

COROLLARIUM

3. kötet



2015

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM

KLASSZIKA-FILOLÓGIAI ÉS NEOLATIN TANSZÉK

Corollarium
3. kötet
2015

Főszerkesztő:
Tar Ibolya

Szerkesztők:
Gellérfi Gergő
Hajdú Attila

Kiadja a
Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Karának
Klasszika-Filológiai és Neolatin Tanszéke
6722 Szeged, Egyetem u. 2.

A kiadásért felel
Nagyillés János tanszékvezető

E-mail cím:
corollariumfolyoirat@gmail.com

Web:
<http://primus.arts.u-szeged.hu/cla/Corollarium>

ISSN:
2064-5023

TARTALOM

PÁRTAY KATA: Phoibos jóslatainak igájában – Jóslás és emberi fejlődés Euripidés <i>Hiketides</i> című tragédiájában.....	4
ZSÓTÉR SZABOLCS: Lukianos és a szkíták: a görög identitás kérdése a 2. században.....	18
VINCZE JUDIT: Mítoszok és képek Achilleus Tatios regényében	26
KASSAI GYÖNGYI: <i>Shame és Fame</i> – az <i>Aeneis</i> IV. éneke Dryden fordításában.....	36
KAPI PÉTER: Pomponius Mela: <i>De Chorographia libri tres</i> – A mű keletkezésének felülvizsgálata.....	54

PÁRTAY KATA

Phoibos jóslatainak igájában Jóslás és emberi fejlődés Euripidés *Hiketides* című tragédiájában

Euripidés *Hiketides* című tragédiája nem tartozik a népszerűbb görög tragédiák közé. Ennek oka valószínűleg az, hogy a mű nagy részét hosszú viták teszik ki különböző morálfilozófiai, vallási és politikai kérdésekről, miközben a cselekmény lassan halad előre. Az első ilyen vita során hangzik el Théseus beszéde, amelyben az emberi létről alkotott elképzeléseit adja elő. Eszerint az emberek egy korai, vadállatokéhoz hasonló állapotból jutottak el a mostani, jól szervezett és az ész által irányított életükhöz. Olyan elgondolást vázol, amely szorosan kapcsolódik az 5. századi filozófia emberi fejlődésről alkotott képzeletéhez. Tanulmányomban kiemelem a beszédeben megjelenő elképzelés legfontosabb vonásait és azt, hogy hogyan bizonyul ez az „optimista-racionalista” filozófia sok tekintetben tarthatatlannak a cselekmény előrehaladtával. Külön figyelmet szentelek azoknak az ellentmondásoknak, amelyek az istenek emberi életben betöltött szerepét és a jóslás megítélését érintik.

INDEX NOMINUM: Adrastos, Démokritos, Euripidés, Théseus

INDEX RERUM: Athén, fejlődélmélet, görög tragédia, istenek, jóslás

Amikor Euripidés tragédiájában a seregét Thébaiban elveszített Adrastos oltalomkérőként fordul Théseushoz, Athén királya olyan válasszal utasítja el (195–249), amelyben nem csak szorosan a hozzá intézett kérésre felel. Döntését a konkrét kérdéstől eltávolodva „világnézeti alapra” helyezi, és egy mitikus hős szájából feltűnően anakronisztikusan ható eszmefuttatással indokolja meg. Olyan, az ión filozófiával megjelenő és az ötödik században a szofisták tanai nyomán elterjedő gondolatokat fogalmaz meg az emberiség fejlődéséről, az emberi intellektus és a civilizáció fontosságáról, amelyek alapvetően idegenek a tragikus világréptől, és nehezen összeegyeztethetőek az istenek szerepét érintő hagyományosabb felfogással.¹

Ezt a szakaszt kritikusai gyakran tekintik lazán kapcsolódó elemnek, a cselekmény előrehaladását késleltető kitérőnek a tragédia amúgy is sokak által szétesőnek tartott szerkezetében.² Az alábbiakban amellet szeretnék érvelni, hogy éppen ellenkezőleg:

¹ Az 5. századig azt a felfogást tekinthetjük uralkodónak, amely szerint a civilizáció megjelenése az emberi élet romlásával, hanyatlással jár együtt (erre a legjobb példa a Prométheus-mítosz és az öt korszak mítosza Hésiodosnál: *Th.* 507–616; *Op.* 47–105; 106–201), a fejlődés gondolata csak ezután jelenik meg a görög gondolkodásban, legkorábban Xenophanésnál (Xenophanes fr.18 DK) találunk a változásra mutató nyomot. A fejlődés gondolatának megjelenéséről ld. EDELSTEIN (1967); HAVELOCK (1957: 52–87; 104–125).

² A darab szerkezeti és tartalmi egységességének kérdését illetően változatos véleményekkel találkozunk. Például, noha mondanivalóját tekintve egységesnek tartja, “Yet, dramatically,

Phoibos jóslatainak igájában

alapvető fontosságú a drámai konfliktus megteremtésében, és a tragédiát átható feszültség létrehozásában. Ha Théseus első hosszabb megszólalásában vázolt világmagyarázatából, az emberiség létmódjáról alkotott leírásából kiindulva olvassuk a dráma folytatását, akkor éppen ez a világgép és még inkább ennek a világgépnek szükségszerű módosulása, összetettebbé válása lehet az egymást követő jelenetek egyik összetartó ereje, és fontos szerephez juthat a tragédia egészének értelmezésében is.³ Az elemzésben kiemelem az athéni király Adrastossal folytatott vitájában megfogalmazott kezdeti felfogásának legfontosabb elemeit és azokat a lényeges pontokat, amelyeknek módosulása nagyobb jelentőséggel bír a tragédia folyamán, különös tekintettel a jóslás és az istenek szerepének megítélésére. Ennek a kérdésnek az ellentmondásai jól szemléltetik a cselekmény során létrejövő kettősséget, jellemzőek a tragédia egészében jelen lévő feszültségre az elképzelések és a valóban megtörténő események között.

A *Hiketides* cselekménye nem sokkal a Polyneikés vezette Thébai elleni vesztes háború után kezdődik, színhelye pedig az eleusisi Démétér oltár közvetlen környezete. A cselekmény vázát az elesett argosiai holttestének megszerzése, majd eltemetése alkotja. Ahogyan ezt gyakran kiemelik (többnyire esztétikai kifogások megalapozására), a mű valóban felbontható két nagyobb szerkezeti egységre: az első a holttestek megszerzéséig tart, a második pedig a halotti szertartást, illetve Athén és Argos szövetségkötését foglalja magában.

Az első rész két vita köré szerveződik, az első vita tárgya, hogy Athén segítsen-e Adrastosnak visszaszerezni a Thébainál elesett harcosok tetemeit. Théseus eleinte ellenzi, az argosi király kérését szinte durván utasítja el. Ekkor hangzanak el azon gondolatai az emberi fejlődésről és az ember helyéről, helyes magaviseletéről a világban, amelyek elemzésem kiindulópontjául szolgálnak. Később azonban elsősorban édesanyja, a kart

the play seems helpless” írja a tragédiáról KITTO (1939: 222); GAMBLE (1970: 385) szintén az egység hiányát rója fel: “Part of the trouble lies in the difficulty of discerning any definite line in the play, running through it all and capable of accounting for the various scenes and details satisfactorily.” ZUNTZ (1955) elsőként védte meg a tragédiát a széteső szerkezet vádjától meghatározó jelentőségű monográfiájában (*The political plays of Euripides*), melyben Athén dicséretét és a pánhellén törvények védelmét tartja az egységet biztosító gondolatnak. SHAW (1982) Théseus karakterének fejlődésében látja a művet összetartó szálát, FITTON (1961) ezzel szemben éppen az önellentmondásokban és a szerkezet töredezettségében ismeri fel az eszmei mondanivaló megjelenését, Athén „spirituális krízisének” bemutatását. Az egység hiányának és a darabban található önellentmondásoknak különböző értelmezéseiről ld. MICHELINI (1991: 16, 2. jz).

³ A darabot hagyományos értelmezése szerint sokáig leginkább Athén dicsőítéseként olvasták, ZUNTZ (1955) interpretációja is ebbe a hagyományba illeszkedik, ám már a huszadik század első felében megjelent egy radikálisan háborúellenes értelmezés is, ld. KITTO (1939). Az ötvenes évekig született elemzések összefoglalásáról ld. CONACHER (1956: 8–14). Az azóta született értelmezések is különféle módon értik a darabot, az ironikus értelmezések közül egyik legradikálisabb FITTON (1961) vagy legújabban MENDELSON (2002) elemzése. Athén dicséretként érti többek közt MILLS (1997).

alkotó argosi asszonyokkal mélyen együtt érző Aithra⁴ érveinek hatására mégis a segítségnyújtás mellett dönt. Először – a korábbiakban is látott, a racionalitást előtérbe helyező mentalitásából következően – megpróbálja az argosiak és thébaiak konfliktusát tárgyalás útján rendezni, ekkor következik a legtöbbet elemzett államelméleti vitája a thébai követtel, amelyben ő a demokráciát, a követ pedig a *tyrannist* élte.⁵ A vita ellenséges hangulatot eredményez, és amikor világossá válik, hogy a poliszok közötti ellentétnek a thébaiak csökönysége miatt nem lehet békés megoldása, Athén hadjáratot indít a holttestekért. Az első rész a győzelem hírével ér véget.

A második részben eltemetik a halottakat, Adrastos gyászbeszédet mond felettük, amelyben mérhetetlenül eltúlozza erényeiket,⁶ az anyák pedig elsiratják gyermekeiket, az őket korábban is gyötrő fájdalmuk mit sem enyhül, a temetés nem hozza meg a várt feloldást.⁷ A szertartást egy váratlan esemény szakítja meg, feltűnik Euadné, Kapaneus felesége menyasszonyi ruhában és édesapja könyörgése ellenére férje halotti máglyájára veti magát Persephonét és a halálban mint nászban való újraegyesülést emlegetve. Ezután megérkeznek az elesettek gyászoló gyermekei, akik bosszút fogadnak Thébai ellen. Az *exodos*ban pedig megjelenik Athéna, felszólítja Argost, hogy kössön formális szövetséget is Athénnal, és elrendeli az epigonoknak, hogy amikor felcseperednek, indítsanak bosszúálló háborút Thébai ellen, s megjósolja, hogy ezt a háborút ezúttal meg is fogják nyerni. A tragédia a Hellasban fennálló hatalmi viszonyok illetően átrendeződésével és egy újabb háború ígéretével zárul.

Théseus, amikor kezdetben elutasítja Adrastos kérését, döntését nemcsak az aktuális helyzettel indokolja, hanem az egész emberiséggel és a világ rendjével kapcsolatos elképzeléseit is vázolja. Érvelésének alapja az emberek az ész és a technikai ismeretek adományával megáldó isten mítosza és az ebből következő, az emberi fejlődést és a világ ésszerűségét hirdető világnép. Érveinek súlyát így éppen az adja, hogy egy egész világszemléletet állít szembe Adrastos alapvetően eltérő nézeteivel.⁸ Théseus felfogásának lényege, hogy az emberi élet jó, rendezett és kiszámítható, szavait az a meggyőződés

⁴ Aithra testesíti meg a darabban az együttérzés aspektusát, amely fontos eleme az athéni politikai ideálnak, ám Théseusból kezdetben hiányzik. MILLS (1997: 107).

⁵ A darab arányaiban rendkívül sokat elemzett része ez az államelméleti vita. Théseus a demokrácia előnyei mellett érvelve néhol saját korábbi álláspontjának is ellentmond, és ironikusnak is tekinthető, hogy király létere a demokrácia mellett áll ki. Théseus és az athéni demokrácia viszonyáról a darabban ld. MILLS (1997: 97-104).

⁶ Az erények kiemelése a temetési beszéd műfajának követelménye, a temetést végzők ez esetben azonban túlzásba esnek. Ez leginkább Kapaneus esetében mutatkozik meg, akit, mint korábban kiderült, Zeus villáma sújtott le *hybris*éért (495skk. és 639-640), Adrastos pedig éppen mértékletes magatartását emeli ki beszédében (861-871). Ez az egyik érve a tragédiát szélsőségesen ironikusan értelmezőknek. FITTON (1961).

⁷ Ezt mutatja Euadné öngyilkossága (981-1070), majd Iphis kétségbeesett beszéde az emberi élet kilátástalanságáról (1080-1113).

⁸ Adrastos könyörgése erősen romlott formában maradt ránk, az így is megmutakozó felfogás előzményeiről és párhuzamairól ld. MICHELINI (1991: 16-19).

Phoibos jóslatainak igájában

uralja, hogy az ember olyan világban él, amelyet képes átlátni, ahol az istenek egyöntetűen jóindulattal viseltetnek az emberiség iránt, és amelyben a boldogulás feltétele az, hogy mindenki megfelelően éljen értelmével, hiszen ez az emberi lét alapja.

Noha az emberek élete alapvetően jó, amit már maga az a tény is mutat, hogy élünk, ahogy mondja: *πλείω τὰ χρηστὰ τῶν κακῶν εἶναι βροτοῖς / εἰ μὴ γὰρ ἦν τόδ', οὐκ ἂν ἦμεν ἐν φάει* (196-200) „rossznál az embereknek sorsában több a jó; / másként aligha élhetnének a föld színén.”⁹ Mégis vannak, akik ezzel sem elégednek meg, és így magukra hoznak bajt: *ἄρ' οὐ τρυφῶμεν, θεοῦ κατασκευὴν βίῳ / δόντος τοιαύτην, οἷσιν οὐκ ἀρκεῖ τάδε;* (214-215), „Nem hálátlan, ki ily sok isten-adta jót/ kap életéhez, s ennyivel sem éri be?” Véleménye szerint Adrastos is ezek közé az emberek közé tartozik, saját hibájából hoz bajt magára.

A cselekmény előrehaladtával azonban be kell majd látnia, hogy – Mastronarde kifejezésével élve¹⁰ – optimista-racionalista filozófiájával a világ sok kérdésére nem tud választ adni, az emberi létezésből csak az intellektust számba vevő világmagyarázat nem mutatkozhat elégségesnek a fennálló helyzetben. Egyes nézeteit az események hatására kell módosítania, másokban már az elhangzás pillanatában ellentmondást találhatunk.¹¹

Tanulságos Théseus az emberi fejlődésről adott leírását összevetni más, nagyjából kortárs szövegekkel,¹² amelyekben szintén megjelenik a fejlődés elképzelésének hasonló szerkezetű, hozzávetőleg azonos lépésekből álló leírása.¹³ Az összehasonlítás fényt derít a szakasz néhány sajátos vonására, éppen azokra a pontokra, amelyeknél az athéni király rendszere a későbbiekben megdőlni látszik. Három ilyen pontot érdemes kiemelni: 1) a

⁹ A görög szövegeket COLLARD (1975) kiadásából, magyarul pedig KÁRPÁTI Csilla fordításában idézem.

¹⁰ MASTRONARDE (1986).

¹¹ Ilyen szembetűnő ellentmondás például az isteni jószág és a mások bűnei miatti bűnhődés gondolatának együttes megjelenése, amit elemzésemben is figyelembe veszek, és ami az antropomorf istenkép kritikájában később toposzá válik. Théseus érvelésének retorikai és filozófiai ellentmondásairól ld. MICHELINI (1991).

¹² A drámairodalomból Aischylos *Leláncolt Prométheusa* (A. Pr. 441–506) és az *Antigoné* első stasimonja (S. Ant. 332–375) tartalmaz hasonló leírást, és Platón majdnem ötven évvel későbbi *Prótagorasának* Prométheus-mítosza (Pl. Prt. 320d–322d) is hasonlóképpen írja le az emberi fejlődést. COLLARD (1975: *ad loc*) kommentárjában összegyűjt párhuzamos Démokritos-, Gorgias- és Kritias-töredékeket. A későbbi görög irodalomban az elemek már toposzként jelennek meg, a gondolat továbbélése azonban jelen dolgozat szempontjából nem releváns. A Théseus beszédében megjelenő gondolatok előzményeiről a görög filozófiában és költészetben ld. még MICHELINI (1991: 19–27).

¹³ A források kis száma ellenére úgy tűnik, az 5. századra kialakult az emberi fejlődés fázisainak nagyjából egységesnek tekinthető elmélete. COLE (1967) Démokritosnak tulajdonít egy ilyen elméletet, és ezt a későbbi forrásokban megjelenő azonos nézeteket elemezve könyvében rekonstruálja is. Felvázolja a civilizáció nyolc lépcsőjét, az elsőt szükségállapotként leírva, amely állapotot négy dolog hiánya határoz meg: a tűz, a menedék, a ruházat és a biztos élelemforrás. Ebből a szükségállapotból jut el az emberiség fokozatosan a civilizáció 5. századi szintjére.

családi kapcsolatok rendszerének és a poliszokban, poliszok között rendet tartó törvények kialakulásának és későbbi szerepének szinte teljes mellőzését; 2) annak hangsúlyozását, hogy az emberi lét meghatározó feltétele az állatoktól, állattól való elválás, mégpedig az intellektus révén; 3) és végül az istenek és jóslás sajátos, igen ellentmondásos szerepét az egész rendszerben és a tragédiában is. Az első két ponttal csak érintőlegesen foglalkozom, a jóslásnak és isteneknek pedig nagyobb figyelmet szentelek, lévén olyan kérdés, amelyben látványosan mutatkozik meg Théseus „optimista-racionalista” filozófiájának és a darab során végbemenő eseményeknek az ellentmondásossága.

A fejlődélméletet tartalmazó egyéb szövegekkel összevetve, amelyekben többnyire ennek a fejlődésnek éppen a törvények létrejötte, a *diké*hez való hozzájutás a beteljesedése,¹⁴ elsősorban az szembetűnő tehát, hogy ez a leírás nem futtatja ki az emberiség fejlődését a közösségek, családi kapcsolatok létrejöttére, a törvények létrehozására és a poliszok megalakítására. Théseus ekkori hozzáállásának egyik sajátossága, hogy hiányzik belőle a mások iránt érzett felelősség vagy részvétel. Szemléletének fontos eleme, hogy az egyéneket elsősorban individuumoknak, nem pedig valamely közösség részének tekinti, az egyén boldogulását helyezi előtérbe, és csak majd beszéde legvégén ejt szót a közösségek boldogulásáról.¹⁵ *χρὴ γὰρ οὔτε σώματα / ἄδικα δικάοις τὸν σοφὸν συμμειγνύναι / εὐδαιμονοῦντας τ' ἐς δόμους κτᾶσθαι φίλους.* (223–224) „Bölcshez nem való/ az ártatlan vért ártóval vegyíteni/ hanem házának nyerni barátul boldogot.” – fogalmazza meg alapelvét. Ugyanez a hozzáállás jellemzi a poliszok tekintetében is, saját poliszának érdekeit veszi csak figyelembe, és nem számol azzal, hogy más poliszokért is valamilyen módon felel, vagyis ekkor még nem sajátította el azt az athéni ideált, amelyet a darab végére megtestesíteni látszik.¹⁶

Azért is feltűnő, hogy csak mintegy a háttérben, hangsúlytalanul jelennek meg a rokoni kapcsolatok, valamint a poliszon belüli és poliszok közötti viszonyok, mert már az alapkonfliktust is részben a házasságok és az azzal járó rokoni kötelességek robbantották ki. Adrastos úgy került tevékeny szereplőként a Thébaiért harcoló fivérek viszályába, hogy egyiküket vejévé fogadta, ami által saját magára is kötelességeket rótt. Olyan kötelességeket, amelyekről nem lehet nem tudomást vennie. De a továbbiakban is hatással vannak az eseményekre a különböző rokoni kapcsolatok. A darabban kicsit később Aithra részben éppen anyai tekintélye révén tud Théseusra hatni. A boldog anyával szembeállított, gyermeküket gyászoló asszonyok és apjukat gyászoló gyermekek, valamint

¹⁴ Ennek legmarkánsabb, bár időben kicsit későbbi példája a Prométheus-mítosz Platón Prótagorasában (Pl. *Prt.* 320d–322d). Egyedül a *Leláncolt Prométheus*ban találunk olyan leírást, amelyben nem jelennek meg a törvények.

¹⁵ Érvelése végén (240–245) Théseus szót ejt a poliszok három rendjéről, ami tulajdonképpen utalás a törvények kialakulására is, ám a szakaszban inkább arra esik hangsúly, hogy Adrastost ismét bírálja, amiért nem a megfelelő rétegre támaszkodott. Noha érintőlegesen a családok is szóba kerülnek, ez esetben is a nagyobb közösséghez képest a kisebbre koncentrált, a család mint egység integritásának megőrzése kerül előtérbe, nem pedig a polisz közösségén belül betöltött szerepe.

¹⁶ MILLS (1997: 87).

Phoibos jóslatainak igájában

a férje után haló Euadné pedig arra irányítják a figyelmet, hogy az ember viszonyokban, sokrétű kapcsolataitól meghatározottan él, és nem vonhatja ki magát ezekből a viszonyokból. Euadné esetében egészen szélsőségesen jelenik meg kötődéseinek hatása, a férje után érzett gyász olyan szenvedélybe sodorja, amely teljesen elragadja őt, a halálban való egyesülést újabb nászként fogja föl, és átengedi magát a halál utáni erotikus jellegű vágnak, ezzel a tettével is rombolva a racionalitás építményét, amelyet Théseus próbál őrizni. Az eleusisi helyszín eleve megidézi a családot, a gyermekét gyászoló asszonyt,¹⁷ Persephoné alakján keresztül a házasság és halál összekapcsolhatóságát, Euadné örületbe hajló öngyilkossági jelenete mindössze kézzelfoghatóvá teszi ezeket az asszociációkat.

