtak el, a 20. században már senki nem vitatta az énekmondói „zszenialitás” szerepét a „homéroszi” eposzok létrejöttében. Marót Károly könyve, amely címében Horatius Homérosra is vonatkoztatható klasszikussá vált értékítéletét („legrégibb és legjobb”)

idézi meg (Vö. *Ep.* II. 1, 28), egyenesen munkája koncepciójává tette meg, hogy a kettő kölcsönösségében szöjlön az *Illiaszról* és az *Odyszeiáról*.⁵

Ha a rendkívül gazdag 20–21. századi nemzetközi Homérosz-kutatásokra csak futó pillantást vetünk is, az oralitás és a szerzőiség nézőpontjának fentebbi kettősségét továbbra is érzékelhetjük, és akkor még nem is említettük azokat a vitákat, amelyek az íráshasználat homéroszi eposzok létrejöttében játszott szerepe körül bontakoztak ki. A szóbeliségnek és írásbeliségnek mint kommunikációs technikáknak és ezek interakcióinak a vizsgálata változatlanul népszerű, amit többek között az *Orality and Literacy in the Ancient World* elnevezésű, 1994-ben indult (University of Tasmania, Ausztrália) nemzetközi konferenciasorozat is bizonyít,⁶ Schadewaldt és az újanalitikusok kutatási irányvonalának a folyamatosságát pedig éppen magának Szlezáknak a könyve is mutatja.

Hogy a szerteágazó Homérosz-kutatások nemzetközi eredményeinek magyarországi megjelentetésekor miért éppen Szlezák könyvére esett a választás, abban nyilván szerepe volt annak, hogy maga az eredeti mű is viszonylag frissen tekinthető,⁷ de talán nem tévedünk nagyot, ha azt gondoljuk, hogy a magyar származású szerző hazai ismertsége és az Atlantisz Kiadónak a német tudományosság iránti érdeklődése is szerepet játszhattak ebben. Akárhogy is van, a munka magyar nyelvű megjelenése örövendetes esemény, és szerencsésen kapcsolódik a hazai Homérosz-kutatások eredményeihez.⁸

A müncheni Beck Verlag *Deutsche Geisteswissenschaftliche Bibliothek* (Német Szellemtudományi Könyvtár) sorozatában megjelent munka szerzője az újanalitikusok irányzatához látszik kapcsolódni (vö. 29–30): irodalomjegyzékében is a legtöbbet hivatkozott szerző az irányzat első legjelentősebb kutatója, Wolfgang Schadewaldt. (Ezzel együtt némi csalódottsággal kell tapasztalnunk, hogy sem a szóbeliség–írásbeliség paradigma, sem a „kulturális emlékezet”-teória nagy szerzőire – Walter J. Ong, Erick Havelock, Jan Assmann – nem történik utalás; habár sietve hozzá kell tennünk, hogy a szerző célja nem is az, hogy a két eposz szerteágazó kutatástörténetével megismertesse az olvasóját, bár az úgynevezett Homérosz-kérdés elnagyolt

bemutatását mégiscsak megkapjuk: 19–32). Ebben az értelmezői keretben vizsgálhatjuk meg tehát azt, hogy mit jelent Szlezák számára Homérosz, illetve miért tekint úgy a homéroszi eposzokra, mint a nyugati irodalom születésére. Ugyanakkor a könyvének főcímét (*Homérosz*) egyszerre kibővítő és pontosító alcím (*A nyugati irodalom születése*) felváltja azt a kutatói perspektívát is, amely egy jóval későbbi, a nyugati az európai szinonimájaként értett irodalmi hagyomány felől tekint vissza a „kezdetekre”. Szlezák értelmezői horizontja azonban nemcsak a Homérosz utáni, hanem az azt megelőző hagyományt is magában foglalja, ez utóbbi alatt a „keletinek” nevezett előzményeket értve.

A szerző már a négy nagy részből (I. „Homérosz”; II. *Illiasz*; III. *Odüsszeia*; IV. *Gilgames és Akhilleusz, Gilgames és Odüsszeusz. Hasonlóságok és különbségek*) álló munka nyitó fejezetében (11–51) könyve egyik alapkérdéseként fogalmazza meg, hogy valóban kezdetet jelentettek-e a homéroszi eposzok, és ha igen, milyen tekintetben, amit azáltal is hangsúlyossá tesz, hogy a negyedik, záró fejezetet (225–246) is ennek a problémának szenteli. (Szlezák maga a német kiadáshoz írt előszavában az első és utolsó részt a két középső fejezet kiegészítésének tekinti [9], de ezek valójában nagyon is összefüggenek könyve alapkoncepciójával.) Bár Nietzsche nyomán az ókori görög költészet eredetiségét szokás hangsúlyozni, legalábbis abban az értelemben, hogy nem alapult más népek írott, „könyves” forrásain, ma már senki nem vitatja a megelőző ókori keleti (magas)kulturák közvetlen és meghatározó szerepét a görögség egész kultúrájának (ki)alakulásában és ilyen módon közvetett hatását a nyugati irodalom születésében.⁹ Ezt a sokirányú hatást a görögök mítoszai által hagyományozott történetek és személyek mindig is sejtették, de a tudományos kutatás sokáig nem szentelt figyelmet ezeknek. Szlezáknak a homéroszi eposzokról szólva előzményként elsősorban a Gilgames-mondára kell a figyelmét irányítania. A kérdésnek szentelt rövid (látszólag függetlenségként értelmezhető), de a könyvet záró pozíciójával mégis hangsúlyossá tevő fejezetében a terjedelmes mezopotámiai irodalomból a Gilgames-eposzt vizsgálja meg, keresve a hasonlóságokat és a különbözőségeket a homéroszi eposzokkal. Bár Gilga-