A rokoni kapcsolatok fontossága ilyen módon mindvégig jelen van a háttérben, és Théseus is számol vele valamelyest, amikor lányainak helytelen férjhez adásáért kárhoztatja Adrastost. A rokoni kapcsolatok mellett a törvények is igen hangsúlyosan jelennek meg később a darabban: Aithra érvelésében, amellyel meggyőzi Théseust, hogy változtassa meg eredeti döntését, a pánhellén törvények védelme, Athén felelőssége egész Hellasszal szemben lesz az egyik legfontosabb érv, Théseus és a thébai követ vitájában pedig az ideális államforma kérdése is a törvénykezés kiemelt szerepét mutatja. A konkrét történések, nem pedig a részben elméleti viták szintjén viszont azt láthatjuk, hogy a holttestekért folytatott hadjárat nyomán, Athéna közbenjárásával Argos és Athén formális szövetséget köt, a hatalmi viszonyok átrendeződnek, Théseus a segítségnyújtással végül is Athén hatalmát növeli tovább. Döntéseinek komoly politikai következményei vannak, végül olyan szerepet vállal, amelyet Athén Euripidés korában tölt be a görög politikában.¹⁸

A tragédián végighúzódo másik jellegzetes vonás, hogy Théseus kiemelt szerepet tulajdonít az emberi értelemnek, amely által végleg el tudott válni az állati világtól.¹⁹ Amikor az emberek fejlődését elindító istent dicséri, első és legfontosabb tetteinek azt mondja, hogy értelmet helyezett az emberbe, ezzel elválasztva őket az addig az állatokéhoz hasonló lélettől: αἰνῶ δ' ὅς ἡμῖν βίωτον ἐκ πεφυρμένου / καὶ θηριώδους διεσταθμῆσατο, / πρῶτον μὲν ἐνθεῖς σύνεσιν (201–203) „dicsérem azt az istent is, ki életünk/ szép rendbe rakta, rendezetlent, állatit,/ belénk értelmet oltva”. Az állati világ kategóriája sokkal inkább kitágul, mint a szó szerint állatokéhoz hasonló életforma, nemcsak a beszéd és egyéb civilizációs lépések egykori hiányát érthetjük rajta, hanem az emberben lakozó vadság és irracionális erők is a vadállatokhoz kapcsolódnak. Théseus maga is olyan hős, aki vadállatok legyőzésével képes rendet tenni környezetében, Aithra is éppen a vadkan megölését emeli ki fia hőstettei közül (316), amikor feladataira

¹⁷ MENDELSON (2002: 135–224) az eleusisi színhelynek olyan nagy jelentőséget tulajdonít, hogy ebből és a női karakterek szerepének jelentőségéből kiindulva az eleusisi misztériumok narratívájának, Déméter és Persephoné szerepeinek újrajátszását tartja a tragédia rendezőelvének.

¹⁸ A darab és a délioni ütközet, illetve a peloponnésosi háború kapcsolatáról ld. MILLS (1997: 91–97), a kortárs politikai diskurzus megjelenéséről ld. MICHELINI (1994).

¹⁹ Az állattól való elválás fontosságára MENDELSON (2002: 153–155) és korábban SMITH (1967) is felhívja a figyelmet.

emlékezteti. Théseus alapállása tehát az, hogy a keretek közé szorított emberi életből ki lehet és ki kell zárni mindenféle állati betörését.

Csakhowy a tragédiában előrehaladva bizonytalanná válik, valójában milyen mértékben hagyta maga mögött az ember ezt az állatokhoz társított vadságot. Polyneikés és Tydeus vadállatokra emlékeztető harca, majd az epigonok jövődő háborúja, amelyben Athéna orozzlánkölkyöknek (σκύμνοι λεόντων, 1223) nevezi az epigonokat,²⁰ azt mutatja, hogy az emberből éppúgy nem tűnt el ez a vadság, mint ahogyan a gyász irracionális hatalmával sem számolhat le a józan ész.

Théseus elgondolásának harmadik, a korábban említettekkel szorosan összekapcsolódó sajátos vonása az, hogy hogyan viszonyul az istenekhez és a jósláshoz, milyen szerepet tulajdonít ezeknek az emberi életben. Théseus az emberek fejlődését egy meg nem nevezett istenhez köti, és ettől a szorosabban meg nem határozott istentől származtatja a civilizációs folyamat lépéseit. Az emberiség fejlődéséről szóló egyéb leírásokban általában vagy meg sincsenek említve az istenek, vagy csak a folyamat elindítójaként szerepel egy istenség, aki értelmet ültet az emberekbe (ahogyan azt a Théseus említette isten is teszi), nekik pedig ettől kezdve maguknak kell élniük az égi adománnyal. Az értelmet adó isten képe, főként, ha a Prométheus-mítoszra gondolunk, könnyen a főistennel szemben rajzolódik meg, és nem találunk olyan példát, ahol az értelmén, a nyelven és a technikai ismereteken – amennyiben ide értjük a földművelést és állattenyésztést is – kívül más adomány is kapcsolódna hozzá. A *Leláncolt Prométheus*ban található az egyetlen olyan párhuzam, melyben az isten nem csak a fejlődési folyamat elindítója, hanem ő maga tanítja meg egyenként az egyes ismereteket. Théseus itt éppen ezzel ellentétesen kapcsolja össze az értelmet adó és így a fejlődést biztosító istent azzal az istennel, akinek a föld termékenysége és az eső köszönhető: τροφήν τε καρποῦ τῆ τροφῆ τ' ἀπ' οὐρανοῦ / σταγόνας ὑδρηλὰς ὡς τὰ τ' ἐκ γαίας τρέφη / ἄρρη τε νηδύν· „s termést is étkül, és az égi harmatot / gyümölcsnek, hogy növelje föld növényeit”. A mondat alanya még mindig ugyanaz a meg nem nevezett isten (akire csak egy vonatkozó névmással utalt Théseus beszéde elején: ὄς ... θεῶν, 201) aki tehát nem csak megtanítja az embereket a földművelésre, hanem ő biztosítja a terményt és a növényeket tápláló vizet is.²¹

Valamelyest ellentmondásosnak tűnik az is, hogy a tragédia színhelye Eleusis: a prológusban Aithra éppen áldozatot mutat be Démétér és Koré oltárán kalászkökből, amelyekről azt is megjegyzi, hogy ezen a helyen jelentek meg először a földön (30–31). A helyszín felidézi Démétért, nemcsak mint anyát, hanem mint azt az istennőt, akinek a termés köszönhető, és akitől a földművelési ciklusok függenek. Théseus ennek az

²⁰ SMITH (1967: 166–167) észrevétele.

²¹ Köszönöm a folyóirat névtelen bírálójának azon észrevételét, miszerint a *Memorabilia* bizonyos részletei (elsősorban IV.3) az itt elemzett gondolatmenettel nagyban megegyező szerkezetet mutatnak, de úgy vélem, ezen szakaszok bevonása az elemzésbe túlmutatna jelen írás keretein. Igyekeztem csak olyan szövegekkel összevetni a felsorolást, amelyek akár csak közvetve hatással lehettek Théseus beszédére (ez alól kivételt képez Platón *Prótagorasa*, amelyet azért veszek mégis tekintetbe, mert legfontosabb forrásunk Prótagoras tanításáról, még ha kétséges is, milyen mértékben tekinthető hitelesnek).

Phoibos jóslatainak igájában

istennőnek az oltáránál beszél *valamelyik* istenről, akitől a föld terményei származnak, azt azonban nem feltételezhetjük, hogy a hajózás mesterségét vagy a nyelv megismerését Déméterhez kötné. Míg a tápláló eső az olymposi rendben alapvetően Zeushoz tartozik, a föld termékenysége pedig ahhoz a Déméterhez, akinek oltáránál állnak a szereplők, a többi felsorolt adományt nem szokás egyikükhöz sem kapcsolni. Az a meg nem nevezett isten, akit Théseus az emberi fejlődés elindítójának tart, nem csak azért nincs nevesítve, mert nem fontos, pontosan ki ő, hanem mert nem is feleltethető meg egyetlen ismert istennek sem, alakja nem illik az olymposiak közé.

Amikor Théseus az emberi élet megérthető, racionalitással felmérhető voltát akarja bizonyítani, olyan istenvilág tűnik elő szavaiból, amely egységesen jóindulatú az emberiség irányában. Sem az istenek közötti viszály, sem a részrehajlás nem egyeztethető össze ezzel az elképzeléssel, nem idézheti fel Prométheus ismert történetét, ha nem akarja az embert legalábbis kétes pozícióba helyezni, és nem idézheti fel az olymposi istenekről szóló történeteket sem, ha nem akarja ezzel együtt azt is felidézni, melyik isten mikor, kinek a pártját fogta, vagy kit gyűlölt az emberek közül. Az ő álláspontja szerint az istenek mindent megadtak az embernek, amire szüksége van az életben, a jóslatokkal pedig pontos útmutatást adnak bármilyen kérdésben. A hideg ellen védő ruházat és a kereskedelem adományai után a sort a jóstudomány zárja. Amit nem ismerünk, azt megfejtik a jósök, az embernek nincs tehát más dolga, csak hallgatni ezekre a jóslatokra, és távol tartania magát másoktól, akik nem ezt teszik, nehogy az azokat érő jogos büntetés őt is sújtsa.²²

Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk, azt látjuk, hogy a jóslatok mégsem adnak olyan biztos útmutatást, az istenek pedig nem egészen részrehajlás nélkül ítélik meg az emberek cselekedeteit. Az isteni akarat közvetítője, a jóslás eleve ellentmondásosan jelenik meg. Miután Théseus ezzel az elemmel zárja az isteni adományok sorát, azzal folytatja, hogy milyen elkényeztetett az emberi nem, hogy miközben ilyen pontos útmutatást kap az istenektől, mégis *hybris*be esik, és nem tiszteli az istenek szavát.

ἃ δ' ἔστ' ἄσημα καὶ σαφῶς γινώσκομεν,
 ἔσ πῦρ βλέποντες καὶ κατὰ σπλάγχων πτυχὰς
 μάντεις προσημαίνουσιν οἰνωνῶν τ' ἄπο.
 ἄρ' οὐ τρυφῶμεν, θεοῦ κατασκευῆν βίῳ
 δόντος τοιαύτην, οἶχιν οὐκ ἀρκεῖ τάδε;
 ἄλλ' ἢ φρόνησις τοῦ θεοῦ μεῖζον σθένειν
 ζητεῖ, τὸ γαῦρον δ' ἐν φρεσὶν κεκτημένοι
 δοκοῦμεν εἶναι δαιμόνων σοφώτεροι. (211–218)

S mi jeltelen s mit nem tudunk világosan,

²² Már ebben a gondolatban is önellentmondás rejlik, hiszen a teljesen jószágos istenek képével nem férhetne össze az, hogy a nem vétkezőt együtt pusztítsák el a vétkezővel. MICHELINI (1991: 25). Az ellentmondás részben mégis feloldható, ha az értelem adományának fontosságára helyezzük a hangsúlyt: az istenek megfelelő tiszteletéhez hozzátartozik adományuk megbecsülése, és a legésszerűbb távol maradni a bűnösöktől.

madár röptéből jóspapok megfejtik azt,
 s ha tűzbe néznek és zsiger redőibe.
 Nem hálátlan, ki ily sok isten-adta jót
 kap életéhez, s ennyivel sem éri be?
 De szellemünk az istennél hatalmasabb
 szeretne lenni; szívünket duzzasztja döllyf,
 sors-isteneknél, vélve, bölcsebbek vagyunk.

A jóslás itt kétségkívül pozitív színben tűnik föl olyan eszköz gyanánt, amelynek segítségével az emberek egyértelmű és biztos eligazítást kapnak az életre. Amikor azonban konkrét jóslatok merülnek föl, azok megítélése már koránt sem ilyen egyértelmű.

A darabban két jóslat is szerepel, mindkettőt Adrastos kapta, és mindkettőről a Théseus és Adrastos közötti *stichomythia* során (115–161) értesülünk. Az első Apollón delphoi jóslata, amely úgy szólt, hogy Adrastos lányait egy vadkanhoz és egy oroszlánhoz adja. Amikor egyik éjszaka Tydeus és Polyneikés egyszerre érkeztek Argosba, és a fekvőhelyért harcolni kezdtek, a fegyvercsörgésre felriadó Adrastos olyannak látta őket, mint két harcoló vadállatot. A jóslatot, melyet korábban kapott, rájuk vonatkoztatta, és hozzájuk adta lányait, majd később Polyneikés rokonsága miatt indult a hetekkel Thébai ellen. A második jóslat a háború megindítása előtt hangzott el, Amphiaraos intette az argosiakat attól, hogy háborúba menjenek, mert tudta, hogy a sereg ott fog veszni, Adrastos azonban nem hallgatott rá, és ennek következményeképpen vereséget is szenvedett.

Théseus mindkét jóslattal kapcsolatban vádolja Adrastost, csakhogy az első esetében azért, mert követte azt, a második esetében pedig éppen azért, mert nem vette figyelembe. Mindezt néhány soron belül teszi. Miután elmondja, hogy az emberek a sok jóval meg nem elégedve gögjükben nagyobbak akarnak lenni az isteneknél (214–218), ehhez kapcsolja Adrastost az azt a tettet is, hogy lányait Apollón jóslata alapján adta férjhez. ἦς καὶ σὺ φαίνη δεκάδος, οὐ σοφὸς γεγώς, / ὅστις κόρας μὲν θεσφάτοις Φοίβου ζυγεῖς / ξένοισιν ᾧδ' ἔδωκας ὡς δόντων θεῶν (219–221) „akiknek sorába te is tartozol, nem bölcsen, aki lányaidat úgy adtad férjhez Phoibos jóslatainak igájába hajtva magad, mintha azok istentől valók lettek volna.”²³ Szembetűnő az ellentmondás az előbbi, jóslást éltető szavakkal.

A ζεύγνυμι ige használata az igába fogott marha képét idézi fel, Adrastos, amikor elfogadta a delphoi jóslatot, valamiképp mintha lemondott volna az ember kiváltságos helyéről, értelmét nem használva szinte visszafokozta magát az állatok közé. Összekapcsolódik ez a megfogalmazás az állatok korábban említett szerepével is. A kapcsolatot erősíti az is, hogy Théseus éppen egy olyan jóslat követéséért feddi meg Adrastost, amelyben vadállatok szerepelnek. Azáltal, hogy elfogadta, hogy lányait egy vadkanhoz és egy oroszlánhoz adja, nem vigyázott eléggé az állatokat és embereket elválasztó határvonal megőrzésére. Tydeus és Polyneikés vadállatokként tűnnek föl, s ha csak szimbolikusan is, olyan külső vadságot hordoznak, amely veszélyt jelent a poliszok, a

²³ Saját fordítás.

Phoibos jóslatainak igájában

behatárolt saját világ rendjére.²⁴ Mindez azonban nem jelenik meg kimondva Théseus érvelésében, pusztán a háttérben rajzolódik ki. Mindenképpen meglepő, milyen kemény szavakkal nyilatkozik Apollón jóslatáról, közvetlenül az után, hogy a jóslás mesteriségét isteni jótéteményként sorolta föl. És azt sem érzi szükségesnek, hogy megindokolja, mi oka lett volna Adrastosnak, hogy ne kövesse a delphoi útmutatást. Feltételezhetnénk, hogy általában elutasít mindent, ami Delphoiból érkezik, ki nem mondva ugyan, de nem fogadja el hiteles jóshelynek;²⁵ a jóslást is, ahogyan a házasságot, a polisz keretein belül akarja tartani. Ám ennek ellentmondanak a prológusban foglaltak: Αἶθραν πατήρ δίδωσι τῷ Πανδίοῦνος / Αἰγεί δάμαρτα Λοξίου μαντεύμασιν (6–7) „s adott Pandión Aigeuszához hitvesül/ apám, követve Loxiasz jósszózatát”, Aithrát magát is éppen Apollón jóslatai szerint adták feleségül egy idegenhez, Théseus apjához a mítosz e változata szerint.²⁶ Théseus is Phoibos szavának köszönheti születését, és ő is olyan családból származik, ahol a szülők különböző poliszokból valók.

A helyzetet tovább bonyolítja a sor egy szövegkritikai problémája: a kódexben nem δόντων θεῶν, hanem ζώντων θεῶν szerepel,²⁷ ami első megközelítésben Théseus minden más megnyilatkozásával szöges ellentétben istentagadást sugallna. Ha nem fogadjuk el a δόντων javítást, olyan ellentét keletkezik, amelynek feloldására két megoldást is hoztak az értelmezők:²⁸ az egyik a mondatban rejlő ellentétet áthelyezi az istenek létéről vagy nem létéről Adrastos hozzáállására az isteni szóhoz. Eszerint a mondat jelentése úgy alakul, hogy Adrastos úgy adta férjhez lányait, mint aki hisz az istenek léteben (mintha lennének istenek), majd a későbbiekben úgy viselkedett, mintha akkor már az istenek nem léteznének, azaz későbbi jóslatukra nem hallgatott. A másik értelmezés szerint a ὡς ζώντων kitétel nem az istenek létét vonja kétségbe, hanem arra utal, hogy Adrastos úgy kezeli az isteneket, mintha olyan módon élnének, ahogyan az emberek, és belefolyának azok politikai csatározásaiba. Mindkét magyarázat megoldást jelent a problémára, érvelésem szempontjából mindegy, melyik változatot fogadjuk el, pusztán a hangsúlyok kerülnek más helyre, az ellentmondás a jóslatok megítélésében ettől függetlenül megmarad.

Mindenképp kérdéses marad, hogy Théseus miért veti el ilyen határozottan Apollón jóslatát. Mielőtt meghallgatta volna Adrastos kérését, kikérdezte a királyt, hogyan került a szorult helyzetbe, és különösen nagy hangsúlyt fektetett a lányok férjhez adására:

²⁴ MENDELSON (2002) az egész mű egyik fő kérdésének az exogámia és endogámia szembeállítását tartja, mindezt egy gender alapú értelmezésbe ágyazva. Bár ez a gender-értelmezés, amely a darabban meglévő feszültségeket kizárólag női és férfi „erők” szembenállásaként fogalmazza meg, ilyen formában számomra nem tűnik célravezetőnek, a külső-belső, behatárolt-szabályozatlan ellentétek kiemelése hasznos az értelmezés során.

²⁵ CONACHER (1956: 18) például úgy érti, hogy Théseus elutasítja a delphoi jósdát politikában vállalt szerepe miatt.

²⁶ A mítosznak csak ez a változata ismert, amelyben Aithra Aigeus törvényes felesége, az ismertebb változatokban Pitheus leitatta a nála vendégeskedő Théseust, aki így nemzett gyermeket Aithrának, ld. COLLARD (1975: ad 4–7).

²⁷ COLLARD (1975) mértékadó kommentárjában a δόντων változatot fogadja el.

²⁸ CONACHER (1956: 18, 23. jz).

Θη. τῷ δ' ἐξέδωκας παῖδας Ἀργείων σέθεν;
 Ἀδ. οὐκ ἐγγενῆ συνῆψα κηδείαν δόμοις.
 Θη. ἀλλὰ ξένοις ἔδωκας Ἀργείας κόρας;
 Ἀδ. Τυδεῖ γέ Πολυνεΐκει τε τῷ Θηβαιγενεῖ.
 Θη. τί ν' εἰς ἔρωτα τῆσδε κηδείας μολῶν;
 Ἀδ. Φοίβου μ' ὑπῆλθε δυστόπαστ' αἰνίγματα.
 Θη. τί δ' εἶπ' Ἀπόλλων παρθένους κραίνων γάμον;
 Ἀδ. κάρπῳ με δοῦναι καὶ λέοντι παῖδ' ἐμῷ.
 Θη. σὺ δ' ἐξελίσσεις πῶς θεοῦ θεσπίσματα; (133–142)

Th. S mely Argosz-béliekhez adtad lányaid?
 Ad. Nem hazai vérből választottam nőimet.
 Th. Külföldiekhez adtad argív szűzeid?
 Ad. Tüdeusz a vóm, meg Polüneikész, a thébai.
 Th. S efféle vőkre óhajod hogy támadott?
 Ad. Phoibosz homályos jósigéje lépre csalt.
 Th. Mit szólt Apollón, szűzeknek szerevve nászt?
 Ad. Oroszlánhoz s vadkanhoz adjam lányaim.
 Th. S te hogy bogoztad így ki isten szózatát?

Már ebben a *stichomythiában* kitűnik, hogy elítéli azt az eljárást, hogy Adrastos nem poliszán belül adta feleségül lányait. Ez összekapcsolódik Théseus már említett szemléletével, hogy a poliszoknak meg kell őrizniük saját határaikat, és azzal a gondolattal is, hogy a bölcsnek őrizkednie kell a nem jog szerint cselekvő emberektől és családotktól.²⁹ Amikor azonban Adrastos szemére veti, hogy olyan házzal kapcsolta egybe családját, amelyik bajt hoz rá, vádja már nem jogos: olyan előrelátást kér számon az argosi királyon, amellyel az nem rendelkezhet.

A delphoi jóslat elvetése mellett szólhat még az is, hogy értelme nem világos, enigmatikus mivolta pedig nem illik bele abba a képbe, amelyet Théseus próbál kialakítani ember és isten viszonyáról.³⁰ Noha Adrastos jelenlegi szorult helyzete alapján érthetően úgy ítéli, hogy Apollón félrevezette jóslatával, valójában Apollón jóslatának értelmezéséről nem derül ki biztosan, hogy helyes volt-e, nyitva marad a kérdés, hogy a vadkan és oroszlán, akikre utalt, esetleg mások lehettek volna. Ha azonban az epigonok jövődó háborúját is számításba vesszük, amelyről Athéna megígérte, hogy sikeres lesz, akkor inkább úgy tűnik, hogy valóban ez volt az istenek célja Adrastoszal, és hosszabb távon valamiképpen Apollón is Argos pártján áll, ezek szerint Thébai ellenében. Ahogyan Athéna egyértelműen minden polisz közül leginkább Athén pártját fogja, tevékenyen részt

²⁹ Polyneikésnek és Tydeusnak is menekülnie kellett hazájából, Polyneikés Oidipus beszennyezett családjából származik, és Tydeusról is kiderül, hogy testvére megölése miatt kellett elhagynia otthonát (148).

³⁰ MICHELINI (1991) a jóslatok félreértelmezhetőségében látja az ellentmondást, eszerint Adrastos hibája elsősorban az volt, hogy rosszul értette a jóslatot, Théseus elképzelésének ellentmondásosságát pedig az mutatja, hogy ezt lehetségesnek tartja. Ő nem számol azzal a lehetőséggel, hogy Apollón jóslatát jól értették.

Phoibos jóslatainak igájában

vesz annak boldogulásában,³¹ úgy Apollón sem mentes rokonszenvektől és ellenszenvektől, nem egyenlően kedvez mindenkinek, függetlenül attól is, hogy tetteik jogosak vagy jogtalanok.

A második jóslattal kapcsolatban következetesebb Théseus állásfoglalása. Amphiaraos világosan intette az argosiakat attól, hogy Thébai ellen induljanak (155–159), az ifjak azonban hevületükben rábeszéltek a királyt a támadásra. Az, hogy Théseus ezt hibaként rója fel Adrastosnak, a fennálló helyzetből könnyen igazolható: ha hallgatott volna Amphiaraosra, most nem hevernének katonái temetetlenül Thébai síkján.

Mindebből látható tehát, hogy Théseus már ebben az első, emberi fejlődést és isteni jószágot hirdető beszédében sem tud egységes rendszert felmutatni, jóslatokhoz fűződő viszonya is jól szemlélteti, milyen ellentétes elképzeléseket és tapasztalatokat kellene összeegyeztetnie ahhoz, hogy megőrizhesse az emberi élet racionalitásába vetett hitét. Önmagával is ellentmondásba keveredik, s annak érdekében, hogy hű maradjon mondanivalójához, éppen a következetes érvelés szabályai ellen vét. A darab folytatásában pedig maguk az események cáfolnak rá végképp elgondolásaira. Apollón nehezen értelmezhető jóslata eleve kérdésessé tette az istenek egységes jóindulatát, Athéna *exodos*beli fellépésével pedig végleg lehetetlenné válik az olyan felfogás, amelyben az istenek viselkedése kiszámítható és kizárólag az emberi erényektől vagy bűnöktől függ. Athéna Thébai ellenségeként jelenik meg, és noha a darabból úgy tudjuk, hogy Polyneikés ügye jogtalan volt, és Argos bűnt követett el a háborúval, mégis Thébai fog ismét bűnhődni. A tragédia során arra derül fény, hogy sem az emberi indulatokat nem sikerült megfékezni az értelem segítségével, hiszen mind a vadság, mind a gyász olyan állandóan jelen lévő erők, amelyek az értelem ellenében is dolgoznak, sem az istenek egységes jóindulata nem feltételezhető, és az sem, hogy egyértelmű eligazításukat követve az emberek boldogulhatnának, mert az istenek nem adnak egyértelmű eligazításokat. Az ember helyzete nem stabil, az állati léthez kötött megfékezhetetlen indulatok és a szeszélyes, kiszámíthatatlan istenek között hanyódik, abban reménykedve, hogy értelem segítségével rendet teremthet az őt körülvevő világban, reményében azonban minduntalan csalódnia kell.

Eszerint a tragédia egyik lehetséges olvasásmódja, egységet teremtő értelmezése az lehet, ha úgy tekintjük, mint ami Théseus világmagyarázatának módosulásán, összetettebbé válásán keresztül mutat rá arra, hogy az emberi életet milyen sok, gyakran a pusztá intellektussal beláthatatlan erő befolyásolja. Ez nem jelent teljes szembefordulást az optimista-racionalista filozófiával, nem jelenti az emberi történet fejlődésként való elgondolásának elvetését, sokkal inkább az élet többpólusú voltát és a világ természetében rejlő feloldhatatlan ellentmondásokat hangsúlyozza. Az értelemre való támaszkodás, a

³¹ MASTRONARDE (2010: 187) szerint mindenképp esküvel pecsételték volna meg Argos és Athén szövetségét, így Athéna fellépése szinte feleslegesnek érződik. Az a momentum azonban, hogy az eddig csak emberi szinten megfogalmazódott szövetség és az újabb háború terve most már isteni megerősítéssel bír, nem tűnik elhanyagolhatónak.

logikus érvelés, a viták nem fölöslegesek, mindazonáltal a feleknek be kell látniuk, hogy azok sosem fognak igazán kielégítő eredményre vezetni. Az itt nem elemzett államelméleti vita Thészeus és a követ között szintén beleillik ebbe a képbe, noha a demokrácia győztesen kerül ki az érvelés végén, előbukkannak hátulütői, és a benne rejlő veszélyeknek nem lesz biztos ellenszere.

Thészeus kezdeti filozófiája nem kielégítő ugyan, fény derül korlátozott érvényére, de bizonyos tekintetben mégis helyesnek bizonyul: az értelem fontosságát Thészeus mindvégig szem előtt tartja, és ennek köszönhetően olyan döntéseket hoz, amelyek ha nem is minden szempontból tökéletesek és nem tudnak mindenki számára igazságot tenni, Athénak mindenképpen javára válnak. Az értelem, bár nem old meg mindent, még mindig a legnagyobb segítségünk.

IRODALOMJEGYZÉK

COLE 1967 = Th. COLE: *Democritus and the Sources of Greek Anthropology*. Chapel Hill 1967.

COLLARD 1975 = Ch. COLLARD (ed.): *Euripides: Suppliants with introduction and commentary*. Groningen 1975.

CONACHER 1956 = D. J. CONACHER: *Religious and Ethical Attitudes in Euripides' Suppliants*. TAPhA 87 (1956) 8–26.

EDELSTEIN 1967 = L. EDELSTEIN: *The Idea of Progress in Classical Antiquity*. Baltimore 1967.

FITTON 1961 = J. W. FITTON: *The Suppliant Women and the Herakleidai of Euripides: I. The Suppliant Women*. Hermes 89 (1961) 430–461.

GAMBLE 1970 = R. B. GAMBLE: *Euripides' 'Suppliant Women': Decision and Ambivalence*. Hermes 98 (1970) 385–405.

HAVELOCK 1957 = E. A. HAVELOCK: *The Liberal Temper in Greek Politics*. New Haven 1957.

KITTO 1939 = H. D. F. KITTO: *Greek Tragedy*. London 1939.

MASTRONARDE 1986 = D. J. MASTRONARDE: *The Optimistic Rationalist in Euripides: Theseus, Jocasta, Teiresias*. In: M. Cropp — E. Fantham — S. E. Scully (ed.): *Greek Tragedy and its Legacy: Essays presented to D. J. Conacher*. Calgary 1986, 201–211.

MASTRONARDE 2010 = D. J. MASTRONARDE: *The Art of Euripides*. Cambridge 2010.

MENDELSON 2002 = D. MENDELSON: *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford 2002.

MICHELINI 1991 = A. N. MICHELINI: *The Maze of the Logos: Euripides, 'Suppliants' 163–249*. Ramus 20 (1991) 16–36.

MICHELINI 1994 = A. N. MICHELINI: *Political Themes in Euripides' Suppliants*. AJPh 115 (1994) 219–252.

MILLS 1997 = S. MILLS: *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford 1997.

Phoibos jóslatainak igájában

SHAW 1982 = M. SHAW: *The Ethos of Theseus in The Suppliant Women*. *Hermes* 110 (1982) 3–19.

SMITH 1967 = W. D. SMITH: *Expressive Form in Euripides' Suppliants*. *HSCP* 71 (1967) 151–170.

ZUNTZ 1955 = G. ZUNTZ: *The Political Plays of Euripides*. Manchester 1955.

Under the Yoke of Phoebus' Oracles: Theodicy and Human Progress in Euripides' *Suppliants*

Euripides' *Hiketides* does not belong to the most popular Greek tragedies. The reason can be found in the lack of action, and in the long speeches given by the characters on various topics including philosophy, religion, and politics. Theseus' speech on human life is the first of these, and it has an important role in creating tension throughout the tragedy. The Athenian king describes the progress of men from an early, beastlike condition to a well ordered life determined by human intellect. It is apparent that the concept he sketches is strongly connected to fifth-century philosophy; in my paper I make an attempt to analyze the most important characteristics of his thoughts, and to trace the changes in them as Theseus faces the complex nature of family and polis relations, and his unavoidable involvement in these fields of life. My focus is on the role of gods and theodicy in Theseus' views, and on the inherent contradictions in his concept.

ZSÓTÉR SZABOLCS

Lukianos és a szkíták: a görög identitás kérdése a 2. században

Napjainkban a Lukianos műveiről szóló kutatásban két fő nézőpont érvényesül. Az egyik, amely a szövegeket retorikai szemszögből vizsgálja, gyakran nem hajlandó elismerni, hogy a második szofisztika idején élt szerző esetleg a szónoki virtuozitáson túl is rendelkezik erényekkel. A másik pedig, figyelmen kívül hagyva ezt az álláspontot, inkább a kor, azaz a 2. század tágabb összefüggésein keresztül szemléli Lukianos életművét. Az ún. szkíta-szövegekből egyértelműen kiderül, hogy a második szofistikában alkotó szerzők számára a retorika nem öncélú tevékenység volt csupán, hanem kulcsfontosságú szerepet játszott a görög identitás megszerzésében is. Minthogy Lukianos szír származású lévén a szkítákkal azonosítja magát ezekben a dialógusokban, a szkíta-szövegek egyben egy barbár tapasztalatait is megörökítik a saját hellenizálódásáról.

INDEX NOMINUM: Anacharsis, Lukianos, Mnésippos, Solón, Toxaris

INDEX RERUM: görög identitás, hellenizálódás, második szofisztika, *mimésis*, *paideia*, Római Birodalom, szkíták

A második szofisztika idején alkotó Lukianos munkásságával kapcsolatos kutatás talán leginkább meghatározó kérdései a következők: vajon Lukianos teljes mértékben elmerült a múltban (*mimésis*ben), tudomást sem véve saját jelenéről, avagy éppen ellenkezőleg, műveit csak a 2. század szellemi irányzatainak ismeretében lehet behatóan megérteni?¹ A „vitaindító” munkát az előbbi, hagyományos felfogás szellemében Jacques Bompaire írta,² míg a másik szemléletnek több jelentős képviselője is akadt az évek során.³

A tradicionalista, avagy retorikai irányzat legfőbb ismérve, hogy a szövegek *topos*ainak és különböző műfaji újításainak bemutatására helyezi a hangsúlyt. Emellett nem számol azzal, hogy Lukianos esetleg a saját korára is utalhatott, vagy ha mégis, ezt a szempontot akkor sem tartja további vizsgálódásra érdemesnek. Kétségtelen, hogy a második század szofistáit erősen foglalkoztatta a hagyomány, valamint a rétorikában rejlő manipulációs lehetőségek. Mindez azonban általánosan jellemző a korra – ha a kutatást kizárólag erre a két elemre korlátozzuk, csak a felszínt kapargatjuk. Hagyomány és retorika Lukianos életében is kiemelkedő szerepet játszott, de akárcsak a második szofisztika alkotóit, az ő tevékenységét is erősen befolyásolták a közönség elvárásai. A Római Birodalom elérte anyagi lehetőségeinek csúcspontját, az ott élő, kultúrfőlényének egyértelműen tudatában lévő görögség pedig önazonosságát vélte és akarta felfedezni az

¹ ANDERSON (1994: 1422–1423).

² BOMPAIRE (1958).

³ Közéjük sorolható BALDWIN (1961: 199–208) és JOHNS (1986).

Lukianos és a szkíták: a görög identitás kérdése a 2. században

ékesszólásban.⁴ Lukianos csakúgy, mint a kor legtöbb szónoka, szükségképpen visszanyúlt a hagyományhoz, viszont a többséggel ellentétben, mint ahogyan látni fogjuk, nem a megszokott módon illeszkedett korának kulturális áramlatába.

A görögség vívmányai egyre inkább beépültek a Római Birodalom mindennapjaiba, nem utolsósorban Hadrianus vagy Traianus beavatkozásainak köszönhetően.⁵ A görög műveltség, a *paideia* bárki számára megszerezhető volt. Elismertségéhez és népszerűségéhez nagyban hozzájárult, hogy *paideia*, vagyis meghatározó kulturális tőke birtokában és azzal visszaélve bármelyik római polgár népszerűsége, ismertsége, befolyásra tehetett szert. Lukianos pedig ezt a helyzetet támadja műveiben: a *paideia* látványossággá való lealacsonyítását.⁶ Csakhogy megoldást nem tud kínálni, ráadásul művei ugyanabból a kulturális közegből származnak, amelyet folytonosan elítél, áldozatait ugyanaz az eszmevilág és retorika teszi célponttá, és maga is ugyanazt a nyelvet használja, amit műveiben kigúnyol.⁷ Műveinek egyik legjellemzőbb tulajdonsága éppen ez a „bűnrészesség”, és az abból fakadó önirónia.⁸

A lukianosi életművön belül elkülöníthető egy önálló szövegcsoporthoz, amelynek elemzése talán közelebb vihet Lukianosnak a hellén identitás elsajátításával kapcsolatban vallott felfogásához. A szóban forgó dialógusokban művelt szkíták szerepelnek, s talán nem véletlen, hogy a szíriai Kommagénéből származó szerző éppen rájuk osztotta a főszerepet.

Lukianos három dialógust szentel a szkítáknak (*A szkíta vagy a jövevény, Toxaris vagy a barátság, Anacharsis vagy a testettség*): a főszereplők mindhárom műben görögökkel kerülnek kapcsolatba, a dialógusok pedig kronológiai sorrendben következnek egymásra. A szoros kapcsolat a három dialógus között már a mindhárom szövegben előforduló közös szereplők alapján is nyilvánvaló.⁹ A három szkíta-szöveg keletkezését néhányan Lukianos szónoki tevékenységével kötik össze. Robinson úgy véli, hogy a három dialógus egy makedóniai körút során nyilvánosan el is hangzott,¹⁰ a téma legalább is alkalmas volt arra, hogy elnyerje a közönség tetszését, ugyanakkor hozzáteszi, hogy a szerzőről igen csekély számú kortárs feljegyzés maradt fenn az utókor számára.¹¹ Philostratos *A szofisták*

⁴ ANDERSON (1993: 7–8).

⁵ WHITMARSH (2001: 16).

⁶ WHITMARSH (2001: 257).

⁷ A szóban forgó szöveg Lukianos *Lexiphanés* című dialógusa, amely az 1962-es Teubnerkiadásban megjelent előszó szerint szinte lefordíthatatlan, és tudomásom szerint nincsen magyar fordítása sem. A szövegben Lukianos a túlságosan archaizáló, atticista *Lexiphanés* támadja, miközben saját maga is az attikai nyelvváltozatot használja. A *Szónoklattan-tanár* című dialógus szintén hasonló témákat feszeget.

⁸ WHITMARSH (2001: 257).

⁹ Minderről bővebben lásd: SYBEL (1885: 41–55).

¹⁰ ROBINSON (1974: 61).

¹¹ *uo.*

élete című munkájában még csak meg sem említi Lukianost, az egyes művek esetleges előadásáról pedig szinte semmilyen adat nem áll a rendelkezésünkre.¹²

A szkíta-dialógusokkal kapcsolatos szakirodalom másik visszatérő feltevése szerint a művekben Lukianos saját korának szónoki gyakorlataira reflektál. Whitmarsh második szofisztikáról szóló könyve oldalakon át elemzi ezt a dialógusokat átszövő közös szálát,¹³ de akad egy, a témával részletesebben foglalkozó tanulmány is.¹⁴ Mi is pontosan ez a közös szál? A *paideia*, melyre Lukianos úgy reflektál, hogy a görög hagyománynak a barbárokról, nevezetesen a szkítákról alkotott negatív és pozitív képét sajátos módon egyaránt felhasználja. S miközben így tesz, akarva-akaratlanul eszünkbe jut a szerző származása, hiszen ő maga is barbár, hellenizált szír volt. De vajon mit gondol saját származásáról Lukianos? Szégyenkezve próbálja leplezni, vagy éppen ellenkezőleg, büszke rá? Szeret tehet-e egyáltalán barbár létére a *paideiára*? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ a három szkíta-szöveg kapcsán.

A *szkíta vagy a jövővény* 11 fejezetből álló rövid *prolalia*, amit Lukianos bevezetésnek szánhatott a másik két dialógushoz. Ha követjük a hagyományos kronológiai sorrendet, akkor itt találkozunk legegyszerűbben Anacharsis és Toxaris alakjával, akik később külön-külön főszereplői lesznek majd a róluk elnevezett dialógusoknak. Anacharsis a görög irodalmi hagyomány rendkívül összetett alakja.¹⁵ A görögök között szinte mindenki ismerte ezt a bölcs szkítát: Hérodotos is beszámol róla 4. könyvében, az úgynevezett szkíta-*logos*ban.¹⁶ Lukianos változatában Anacharsis azért utazik Athénba, hogy megismerje a görögök kultúráját. Ám alighogy megérkezik a városba, a görögök kinevetik ruházata miatt, ráadásul senkihez sem tud szólni, mert nem ismerik a nyelvét. Anacharsis ezért úgy dönt, hogy azonnal hazatér.¹⁷ Ám ekkor véletlenül összetalálkozik Toxarisszal. Bár előtte nem idegen a szkíta öltözék, ő maga olyan mértékben hellenizálódott, hogy Anacharsis már fel sem ismerte benne a szkítát.¹⁸ Mint a fentiekből is látszik, Anacharsis ezúttal a műveletlen szkíta képében jelenik meg, míg az idegenekkel kapcsolatos másik *topost*, a „művelt barbárt” Toxaris jeleníti meg.¹⁹ A történet folytatásában Toxaris bemutatja Anacharsist Solónnak, a görög *paideia* tökéletes megtestesítőjének. A műben, ha úgy tetszik, fokozatos fejlődésnek lehetünk a tanúi: Anacharsis állapota a kiindulópont, Toxarisé pedig a cél; a kettő közti út bejárásához pedig Solón, az athéniak törvényhozója nyújt segítséget. Solón maga mellé veszi Anacharsist, megtanítja mindenre, amit egy görögnek tudnia kell, arról azonban – felettébb érdekes – nem esik szó, hogy Anacharsis megtanul görögül.²⁰

¹² Lukianos tevékenységéről egyedül Galénos egy Hippokratés-műhöz írt kommentárjában találunk feljegyzéseket, amely arab fordításban maradt ránk. Galénos Lukianos kortársa volt. Erről bővebben: STROHMEIER (1976: 117–122).

¹³ WHITMARSH (2001: 124–127).

¹⁴ VISA-ONDARÇUHU (2008: 175–194).

¹⁵ VISA-ONDARÇUHU (2008: 177).

¹⁶ *uo.*

¹⁷ Luc. *Scyth.* 3.

¹⁸ *uo.*

¹⁹ VISA-ONDARÇUHU (2008: 178).

²⁰ VISA-ONDARÇUHU (2008: 179).

Lukianos és a szkíták: a görög identitás kérdése a 2. században

Márpedig a „barbár” kifejezés eredetileg azok megjelölésére szolgált, akik nem beszéltek a görög nyelvet.

Anacharsis öltözéke kapcsán már láttuk, hogy a *paideia* a külsőségekkel is elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Ugyanezzel a témával találkozunk egy másik dialógusban, a *Filozófusok árverésében* is, ám ott a külső megjelenés nem érdem: sőt, Lukianos úgy véli, hogy a korabeli bölcselek csak utánozzák a filozófusok megjelenését, tudásukban azonban elmaradnak az elődöktől.²¹ A *Szkitában* mindenesetre egész más a helyzet, ahogyan Toxaris mondja: „Szólont megismerve mindent megismertél. Ő Athén, Ő Hellasz. Nem vagy idegen.”²² Az eredeti görög mondatban szereplő ὁράω (= lát) ige véleményem szerint egyértelműen kiemeli a látvány fontosságát a kultúra elsajátításában. Hogy mennyiben van köze mindennek Lukianoszhoz, az kitűnik a műből, a szerző ugyanis bizonyos szempontból Anacharsishoz hasonlítja magát:

„Állítom, hogy hasonló helyzetben vagyok, mint Anakarsisz volt... hiszen ő is barbár volt, és senki sem mondhatja, hogy mi, szírek, hitványabbak vagyunk a szkítáknál.”²³ Lukianos itt arra utal, hogy akárcsak annak idején Toxaris és Anacharsis, maga is Makedóniába érkezett. Igaz, az ő célja más, mégpedig hogy elnyerje a város előkelőségeinek támogatását, akik melleleg maguk is kiváló szónokok.²⁴ Anacharsisszal ellentétben tehát Lukianos nagyon is aktív, hiszen ő beszédet mond remélt pártfogói előtt, míg amaz görögül sem tudott.²⁵

Ebben a dialógusban tehát Toxaris alakja hordozza mindazt, amit Solón segítségével egy szkíta megszerezhet, s amit egy makedón város saját polgáraitól elvár. Vagyis Lukianos itt azt hangsúlyozza, hogy a „görögség” műveltség, nem pedig származás kérdése – akár egy szír előtt is nyitva áll az út a „göröggé váláshoz”.²⁶

A *Toxaris* című dialógusban Toxaris ismét a hellenizált barbár szerepében tűnik fel. Egy göröggel, Mnésipposzal öt-öt történetet mesélnek el görög és szkíta barátokról, hogy eldönthessék, melyik nép derekabb a barátság terén. Toxaris már a beszélgetés elején tudtára adja Mnésipposznak, hogy szerinte a görög szószátyár nép, csak a színpadon dicsérik a legendás barátságokat, mint amilyen például Achilleusé és Patroklosé volt.²⁷ A beszélgetőtársak megállapodnak abban, hogy nem fognak sem kitalált, sem retorikai elemekkel túlszínezett történeteket mesélni. Mnésippos azonban már annak hallatán is elképed, hogy a szkíták kultuszt építettek fel Orestés és Pyladés barátsága köré: „Megölték királyotokat, hatalmába kerítették a papnőt, sőt még magát Artemiszt is elhurcolták, s hajójukon elvitorláztak, csúfot űzve a szkíták néptörzséből.”²⁸ Miután Toxaris azzal védelmezi őket, hogy mindez a javukra válik és a bátorságukról tanúskodik, Mnésippos

²¹ WHITMARSH (2001: 258–260).