mes – Achilles – Odysseus (sőt Móra Ferenc nyomán hozzátehetjük: Ág Illés) alakjának és a hozzájuk kapcsolódó hagyománynak a párhuzamai vitathatatlanok, meggyőzőek Szlezák érvei, melyek a különbségeket a hasonlóságoknál is hangsúlyosabbnak láttatják. Ezek a különbségek pedig a homérosi eposzok szerzőjének/szerzőinek átfogó koncepciójából következnek, amelyhez sajátos, egyéni költői atmoszféra és ábrázolásmód társul (230). Ezek együtt teszik lehetővé, hogy mind az *Iliasszal*, mind az *Odysseával* olyan alkotások és műfajok szülessenek meg, amelyeknek az eddig megismert ókori keleti irodalomban semmi nem feleltethető meg (231).

A homérosi eposzoknak a nyugati irodalom születésében játszott kitüntetett szerepét megerősítő érvek vagy az azt éppen megkérdőjelező dilemmák mellett Szlezák könyvének másik – az előbbiekkal szorosan összefüggő, a „kezdetek” kérdését más szempontból felvető – nagy témája az *Ilias* és az *Odysseia* poétikai-retorikai megformáltsága, valamint világ- és emberképe (vö. 9). Azonban ebben a vonatkozásban sem tekinthet a szerző a két műre úgy, mint olyan zárt alkotásokra, amelyeknek sem a megelőző, sem a korabeli költészet irányában ne lennének „kapcsolódó linkjei”. Marót Károly szemléletes hasonlatát idézve, a homérosi eposzok Szlezák számára sem a síkságból váratlanul kiemelkedő hegyoromként jelennek meg¹⁰ – Homéros sem a mondat történet, sem a nyelv, sem a költői eszközök többsége felől nem jelentette a görög epikus költészet kezdetét (42).

Az irodalmi megformáltság, a világ- és emberkép fontosabb kérdéseit Szlezák a III. (*Iliász*, 53–149) és IV. (*Odüsszeia*, 151–223) fejezetekben tárgyalja. Mind a két részt egy-egy nagyjából tízoldalas „cselekményvázlat” vezeti be, az egymást követő énekek rendjében idézve fel az eseményeket. A tartalomismeretése az olvasó emlékezetének a felfrissítését szolgálják, olyannyira, hogy maga a szerző is megengedi – bár nem javasolja – „átugrásukat”. Nem javasolja, hiszen – ahogy Goethére hivatkozva megállapítja – a homérosi eposzok részletekbe menő és eleven ismerete kevesek számára adatik meg (54), ráadásul saját szövegelemzése és interpretációi is építenek ezekre az összefoglalásokra. Azonban míg az eposzok „irodalmi meg-

formáltságának” viszonya a keleti és görög költészeti előzményekhez világossá válhat a tübingeni professzor könyvének olvasói számára, rejtettebbek és ilyen módon finomabbak az utalások a világ- és emberképpel való összefüggésekre, pedig Schadewaldt nyomán a szerző azt is hangsúlyossá teszi, hogy a homérosi eposzok „átgondolt nagykompozíciója” az emberi létről alkotott költői koncepcióval fonódik össze (29).

A két eposz fentebbi szempontú vizsgálatait az is indokoltá teszi, hogy a szerző véleménye szerint az *Ilias* és az *Odysseia* egy hosszabb kiválasztódási folyamat eredményeként nyerték el primátusukat (12), a kiválasztódásnak az alapja pedig a két eposz költői színvonala lehetett (13). Bár ezek a költemények a hallgatóságuk nélkül nem jöhettek volna létre, Szlezák sem a Homéros-korabeli, sem a későbbi befogadókra, illetve befogadói attitűdökre nincs különösebb tekintettel. Ennek ellenére úgy véli, hogy az irodalmi érték fontos – bár nem tévedhetetlen – szempontja lehetett a kiválasztásnak, amely a két eposzt több vonatkozásban is (pl. pánhellén identitás [ennek Homéros-korabeli meglétét sokan vitatják], enciklopédikus tudás, nevelés-oktatás, a római és későbbi irodalomra gyakorolt hatás) a görög kultúra alapszövegévé tette. A szóbeliségben lejátszódó folyamat eredményeképpen kiválasztódott két nagy eposz ilyen módon nemcsak lezárása, hanem kezdete is lett valaminek: lezárása egy hosszú orális elbeszélői hagyománynak és kezdete az íráshasználat terjedésének, a költészet médiumváltásának (45–46). (Nem lényegtelen, hogy Szlezák – az *Ilias* Schadewaldt által kimutatott művészi felépítésének alapjaként feltételezett íráshasználatot¹¹ elfogadva – szintén úgy véli, hogy Homéros korában már ismerték az írást; továbbá az *Ilias* születésének időpontjaként a Kr. e. 730, 700, esetleg 670 körüli éveket feltételezi, az *Odysseia* keletkezéséért pedig az ezektől számított kb. 30 évvel későbbi időpontokat adja meg [47., 49–50].)