²² Luc. *Scyth.* 7. (ford. Bollók János)

²³ Luc. *Scyth.* 9. (ford. Bollók János)

²⁴ Luc. *Scyth.* 9–11.

²⁵ VISA-ONDARÇUHU (2008: 181).

²⁶ VISA-ONDARÇUHU (2008: 178–179).

²⁷ Luc. *Tox.* 9.

²⁸ Luc. *Tox.* 3. (ford. Kárpáty Csilla)

megjegyz, hogy milyen ékesszólón (σοφιστικῶς) dicsérte a két hőst.²⁹ Mnésippos azt is csodálkozva fogadja, hogy a görög hagyományokról elismerően szóló szkíta éppen olyan kiválóan szónokol szkíta létére, mint bármelyik görög. Az elbeszélte történetekből pedig kiderül, hogy egyikük sem képes magát az egyezséghez tartani: hiába ragaszkodott Toxaris az egyszerű megfogalmazáshoz, ő maga is azokkal a retorikai eszközökkel él, mint egy művelt görög.³⁰ Úgy tűnik tehát, hogy barbár és görög között megszűnnek a különbségek, amint ugyanazon a nyelven szólalnak meg. Közösségüket a dialógus végén a szereplők azzal szentesítik, hogy maguk is barátságot kötnek.³¹ Ebben a műben tehát a *Szkítában* már megismert hellenizált barbár a főszereplő, aki a nyelv és a retorika segítségével szinte tökéletesen el tudta sajátítani a görög kultúrát.

Az *Anacharsis* című dialógusban Lukianos újra Anacharsisszal foglalkozik, aki immár meg is szólal, sőt mi több, bírálja is Solónt és a testedzésről szóló beszédét. A szkíta többször is tudtára adja mesterének, hogy mennyire különösnek találja ezt a foglalatosságot. Solón persze nem hagyhatja annyiban, megpróbál érvelni, méghozzá újból a látvány, a külsőségek segítségével, mondván, ha látná az olympiai vagy az isthmosi játékokat, biztosan megértené a dolog lényegét.³² Anacharsist azonban teljes mértékben hidegen hagyják az érvek: értésére adja Solónnak, hogy őt az állam kormányzása és a törvények érdeklik igazán, s ha tanára erről mesélne nekik, akkor talán az atlétikát is el tudná fogadni.³³ A törvényhozó eleget tesz a kérésnek, és még arra is hajlandó, hogy ő tanuljon a szkíta megjegyzéseiből, ám Anacharsis nyomban figyelmezteti, hogy ne csúfolódjon: ő mindössze egy barbár, ezért lehetőleg ezt figyelembe véve igyekezzen őt tanítani.³⁴ Solón készségesen megígéri neki, és Anacharsist kinevezi „areiopagitának”, aki félbeszakíthatja őt, ha esetleg eltérne a tárgytól.³⁵ A Toxarisban már találkoztunk ugyanezzel a motívummal: a szkíták a tömörséget értékelik, míg a görögök szónokias fecsegését lenézik. Szembetűnő ugyanakkor, hogy ami a tartalmi vonatkozásokat illeti, inkább Anacharsis vall magáról göröghöz illő nézeteket, nem pedig Solón.³⁶ Anacharsis nem szakítja félbe tanárát akkor sem (Solón ezt az illedelmességnek tekinti), amikor a lélekről kezd el értekezni, holott ez nem tartozik szorosan a tárgyhoz.³⁷ Vajon tényleg olyan egyszerű jellem ez a szkíta, ahogyan mindenáron szeretné magát láttatni? Amikor Anacharsis megkérdezi Solóntól, miért nem utánozzák az athéniaiak a spártaiakat és az ő törvényhozójukat, Lykurgost, például az ifjak ostorozásában, „[h]iszen szép szokás ez is, méltó hozzátok”, Solón a következő választ adja: „Megfelelnek nekünk ezek a versenyek, Anacharsisz, ez a szokás nálunk. Méltatlannak tartjuk az idegenek utánzását.”³⁸ Solónnak

²⁹ Luc. *Tox.* 35.

³⁰ VISA-ONDARÇUHU (2008: 184–185).

³¹ Luc. *Tox.* 63.

³² Luc. *Anach.* 12.

³³ Luc. *Anach.* 13–17.

³⁴ Luc. *Anach.* 17–18.

³⁵ Luc. *Anach.* 19.

³⁶ VISA-ONDARÇUHU (2008: 190).

³⁷ Luc. *Anach.* 21.

³⁸ Luc. *Anach.* 39. (ford. Kapitánffy István)

Lukianos és a szkíták: a görög identitás kérdése a 2. században

láthatóan nem tetszik, hogy lelepleződött, így mindjárt Anacharsis felé fordítja a figyelmet: a szkíták nevelési módszereiről kérdezősködik, ám mivel közben beesteledett, a beszélgetést kénytelenek másnapra halasztani. A szkíta, ha közvetlenül nem is szakítja meg Solón gondolatmenetét, annyiban mégis „areiopagitaként” viselkedik, hogy nem hajlandó elfogadni magyarázatként a külsőségeket, és elmés módon rámutat a görög beszédei mögött rejtőző előítéletekre.³⁹

A fentiek alapján kijelenthetjük, hogy a tanult szkíták *toposainak* segítségével Lukianos képes volt több szempontból bemutatni a barbárok hellenizálódásának kérdését; a szkíták beszélgetéseiből pedig úgy tűnik, a *paideia* segítségével nyitva áll az út afele, hogy egy barbár kiváló görögöt faraghasson magából.

IRODALOMJEGYZÉK

ANDERSON 1993 = G. ANDERSON: *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. New York 1993.

ANDERSON 1994 = G. ANDERSON: *Lucian: Tradition versus Reality*. In: W. Haase – H. Temporini (eds.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.34.2*. Berlin – New York 1994, 1422–1447.

BALDWIN 1961 = B. BALDWIN: *Lucian as a Social Satirist*, CQ 11 (1961) 199–208.

BOMPAIRE 1958 = J. BOMPAIRE: *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris 1958.

JOHNS 1986 = C. P. JOHNS: *Culture and Society in Lucian*. London 1986.

ROBINSON 1974 = C. ROBINSON: *Lucian and his influence in Europe*. London 1974.

STROHMEIER 1976 = G. STROHMEIER: *Übersehenes zur Biographie Lukians*. *Philologus* 120 (1976) 117–122.

SYBEL 1885 = L. VON SYBEL: *Toxaris*. *Hermes* 20 (1885) 41–55.

VISA-ONDARÇUHU 2008 = V. VISA-ONDARÇUHU: *Parler et penser grec: les Scythes Anacharsis et Toxaris et l'expérience rhétorique de Lucien*. *REA* 110 (2008) 175–194.

WHITMARSH 2001 = T. WHITMARSH: *Greek Literature and the Roman Empire*. New York 2001.

Lucian and the Scythians: the Question of Greek Identity in the 2nd Century AD

Modern research on Lucian's works is comprised of two main aspects. One such aspect, which examines the rhetorical features of his works, is often reluctant to acknowledge that the author living during the Second Sophistic is worthy of attention aside from his rhetorical virtuosity. The other aspect, which ignores this proposition, puts Lucian's oeuvre in a larger context by considering other tendencies present in the second century AD. Three texts dealing with Scythians unequivocally show that rhetoric was not an end in itself for the authors of the Second Sophistic: it played a key role in acquiring Greek

³⁹ VISA-ONDARÇUHU (2008: 191).

identity. Because Lucian was of Syrian origin, he identifies himself with the Scythians in these dialogues, which, therefore, also describe the experiences of a Barbarian on his way to hellenization.

VINCZE JUDIT

Mítoszok és képek Achilleus Tatios regényében

Achilleus Tatios regényében, a *Leukippé és Kleitophón történetében* a szerelmespár egymásra találásának fordulatos cselekményét feltűnően sok mitikus utalás gazdagítja. Az érintett szöveghelyek jól elkülöníthetők aszerint, hogy milyen kontextusban, ill. funkcióban kerülnek szóba az ismert mitikus alakok és történetek. Figyelembe véve, hogy milyen jelenetben hangzik el az adott mítosz (ki mondja el, hogyan kapcsolódik a cselekményhez, milyen médiuma van az adott történetnek), a mitikus utalásokat három csoportba soroltam. Így az első csoportban a paradigmaticus mitológiai utalások, a másodikban az aitológiai történetek, a harmadikban pedig a képleírások szerepelnek. Jelen írásomban a három mitikus témájú ekphrasisra koncentrálni mutatom be, hogyan kezeli Achilleus Tatios elbeszélője ezeket a mitikus történeteket, milyen szempontokat érvényesít képleírásaiban. Különös figyelmet szentelek Philoméla, Téreus és Prokné mítoszának, mely háromszor is, a fent említett csoportokba illeszkedve, azaz a hétköznapi életre vetített példázatként, egy aitológiai utalással és egy ekphrasisban is szóba kerül.

INDEX NOMINUM: Achilleus Tatios, Európe, Longos, Philoméla, Prokné, Prométheus, Téreus

INDEX RERUM: ekphrasis, *erótkos logos*, görög szerelmi regény, második szofisztika

Achilleus Tatios regénye, a *Leukippé és Kleitophón története*¹ az ideálisnak is nevezett görög szerelmi regény műfaji sajátosságainak megfelelően egy szerelmespár történetét dolgozza fel, akiket a végzet elválaszt egymástól, és számos veszélyes próbatételt (rablótámadás, csábítók ármánykodásai, stb.) kell kiállniuk, míg végül minden jóra fordul, s egymáséi lehetnek.

A szerelmespár egymásra találásának fordulatos cselekményét feltűnően sok leírás és mitikus utalás gazdagítja.² A regény több jelenetében is szóba kerülnek jól ismert mitikus alakok és történetek, melyekből kitűnik, milyen elevenen hatja át a mitológia a kulturális közeget, s megmutatkozik az is, hogyan szövődött bele ez a mitikus motívumkincs az elbeszélés egészébe. Jól kivehető mintázatot adnak ugyanis az érintett szöveghelyek aszerint, hogy milyen kontextusban és funkcióban szerepelnek. Figyelembe véve, hogy ki mondja el az adott mítoszt; hogyan kapcsolódik a cselekményhez, ill. az elbeszéléshez, milyen jelenetben hangzik el, és milyen médiuma van az adott történetnek

¹ A regényből vett idézeteket SZEPESY (2014) fordításában, az oldalszám megadásával közlöm.

² CUEVA (2004) monográfiájában az öt nagy szerelmi regényt sorra véve azt mutatja be, hogy a regény műfajának fejlődésével párhuzamosan növekedett a mitikus motívumkincs felhasználásának aránya is.

Mítoszok és képek Achilleus Tatos regényében

(pl. kép, költemény) a regényben szereplő mítoszok három csoportba sorolhatók.³ Az első csoport azokat a paradigmaticus mitológiai utalásokat tartalmazza, melyeket egy-egy szereplő idéz fel jellemzően a mindennapi életre vetített példázatként. A második csoportban az aitiológiai történetek szerepelnek, melyek a cselekmény jelenéből a mitikus múltba nyúlnak vissza, hogy egyes jelenségek (pl. ünnep vagy igazságpróba) eredetéről számoljanak be. A harmadik csoportot pedig a mitikus tárgyú képleírások alkotják.

Jelen írásomban elsősorban a harmadik csoportra, azaz a képleírásokra koncentrálna próbálom bemutatni, Achilleus Tatos elbeszélője mit kezd ezekkel a mitikus történetekkel, milyen szemmel tekint ezekre a képekre.

A regény első fejezetében az elbeszélő egy tengeri viharból megmenekülve Sidónba érkezik, ahol miután hálaadó áldozatot mutatott be, bejárja a várost, és egy templom falán a fogadalmi ajándékok közt megpillant egy festményt, mely Európé elrablását ábrázolja. Miután tüzetesen megnézte a képet, Erós hatalmát csodálva felkiált. Ekkor szólítja meg őt egy ismeretlen ifjú, aki saját szerelmi történetének elmesélésére vállalkozik, hogy a maga példájával bizonyítsa Erós hatalmát.

Nem Achilleus Tatos egyedülálló megoldása a regény elején szereplő képleírás. Longos regényének előhangjában az elbeszélő egy szerelmi történetet ábrázoló képet (εἰκόνα γραπτὴν, ἱστορίαν ἔρωτος) pillant meg, ami felkelti benne a vágyat, hogy a képen látottakat művészi formában írja le. Ezért keres valakit, aki el tudja magyarázni neki, mi látható a képen. Az elbeszélő ezt a magyarázatot írja meg, s ennek eredménye maga a regény.⁴ A longosi elbeszélés tehát értelmezhető úgy is, mint az ábrázolás átírata (ἀντιγράψαι), mely lefordította a maga nyelvére a képet, de egyszersmind versenyre is kelt vele, összemérve a két médium, a kép és a szó lehetőségeit. Achilleus Tatos regényében azonban az elsődleges narrátor, miután az ismeretlen ifjú felkeltette érdeklődését, egy gyönyörű ligetbe, a szerelmi történetekhez illő helyre vezeti őt, hogy ott átadja neki a szót. Narratológiai szempontból nézve ez a jelenet egyértelműen elválasztható az elbeszélés többi részétől, hiszen az elsődleges narrátor csak itt kap szót, a továbbiakban a regény egészét Kleitophón én-elbeszélése teszi ki. Az elsődleges narrátor úgy lép ki a szövegből, hogy a regény végén, a szerelmi történet befejeztével sem tér vissza, s csonkán hagyja ezzel a kerettörténetet.⁵

A regény elsődleges, ismeretlen narrátoráról tehát mindössze annyit tudunk meg, hogy egy tengeri vihar miatt vetődött Sidónba, ott bejárta a várost, tüzetesen megnézett egy mitikus történetet ábrázoló festményt, ennek apropóján beszédbe elegyedett egy ifjúval, s egy gyönyörű ligetben végighallgatta annak történetét. A jelenet legnagyobb részét az Európé-kép leírása, az ekphrasis teszi ki. Az elbeszélő először is azonosítja

³ A fent említett hármast felosztást *Mítoszok a görög szerelmi regény világában* c. szakdolgozatomban dolgoztam ki, így szemléltetve a *Leukippé* és *Kleitophón történetében* szereplő mitikus utalások, történetek feldolgozásának különféle módozatait és jellegzetességeit.

⁴ Longos: *Daphnis és Chloé* p. 1, 2.

⁵ A regény elbeszélés-technikai sajátosságairól, ill. „csonkoltságáról” bővebben ld. MORGAN (2004: 493–506), REARDON (1996: 80–96), MOST (1989: 114–133), REPATH (2005: 250–265).

Európét, valamint a képen látható tengert és szárazföldet, amely ugyanaz a hely, ahová a vihar őt is vetette. Ezután felsorolja az ábrázolás főbb szereplőit: a mezőn leánycsapat, a tengerben egy bika, s a bika hátán egy szép leány.⁶ Majd mintegy közelebről is szemügyre veszi a festményt, részletesen leírja a képelemeket.⁷ Bár rögtön felismeri a képen Európé történetét, alig kapcsolja össze a mitikus történet cselekményét és az ábrázolt elemeket. Megjegyzései leginkább a festő megoldásaira (az árnyék megjelenítésére, a szél érzékeltetésére), tehát az ábrázolás hogyanjára és nem az ábrázolt mítoszra vonatkoznak. Befogadói magatartását továbbá az jellemzi, hogy személyes érintettség miatt – lévén ő is szerelmes volt éppen – csak a képleírás legvégén említett Erős-alakra reagál.

Ez az ekphrasis a regény egyik legtöbbet tárgyalt részlete a szakirodalomban. Bartsch értelmezése szerint a regényben szereplő mitikus képleírások proleptikus jelentése mindig csak a regény valamely későbbi pontján válik világossá, s Achilles Tatios azzal játszik, hogy minden esetben felkínál olvasóinak egy kézenfekvő értelmezési lehetőséget, amit aztán a regény egy későbbi pontján kénytelenek leszünk újragondolni. Az Európé-festmény kapcsán szinte magától értődő, hogy a mitikus leányrablásban a szerelmi regények egyik tipikus jelenetének, a főhősnő elrablásának előképét lássuk meg. Achilles Tatios regényében azonban nem a főhősnőt, hanem Kalligonét, Kleitophón féltestvérét rabolják el tévedésből, Leukippé viszont önszántából hagyja el Kleitophónnal Tyrost. Így indulnak útjukra, hogy a műfajra jellemző tágabb színteret ők is bejárják. Ennek fényében tehát módosul a képleírás értelmezése is, ezáltal értelmet nyer az is, Európé arcán miért nem látszott félelem.⁸ Reeves kibővíti Bartsch értelmezését. Szerinte a képen ábrázolt leányrablás nemcsak a fent említett két epizódhoz köthető, hanem olyan motívum, amely később Kleitophón elbeszélésében többször, többféle variációban is megismétlődik.⁹ Akár szűkebb, akár tágabb értelmében vesszük ezt a mitikus képleírást, egyértelműen látszik, milyen szervesen kapcsolódik az elbeszélés egészéhez. Egyfajta nyitány, melynek rendeltetése, hogy előkészítse, bevezesse Kleitophón történetét.

Kleitophón elbeszélésében az első képleírás (3, 6–8) körülményei kísértetiesen hasonlítanak az első jelenetben olvasottra: Kleitophón és Leukippé egy hajótörésből megmenekülve vetődik Pélusionba. Itt Zeus templomának közelében Andromeda és Prométheus kettős képét (εἰκόνα διπλῆν) pillantják meg. Kleitophón mint elbeszélő tér ki a képleírásra és -elemzésre, a cselekmény szintjén azonban egyik szereplő sem reagál a

⁶ A képen látható egy ismeretlen, Európé története felől azonosíthatatlan kertész-forma ember is, aki a mező közepén *kapával a kezében egy csatorna fölé hajol, hogy utat nyisson a patakknak*. Az alak értelmezéséről bővebben ld. MARTIN (2002: 143–160).

⁷ Európé elrablásának képi ábrázolásai általában a mítosz két mozzanatát jelenítik meg: amikor a társaival játszadozó Európéhoz bika képében közelít Zeus, és magát a tengeri utazást, amikor a lány a bika hátán ülve Kréta felé tart. A császárkortól kezdve egyre inkább elterjedt az az ikonográfiai megoldás, mely a történet két elemét (korábbi és későbbi mozzanatát) egy kompozícióba vonja.

⁸ BARTSCH (1989: 62–64).

⁹ REEVES (2007: 87–101).

Mítoszok és képek Achilleus Tatios regényében

képen látottakra, az események úgy folynak tovább, mintha egy pillanatra sem álltak volna meg a kép előtt.

Kleitophón a képleírás során először megnevezi a festőt, majd elemzi és értelmezi a kettős kompozíciót. Sorra veszi, milyen tekintetben rokon egymással a két kép, miért kerülhettek egymás mellé: Andromeda és Prométheus is sziklához van kötözve, mindkettejüket egy-egy veszedelmes lény sanyargatja, de már érkeznek is megmentőik. Igaz, a kínzás és a megmentés módja eltérő: míg Andromedát egy tengeri szörny fenyegeti, s Perseus a levegőn át érkezik megmenteni őt, a Prométheust kínzó saskeselyű a férfi testébe mar, s Héraklés a földön állva feszíti íját a madárra. Ezután Kleitophón részletesen is szemügyre veszi mindkét képet. Az Andromeda-ábrázolás¹⁰ leírásában nagy hangsúlyt fektet a kettősségre, mely kiváltképp a lány alakját hatja át. Andromeda leírásának fordulatai ismerősen csengenek, hiszen Kleitophón hasonló vonásokat vélt felfedezni Leukippén, amikor először megpillantotta őt (1, 4). A képen a lány szépsége¹¹ és esküvői díszje erős kontrasztja a kötelékek és a vadállat által jelzett rögtönzött temetésnek. Kleitophón ezt a kettősséget, a szépséget és félelmet vélte felfedezni Andromeda arcán és szemeiben, amit a színek, a sápadtságába vegyülő pír és a szoros kötelékektől szinte elhaló, már-már elszürkülő hófehér karjai csak még jobban kiemelnek. A lánnyal szemben a tengerből feltörő szörny látható, melynek hatalmasra nyitott szája jelzi, hogy éppen felfalni készül a lányt. A lány és a szörny között azonban már Perseus – hagyományos attribútumaival ábrázolva – ereszkedik le a levegőből. A festmény élenkségét, nézőjére gyakorolt hatását igazolja Kleitophón megjegyzése, miszerint a gorgófej még így, a képen keresztül is rémisztően hat.