Az *Ilias* és az *Odysseia* elemzésével, értelmezésével foglalkozó két nagy fejezet (53–149 és 151–223) közelebbi szempontjait maga Szlezák fogalmazza meg a második rész bevezető soraiban: a tartalom összefoglalása után az eposzok irodalmi formájának kérdéseivel foglalkozik, majd a különösen jellemző

helyzetek és jelenetek értelmezését adja. Ezt követően kísérli meg az eposz világképének felderítését, feltárva az eposzok emberképét, etikáját, társadalomképét és vallását, végezetül az eposzok jelentőségéről és célkitűzéséről szól (53). A határozottan elkülönített szempontok azonban át- meg átjárják egymást, nemcsak egy eposzon belül, hanem mindkét alkotás vonatkozásában is, így a könyv olvasásakor nem érezzük úgy, hogy a megközelítési szempontok kissé talán mechanikusnak tűnő érvényesítése veszélyeztetné az interpretáció egységeségét.

Az irodalmi forma esetében Szlezák mindenekelőtt az eposzok makro- és mikrostruktúráját vizsgálja. Feltételezi, hogy az eposzok keletkezésének korában (vagyis véleménye szerint az archaikus korban) a két, Homérosnak tulajdonított művön kívül nem volt több ilyen nagy formátumú eposz, hiszen a kb. 15 ezer és kb. 12 ezer sor hosszúság akkor sem lehetett természetes (161), ezért kellett valami, amitől ezek az alkotások egésszé váltak, és ezt – többek között – a történetek narratív logikájából (is) következő megformálás adta. Az eposzok 51, illetve 40 napos cselekményét a két énekmondó merőben más módon, de költői szándékának megfelelő tudatossággal mondja el: az *Ilias* jól ismert lineáris cselekménybonyolítása, szimmetrikus szerkezete és drámai struktúrája mellett a könyv szerzője a keretező technika, a gyűrűskompozíció, a kisebb egységek szintjén érvényesülő hármas tagolás jelenlétét még fontosabbnak látja (65–78). Az *Odysseia* esetében a hazatérés-történet merőben más szerkezetet követel meg, és éppen a sokszínűségből adódóan lesz kevésbé egységes; az eposz igazi egységét valójában a főhős személye adja (161–166).

Az irodalmi forma, a szerkesztésmód kérdéseivel szorosan összefügg a megformálás eszközeinek vizsgálata, melyek alatt Szlezák lényegében az epikus énekmondás stílus eszközeit érti, nem tagadva, hogy ezek is nagymértékben a szóbeli költészet hagyományából származnak (78). Schadewaldt 1938-as *Ilias*-tanulmánya¹² nyomán, amely a költőre jellemző szerkesztésmódot összefoglalóan „építő/építkező stílusnak” nevezte (29, 83), maga is úgy tekint az eposzra, mint „nagy ívű, architektónikus műgonddal alkotott építmény”-re

(78). Ennek az „építmény”-nek pedig a távoli (előre- és hátra-) utalások, a késleltetések, a feszültségkeltés és fokozás eszközei, a kihagyások, a párhuzamosan vezetett cselekményszálak, a jellemábrázolást lehetővé tévő beszédek, a formulák, az ismétlés, a redundancia, a tipikus jelenetek, az ismétlődő motívumok, a hasonlatok a „köttöanyagai”, ráadásul egy konstruált (múltban gyökerező, archaizáló, aiollal kevert ión) műnyelven megszólaltatva (78–114; vö. 41–42). Mindezeket az *Odysszeia* esetében már mint ismert tényeket röviden intézi el a szerző (170–173), és a könyve szándékát nem szolgáló szakirodalmi felvetésekre sem történik utalás.¹³

A *Néhány jelenet és helyzet értelmezése* című fejezetekben (114–126 és 173–197) a bemutatás viszont a második eposzra vonatkozóan hosszabb. Míg az *Ilias* esetében csupán a háborúhoz és annak megítéléséhez kapcsolódó néhány jelenetet emel ki (a készülő pajzs képei mint életjelenetek, a háború oka és kimenetele, a háború megélésének módjai Agamemnón, Hektór és Andromaché esetében, valamint Achilleus alakjának különböző aspektusai), addig az *Odysszeiából* a phaiákok szigetén és az Ithakában játszódó események bizonyos értelemben párhuzamba állított interpretációját kapjuk (egyfelől: hajótörés – a phaiákok szigetének utópisztikus állama – távozás a szigetről; másfelől: megérkezés Ithakába – a kérők tobzódása és halála mint az ithakai „valóság” – a hős visszatalálása önmaga régi [?] életéhez és társadalmi pozíciójához). A kiválasztott jelenetek alkalmasak a homérosi szemléletmód sokféleségének illusztrálására (114), ugyanakkor az olvasó inkább csak sejti, mint bizonyos abban, hogy miért éppen ezek a jelenetek kerültek kiemelésre.

Szlezák könyvét olvasva nyilvánvaló, hogy mind az *Ilias*, mind az *Odysszeia* értelmezése közben fontos szerepet kap az énekmondói szerzői szándék és szemléletmód hangsúlyossá tétele, de nem mindig válik világossá, hogy egy-egy konkrét jelenet miképpen szolgálja ezt. Amit végül is „Homéros” végtelenül humánus látásmódjában, ember-, társadalom- és világképében fontosnak tart a könyv szerzője (és fontosnak tarthat a mindenkor befogadó is), apró mozaikokból áll össze az olvasó számára. Így például a pajzs leírását adó ekphrasis az

emberi létezés sokféleségének, egyidejű esendőségében és emelkedettségében rejlő méltóságának az érzékeltetésére ad alkalmat (114–116), a nevelőjének ingét lecsöpögtető kisgyermek Achilleus szeretettel megformált meghitt jelenete az emberi létezés történelmi koroktól független állandóságát juttathatja eszünkbe (122), a női alakok és szerelmi kapcsolatok bemutatása az ember nemisége általi meghatározottságát húzza alá (116–117, 119–120, 176–182), a phaiákok utópisztikus állama az otthonhoz és a hazához kapcsolódó értékeket hangsúlyozza (182–185), de nem hiányzik a humorra, a homérosi derűre, a tragikus iróniára és a pesszimizmusra való utalás sem.

Az „örök” emberi értékeket felvilágosító jelenetek az eposzok világ-, társadalom- és emberképét bemutató fejezetekben (126–144 és 197–220) egyfelől az istenvilág és a kozmosz perspektívájával, másfelől az emberi lélekhez és viselkedéshez kapcsolódó értékek szempontjával egészülnek ki, mely utóbbiak természetesen nem a mai értelemben vett értékeket jelentik és nem is kapcsolhatóak hozzá minden földi halandóhoz, hanem csupán a „legjobbakhoz”, az arisztokratákhoz. Az *Ilias* heroikus világában a legfőbb érték a hírnév, amely sok tekintetben determinálja a harcosok viselkedését, éppen ezért Szlezák sem tudja megkerülni az ezzel összefüggő egyik legfontosabb kérdést: képesek-e az *Ilias* hősei az önálló döntésre, rendelkeznek-e a személyiség olyan egységével, amely a személyes elhatározást és felelősségvállalást lehetővé teszi. Bár a szerző erre a választ (amely a személyes döntés esetében igen, a személyiség egysége esetében nem) csupán pár oldalon adja meg (134–138), a hivatkozott szerzők sokasága mutatja, hogy a kérdés közel száz éve folyamatosan foglalkoztatja a kutatókat.

A homérosi világ etikájának ugyancsak alapvető értéke az oltalomkérésre (*hikesia*) válaszként adott kímélet, együttérzés, melynek legjelentősebb példája (és az egész *Ilias* eszmeiségének „etikai tetőpontja”, 140) Priamos és Achilleus Hektór tetemének kikéréséhez kapcsolódó jelenete, a megengesztelődés. Szlezák éppen ezen jelenet alapján cáfolja azt az elterjedt felfogást, hogy az archaikus korban az emberi kapcsolatok csupán a viszonyosságon alapulhattak volna. Az eposz természetesen nem szolgál teljes értékű kódexszel (141), de

az archaikus kor etikáját meghatározó szégyenérzet mellett a szerző nagy szerepet tulajdonít a közösség pozitív viszáigazolásának, az istenfélelemnek, az igazságszeretetnek, lojalitásnak, háláérzetnek is (141–142).

Az *Odysszeia* világa – ahogy Szlezák fogalmaz – „részben archaikusabb és fantasztikusabb, részben modernebb és realisztikusabb az *Iliászénál*” (197), annak arisztokratikus világával szemben „polgárinak” mondható, amelyben a házasság, a család és a haza értékei mellett, vagy még inkább azok érdekében pozitív értékelést kap az álcázás és a megtevesztés, a csalás és a bizalmatlanság, miközben a szavahihetőség, a becsületesség radikálisan leszűkül a rokonokra és barátokra (197–215). (Az eposz etikai paradoxonai vonatkozásban találó és figyelemfelkeltő a könyv fűlszövegének kiválasztása, azonban a munka egésze szempontjából már nem, mert csak csekély mértékben fejezi ki azt, amiről Szlezák szól.)

A két nagy eposz Szlezák általi értelmezésének és bemutatásának utolsó nagy szempontja az *Ilias* és az *Odysszeia* jelentősége és írói (sic!) célkitűzése, költői teljesítménye (145–149 és 221–223), ami visszacsatolja az olvasót a könyv központi kérdéséhez: valóban tekinthetjük-e a Homérosznak tulajdonított epikus alkotásokat a nyugati irodalom kezdetének. Szlezák válasza természetesen igenlő, hiszen ha nem így gondolná, nem is igen jelenne meg ez a gondolat könyve alcímében. A kérdés tehát az, hogy milyen értelemben tekinti ő, illetve tekinthetjük mi a homérosi eposzokat nyugati (és az azzal szinonimaként értett világ-) irodalmunk születésének. A tübingeni kutató ezt mindenekelőtt az epikus hagyomány immanens poétikáján túl megmutatkozó énekmondói invenció és intenció, költői gyakorlat által megszólaltatott, az eposzok szerzőire jellemző gondolkodás- és látásmódban látja. Abban, ahogyan a görögség a rendkívül sokszínű saját és idegen szellemi hagyományból olyan emberi minőségeket teremtett, amelyek azóta is európai kultúránk kanonikus (erkölcsi, poétikai) elemeként vannak jelen, új dimenziókat nyitva a költőiség számára, „egy, a szó legteljesebb értelmében emberi világ felé” (46). Ez a kezdet azonban semmiképpen nem „tökéletes”, mert „csak egy bizonyos, történetileg meghatározott

irodalomesztétika keretein belül számíthat annak” – kapcsolódik a szerző H. R. Jauf gondolataihoz (31–32).