A másik ábrázoláson Prométheus Zeus büntetését szenved. Kínjait testtartása érzékelteti, s a kép annyira élethű, hogy az ábrázolt szenvedés még a nézőjében is sajnálatot kelt. Kleitophón leírásából úgy tűnik, a festménynek sikerült megragadnia a Prométheus megváltását hozó sorsfordító pillanatot, a még nem, de mindjárt bekövetkező szabadulás pillanatának feszültségét, amikor Prométheus meglátja megmentőjét, de tekintetét még odavonja a fájdalmas seb.¹²

A harmadik ekphrasis Philoméla, Téreus és Prokné mítoszához kapcsolódik.¹³ Feltűnő, hogy az ismert történet a regényben háromszor is, a fentebb említett három csoportba illeszkedve kerül szóba: hétköznapi életre vetített példázatként, egy aitiológiai utalással és egy ekphrasisban.

¹⁰ Andromeda képe jól azonosítható ikonográfiai szkhémát tükröz. Leghíresebb példái a boscotrecasei Postumus Agrippa-villa és egy pompeii ház freskói.

¹¹ Kleitophón Andromeda alakját egy szobor szépségéhez méri. (Hasonlóan) Euripidés töredékekből ismert *Andromeda* c. drámájában a kikötözött lányt szintén márványból készült szobornak hiszi (E. Fr. 125).

¹² 3, 8, 7. SZEPESSY (2014: 48): „Prométheust remény és egyúttal félelem tölti el, hol a sebre, hol Héraklésre néz, s őt akarja ugyan mindkét szemével egyedül látni, de pillantásait felerészben a fájdalom vonja el.”

¹³ A mítosz további szöveges forrásai: S. Fr. 5, 1–12; Ov. *Met.* 6, 412–674; Apollod. 3, 14, 8.

Először az első könyvben, egy a főcselekménytől szinte független epizódban Kleinias, a főhős unokatestvére megtudván, hogy szerelmét házasságra akarják kényszeríteni, a női nem szapulásával próbálja a házasság visszautasítására tüzelni az ifjút: olyan mitikus történeteket idéz fel, melyekben a nők a férfiak vesztét okozták (1, 8). Bőséges nő-, ill. mítoszkatalógusát az tartja össze, hogy az itt felidézett történetek rendre rosszul végződnek, s – Kleinias hangsúlyozza – mindannyiszor a nők hibájából. Elrettentő példaként használja ezeket a mítoszokat, de csak felületesen idézi fel őket, és egyoldalúan értelmezi a történeteket, hiszen ebben a kontextusban csak arra hivatottak, hogy fiúszerelmét eltántorítsák a házasság gondolatától. A számos alak és történet között említi a Téreuson közösen bosszút álló testvérpárt is; Philoméla asztalának (τράπεζα) és Prokné gyilkosságának (σφαγή) említésével idézi fel a hozzájuk fűződő történetet.

A mítosz másodszorra nem sokkal ezután, az első könyv végén, egy terjedelmes kertleírásban bukkan fel (1, 15). Kleitophón hosszasan jellemzi a kertet, ahol a látvány mellett két hang, a tücsök és a fecske hangja ragadja meg figyelmét. Ekkor idézi fel a két állat eredetmondáját is. Nem meséli el részletesen a kapcsolódó mítoszokat, csupán annyit mond: a τέρτιξ énekében Éós ágyára emlékszik, a χελιδών pedig Téreus asztaláról (τράπεζα) énekel. Ugyanazzal a szóval utal a történetre, mint Kleinias a nőkatalógusban, ám itt a mítosz harmadik szereplőjével, Téreusszal köti össze, s egyben feleleveníti a mítosz végkifejletét, a madárrá változás motívumát is.

A mítosz részletesen az 5. könyvben szereplő képleírás kapcsán hangzik el (5, 3–5). Főhőseink Alexandriából éppen Pharosra indulnak, mert Chaireas, aki titkon beleszeretett Leukippébe, cselt eszelt ki, hogy a lányt megszerezze magának: vendégségbe hívja őket. Kleitophón és Leukippé óvatlanul bele is sétálnának Chaireas csapdájába, ám indulásukat váratlan események késleltetik. Egy fecskét üldöző héja a szárnyával megcsapja Leukippé fejét. Kleitophón a történeteken meghökkenve újabb, világosabb jósjelet kér Zeustól, s ezután pillantják meg a festményt, mely Téreus, Philoméla és Prokné történetét ábrázolja. A kép és értelmezése közvetlen hatással van a cselekmény alakulására, rossz előjelnek tekintik, s emiatt elhalasztják az indulást.

Az epizód narratológiai szempontból két részre osztható: Kleitophón először elbeszélőként elmondja, mit láttak a képen, majd eltérően a korábbiaktól, a cselekmény szintjén a többi szereplővel együtt is értelmezi a mitikus történetet ábrázoló festményt.

A képleírásban Kleitophón először sorra veszi a fontosabb elemeket, melyekből – állítása szerint – az egész szörnyű történet kivehető (ἦν δὲ ὀλόκληρον τῆ γραφῆ τὸ διήγημα τοῦ δράματος). A mítosz ránk maradt képi ábrázolásaival szemben, amelyek jellemzően Itys meggyilkolását jelenítik meg, itt olyan egyedülálló többletjelű kompozícióval van itt dolgunk, mely egymás mellett ábrázolja a történet több jelenetét.¹⁴

A kép egyik részén három szereplő, Philoméla, Prokné és egy szolgálólány látható: „A köpenyt kiterítve tartotta egy szolgálólány, Philoméla mellette állt, és ujját a köpenyen tartva mutatta a beleszótt képet, Prokné a mutatott ábrázolat fölé hajolt, felháborodottan és

¹⁴ A mítosz képi ábrázolásairól bővebben ld. RÄUCHLE (2012: 153–160).

haraggal tekintett a képre.”¹⁵ Kleitophón, mintha maga is közelebb hajolna, elmondja, mi volt a köpenyre hímezve, ekkor mintha a képen szereplők és a festményt nézők egy pillanatra ugyanazt a szövetet néznék, s Philoméla nemcsak Prokné, de Kleitophón tekintetét is vezetné. „A thrák Téreus úgy volt beleszöve, ahogyan Philomélával kel aphroditéi birokra. Az asszony haja szétzilált, öve megoldva, inge szakadt, melle félig meztelen, jobbát Téreus szemének vetette, baljával az ingét igyekezett a mellére zárni. Téreus Philomélát a karjai közt tartja, testét teljes erőből maga felé húzza: igyekszik mind szorosabbra fűzni az ölelést.”¹⁶ Amíg a mítosz szereplői a festmény fikciójában csak a szövetet látják, Kleitophón két alkotó kézzel, Philomélával és a festőével is számol: ¹⁷ „Ilyennek szötte meg a köpenyen lévő képet a festőművész.”¹⁸ Kép a képben – mintegy kicsinyítő tükörként jelenik meg Philoméla szövege, és annak értelmezése is, hiszen Kleitophón és társai, ahogyan a mítosz szereplői is egy képet olvasnak.

Amint Kleitophón elfordítja tekintetét a szövegről, a festmény többi részén már a történet folytatását, a két nő bosszúját látja. A két jelenetet azonban nem köti össze. Nem tárja fel az ok-okozati összefüggéseket, nem egészíti ki az ábrázolt jeleneteket. Kommentárja a festői kéz megoldására, nem pedig az ábrázolt történetre vonatkozik. Kiemeli, hogy az asztal, ahonnan Téreus a nőkre támadva felugrik, úgy van megfestve, mint ami éppen fölborul. Jó érzékkel veszi észre ezt a figyelemreméltó ikonográfiai megoldást, mely a hirtelen mozdulatot megragadva képes megörökíteni a múltó pillanatot.

A képleírás után mindhárom jelenlevő szereplő – hárman háromféle befogadói magatartást mutatva – reagál a festményre. Menelaos rossz előjelként tekint a képre és a benne rejlő fenyegetésre, s ezért azt javasolja, halasszák el a pharosi utat.

Leukippé kérdéseket tesz fel a képpel és az ábrázolt történettel kapcsolatban: „Mit akar elbeszélni a kép? És miféle madarak ezek? És kik a nők? És ki ez az elvetemült férfi?”¹⁹ Befogadói magatartása több szempontból is érdekes. Mintha némi következetlenségen érnék az elbeszélő Kleitophónt. Noha a korábbi jelenetek tanúsága szerint Leukippé jártas a mitológiában,²⁰ itt épp arról a képről tesz fel kérdéseket, melyről Kleitophón korábban azt mondta, pontosan kivehető rajta az egész történet. Feltűnő még, hogy Leukippé egyik kérdése arra a képelemre, a madárrá változás motívumára vonatkozik, mely Kleitophón leírásában nem szerepelt, és amelyről nem tudjuk

¹⁵ 5, 3, 5. SZEPESSY (2014: 72).

¹⁶ 5, 3, 5–6. SZEPESSY (2014: 72).

¹⁷ Érdemes szem előtt tartani, hogy Philoméla kényszerűségből jelenítette meg ilyen formán saját szenvedését, megbecstelenítését. Kénytelen volt kitárni, kiszolgáltatni magát a fürkésző tekinteteknek.

¹⁸ 5, 3, 7. SZEPESSY (2014: 72).

¹⁹ 5, 5, 1. SZEPESSY (2014: 73).

²⁰ A 2. könyv elején, amikor Kleitophón véletlenül belebotlik Leukippébe (2, 6), hogy zavarát palástolja, úrnőjének szólítja a lányt, aki mosolyával elárulja, hogy értette a hízelgését, de arra kéri az ifjút, ne szólítsa őt így. Kleitophón viszont folytatja az udvarlást, a megszólítás magyarázataként Héraklés és Omphalé történetét idézi fel, mire Leukippé a mitológiai példa kontextusában maradva folytatja a játékos évődést.

egyértelműen eldönteni, vajon ott volt a képen, s csak Kleitophón hagyta ki leírásából, vagy Leukippé valójában felismerte az ábrázolt mítoszt, sőt, tudta annak végkifejletét is, és csak azért tett fel kérdéseket, hogy Kleitophónnak alkalma nyíljon elmesélni a történetet, és hozzáfűzni kommentárjait. Mindenesetre Kleitophón Leukippé kérdéseihez fűzött megjegyzése: „szereti a történeteket az asszony nép” erre utalhat.

Kleitophón Leukippé kérdéseire adott válaszában először beazonosítja a madarakat, majd a történet három elemére fektet különösen nagy hangsúlyt: Téreus barbárságára, Philoméla szövetére és a két nő bosszújának féktelenségére.²¹ A thrák férfi tettét, bűnre való hajlamát annak barbárságával, a nők bosszúját pedig a szerelmes nő féktelenségével magyarázza.

Philoméla leleményéről, az „orsó hangjáról” (κερκίδος φωνή)²² tett megjegyzéseiben már nem az az érdekes számára, hogy mit akart elmondani Philoméla, hanem hogy hogyan, milyen médiumon keresztül tette ezt. A kép, a szövet ugyanis átvette a szó, a beszéd szerepét, a kéz a nyelv, a szem pedig a fül szerepét. „Philoméla mesteri módon fölfedezte a hallgatag hangot. Köpenyt sző ugyanis hírvivőül, abba szerkeszti bele fonállal a szörnyű történetet, aztán a nyelvet utánozza a kéz, szemei elé tárja Proknének, amit a füleinek szánt, a vetélővel mondja el neki a vele történeteket. Prokné pedig hallja az erőszakot a köpenyről.”²³

Végül Kleitophón az átváltozás motívumával lezárja a mítoszt, s itt ér véget az ekphrasisnak keretet adó jelenet is. A következő mondatban ismét az elbeszélő Kleitophón hangját halljuk, aki a később történt szerencsétlenségek tudatában némiképp ironikusan megjegyzi: „Aznap tehát ily módon menekültünk meg a csapdától, de nem nyertünk mást, csak egyetlen napot.”²⁴ A kitérő tehát, az idő, amit a képleírással és elemzéssel töltött, a cselekmény folyását egy kis időre feltartóztatta, de a rájuk váró újabb balszerencse bekövetkeztét megakadályozni nem tudta.

Összegzésként elmondható a három képleírás szerkezetéről, hogy bár két elbeszélőtől származnak, lényegében mégsem különülnek el egymástól. Mindhárom képleírást jellemzi, hogy az elbeszélő, legyen az az ismeretlen narrátor vagy Kleitophón, természetes magabiztossággal, szinte azonnal azonosítja az ábrázolt mitikus történetet, ill. annak főszereplőit. A képekre azonban nem egy-egy történet illusztrációjaként, sokkal inkább önálló ábrázolásként tekint. A *mit ábrázol* kérdésén túl tehát a *hogyan ábrázol* is fontos számára. Éles szemmel látja meg a művészi megoldásokat, olyan képelemeket emel ki, melyek a mai szemnek is feltűnőek.

Mindebből jól érezhető, Achilleus Tatios elbeszélője – a második szofisztika korára jellemzően – mennyire jártas nemcsak a mitológiában, de a képzőművészetben,

²¹ HEFFERNAN (1993: 60).

²² A kifejezést Sophoklés elveszett *Téreus* c. tragédiájából idézi Aristotelés a *Poétikában*. A regény, az ovidiusi történet és Sophoklés elveszett *Téreus* tragédiájának kapcsolatáról ld. LIAPIS (2006: 220–238).

²³ 5, 5, 4–5. SZEPESSY (2014: 73).

²⁴ 5, 6, 1. SZEPESSY (2014: 74).

Mítoszok és képek Achilleus Tatiós regényében

irodalomban és retorikában is.²⁵ E kulturális gazdagság megjelenítése a regény intellektuális horizontjának emelkedése felé mutat, korabeli népszerűsége pedig arra enged következtetni, hogy a regény megcélzott olvasóközönsége²⁶ átlátta, értette és élvezettel olvasta Achilleus Tatiós *erótkos logosát*.

IRODALOMJEGYZÉK

BARTSCH 1989 = S. BARTSCH: *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tattius*. Princeton 1989.

CUEVA 2004 = E. P. CUEVA: *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels*. Michigan 2004.

GOLDHILL 2009 = S. GOLDHILL: *Rhetoric and the Second Sophistic*. In: E. Gunderson (ed.): *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge 2009, 228–244.

HEFFERNAN 1993 = J. A. W. HEFFERNAN: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993, 46–91.

HUNTER 2008 = R. HUNTER: *Ancient Readers*. In: T. Whitmarsh (ed.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge 2008, 261–271.

LIAPIS 2006 = V. J. LIAPIS: *Achilles Tattius as a Reader of Sophocles*. CQ 56 (2006) 220–238.

MARTIN 2002 = R. P. MARTIN: *A Good Place to Talk. Discourse and Topos in Achilles Tattius and Philostratus*. In: M. Paschalis – S. Frangoulidis (eds.): *Space in the Ancient Novel*. Ancient Narrative Suppl. 1. Groningen 2002, 143–160.

MORALES 2005 = H. MORALES: *Vision and Narrative in Achilles' Tattius Leucippe and Clitophon*. Cambridge 2005.

MORGAN 2004 = J. MORGAN: *Achilles Tattius*. In: I. Jong – R. Nünlist – A. Bowie (eds.): *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden – Boston 2004, 493–506.

MOST 1989 = G. W. MOST: *Stranger's Stratagem: Self-Disclosure and Self-Sufficiency in Greek Culture*. JHS 109 (1989) 114–133.

REARDON 1996 = B. P. REARDON: *Achilles Tattius and Ego-Narrative*. In: J. R. Morgan – R. Stoneman (eds.): *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London 1994.

REEVES 2007 = B. T. REEVES: *The Role of the Ekphrasis in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tattius' Leucippe and Clitophon*. Mnemosyne 60 (2007) 87–101.

REPATH 2005 = I. D. REPATH: *Achilles Tattius' Leucippe and Cleitophon: What Happened Next?* CQ 55 (2005) 250–265.

²⁵ GOLDHILL (2009: 235–237).

²⁶ Erről bővebben ld. HUNTER (2008: 261–271).

SZEPESY 2014 = SZEPESY T. (ford.): *Achilleus Tatios: Leukippé és Kleitophón története*. Budapest 2014.

Myths and Images in Achilles Tatius' Novel

Achilles Tatius' novel *Leucippe and Clitophon* follows the conventional pattern of ancient Greek novels but enriches the plot with a lot of mythical references. These mythological motifs can be divided into several groups according to their context and function. Considering who mentions the myth, how it connects to the plot and what the medium of the myth is, I found the following three groups: the first one contains the mythological references mentioned as exempla, the second one includes some aitiological stories and the third one is made up of ekphraseis describing mythical stories. Focusing on these ekphraseis, in this paper I try to answer the questions of how the well-known mythical figures and stories are incorporated into the narrative, and how the narrator recalls the mythical story while he is commenting on the iconographical elements.

KASSAI GYÖNGYI

Shame és *Fame* – az *Aeneis* IV. éneke Dryden fordításában

Kutatásom során az *Aeneis* negyedik énekét összevettem Dryden fordításában (1697) a latin eredetivel, s ennek alapján két kulcskifejezéssel foglalkoztam bővebben: a *shame* és a *fame* fogalmával. Ez előbbi azért különleges, mert több ponton szembesültem azzal, hogy Dryden beszúrta a szövegbe, részben úgy, hogy ennek egyáltalán nincs alapja a latin szövegben, részben pedig úgy, hogy ezzel az eredeti fogalmak jelentését (*pudor*, *fama*) egy sajátos szempontból adja vissza. A tanulmány első részében a görög *aidós* és a latin *pudor* kifejezéseken keresztül villantok fel néhány szempontot az ókori antikvitás szégyen-fogalmával kapcsolatban, amely segít megérteni a vergiliusi szöveg háttérét, valamint az újkori *shame* fogalma és a *pudor* közötti különbséget. Ezután következik a szöveghelyek részletes elemzése a IV. énekből. Végül a *fama* fogalmát próbálom meg körüljárni, amely a *shame*-mel több ponton szorosan összefonódva a szöveg másik kulcskifejezését alkotja. Részletesebben elemzem a *fama* leírásának fordítását, majd pedig Philip Hardie *fama*-fogalmának a műfordításra való kiterjesztését kísérem meg.

INDEX NOMINUM: Aeneas, Dido, Dryden, Vergilius

INDEX RERUM: *Aeneis*, *aidós*, *fama*, műfordítás, *pudor*, Restauráció, *shame*, szégyen

Az *Aeneis*, s azon belül is Dido és Aeneas szerelmi története az egyik legtöbbször lefordított és feldolgozott irodalmi mű. Egy-egy fordítás tüzetesebb vizsgálata során tetten érhetők olyan vonások, amelyek az adott fordító, illetve kor hozzáállását, gondolkodásmódját tükrözik, hiszen minden fordítás egyben interpretáció is. Ez különösen igaz John Dryden *Aeneis*-fordítására (1697), aki az angol Restauráció egyik meghatározó alakja volt. Kutatásom során az *Aeneis* negyedik énekét összevettem Dryden fordításában a latin eredetivel, s ennek alapján két kulcskifejezéssel foglalkoztam bővebben: a *shame* és a *fame* fogalmával. Ez előbbi azért különleges, mert több ponton szembesülhetünk azzal, hogy Dryden kiegészítette vele a fordítás szövegét; részben úgy, hogy a *shame*-nek egyáltalán nincs verbális megfelelője a latin szövegben, részben pedig úgy, hogy ez a kifejezés az eredeti fogalmak jelentését (*pudor*, *fama*) a latintól eltérő sajátos szempontból adja vissza. Noha egészen bizonyosan a Dryden által használt hősi párvers (*heroic couplet*) is befolyásolhatta a szóválasztást, a szöveghelyek közelebbi vizsgálata alapján úgy tűnik, többről van szó pusztán verstani megfontolásokról.

A tanulmány első részében a görög *aidós* és a latin *pudor* kifejezéseken keresztül villantok fel néhány szempontot az ókor szégyenfogalmával kapcsolatban, ami segít megérteni a vergiliusi szöveg háttérét, valamint az újkori *shame* fogalma és a *pudor* közötti különbséget. Ezután következik a szöveghelyek részletes elemzése a IV. énekből. Végül a *fama* fogalmát próbálom meg körüljárni, amely a *shame* fogalmával több ponton szorosan összefonódva a szöveg másik kulcskifejezését alkotja. Részletesebben elemzem a *fama*

leírásának fordítását, majd pedig Philip Hardie *fama*-fogalmának a műfordításra való kiterjesztését kíséreltem meg.

1. *Shame, pudor* és *aidós*

A szégyen fogalmáról terjedelmes és széleskörű szakirodalom született az elmúlt évtizedekben, pszichológiai, kulturális antropológiai, etikai, filozófiai és szociológiai megközelítéseket is magába foglalva. Jelen tanulmány keretei nem teszik lehetővé mindezek ismertetését, hiszen a vizsgálódás alapvetően filológiai jellegű, de a fogalmak jobb megértése érdekében segítségül hívok néhány szempontot az ókori szégyenfogalom elemzéséhez.

1.1 A görög *aidós*

Cairns *Aidós*-monográfiájának bevezetőjében tisztázza, hogy hiba volna az *aidós*t és a belőle képzett szavakat pusztán szégyennek (“shame”) fordítani, mivel az érzelmeket kifejező szavakat kultúrák és nyelvek között nem lehet maradéktalanul megfeleltetni egymásnak. Az *aidós* nem lehet csupán a testi, fiziológiai tünetek (pl. pirulás, szemlesütés) összessége, sem a másik (jelen esetben angol) kultúrában létező szavak, illetve fogalmak (pl. “shame”, “embarrassment”) egymás mellé rendelése, hiszen a különböző nyelvek különböző terminusokkal ragadják meg ugyanazt a valóságot, és ezek a fogalmak nem mindig fedik egymást.¹ Ily módon Cairns mellett érvel, hogy ezeknek a fogalmaknak a vizsgálatán keresztül tulajdonképpen az ókori görög világképbe, gondolkodásmódba, szociokulturális értékrendbe nyerhetünk bepillantást, hiszen e fogalmak mélyén értékítéletet tartalmazó kategóriák rejtőznek (“evaluative categories”).² Ez a szemléletmód kerül előtérbe a jelen *Aeneis*-szöveg vizsgálata során is, hiszen a latin *pudor*, *fama* fogalmak nem azonosak az angol *shame*, *fame* fogalmakkal, és ez Dryden fordításában különösen tetten érhető, csakúgy, mint a háttérben meghúzódó értékítéletbeli különbségek a XVII. századi keresztény szemléletű angol kultúra és a császárkori Róma között.