Ezek után feltehetjük azt a kérdést is, hogy magának a könyvnek és még inkább hazai (borítójával a némethez igazodó) kiadásának a jelentőségét miben láthatjuk. Ha marad is hiányérzetünk a cím által monografikus vállalkozást sugalló munka olvastán, a könyv magyarországi megjelentetése mindenképpen örömteli, hasznossága pedig több vonatkozásban

is megfogalmazható: a témában többé-kevésbé jártasoknak segít a már meglévő ismereteik rendszerezésében, újragondolásában, ugyancsak jó szolgálatot tehet a közép- és felsőfokú oktatásban, a homérosi eposzok iránt érdeklődő laikus olvasók pedig kitűnő bevezető munkát vehetnek kézbe, amely a tájékozódást a legfontosabb fogalmak, személy- és istennevek magyarázatával és irodalomjegyzékkel is elősegíti. (Ezért is lett volna hasznos a könyv szövegének még egy

utolsó olvasószerkesztői átgymolálása, amely az idegen, főleg görög nevek és szavak átírásának következtetlenségeit és a kisebb-nagyobb elírásokat megszüntethette volna.) Ugyanakkor nem felelhetjük, hogy Szlezák kutatásai és véleménye a még mindig sok megoldatlan kérdéssel terhelt Homéros-kutatásoknak csupán az egyik – bár figyelemre méltó – irányvonalát mutatják.

D. Tóth Judit

Jegyzetek

- 1 Ritoók Zsigmond: *A görög énekmondók*. Budapest, 1973, 6.
- 2 Médiatörténeti irányból lásd ehhez első sorban Simon Attila *Dionysos színműveite. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában* című kötetének (Budapest, 2009) több tanulmányát; továbbá a következő kötet vonatkozó írásait: Nyíri K. – Szécsi G. (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Budapest, 1998. A vizuális/verbális mítoszbeszélés szempontjából: *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Szerk. Horváth J. Budapest, 2015.
- 3 Devecseri Gábor fordításain és a fordításokhoz kapcsolódó esszéin (összegyűjtve a következő kötetben: *Kalauz Homéroszhoz*. Szerk., utószó Szilágyi J. Gy. Budapest, 1974) túl lásd Marót K.: *Homeros*. „A legrégebb és a legjobb”. Budapest, 1948; Szabó Á.: *Homérosz világa*. Budapest, 1956; Brusznay Á.: *A Homérosz-kérdés*. Veszprém, 1991; Marót K.: *Az eposz helye a hősi epikában*. Budapest, 1964; Trencsényi-Waldapfel I.: *Homéros. Klasszikus arcképek I*. Budapest, 1964; Ritoók: *A görög énekmondók*.
- 4 Mindenekelőtt a 19. század végétől jelentőssé váló irányzatokra kell gondolnunk (habár az említett szerzők természetesen ismerték a Friedrich August Wolffal kezdődő tudományos megközelítéseket is): az angol etnológiai-antropológiai iskola, ritualista iskola, az új-analitikusok, a harvardi iskola formulaszerű szóbeli költészet (oral formulaic poetry) eredményei. A nemzetközi eredmények figyelemmel kísérése természetesen mind a mai napig jellemzi a hazai Homéros-kutatást. Lásd ehhez Ritoók Zsigmond *Vágy, költészet, megismerés* című kötetének (Budapest, 2009) több tanulmányát, valamint: Nagy, G.: „A homérosi szöveg és a többalakúság problémái” (ford. Rung Á.): Déri B. – Kelemen P. – Krupp J. – Tamás Á. (szerk.): *Metafilológia I. Szöveg – variáns – kommentár*. Budapest, 2011, 413–432; Schwindt, J. P.: „Álomszöveg és hipokrizis. Odysseus filológiája” (ford. Déri B.): Kelemen P. – Kulcsár Szabó E. – Tamás Á. – Vadera G. (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Budapest, 2014, 709–729.
- 5 Marót: *Homeros*.
- 6 A 2012 júniusában megtartott konferenciájuk anyagáról (Scodel, R. [ed.]: *Between Orality and Literacy. Communication and Adaptation in Antiquity. International Conference on Orality and Literacy in the Ancient World [10th: 2012: Ann Arbor, Michigan]*. Leiden, 2014, 387 oldal) lásd recenziómat: *Antik Tanulmányok* 60 (2016/1), 109–119.
- 7 Szlezák, T. A.: *Homer oder die Geburt der abendländischen Dichtung*. München, 2012.
- 8 Mindenekelőtt Ritoók Zsigmond kutatásaira kell gondolnunk, de a fentebbieken kívül meg kell említenünk, hogy Mogyoródi Emese morálfilozófiai írásai is érintik a homérosi eposzokat, mindenekelőtt az emberkép és a heroikus tettek (erkölcsi) megítélhetősége szempontjából. Lásd első sorban: Mogyoródi E.: *Akhilleusz és Szókratész. Morálpaszichológia és politikafilozófia a görög archaikus és klasszikus korban*. Budapest, 2012. Haszonnal forgathatók még – első sorban az iskolai oktatásban – Karsai György összefoglalói: *Homérosz. Iliász*. (Talentum műelemzések). Budapest, 1998; *Homérosz. Odüsszeia*. (Talentum műelemzések). Budapest, 1998.
- 9 Vö. Burkert, W.: „A homérosi eposzok és az ókori Kelet” (ford. Böröczki T.): *Ókor* 2011/3, 3–12.
- 10 Marót: *Homeros*, 23.
- 11 Az eposzok megalkotását az íráshoz kapcsoló elméletek (írásban alkotás, diktálás, folyamatos lejegyzés) mellett természetesen a szóbeli kreáció és hagyományozás elgondolásai sem tűntek el. Lásd ehhez legutóbb: Taplin, O.: „A múzsák forrása: Homéros és a homérosi kor költészete” (ford. Kozák D.): *Ókor* 2015/4, 13–30.
- 12 Schadowaldt, W.: *Iliasstudien*. Leipzig, 1938.
- 13 Erich Auerbach híres tanulmányára gondolhatunk (*Odüsszeusz sebhelye*), amely az Ithakába érkezés utáni egyik egymásra ismerési jelenet megszakításában (*Odysseus* XIX. 386 skk.) éppen hogy nem a feszültség növelésének, hanem feloldásának eszközét látja. Lásd Auerbach, E.: *Mimézis: A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Budapest, 1985, 5–26.