Az *aidós* főnév az *aidomai* ige képzett alakja; egyes feltevések szerint az indoeurópai **hzeis-d-* gyökből származik, amely becsületet, tisztességet (“honour”) jelent.³ Jelentését Cairns⁴ kétféle, a mai olvasó számára összeegyeztethetetlen fogalommal írja körül: tisztelet valaki felé (“respect”) és szégyenkezni valaki előtt (“feel shame before someone”). A jelentéseknek azonban van közös magja, amelyben megjelenik az önkép sérülékenységének veszélye, az ennek megakadályozását célzó érzelmi kontroll fogalma, valamint az érzelmi viszonyulás etikai jelentőséggel bíró partnerszemélye (“significant other”), akivel szemben mindezen emocionális folyamatok megjelennek. A tisztelet esetében ez kevésbé kapcsolódik a lehetséges kritikához, a szégyen kapcsán viszont annál

¹ CAIRNS (1993: 10) *aidós*-definíciója: “Aidōs is a unique way of looking at the world in its own right; and this is true even though the physical symptoms and behaviour patterns typical of aidōs may be found in their entirety under the heading of different emotion-terms in other cultures.”

² CAIRNS (1993: 1–18).

³ BEEKES (2010: 34).

⁴ CAIRNS (1993: 1).

inkább; ez előbbi esetben a másikat nálunk magasabb pozícióban lévőnek tartjuk, míg ez utóbbiban semleges a másik pozíciója. Az *aidós* kétféle jelentéskörét összefoglaló kifejezésként Cairns az angol “to be abashed” kifejezést látja a legjobbnak, amely magyarul ‘zavarban lenni’-ként adható vissza.

A szerző szerint az *aidós* tanulmányozásakor egyben az *honour* fogalma is górcső alá kerül, amely összefonódni látszik vele, amennyiben az *aidós* mindkét jelentése arra az egyensúlyra irányul, amelyet az ember a saját maga becsülete és a másik ember becsülete között igyekszik megteremteni, hiszen szégyen esetén az egyén úgy érzi, hogy elveszti a becsületét, míg a másik felé mutatott tisztelettel az egyén saját becsületét (is) tiszteljük.⁵ Ez olyan szempontból érdekes, hogy az *honour* és a *shame* összekapcsolódása a vizsgált drydeni szövegrészletekben is megfigyelhető.

Megkerülhetetlen a *shame*, ill. *guilt culture* elméletek említése; elsőként E. R. Dodds alkalmazta ezeket a kulturális antropológiában használatos fogalmakat a görög irodalomra,⁶ majd az ennek nyomán született írások úgy mutatják be a görögöket, mint akikre a homérikus korban a *shame culture* volt jellemző, de az idők folyamán, fejlettebb etikájuk révén ezt részben felváltotta az ún. *guilt culture*. Ezzel szemben mások, például Williams azt hangsúlyozzák, hogy ez a felosztás félrevezető és túlságosan leegyszerűsíti a kérdést, mivel azt sejteti, hogy a görögök kezdetben nem rendelkeztek olyan fokú morális érzékkel, mint a későbbiekben, és csupán az egymás előtti szégyen tartotta őket vissza bizonyos dolgok megtételétől.⁷ Mindezzel együtt a *shame culture* koncepciója termékeny elemzési szempontot jelentene a későbbiekben a vizsgált *Aeneis*-szöveg kapcsán is, ennek kifejtésére azonban a jelen dolgozatban nincs lehetőség.

1.2 A latin *pudor*

A latin *pudor* a *pudeo* igéből képzett főnév, amelynek főbb jelentései a szégyen, illendőség és szemérem; etimológiailag köze van a *pavio* ‘ütni’ igéhez, és jelentésileg a *paveo* ‘félteni’ igéhez. Az indoeurópai **speud-* ‘sürget, siettet’ tövel is összefüggésbe hozzák, bár ez a feltevés bizonytalan.⁸ A latin *pudor* jelentése minden bizonnyal összefüggésbe hozható a görög *aidós* jelentésével,⁹ még ha nem is teljesen azonos vele. R. A. Kaster *The Shame of the Romans* című tanulmányában található részletes elemzés a *pudor* fogalmáról, amelyet a következőképpen definiál: a *pudor* elsősorban az egyén saját magával szemben érzett nemtetszését fejezi ki, amelyet jogos, de társadalmilag lealacsonyító kritikának való kitettsége okoz.¹⁰ Az *aidós*hoz hasonlóan,¹¹ Kaster kétféle jelentést különít el: *shame*, illetve *sense of shame*, mivel a *pudor*nak van egy pozitív jelentése is, amennyiben valamiféle

⁵ CAIRNS (1993: 12).

⁶ WILLIAMS (1993: 5–6).

⁷ *uo.*

⁸ DE VAAN (2008: 496).

⁹ ERNOUT–MEILLET (2001: 542–543).

¹⁰ KASTER (1997: 4): “Pudor primarily denotes a displeasure with oneself caused by vulnerability to just criticism of a socially diminishing sort.”

¹¹ Ld. az “occurrent” és “dispositional” *aidós* megkülönböztetését, vö. CAIRNS (1993: 10–11), idézve KASTER (1997: 4).

érzékenység figyelhető meg a szóban forgó embernél, egyfajta szégyenérzet (“sense of shame”), amely visszatartja őt attól, hogy kitegye magát a szégyennek (“shame”).

Visszatérve a definícióhoz, Kaster meghatározza és egyenként elemzi a *pudor* négy összetevőjét. Az első az egyén önmagával szembeni elégedetlensége. Ha egy személy helyteleníti a saját tetteit, viselkedését, etc., az nem feltétlen kívülről fakad, nem abból, hogy a másik látja és kritizálni fogja, hanem belülről: egy belső igazságérzetből, az ahhoz való érzékből, hogy mi helyes és mi nem, amiből aztán spontán tettek következnek. Sokszor a *pudort* az váltja ki, hogy a beszélő úgy érzi, nem ragaszkodott megfelelően az elveihez, illetve nem méltó a múltjához, amit tett; Didóval kapcsolatban pontosan ezt figyelhetjük meg, amikor elhunyt férjéhez való hűségére hivatkozva helyteleníti szerelmes érzéseit (Verg. *A.* 4, 24–27). A *pudor* második velejárója a sebezhetőség, a harmadik a jogos kritikától való félelem, s végül a társadalom vagy egy bizonyos közösség által történő lenézés. A *pudor* hatásmechanizmusában a külső és belső, az én és a másik viszonylatában mozog a fogalom jelentése.

Ezekből fakadóan Kaster szerint a *pudor* jellegzetesen emberi tulajdonság, és egyfajta tudatosságból ered az ember társadalomban betöltött funkcióját illetően, ezért különböző társadalmi osztályba tartozó és nemű emberek esetén különböző kifejezési formákat nyerhet. Úgy tűnik, a rómaiak nem tulajdonítottak *pudort* a rabszolgáknak, részben, mert nem gondolták, hogy saját belső erkölcsi-lelki életük lenne, részben, mert őket már nem lehet társadalmilag alacsonyabb sorba taszítani. A *pudor* a szabadon született emberek kiváltsága a római felfogás szerint, s azon belül is főleg a nemeseké, illetve a gazdagabb rétegeké. Ezen belül a nők számára is fontos volt a *pudor*, ez azonban az esetükben szinte kizárólag a nemi erkölcs területére korlátozódott, ezért is lehet egyenlő nőknél a *pudor* a *pudicitia*val, amely a tisztességgel, szexuális értelemben vett jó hírrel egyenértékű. Kaster felhívja a figyelmet egy érdekes jelentésszűkülésre, amely az *amicitia* és az *amor* esetében is megfigyelhető: a *pudor* sokszínű jelentésrétegéből a *pudicitia* már csak egy vonást emel ki, nevezetesen a nemi szerepek megtartását és a megfelelő szexuális viselkedést (mindkét nem esetében). Noha önmagában a *pudicitia* is komplex fogalom, a *pudor* sokkal összetettebb, számosabb szabállyal rendelkezett, jobban függött az adott szituációtól és az élet jóval több területére volt érvényes, mint a *pudicitia*; így a *pudor* több rétegéből a nők ki voltak zárva.

A *pudor* leginkább sokszínű mivoltában a felnőtt, magasabb társadalmi osztályba tartozó férfiakra jellemző és annál több megjelenési formával rendelkezik, minél több kapcsolata volt az illetőnek. Minél inkább beágyazódott valaki a társadalmi életbe, annál inkább irigyelték, ugyanakkor annál több alkalom adódott a megkívánt viselkedésformák és tettek elmulasztására, amely *pudor*val járt. Tehát a *pudor* árnyékában történt a legtöbb társadalmilag fontos esemény, a bőkezű ajándékozástól az adósságok kifizetéséig, a barátságok ápolásától az ellenségeskedésig, az apa eladósorban lévő leányának férjhez adásától a fiú közéletbe való bevezetéséig. A *pudor* tehát hangsúlyozottan közösségi jellegű, de ahhoz, hogy külső események előhívják (*shame*), előbb már belül léteznie kell (*sense of shame*).

Kaster a *pudor* két olyan vonását emeli ki, amely az *aidós*tól megkülönbözteti: a *pudor* inkább retrospektív, míg az *aidós* prospektív, megelőző jellegű. Továbbá az *aidós*hoz egyfajta szükségszerűség kapcsolódott, ami a *pudornál* nem jellemző: az *aidós* esetében az ember mindenképpen számíthat a *nemesis*re a közösség részéről, amely egyfajta jogos felháborodás, harag, míg a *pudornak* nincsen ilyesféle párja a latinban; a *nemesis* jelentéséhez az *invidia* esik legközelebb, de ennek jelentése sokkal tágabb. Ugyanakkor a latin *verecundia* ('tisztelet, tartózkodás, hódolat') is hasonló a *pudor*hoz, de ebben nem a személy önmagáról alkotott képe hangsúlyos, hanem a másokhoz való viszonya. A *verecundia* a szerző szerint a *pudorral* együtt esik a görög *aidós* jelentéstartományába, ugyanakkor nem fedik le teljesen azt.

2. A *shame* az *Aeneis* IV. énekében, Dryden fordításában

Az ókori görögök és rómaiak szegényfogalmának fényében különösen érdekes az *Aeneis* IV. énekét és annak drydeni fordítását megvizsgálni. Az angol változatot az eredetivel összevetve a hozzátoldott kifejezések közül a *shame* tűnik ki leginkább, mind gyakoriság, mind tartalom szempontjából. A vizsgált szövegrészletben összesen hétszer fordul elő, ebből öt alkalommal egyértelműen Dryden adja hozzá a szöveghez, míg a másik két esetben sem fedik le teljesen a latin szövegben szereplő szavak jelentését. Szembeszökő gyakorisága mellett az is elmondható róla, hogy minden esetben erkölcsi ítélettel párosul és a történet érzelmileg felfokozott pontjain használja a fordító. Mindezekből arra következtettem, hogy fontos szerepet játszik a fordítás megértésében, ezért érdemes közelebbről is megvizsgálni a kérdéses szövegrészeket.¹²

A hét idézet elemzése előtt vegyük szemügyre azt a két fogalmat, amely a *shame* alapjául szolgál a latin szövegben: ezek a *pudor* és a *fama*.

A latin *pudornak* van egy olyan jelentésrétege, amely megfeleltethető az angol *shame* mai jelentésének.¹³ Arra, hogy a *shame* Dryden korában is ezt jelenthette, Doctor Samuel Johnson *A Dictionary of the English Language* című munkájából lehet következtetni, aki nagyszabású vállalkozással nemcsak a szavak etimológiáját és definícióját adta meg, hanem szépirodalmi idézetekkel is alátámasztotta a különböző jelentéseket. A *Dictionary* 1785-ös kiadása szerint a *shame*, azaz a szegény „az az érzés, amely akkor tölti el az embert, amikor azt gyanítja, hogy elvesztette a jó híret; az az érzés, amely néha pirulásban

¹² Az angol idézetek William FROST kritikai kiadásából származnak, míg a latin idézetek a Loeb Classical Library *Aeneis*-kiadásából. Vizsgálódásom során figyelembe vettem, Gregory AUSTIN és Robert Deryck WILLIAMS *Aeneis*-kommentárjait a latin, valamint a FROST-féle kritikai kiadás jegyzeteit az angol szöveg esetében. Dryden valószínűleg többféle latin nyelvű forrásból dolgozott, s ezek nem voltak számomra elérhetőek, ezért az *Aeneis*t illetően a mai kiadásokra támaszkodtam. Mindenesetre úgy vélem, hogy Dryden fordításának eltérései az eredeti szöveg jelentéséhez képest olyan jellegűek és mértékűek, hogy nem fakadhattak pusztán egy másik szövegváltozat használatából. Dryden beszúrásait, változtatásait aláhúzással jelöltem az idézetekben.

¹³ OLD (1982: 1514).

fejeződik ki; a szégyenérzet oka vagy eredete; gyalázat, becstelenség, szemrehányás, a szégyenérzet felkeltése.”¹⁴

Azonban a latin *pudor*nak az angol *shame*-mel ellentétben pozitív jelentése is lehetett, amint már az előző részben is kifejtettük. A *pudor* egyfajta jó értelemben vett szeméremérzetre utalt: aki *pudor*val rendelkezett, az odafigyelt arra, hogy viselkedésében, ruházatában, nyelvhasználatában, modorában szerény és tisztességes legyen, ne lépje át a jó ízlés és az elvárások határait. Az ilyen embert bizonyos fokú tartózkodás, szégyenlősség jellemzett, mivel tudatában volt annak, hogy mi az, ami illendő és kívánatos. Továbbá a *pudor* utalhatott az egyén saját önbecsülésére, becsületére, jó hírére, erényességére is.¹⁵ A *pudor* tehát nem adható vissza egyértelműen a *shame* fogalmával, sőt bizonyos esetekben épp az ellenkezőjére utal.

A másik szó, amely különös figyelmet érdemel a *shame* fordítása kapcsán, a *fama*. Eredetét tekintve a *for fari fatum* 'beszélni, szólni' igéből származik, s ennek megfelelően hírt, beszédet, tudósítást jelent. Ezt figyelembe véve nyomon követhető többi jelentése is: történet, mendemonda, pletyka – ennek megszemélyesített leírását szintén az *Aeneis* IV. énekében találhatjuk meg –, s ehhez kapcsolódva kifejezheti a közösség véleményét is, a szóbeszédet. Ebből fakadóan jelentheti valakinek a jó vagy rossz hírét is, nők esetében különös tekintettel az erényességre.¹⁶ A latin *fama* szó az indoeurópai **bhā-* 'mondani, beszélni' gyökből származtatható,¹⁷ a *famát* az ófrancia örökölte meg többek között, és a XIII. században ebből a nyelvből vette át az angol.¹⁸ Doctor Johnson szótára a „hírnév, híresztelés” és „pletyka” jelentéseket adja meg;¹⁹ mára pedig a szó jelentése ugyancsak leszűkült. A *fama* részletesebb vizsgálata Philip Hardie *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*²⁰ című művében található, ahol a neves filológus ellentétpárok segítségével próbálja megragadni a *fama*-konceptió lényegét, a fogalmat kibővítve és elvont értelemben kezelve. Ezek közül a *fame vs shame* és a *fama-as-rumour vs fama-as-fame* szembeállítás érhető tetten leginkább a drydeni szövegben. Az *Aeneis*ben szereplő *fama* tehát a *pudor*hoz hasonlóan sokrétű jelentéssel bír, de ez nem volt feltétlenül negatív.

Dryden fordításának vizsgált részletében a *shame* összesen hétszer fordul elő, ebből két alkalommal nem beszúrás-ként szerepel, hanem egy-egy latin kifejezés fordításaként: az egyik esetben a *pudor*, a másikban a *fama* áll az eredetiben. Az első szöveghelyen *pudor* szerepel Vergiliusnál: *te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior* (Verg. A. 4,321–323), amelyet Dryden így ad vissza: “For you alone I suffer in my Fame; / Bereft of Honour, and expos'd to Shame” (Dryden 4,465–466).

¹⁴ Shame: “the passion felt when reputation is supposed to be lost; the passion expressed sometimes by blushes; the cause or reason of shame; disgrace, ignominy; reproach, infliction of shame.” JOHNSON (1785, 1: 618. az online változatban).

¹⁵ OLD (1982: 1514).

¹⁶ OLD (1982: 674).

¹⁷ DE VAAN (2008: 573).

¹⁸ HARPER.

¹⁹ JOHNSON (1785, 2: 756. az online változatban)

²⁰ HARDIE (2012).

A *Fame* és a *fama* egyértelműbb kapcsolatához képest a *pudor* és a *shame* viszonya összetettebb. A *pudor* az idézett latin nyelvű részletben pozitív erőként jelenik meg, hiszen ki lehet oltani, akár a tüzet (*extinctus*). Dido tehát elfojtotta magában a lelkiismeret hangját,²¹ a saját jó híre felett érzett aggodalmat, szeméremérzetet. Ezzel ellentétben Dryden szövegében a *shame* áll, a szégyen, amelynek Dido kitette magát magatartásával. A fordításban olvasható "bereft of Honour" (Dryden 4,466) szintagma alapján Dido úgy érzi, hogy megfosztották a becsületétől. A két szöveg tehát nagyjából ugyanazt a jelenséget érzékelteti, azonban érdekes megfigyelni, hogy a fordítás más szempontból közelíti meg a kérdést, mint az eredeti. Cairns az *aidós* elemzése kapcsán megjegyzi, hogy ma már nemigen használjuk pozitív értelemben a *shame* kifejezést az angol nyelvben (pl. "someone has no shame"), de modern mediterrán nyelvekben még mindig használatosak az ennek analógiájára alkotott kifejezések.²² Szintén ide kívánczik az *honour* fogalmával kapcsolatban, hogy Cairns vizsgálódásai alapján a görög *aidós*-fogalomban a *shame* és az *honour* összekapcsolódnak egymással, s ez úgy látszik a drydeni fordításban is összetartozó, egymást kiegészítő fogalomként, mintegy az érem két oldalaként jelenik meg.²³

A másik részlet, amelyben a *shame* nem pusztán Dryden hozzátétele, a 132. sorban található: "And by no sense of Shame to be reclaim'd" (Dryden 4,132), amelynek latin megfelelőjében a *fama* szerepel: *nec famam obstare furori* (Verg. A. 4,91). Ebben az esetben Dryden a "sense of Shame" segítségével fejezi ki a *famát*, amely itt Dido jó hírére utal. Érdekes megfigyelni, hogy egy nő jó híre, *famája* itt a szégyenérzettel kerül összefüggésbe, mivel mindkettő meggátolja abban, hogy illetlen dolgokat tegyen; a *fama* pozitív, a szégyenérzet negatív oldalról.

A harmadik vizsgált esetben nem egyértelmű, hogy a *shame* Dryden hozzátétele-e a szöveghez vagy sem. Ez a részlet a IV. könyv legelején található, amikor Dido bevallja testvérének, Annának Aeneas iránt táplált érzéseit: *agnosco veteris vestigia flammae* (Verg. A. 4,23), azaz Dido felismeri magában a régi, férje iránt megtapasztalt szerelem lángjának nyomait. Dryden ezt egy kibővített formában tárja az olvasó elé: "And, to confess my Frailty, to my shame, / Somewhat I find within, if not the same, / Too like the Sparkles of my former Flame" (4,29-32).²⁴ William Frost kommentárja szerint ez a rész az *agnosco* pszichológiai részletezésének, kidolgozásának tekinthető.²⁵ A *shame* jelenlétét az is magyarázhatná, hogy Dryden a 27. sorban szereplő *pudor* fordításaként szerepelteti itt: *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo* (Verg. A. 4, 24–27).

²¹ AUSTIN (1966: 103).

²² CAIRNS (1993: 11).

²³ CAIRNS (1993:13).

²⁴ A fordításból idézett szövegrészletekben aláhúzással jelölöm a Dryden által hozzátoldott, illetve feltűnően új színezettel ellátott részeket.

²⁵ FROST ed. (1987, 6: 1000).

Ebben az esetben ugyanazzal a jelenséggel találunk magunkat szembe, mint az első részletben: a *pudor* itt is pozitív fogalomként jelenik meg. Austin kommentárja szerint itt ez a szó valamiféle érzékenységet jelöl arra nézve, hogy mi a helyes, tehát tulajdonképpen Dido lelkiismeretét jelenti.²⁶ Továbbá Vergilius szövegében a *Pudor* megszemélyesítésével és megszólításával találkozunk,²⁷ ami még inkább megerősíti a *pudor* pozitív jelentésmezejét, noha Dryden nem alkalmazza ezeket a költői alakzatokat.

A hasonlóság ellenére két okból is úgy tűnik, hogy a *shame* e legutóbbi esetben nem a *pudor* fordítása, hanem Dryden hozzátetele a szöveghez. Először is, az eredeti mondatához képest távol esik a *pudor*, s emiatt más szövegekörnyezetben kerül megemlítésre: Dryden a *shame* kifejezést akkor alkalmazza, amikor Dido még csak észreveszi, hogy szerelemre lobbant Aeneas iránt; míg Vergiliusnál a *Pudor* megsértése egy jövőbeni (ekkor még csak lehetséges) eseményre mutat előre, tudniillik, a szerelmi vágy kifejeződésére, beteljesülésére, az Aeneasszal való szerelmi kapcsolat létesítésére. Érdekes egyébként, hogy a köztársaságkor derekán istenként/istennőként kezdtek tisztelni elvont fogalmakat, Augustus idején pedig ezek a kultuszok új tartalommal teltek meg. *Pudicitia*t csak az egyszer házasodott nők (*univirae*) tisztelheték; ebből arra következtethetünk, hogy a római társadalomban tényleg másképp tekintettek arra az asszonyra, aki férje halála után újránházasodott.²⁸ A másik ok, amiért a *shame* szót Dryden betoldásának vélem, egy további beszúrt kifejezés jelenléte: „frailty”, azaz erkölcsi gyengeség. A *shame*-mel összeadódva a *frailty* megerősíti azt az olvasatot, amely szerint a fordítás ismét egy árnyalattal sötétebbre színezi a képet, mint a latin szöveg.

A *shame* negyedik előfordulása már egyértelműen beszúrás, s a történet egyik fordulópontja után található. Dido testvére rábeszélésére enged érzelmeinek, s időközben Iuno és Venus megegyeznek egymással abban, hogy segíteni fogják a hős és a királynő kapcsolatának szorosabbra fűzését. Amikor a királyi udvar és a trójai sereg közös vadászaton vesz részt az erdőben, az istenek vihart támasztanak, amely elől menekülve a pár ugyanabban a barlangban talál menedéket, s ott beteljesedik a szerelmük. Ezután következik néhány sor arról, hogy Dido hogyan kezeli ezt az új helyzetet: *neque enim specie famave movetur / nec iam furtivum Dido meditatur amorem; / coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam* (Verg. A. 4, 170–172). Érdekes megfigyelni, Dryden hogyan adja vissza ezt a szövegrészt: “The Queen, whom sense of Honour cou’d not move, / No longer made a Secret of her Love; / But call’d it Marriage, by that specious Name, / To veil the Crime and sanctifie the Shame” (Dryden 4, 246–250).

Noha nem értelmezendő beszúrásnak, érdemes figyelmet szentelni a „sense of Honour” kifejezésnek is, amelynek alapját a már sokat emlegetett és a *shame*-tematikával összefonódó *fama* kifejezés adja. Hardie ezt a latin szöveghelyet elemezve megjegyzi, hogy Dido szavai alapján itt egy főként, de nem kizárólag nőkre vonatkozatható passzív *fama*-értelmezés bontakozik ki; a passzivitás abból ered, hogy ez a *fama* vagy jó hírnév akkor van biztonságban, ha az illető nem válik rossz szándékú szóbeszéd tárgyává, szemben az

²⁶ AUSTIN (1966: 32).

²⁷ OLD (1982: 1514).

²⁸ SAGLIO (1904: 754).

aktív jellegű *famával*, amelynek lényege éppen a pozitív értelemben vett szóbeszéddé válás: a hírnév megszerzése dicső tettekkel. Továbbá Hardie Robert Kaster munkája alapján a *fama* és a *pudor* fogalmát is összekapcsolja: a hölgyek esetében a *pudor*, amely visszatart ennek a passzív *famának* a megsértésétől tulajdonképpen a *pudicitia*val, a szexuális önuralommal, visszafogottsággal azonosítható.²⁹

A „sanctifie the Shame” (megszentelni a szégyent) kifejezést a fordító teszi hozzá a szöveghez, s ezt részletesebben megvizsgálva bepillantást nyerhetünk annak egy új rétegébe. A „sanctifie” Dryden fordításának keresztény aspektusát nyitja meg előttünk. Dryden maga hívő katolikus volt, 1685-ben a puritán hitről tért át,³⁰ s nem tagadta meg új hitvallását később sem, amikor karrierje során emiatt háttérbe szorították.³¹ Dryden olvasóközönsége hasonlóképpen keresztény háttérrel rendelkezett; a korszak Angliájában igen fontos tényező volt a vallás mind közösségi, politikai, mind egyéni szinten, annak ellenére, hogy a polgárháború már véget ért. Dryden tehát keresztényként ír keresztényeknek, s természetesen nem vetkőzi le ezt a szemléletét az *Aeneis* fordításakor sem; óhatatlanul ilyen szemüvegen keresztül interpretálja a történetet, annak egyik legvitatottabb részletét, a barlangjelenetet is.

A fordításban szereplő néhány kifejezés következtetni enged arra, miként tekintett Dryden (és minden bizonnyal olvasótábor) a házasságra a bibliai alapelvek figyelembe vételével: a kapcsolat legfontosabb ismérveit a szent („holy”), törvényes („lawful”), megszentelt („sacred”) jelzők fejezik ki – mindhárom kifejezést Dryden illeszti a szövegbe. Dido a távozni készülő Aeneashoz intézett méltatlankodó, vádoló hangnemű beszédében szent fogadalmakról beszél („holy vows” Dryden 4, 454), míg Aeneas tagadja, hogy valaha is igényt támasztott volna a megszentelt esküvő vagy a férj név törvényes jogára. („Much less I pretended to the lawful claim/ Of sacred nuptials, or a husband's name,” Dryden 4, 489–490). Másrészt, a pár házasságon kívül létesített testi kapcsolatát Dryden törvénytelen gyönyörnek („lawless pleasure” Dryden 4, 323), valamint szégyennek nevezi, amelyet Dido próbál valamiképpen szentté tenni.

Az, hogy Dido és Aeneas kapcsolata házasságnak nevezhető-e vagy sem, olyan kérdés, amelyre nehéz egyértelmű választ találni, főleg, ha megpróbáljuk feltérképezni, hogy Vergilius olvasói az Kr.e. I. illetve Dryden olvasói a Kr.u. XVII. században hogyan viszonyultak ehhez. Sőt, magának a Dido és Aeneas között fellépő konfliktusnak is ez volt az egyik fő forrása: leegyszerűsítve, Dido házasságként értelmezte a kapcsolatukat, Aeneas azonban nem. Peter Agrell a *Wed or Unwed? Ambiguity in Aeneid 4*, című tanulmányában amellet foglal állást, hogy Vergilius szándékosan kétértelmű szöveget alkotott, amelyet az Augustus-kori olvasó többféleképpen értelmezhetett.

Agrell elveti azt az ötletet, amely szerint a tanúk és formális szertartások nélkül történő, közös megegyezésen alapuló egybekelés annyira elterjedt és népszerű lett volna, hogy Vergilius olvasói ezt vélték felfedezni ebben a történetben. Viszont megemlíti három

²⁹ HARDIE (2012: 85–86).

³⁰ HARVEY ed. (1946: 847).

³¹ LONSDALE ed. (1971: 28).

okot, amely alapján felmerülhetett bennük, hogy mégiscsak házasságról van szó. Az első Iunónak, a házasság istennőjének jelenléte és aktív közreműködő szerepe a nász előkészítésében. A második érv az Apollonios Rhodios *Argonauticájával* való hasonlóság: több párhuzamot is lehet vonni Iason és Medea, valamint Aeneas és Dido története között, de az egyik legszembetűnőbb, hogy mindkét esetben egy barlang a nászéjszaka színhelye. Iasonék azonban Agrell szerint valóban házasságot kötnek, s ennek analógiájára Vergilius olvasói hasonlót feltételezhetnek Dido és Aeneas kapcsán is. A harmadik jelenség, amely a házasság mellett szól, a római esküvő egyes elemeinek megjelenése a szövegben, például Iuno mint *pronuba* lép fel.³² A többi elemet sokszor természeti erők helyettesítik, és Vergilius nyelvhasználata sem tanúsítja egyértelműen, hogy ezeket egyenrangúnak tekinti az esküvői szertartás hagyományos elemeivel: tanúk helyett a levegőég (*Aether*) és a föld (*Tellus*) vannak jelen, a nászi dalt és a menyegzői fáklyákat a nimfák süvöltése és a villámok helyettesítik.³³ Azonban fontos elemek, mint például a *deductio*,³⁴ egyáltalán nem jelennek meg a szövegben.³⁵ Agrell arra a következtetésre jut, hogy Vergilius szánt szándékkal nem egyértelmű; egyrészt annak érdekében, hogy a pun háborúknak megfelelő mitológiai alapot teremtsen, másrészt, hogy mindkét fél iránt együttérzést keltsen és fejezzen ki.

Ezzel ellentétben Dryden fordítása nem csupán a kétértelműségtől fosztja meg a szöveget a házasság tekintetében, hanem még el is ítéli Dido és Aeneas kapcsolatát. A vergiliusi kétértelműség valószínűsíthetően azért nincs jelen ebben a szövegben, mert a házasság fogalmáról Dryden és kora már teljesen másképp vélekedik, mint az aranykori Róma. Azok az elemek, utalások, amelyek Vergilius szövegében a kétértelműség hátterében állnak, egyáltalán nem szerepelnek a fordításban; ha esetleg mégis, már semmit nem jelentenek a XVII. század emberének. Ráadásul Dryden saját világnézetének megfelelően olyan kifejezéseket ad hozzá a szöveghez, amelyek elmélyítik az erkölcsi bírálatot, kizárva a házasság megtörténtének még a lehetőségét is. Ily módon a “sanctifie the Shame” s a hozzá hasonló árulkodó kifejezések sokkal nagyobb jelentőséggel bírnak, mint azt első látásra hinnénk.

A *shame* ötödik előfordulása, amely a híres *Fama*-leírásban található, szintén ebbe az irányba mutat. A Pletyka hamar szétkürtöli ország-világ előtt a királynő és a hős kapcsolatát:

*venisse Aenean, Troiano sanguine cretum,
cui se pulchra viro dignetur iungere Dido;
nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere
regnorum immemores turpique cupidine captos.*
(Verg. A. 4, 191–194)

³² A *pronuba* a menyegzői szertartáson segédkező asszony, aki első férjével él házasságban.

³³ Verg. A. 4, 165–168: *Speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum; fulsere ignes et conscius Aether / conubiis, summoque ulularunt vertice Nymphae.*

³⁴ A menyasszony hivatalos befogadása a férj házába.

³⁵ AGRELL (2004: 99).

Míg Vergilius a párról beszél, Dryden fordítása Didót emeli ki mint bűnöst,³⁶ s noha a *Fama* szavában nem lehet megbízni, mert mindig túloz, ez akkor is igen jelentős változtatás az eredeti szöveg nézőpontjához képest.

She fills the Peoples Ears with Dido's Name;
 Who, lost to Honour, and the sense of Shame,
Admits into her Throne and Nuptial Bed
A wand'ring Guest, who from his Country fled:
Whole days with him she passes in delights;
And wastes in Luxury long Winter Nights,
 Forgetful of her Fame, and Royal Trust;
Dissolv'd in Ease, abandon'd to her Lust.
 (Dryden 4, 274–281)

A latin szövegben jelen lévő kölcsönösséget Dryden nem jeleníti meg, helyette Didót mutatja be aktív félként, tehát őt teszi felelőssé az egész helyzetért: Vergilius ábrázolásában Dido kéjsóvár asszony, aki nem tud uralkodni az érzelmein és testi vágyain. Így a kötelesség szerelem miatti elhanyagolásának bűne is rá hárul; a kötelesség és a szerelem közötti konfliktus a korabeli drámában is fontos szerepet játszott. Dryden előtt két másik fordító, John Ogilby és Richard Stanyhurst³⁷ is Didót tette felelőssé ennek a szövegrészletnek a fordításakor, s az ő művük Dryden számára is ihletforrást jelentett. Azonban ez úgy is értelmezhető, hogy Dido felelőssé tétele általánosan elterjedt nézet volt az ő korában.³⁸ Dryden a bujaság jeleneit is sokkal élénkebben jeleníti meg, mint Vergilius, noha ez utóbbi negatív minősítése is kifejezésre jut a *turpique cupidine captos* (Verg. A. 4, 194) megfogalmazás által. A fordító az időbeli dimenziót is kitérít: nem marad meg a vergiliusi télnél, hanem egész napokról és hosszú téli éjszakákról beszél. Ezen kívül Dryden hozzáadja az “A wand'ring Guest, who from his Country fled” sort is Aeneas jellemzéséhez, amely még inkább igazolni látszik Iarbas király, a kikoszarzott kéro méltatlankodásának megalapozottságát a későbbiekben (Verg. A. 4, 206–218).

A következő, hatodik idézetben is Dryden által beiktatott fogalomként szerepel a *shame*, itt azonban nemcsak Dido, hanem a pár mindkét tagja felelős a kialakult helyzetért. Ez a részlet Iuppiterről szól, aki Iarbas vádaskodó imájának hatására lenéz a földre, s meglátja a szerelembe merült párt: *Talibus orantem dictis arasque tenentem / audiit Omnipotens, oculosque ad moenia torsit / regia et oblitos famae melioris amantis* (Verg. A. 4, 219–221). A latin szövegben csak az angol 325. sornak találjuk meg a megfelelőjét, a 323–324. sor Dryden betoldása, ismét elmarasztaló erkölcsi üzenettel.

... the mighty Thund'rer heard,
 Then cast his Eyes on Carthage, where he found
The lustful Pair, in lawless pleasure drown'd:

³⁶ A felelősség Didóra hárítását THOMAS (2001: 167) is kiemeli.

³⁷ FROST (1987, 6: 1004).

³⁸ Ezt a megállapítást FROST (1987, 6: 886) egy másik szövegrészlettel kapcsolatos megjegyzésére alapoztam: “The fact that in this passage Dryden’s habitual use of his several predecessors is especially heavy suggests that in his interpretation of Virgil here he was indeed the spokesman of his age.”

Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke Dryden fordításában

Lost in their Loves, insensible of Shame;

And both forgetful of their better fame.

(Dryden 4, 321–325)

Dryden erkölcsi ítéletének tipikus szavait érdemes külön kiemelni: „lust”, „pleasure”, „shame”. A „drown’d” és a „lost” kifejezések pedig ismét azt sugallják, hogy a parázna embert annyira elragadják az érzelmei, hogy már nem képes uralkodni felettük, és ez akár végzetes is lehet.

A *shame* hetedszer, s egyben utoljára Dido belső monológjában található meg, amikor azt fontolgatja, hogy eleve el kellett volna pusztítani a trójaiakat, nem lett volna szabad beengedni a birodalmába ezt a hűtlen népséget: *faces in castra tulissem / implessemque foros flammis natumque patremque / cum genere exstinxem, memet super ipsa dedissem* (Verg. A. 4, 604–606).

Az “in vengeance of my Shame” szintagma szintén Dryden kiegészítése.

My Tyrians, at their injur’d Queen’s Command ,

Had toss’d their Fires amid the Trojan Band:

At once extinguish’d all the faithless Name;

And I my self, in vengeance of my Shame,

Had fall’n upon the Pile, to mend the Fun’ral Flame.

(Dryden 4, 867–871)

Ez a szövegrészlet újabb adalékkal szolgál Dido alakjának körvonalazásához Drydennél: a királynő azon gondolkodik, hogy megöli magát, megbosszulva ezzel szégyenét.

Jelen keretek közt nem tudjuk teljes mélységében elemezni Dryden korának *shame*-fogalmát, mely a vizsgált részletek alapján mindenképpen kulcsfontosságúnak tűnik, nemcsak a fordítás, hanem a korabeli gondolkodásmód szempontjából is. Ez volt az egyik legfontosabb indíték, amely megakadályozta az embereket, de különösképpen a nőket a jó hírük veszélyeztetésében. Ha valaki mégis elvesztette a jó hírét, a becsületét, az igen súlyos következményeket vont maga után, mind erkölcsi, mind társadalmi szempontból, sőt, még akár bosszúálláshoz is vezethetett, akkora veszteséget jelentett.

Érdekes megfigyelni azt is, hogy Dryden mindig az érzelmileg kiemelt helyzetekbe, párbeszédbe illeszti be ezt a kifejezést; amikor pedig nem beszúrásról van szó, akkor is a latin fogalmak negatív aspektusát ragadja meg. Mivel a betoldott *shame* alakok sokszor erkölcsi elmarasztalással járnak együtt, ebből Dryden tanító szándéka is érezhető. Az *Aeneis*-fordítás John, Lord Marquis of Normandy, Earl of Musgrave-nek címzett dedikációja szerint az eposz legfőbb szerepe az erkölcs nemesítése, az olvasók tanítása, jellemük formálása.³⁹ Ennek alapján valószínű, hogy Drydennek ez lebeghetett a szeme előtt magának a fordításnak az elkészítésekor is, s azért adott nagyobb nyomatékot az elmarasztaló erkölcsi ítéletekkel kapcsolatos részeknek, hogy az olvasókat elrettentse a rossz példa követésétől.

³⁹ “The Design of it, is to form the Mind to Heroick Virtue by Example; ‘tis conveyed in Verse that it may delight, while it instructs”, idézi FROST (1987, 5: 267).

3. *Shame* és *Fame*

3.1 A *fama* leírása

Dolgozatom harmadik részében szeretném közelebbről megvizsgálni a 4. ének központi epizódját, amely a már emlegetett *fama* fogalmát összetett allegória keretében mutatja be, s különleges képvisége révén az európai irodalomtörténet egyik kulcsszövegévé is vált. A *fama*-epizód emellett szervesen kapcsolódik a tárgyalta *pudor*, illetve *shame* fogalmakhoz: ez az a részlet, ahol Dido tetteiből a megszemélyesített pletyka híresztelése révén szégyen lesz (*shame*), mivel a királynőt nem gátolta meg maga a szégyenérzet (*sense of shame*).

A *fama* leírását (Verg. *A.* 4, 251–283, Dryden 4, 173–197) közvetlenül megelőzi a már idézett és sok kérdést felvető barlangjelenet; a *fama* kétarcúságára és változékony mivoltára jellemző, hogy míg a barlangjelenetben pozitív fogalomként jelent meg ([*Dido neque ... famave movetur* 170), néhány sorral később mint madártestű szörny rémisztgeti az embereket. A *Fama* Dryden szövegében is meglehetősen negatívan kerül bemutatásra: “the great Ill” (252), „a monstrous Fantom” (260), “flying Plague” (265).

A *fama*-részlet⁴⁰ az angol fordításban három nagyobb részre osztható. Az első (251–265) a *Fama* leírása és eredetének bemutatása. Drydennél hiányzik a kezdetben a félelem miatt kicsi *Fama* roppant alakká tornyosulásának motívuma (*parva metu primo* 176), illetve nála a szörny nem a mozgással nyeri az erejét (*mobilitate, eundo* 175), hanem pusztán az eltelt idő növeli. A latinban hangsúlyosan, halmozásként megjelenő anaforák (*tot*, illetve *totidem* 182–183) az angol *so many—as many* párosban köszönnek vissza (261–262).

A második rész (266–273) a *Fama* tevékenységét mutatja be. A latinban éles kontrasztot alkotó *nocte* (184)–*luce* (186) Drydennél nem igazán jelenik meg, nála azonban a *Fama* szinte kozmikus méretűvé, egyetemes hatásúvá növekszik, mivel kiáltásaival betölti az univerzumot; a “peaceful universe” nemcsak az éjszakára utal tehát, hanem a *Fama* terjeszkedési hajlamát is mutatja. A 270. sor külön figyelmet igényel: “With Court Informers haunts, and Royal Spies”. A sor teljes mértékben Dryden betoldása, aki minden bizonnyal saját társadalmi valóságát vetíti bele a képbe, az udvari intrikusok és besúgók világát. Könnyen elképzelhető, hogy a költő saját tapasztalatát szövi bele a fordításba, hiszen a Dicsőséges Forradalom (1689) után maga is kegyvesztetté válik.⁴¹ A 271. sor hosszúságával tűnik ki – a metrikai anomália igen szemléletesen érzékelteti a *Fama* mindenfajta határon túlnövő, gátlástalan természetét.⁴²

A harmadik szakaszból (274–281), amely már bemutatásra került a *shame* kapcsán, megtudhatjuk, mit terjeszt a *Fama*. A második és a harmadik szakasz is hasonló felütéssel indul: “She fills...” (266 és 274), de a második a *Fama* általános, a harmadik a *Fama* specifikus tevékenységére, híradására vonatkozik.

Az ismétlődő tartalmi és formai elemeket mindenképpen figyelembe kell venni a tagolásnál, s ugyanezen poétikai eszközök a szöveg mélyebb rétegeit is segítenek

⁴⁰ Ld. a Mellékletben

⁴¹ LONSDALE (1971: 29–30).

⁴² Vö. HARDIE (2012: 108): *Fama* “has a tendency to ignore boundaries.”

megérteni. Vergiliusnál gyűrűs szerkezet fogja körül a harmadik részt, amelyben a pártetteit ecseteli a Fama: *haec tum multiplici populos sermone replebat* (189), illetve *haec passim dea foeda virum diffundit in ora* (195), s ennek a résznek a kiemelt pontján középen Dido neve szerepel (*cui se pulchra viro dignetur iungere Dido*, 192). Dryden szövegében is felfedezhető gyűrűs szerkezet, de egy tágabb részt fog közre: az egész *Fama*-leírást. A részlet első (“The loud Report through *Lybian* Cities goes”, 251) és harminckettedik (“The Goddess widely spreads the loud Report”, 282) sorában is szerepel a “loud Report”, s kiemelt helyen, a leírás közepén, a tizenhatodik sorban szintén a *Fama* hangos üzenetközvetítésére hívja fel a figyelmet a “She fills the peaceful Universe with Cries” (266) kijelentés. Úgy tűnik tehát, hogy Dryden szövegében a hallás és a hangerő kiemeltebb szerephez jut.