Géza G. Xeravits – Peter Porzig: *Einführung in die Qumran-Literatur. Die Handschriften vom Toten Meer*. Walter de Gruyter, Berlin–Boston, 2015.

Xeravits Gézát, a jeles kutatót, aki 2015-től a komárnói Selye János Református Egyetem Teológia Karán az Ószövetség Tanszék egyetemi tanára, aligha kell bemutatni. Egyre gyarapodó angol nyelvű kötetei mellett az első, német nyelven megjelent könyvének címe ismerősen csenghet a magyar olvasók fülében, hiszen jelen munka – ahogyan az Előszóból is megtudhatjuk – a 2008-ban kiadott magyar nyelvű monográfiájának (*Könyvtár a pusztában. Bevezetés a holt-tengeri tekercsek nem-bibliai irodalmába*. Deuterocanonica 3. Budapest) a szakirodalom naprakész eredményeivel javított és bővített fordítása. E helyütt meg kell említsük a szerzőpáros másik tagját is: Peter Porzig (Georg-August Egyetem, Göttingen) a fordítás átdolgozásában és a szakirodalom bővítésében nyújtott segítségét.

Tekintettel arra, hogy a recenziens feladata az adott könyv bemutatása és értékelése, ezért nem a magyar verzióhoz hasonlítva, hanem attól függetlenül fogalmazom meg az alábbi észrevételeket.

A szerzők a monográfiában nem kisebb dologra vállalkoznak, mint hogy a német szakirodalom egyik hiányosságát pótolva bevezetést adjanak a qumráni közösség irodalmi hagyományába. A bevezetést a szónak abban az értelmében véve, ahogyan egy adott területen a súlypontokat kezelni, a problémaköröket bemutatni és az alapkérdéseket megválaszolni lehet anélkül, hogy a kötet átfogó hipotézist vagy alaptézist fogalmazna meg.

A könyv több mint 300 oldalas, a tudományos igényvel és tanítói szándékkal megírt bevezetésnek megfelelően a rövid bevezetőt (1–22) követően az iratok tematizálva kerülnek bemutatásra (23–297), a kötetet pedig egy függelék zárja, amely a kéziratok listáját adja az olvasónak (298–318).

Minden fejezet jól bevált struktúrát követ: a fejezet címe alatt a vonatkozó, jórészt kurrens szakirodalom tételeinek felsorolását találjuk, amelyet az adott tematika rövid, velős kifejtése követ, helyenként – ahol szükségesnek vélték a szerzők – magyarázatokkal, a kulcsszavak jelentésének vagy egy-egy alapvető

teológiai koncepciónak a vonatkozó szövegekre alapozott rövid bemutatásával és a nemzetközi, meghatározó kutatás főbb kérdéseivel és áramlataival kiegészítve.

A bevezető fejezet az *Einleitung: Das Korpus der Handschriften von Qumran* (A qumráni kéziratok corpora) címet viseli. A cím alatt találjuk a válogatott szakirodalom listáját, majd rövid, világos, jól követhető és érthető leírásokat kapunk a qumráni iratok főbb jellemzőiről (úgy mint a lelőhely és a leletek száma) és ezek legfontosabb kérdései kapcsán. A szerzők pontos definíciókkal értelmezik a szövegek bevett kategóriáit és példákkal támasztják alá a kérdéses kategóriákat (pl. 11QJes^aVIII,4 a maszoreta és a héber Jesaja 8,11 variánsát tartalmazza, de az apró módosítás akaratlagos lehet – és nem másolói hiba, hogy a közösség sajátja legyen, vö. 9). Az 1.3 alpontban találjuk a könyv tematikájának, a fejezetek egymás utáni elrendezésének magyarázatát. Az iratokhoz a szerzők az A. Lange és U. Mittmann-Richert által bevezetett felosztást követik. Ennek megfelelően egy irat vagy biblikus (2. fejezet) vagy nem biblikus, és az utóbbi csoportba tartozhat akkor, ha parabiblikus (3. fejezet), exegetikai (4. fejezet), törvénykezési (5. fejezet), naptári (6. fejezet), költői vagy liturgikus (7. fejezet), bölcsességi (8. fejezet), történeti (9. fejezet), eszkatologikus és apokaliptikus (10. fejezet).

Az 1.3 alfejezet végén találjuk a kötet célkitűzéseit megfogalmazó három állítást. Ezek szerint az elsődleges cél a tartalomra vonatkozik: áttekintést adni a qumráni szövegekről úgy, hogy az olvasó közelebb kerülhessen nemcsak az iratokban tükröződő gondolkodásmódhoz, hanem annak szerzőihez is. A második cél, hogy az iratokról átadott sajátos kép, az ismeret változzon, jobbá váljon, vagy éppen revideálni legyen szükséges az oldalakon terítékre kerülő újabb anyagok hatására. Ez egyszerre foglalja magában azt, hogy a könyv szeretne ösztönzően hatni az olvasókra a további lapjain és azt is, hogy a leírtak kiváltsák és felbresszék a qumráni iratokra és a hordozó közösségre irányuló kutatás felé irányuló tudományos érdeklődést. A kutatói – és talán nem tévedünk nagyot, ha azt mondjuk, hogy egyszerre az *Einführung* anyagát író – munkára is vonatkozik a harmadik cél, amelyet a legfontosabbnak

tartanak a szerzők: a kutatásban meg tapasztalt öröm megosztását.

Átolvasva a kötetet, mindhárom célt teljesülni látjuk. Az ismeretanyag bővítés, de ez a bőség nem megterhelő, a fejezetek tagolása, a felépítés is a figyelem fenntartását segítik. Üdítően hatnak az egyes fejezetekben olvasható tartalmi összefoglalók, idézetek és teológiai áttekintések. A szerzők jó érzékkel tarják távol a bevezetés jellegétől idegen, teológiai részletekbe menő spekulatív elemzéseket, az iratok alapján feltételezhető teológiai elgondolások rekonstrukcióját és az ezekhez kapcsolódó hipotéziseket. A könyv az iratokra, a könyvtár szövegeinek bemutatására fókuszál, amelyek kontextualizálásában csak a kortárs zsidó hagyományban fellelhető párhuzamok felemlítésére szorítkozik. Néhány esetben találkozhatunk csak a kortárs keresztény hagyomány említésével. A szerzők deklarált véleménye az, hogy a szövegek értelmezéséhez adott átfogó tézis hiánya ad lehetőséget arra, hogy a szövegek megszólaljanak, így tarthatják meg önmagukban állva a sajátosságaikat és különbözőségeiket.

Az a jellemző, amittől a munka túlnő a hasonló céllal írt monográfiákban kínált bevezetések körén, az a jól komponált tartalmi struktúra és a módszertan, amellyel az anyagot kezeli. A monográfia azt adja, amit már címében is ígér: átfogó hipotézis nélkül, a tudomány objektivitásával mutat be egy hallatlanul izgalmas leletet, egy közel két évezredre barlangokba temetett könyvtár darabjait, az iratokat, az iratokat övező kérdéseket és értelmezéseket. Xeravits praktizáló professzorként és kutatóként jól válogat a mára már több könyvtárnyivá duzzadt szakirodalomból.

A szöveg olvasóbarátabb verzióját hozták létre azzal, hogy a héber, arámi stb. szavakat nemcsak az eredeti nyelven, hanem átírásban is megadták a terminus jelentése mellett. A lábjegyzetek hiánya talán okozhat egy kis kényelmetlenséget, amikor egy-egy rövidítést próbálunk feloldani, de ilyen esetben a fejezetek előtt található szakirodalmi gyűjtemények vagy az 1.4-ben összegyűjtött általános szakirodalom adhat eligazodást. Kissé zavaróan hathat az a hiányosság, hogy néhány esetben csak a hivatkozott könyv vagy tanulmány írója és a kiadás évszáma szerepel a zárójelekben, az oldal megjelölése nélkül.

A kötet az egyetemi jegyzetekéhez hasonló felhasználhatóság felé tendál azzal, hogy helyenként lapszéli jelek segítik elkülöníteni a kéziratoknak, a példának és a szakirodalom kérdéseinek egy-egy egységét az alfejezeten belül. (Bár a magától értetődő jelek feloldását nem találtam a könyvben.) Táblázatok és áttekintések is könnyítik a szövegek közötti tájékozódást. A jegyzetéhez hasonló módszertant erősíti az is, hogy az idézetek értelmezését segítő, lényeges esetekben a kiegészítéseket vagy párhuzamokat aláhúzással vagy pontozással is jelölték.

Egyetlen elírást találtam a szövegben: a 13. oldalon a későbbi fejezetek felosztásánál a „biblische (Kap. 1.)”

szerepel, ami helyesen a *Kap. 2.* lenne. E helyen nem maradhat említés nélkül az a meglepő – és talán szándékoltan megmosolyogtató – tény sem, hogy Xeravits hivatkozott magyar könyvének címét átírták a németül olvasóknak, biztosítva így a szavak helyes kiejtését, megadva persze a német fordítást is (1. oldal).

Mindent összevetve azt mondhatjuk, hogy a kötet betölti vállalt célját, alapos, jól érthető, jól kezelhető és könnyen követhető bevezetesként adja át a szükséges ismeretanyagot a qumráni iratokhoz, a szövegek bemutatásával pedig közelebb hozza az olvasót a qumráni közösség teológiai gondolkodásához és mindennapjainak gyakorlatához.

Öröm látni, hogy egy magyar kutató és professzor idegen nyelvű monográfiája napvilágot lát egy neves kiadónál, és így munkássága már nemcsak tanulmányai, hanem újabb könyve révén is a nemzetközi tudomány homlokterébe kerül. Az előttünk fekvő kötet azonban ennél is tovább léphet, hiszen az *Einführung* minden olyan jellemzővel rendelkezik, amely alkalmassá teheti arra, hogy akár egyetemi jegyzetként a diákokat, akár útmutató fonálként az érdeklődő olvasókat kalauzolja és vezesse a qumráni közösség irodalmában.

Ötvös Csaba

A recenzió az OTKA PD-112421 számú pályázat keretében készült.

Szerzőinknek: Formai kritériumok

(Módosítva 2016 őszén.)

Forráshivatkozások

Az ókori auctoroktól származó idézetek vagy parafrázisok leelőhelyét a főszövegben, közvetlenül az idézet után, zárójelben adjuk meg. A szöveghelyek megadásánál a könyvet római, az összes kisebb egységet arab számmal jelöljük. A szerző neve után kettőspontot teszünk, az idézett mű címét kurziváljuk. A számok után a könyv és a fejezet/vers közé pontot, a következő kisebb egység elé pedig vesszőt teszünk; a számok között betűhely van (az utolsó szám után nincs pont).

Thukydides: *A peloponnésosi háború* I. 35; *Odysszia* XVII. 114; Plótinus III. 2, 11; Horatius I. 5, 3–11.

A bibliai szöveghelyekre az alábbi módon hivatkozunk (a vessző után nincs betűhely):

1Móz 3,6–7; 2Kir 6,1–7; Zsolt 91,3; Lk 22,1–24,53

Szakirodalmi hivatkozások

A szakirodalomra való hivatkozás formája a tanulmányok esetében jegyzetelés és bibliográfia, vagy bibliográfiai esszé. A jegyzetekben minden hivatkozás esetében a szerző vezetékneve + évszám + oldalszám adatokat adjuk meg. Ennek megfelelően a cikkek végén évszámkiemelő bibliográfiában adjuk meg a teljes címleírást. Ezzel kapcsolatban lásd az alábbi példákat (figyeljünk a nagyköötőjelek használatára):

Hivatkozás a jegyzetekben

Alvar 2008, 35, 10. jegyzet; Burnyeat 1997, 3–8; Gagarin–Woodruff 1995; Rowe 1983, 251–253, 265 sk.

Teljes címleírás

Alvar, J. 2008. *Romanising Oriental Gods. Myth, Salvation and Ethics in the Cults of Cybele, Isis and Mithras*. EPRO 165. Leiden.

Burnyeat, M. F. 1997. „The Impiety of Socrates”: *Ancient Philosophy* 17, 1–12.

Dodds, E. R. 2002. *A görögség és az irracionális*. Ford. Hajdu Péter. Budapest (eredetileg: *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1951).

Gagarin, M. – Woodruff, P. (szerk.) 1995. *Early Greek Political Thought from Homer to the Sophists*. Cambridge.

Németh Gy. – Ritoók Zs. – Sarkady J. – Szilágyi J. Gy. 2006. *Görög művelődéstörténet*. Budapest.

Rowe, C. J. 1983. „The Nature of Homeric Morality”: C. A. Rubino – C. W. Shelmerdine (szerk.): *Approaches to Homer*. Austin, 248–275.

Yamagata, N. 1994. *Homeric Morality*. Leiden – New York – Köln.

Egyéb

Az Ókorban minden esetben kurziváljuk az idegen szavakat, a műcímeket, valamint az ókori szerzőktől származó kiemelt idézetek teljes szövegét. Idézőjelet ilyenkor nem használunk. A folyószövegbe épített rövid idézeteket, akárcsak a nem ókori szerzőktől származókat, ezzel szemben idézőjelbe tesszük, és nem kurziváljuk.

Az évszázadokat és évezredeket arab számokkal jelöljük, a század, évezred megjelöléseket nem rövidítjük, pl.: a Kr. e. 3. században; a Kr. e. 4–3. évezredben.

Idegen szavak átírása

A folyóirat a görög nevek és kifejezések esetében az ún. tudományos átírást használja (Aischylos, Homéros, *psyché*, *polis* stb.). A nem latin betűs ókori nyelvek vonatkozásában a népszerűsítő irodalomban használt leggyeszerűbb fonetikus átírási rendszerek használatát javasoljuk.