3.2 A *fama* és a fordítás

A *fama* elvontabb értelemben – Philip Hardie értelmezése alapján – ezer szállal kapcsolódik magához az irodalomhoz, és azon belül is az epikus művekhez, mivel a *fama* feladata a közvetítés. A vergiliusi *Fama* ennek jegyében értelmezhető az epikus hagyomány megtestesüléseként, a *fama*-jelenet pedig az *Aeneis* kicsinyítő tükröként.⁴³ Ezekon a megállapításokon túlmenően véleményem szerint maga a műfordítás is olyan folyamat, amely a *fama* hatáskörébe tartozik, s fordításkor olyan kihívásokkal, kérdésekkel állunk szemben, amelyeket jól szemléltet a *fama* alakja. Az alábbiakban tehát arra teszek kísérletet, hogy a *fama* Hardie által összegyűjtött jellemzőit⁴⁴ a fordításra alkalmazzam, mivel ez segíthet közelebb kerülni általános fordítástechnikai kérdések megértéséhez is.

A fordítás, mint minden irodalmi mű, a *fama* termékének tekinthető, hiszen a *fama* területe a szavak világa, illetve a közvetítés. A fordításra hatványozottabban jellemző ez utóbbi funkció, hiszen az olvasók kapcsolata az eredeti szöveggel nem közvetlen, hanem csak indirekt. A valóságos jelenlét hiánya is megjelenik, tudniillik az eredeti szöveg nincs jelen, csak a fordítása, azonban mégis a fordítás az, amely képes jelenvalóvá tenni egy korábban, akár más kultúrában íródott szöveget. “Fama is a powerful generator of absent presences” – írja Hardie.⁴⁵

A *fama* három további aspektusa érdekes számunkra ebből a szempontból. (1) *Fama-as-tradition* (a *fama* mint hagyomány), mivel a műfordítások is az irodalmi hagyomány részét képezik. (2) *Fama-as-fame* (a *fama* mint hírnév), amennyiben egy érdekes kölcsönösségen alapuló folyamatot figyelhetünk meg: a műfordító azzal szeretné a saját hírnevét öregbíteni, hogy lefordít egy adott irodalmi művet, mindeközben az eredeti mű és annak írójának hírneve is tőle függ, hiszen előfordulhat, hogy a fordítása miatt lesz népszerű egy eredetileg más nyelvi környezetben keletkezett mű. Dryden briliáns *Aeneis*-fordítása is hasonló hatást érhetett el, bár a korabeli arisztokrácia számára elérhető és olvasott volt az eredeti, latin szöveg is. A *fama-as-fame* olvasatot erősíti meg az alábbi korabeli versrészlet is:

⁴³ HARDIE (2012: 82).

⁴⁴ HARDIE (2012: 1–47).

⁴⁵ HARDIE (2012: 10).

*As Britain, in rich Soil abounding wide,
Furnished for Use, for Luxury, and Pride
Yet spreads her wanton Sails in ev'ry Shore,
For foreign Wealth, insatiate still of more [...]
So Dryden, not contented with the Fame
Of his own Works, tho' an immortal Name,
To Lands remote he sends his learned Muse,
The Noblest Seeds of Foreign Wit to chuse.*
(George Granville: *To Mr. Dryden on his Translations*, 1697)⁴⁶

(3) *Fama-as-rumour* (a *fama* mint pletyka), mert a pletyka fő jellemzője a torzítás, és ez a momentum megjelenik a fordításoknál is, hiszen szükségszerűen torzul bizonyos szempontból az eredeti mű, illetve annak üzenete. Ide kapcsolódik a fordítások megbízhatóságának kérdése is. Drydennél különösen kézzel foghatóan jelennek meg azok a változtatások, hangsúlyeltolódások, betoldások, amelyek a *fama-as-rumour* jelenséget támaszthatják alá – sokan kritizálták, sőt elmarasztalták a költő-fordítót emiatt az évszázadok során. Azonban az érem másik oldalát sem szabad felednünk: Dryden azt remélte, hogy az ő hozzátételei „könnyen levezethetők Vergiliusból” és „úgy fognak tűnni, hogy belőle nőnek ki.”⁴⁷

Annak ellenére, hogy a kérdéskör sokkal összetettebb annál, mintsem a teljesség igényével lehetne tárgyalni, elmondható, hogy Dryden *Aeneis*-fordításának IV. énekében és Dido megítélésében a *shame* kifejezés kulcsszerepet játszik és bepillantást enged a korabeli gondolkodásmódba. A *shame*-mel összefonódva és a IV. ének központi helyén szerepeltetve a *fama*-jelenet is a történet hangsúlyos pontját képezi, s a *fama* fogalmának műfordításra való alkalmazása is újabb rétegeket tár fel a szerző, a szöveg, a fordító és a befogadó viszonyáról. Mindezt igen jól szemlélteti magának az alapszövegnek a drydeni fordítása is. A költő leleményes metrikai fordulatai, életteli, élénk színekkel megfestett képei, esetenként kortárs utalásai közelebb hozhatták az adott kor emberéhez az antik szöveget, és így lehet az, hogy Dryden fordítását a mai napig is az egyik legjobb angol nyelvű fordításnak tartják.⁴⁸

IRODALOMJEGYZÉK

AGRELL 2004 = P. AGRELL: *Wed or Unwed? Ambiguity in Aeneid 4*. The Proceedings of the Virgil Society. 25 (2004) 95–110.

AUSTIN 1966 = R. G. AUSTIN (ed.): *Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. London 1966.

BEEKES 2010 = R. BEEKES: *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden 2010.

CAIRNS 1993 = D. L. CAIRNS: *AIDŌS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford 1993.

⁴⁶ Idézi CALDWELL (2008: 98).

⁴⁷ Dryden “hoped that his additions ‘are easily deduc’d from Virgil’s Sense ... [and] will seem ... not stuck into him, but growing out of him”, idézi FROST (1987, 6: 883).

⁴⁸ FROST (1987, 6: 887).

Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke Dryden fordításában

- CALDWELL 2008 = T. CALDWELL: *Virgil Made English*. New York 2008.
- DAREMBERG–SAGLIO 1904 = Ch. Daremberg–E. Saglio (ed.): *Dictionnaire des Antiquités Grècques et Romanes*. Paris 1904.
- ERNOUT–MEILLET 2001 = A. ERNOUT–A. MEILLET: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris 2001.
- FROST 1987 = W. FROST (ed.): *The Works of John Dryden*. 5-6. kötet. Berkeley 1987.
- HARPER = D. HARPER: *Online Etymology Dictionary*. 2001–2016. www.etymonline.com. Utolsó megtekintés: 2015. december 1.
- HARDIE 2012 = Ph. HARDIE: *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge 2012.
- HARVEY 1946 = P. HARVEY (ed.): *The Oxford Companion to English Literature*. London 1946.
- HENDERSON 2001 = J. HENDERSON (ed.) *Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI. (The Loeb Classical Library)* Cambridge MA 2001.
- JOHNSON 1785 = S. JOHNSON: *A Dictionary of the English Language*. London 1785.
Utolsó megtekintés: 2015. december 1.
1. kötet: <https://archive.org/details/dictionaryofengl01johnuoft>
2. kötet: <https://archive.org/details/dictionaryofengl02johnuoft>
- KASTER 1997 = R. KASTER: *The Shame of the Romans*. TAPhA 127 (1997) 1–19.
- LONSDALE 1971 = R. LONSDALE (ed.): *Sphere History of English Literature: Dryden to Johnson*. London 1971.
- OLD 1982 = P. G. W. Glare (ed.): *Oxford Latin Dictionary*. Oxford 1982.
- THOMAS 2001 = R. F. THOMAS: *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge 2001.
- DE VAAN = M. DE VAAN (ed.): *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden 2008.
- WILLIAMS 1972 = R. D. WILLIAMS (ed.): *The Aeneid of Virgil Books 1-6*. London 1972.
- WILLIAMS 1993 = B. WILLIAMS: *Shame and Necessity*. Berkeley 1993.

Shame and Fame in Dryden's Translation of Aeneid IV

In this paper, I analyse two keywords, two important concepts in Aeneid IV, based on the comparison between John Dryden's translation (1697) and the Latin original. *Shame* occurs seven times in the text, out of which five times it is an addition of Dryden; in the remaining two cases, it is the translation of *pudor* and *fama*, respectively, and in those cases Dryden seems to grasp the same concept from another, more negative side. In the first part, I present some important literature concerning the concept of *shame* in Antiquity, the Greek *aidōs* and the Latin *pudor*, in order to provide some background for the interpretation of Book IV and its translation. Secondly, I give an analysis of the pieces of texts in question from Book IV. Thirdly, I present the concept of *fama*, closely linked to

pudor and *shame*, and analyse the famous *Fama*-description in Book IV. Finally, I aim to apply Philip Hardie's concept of *fama* to literary translation.

MELLÉKLET⁴⁹

Vergilius: <i>Aeneis</i> IV. 173–197.	Dryden IV. 251–283.
<p>Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes, Fama, malum qua non aliud velocius ullum: 175 mobilitate viget virisque acquirit eundo, parva metu primo, mox sese attollit in auras ingrediturque solo et caput inter nubila condit. illam Terra parens ira inritata deorum extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem 180 progeniuit pedibus celerem et pernicibus alis, monstrum horrendum, ingens, cui tot sunt copore plumae, tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris. nocte volat caeli medio terraeque per umbram 185 stridens, nec dulci declinat lumina somno ; luce sedet custos aut summi culmine tecti turribus aut altis, et magnas territat urbes, tam ficti praviq̄ue tenax quam nuntia veri.</p> <p>haec tum multiplici populos sermone replebat 190 gaudens, et pariter facta atque infecta canebat; venisse Aenean, Troiano sanguine cretum, cui se pulchra viro dignetur iungere Dido; nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere regnorum immemores turpique cupidine captos. 195 haec passim dea foeda virum diffundit in ora.</p> <p>protinus ad regem cursus detorquet Iarban incenditque animum dictis aggerat iras.</p>	<p>(1) The loud Report through <i>Lybian</i> Cities goes; Fame, the great Ill, from small beginnings grows: Swift from the first; and ev'ry Moment brings New Vigour to her flights, new Pinions to her wings. 255 Soon grows the Pygmee to Gigantic size; Her feet on Earth, her Forehead in the Skies: Inrag'd against the Gods, revengeful Earth Produced her last of the Titanian birth. Swift is her walk, more swift her winged hast: 260 A monstrous Fantom, horrible and vast; As many Plumes as raise her lofty flight, So many piercing Eyes enlarge her sight: Millions of opening Mouths to Fame belong; And ev'ry Mouth is furnish'd with a Tongue: 265 And round with listning Ears the flying Plague is hung.</p> <p>(16) She fills the peaceful Universe with Cries; No Slumbers ever close her wakeful Eyes. By day from lofty Tow'rs her Head she shews; And spreads through trembling Crowds diastrous News. 270 With Court Informers haunts, and Royal Spies, Things done relates, not done she feigns; and mingles Truth with Lyes. Talk is her business, and her chief delight To tell of Prodigies, and cause affright.</p> <p>She fills the Peoples Ears with Dido's Name; 275 Who, lost to Honour, and the sense of Shame, Admits into her Throne and Nuptial Bed A wand'ring Guest, who from his Country fled: Whole days with him she passes in delights; And wastes in Luxury long Winter Nights, 280 Forgetful of her Fame, and Royal Trust; Dissolv'd in Ease, abandon'd to her Lust. (32) The Goddess widely spreads the loud Report; And flies at length to King <i>Hyarbas</i> Court.</p>

⁴⁹ Kiemelés és tagolás tölem.

KAPI PÉTER

Pomponius Mela: *De Chorographia libri tres* A mű keltezésének felülvizsgálata

Pomponius Mela *De Chorographia libri tres* című lebilincselően megírt földrajzi munkájának keltezése a mű reneszánszkori újrafelfedezésétől kezdve egészen a mai napig vitatott. A kutatók sokáig úgy gondolták, hogy a mű a Caligula-korban keletkezett, azonban a 19. század végén és a 20. század elején e nézet háttérbe szorult, majd ezt követően a mű Claudius-kori születését tartották valószínűbbnek. A kérdés újbóli körüljárásával és az eddig keletkezett érvek felülvizsgálatával arra az eredményre jutottam, hogy a korábban háttérbe szorult nézet korántsem helytelen, sőt legalább annyira helytálló lehet, mint a mű Claudius-korra való datálása. Végeredményként a *De Chorographia* keltezését Kr. u. 40 és 44 közé tettem.

INDEX NOMINUM: Caligula, Claudius, Pomponius Mela

INDEX RERUM: *De Chorographia*, druidizmus

Tanulmányom Pomponius Mela *De Chorographia libri tres*ének datálásával foglalkozik. Feltevésem szerint a már meghaladottnak számító keltezés Caligula korára ugyanolyan helytálló lehet, mint a jelenleg széles körben elfogadott elmélet, mely szerint a mű Claudius korában született. Munkám során a *De Chorographia* szövegét elemezve az eddigi érveket gondolom újra, és megkísérlem alátámasztani állításomat.

1. Mi alapján datálható a *De Chorographia*?

A munka keltezésének fő problémája, hogy a szerző életéről szinte alig vannak biztos adatok, még az is vitatott, egyáltalán mikor élt. További nehézség, hogy a *De Chorographia* kevés pontosan datálható eseményt említ. A keltezés datálásának legbiztosabb támpontja a 3. könyv 49. *caput*-ja:

Britannia qualis sit qualesque progneret mox certiora et magis explorata dicentur. Quippe tandiu clausam aperit ecce principum maximus, nec indomitarum modo ante se uerum ignotarum quoque gentium victor, propriarum rerum fidem ut bello affectavit, ita triumpho declaraturus portat.
(Mela III, 6, 49.)

Ez a fejezet három kulcsfontosságú adatot tartalmaz: a *caput Britannia, aperit* és *victor* szavai arról árulkodnak, hogy a *De Chorographia* vagy legalábbis annak 3. könyve¹ egy Britannia ellen folytatott sikeres római invázió idején keletkezett.²

¹ FRICK (1908: 1496–1497) elfogadja a *De Chorographia* 3. könyvének Kr. u. 43–44-re való keltezését, de véleménye szerint az 1. könyv már Kr. u. 42 előtt biztosan megszületett.

Pomponius Mela: *De Chorographia libri tres* – A mű keletkezésének felülvizsgálata

További támpont lehet a *principum maximus* szókapcsolat, amely biztossá tesz a munka császárkori keletkezését, és számos további feltételezésnek nyújt alapot, melyekre később térek ki. A *caput* végén említett közelgő diadalmenet szintén érv lehet a mű datálásában.

2. Mikorra datálható a *De Chorographia*?

Az imént említett adatokból többen helyesen arra következtettek, hogy a *De Chorographia* Caligula vagy Claudius császár uralkodása alatt keletkezett, mert e két *princeps* folytatott hadjáratot Britannia ellen.

Frick meglátása szerint, ha a 3. könyv 49. *caputja* Caligula britanniai hadjáratára utal, a mű Kr. u. 41–42-ben keletkezett, ha a másik *princeps* hadjáratára, akkor Kr. u. 43–44-ben.³ Mivel azonban Caligula britanniai hadjáratára Kr. u. 40-ben került sor,⁴ uralkodása pedig Kr. u. 41 januárjában ért véget, úgy vélem, hogy a Kr. u. 41–42 közötti időintervallumot Kr. u. 40–41-re kell módosítanunk.

3. A *clausam* szójáték

Azt a feltételezést, hogy a *De Chorographia* Caligula korában keletkezett, háttérbe szorította E. Norden feltételezése. Szerinte a *caputban* szereplő *clausam* participium szójáték Claudius császár nevével.⁵ Norden érvét Seneca *Apocolocyntosisának* „*nil tibi clausi est*” (Sen. *Apoc.* 8) fordulatával támasztotta alá, és felhívta a figyelmet arra, hogy a korszakban több szerző, például Curtius Rufus is játékot űz a császárok neveivel.⁶ Norden érveit széles körben elfogadták, s utána már többen kétségbevonhatatlannak tartották, hogy a *De Chorographia* a Claudius-korban keletkezett, vagy legalábbis nehezen tartották elképzelhetőnek a mű Caligula korára való datálását.⁷

Az említett érvek azonban megítélésem szerint nem kellően megalapozottak ahhoz, hogy egyértelműen eldönthessék a datálás kérdését. Norden érveit von Albrecht és Parroni felvetése is megkérdőjelezhetővé teszi. Parroni szerint a *clausam* az *aperit* melletti

² A datálás szempontjából lényeges adat lehet Mauretania provincia kettéosztása. Erre a szerző az 1. könyvben utalhat. A provinciát Claudius uralkodásának korai szakaszában osztották fel; vö. FISHWICK (1993: 282). Véleményem szerint azonban a *De Chorographiában* nincs egyértelmű nyoma annak, hogy a szerző tudott volna a tartomány felosztásáról, mert bár a Mulucha folyót, amely a kettéosztás után az újonnan létrejött provinciák határát alkotta, Mela valóban megemlíti, azt azonban WISSOWA szerint tévesen Mauretania és Numidia határának nevezi; vö. WISSOWA (1916: 96). Csakhogy a folyó korábban valóban Numidia és Mauretania határát jelentette, és lehetséges, hogy Mela még az akkori állapotra reflektál munkájában; vö. <http://www.britannica.com/place/Numidia>.

³ FRICK (1874: 742).

⁴ BARRETT (2001: 136).

⁵ NORDEN (1898: 305).

⁶ NORDEN (1898: 306) feltételezése szerint Curtius Rufus a *caliganti* szóval Caligulára utal.

⁷ WISSOWA (1916: 89) szerint a Claudius-korra való keletkezés kétségbevonhatatlan. BRODERSEN (1994) nem is említi, hogy a munkát korábban a Caligula-korra datálták. ROMER (1998: 2) és BATTY (2000: 71) pedig valószínűbbnek tartja a Claudius-korra való keletkezést.

terminus technicus.⁸ Ebben alighanem igaza van, hiszen csak azt lehet kinyitni, ami korábban zárva volt. Ennek következtében a *clausam* értelmezése bizonytalanává válik, és önmagában nem bizonyíthatja a *De Chorographia* Claudius-korra való keltezését.

Norden elméletének másik gyenge pontja, hogy a Curtius Rufus-hellyel való párhuzam több okból sem bizonyítható. Először is Curtius Rufus munkásságának datálása maga is kérdéses: a *Historiae Alexandri Magni Macedonist* Augustus korától egészen Theodosiusig datálják,⁹ ezért nem lehetünk biztosak benne, hogy Mela ismerte a szöveget. Még nagyobb súllyal esik azonban latba von Albrecht érve. Szerinte a *caliganti* alak nem vonatkoztatható egyértelműen Caligulára, mivel a császárt általában Gaius néven említették az irodalomban.¹⁰ Parroni és von Albrecht érvei felhívják rá a figyelmet, hogy Norden tézise gyenge lábakon áll, a Britanniára vonatkoztatható *clausam* ugyanis nem zárja ki, hogy a *De Chorographia* Caligula korában keletkezett.

4. Győztes hadjárat és *triumphus* Britannia felett

Mint fentebb említettem, a *De Chorographia* elsősorban a 3. könyv 49. *caputja* alapján keltezhető. Amennyiben a *caputból* kirajzolódó történelmi események nem Caligula uralkodása alatt játszódtak le, a műnek a Claudius-korban kellett keletkeznie. Mela munkája ugyanis csak akkor utalhat Caligulára, ha két feltétel egyidejűleg teljesül: egy sikeres britanniai hadjárat és egy közelgő *triumphus*.¹¹ Ez a két feltétel azonban a *De Chorographiával* foglalkozó tanulmányok és monográfiák szerint Caligula esetében nehezen teljesülhet, mert Caligula nem ért el tényleges sikereket Britanniában, ráadásul a *princeps* csak *ovatiót* tarthatott.¹² A *De Chorographiával* foglalkozó kutatók ezekből az adatokból arra következtettek, hogy a sikertelen hadjárat és az *ovatio* alapján egyértelmű, hogy a mű Claudius korában keletkezett. Nem tekinthetünk el azonban attól a ténytól, hogy a 3. könyv 49. *caputjában* említett *triumphusra* még nem került sor, vagyis a szerző nem tudhatta, hogy a *princeps* a *triumphus* helyett csak *ovatiót* fog tartani. A jövőben bekövetkező diadalmenet említése tehát nem bizonyítja egyértelműen a mű Claudius korára való datálását, mivel Suetonius szerint Caligula *triumphust* ígért Rómának:

Scriptis et procuratoribus, triumphum appararent quam minima summa, sed quantus numquam alius fuisset, quando in omnium hominum bona ius haberent.
(Suet. Cal. 47)

Az *ovatio* alapján tehát nem zárható ki a *De Chorographia* Caligula korára való keltezése.

Az *ovatio* kérdésköre azonban önmagában nem igazolja, hogy a vizsgált szakasz utalhat Caligulára is, mivel a *triumphus* előfeltétele egy sikeres hadjárat. Az a megállapítás,

⁸ PARRONI (1984: 20).

⁹ ALBRECHT (2004: 857).

¹⁰ uo.

¹¹ Az előbbi feltételt a *quippe tamdiu clausam aperit ecce principum maximus, nec indomitarum modo ante se verum ignotarum quoque gentium victor*, az utóbbit a *propriarum rerum fidem ut bello affectavit, ita triumpho declaraturus portat* tagmondatok teszik szükségessé.

¹² ROMER (1998: 2).

hogy Caligula britanniai hadjárata nem ért el tényleges sikereket, a tudomány jelenlegi állása szerint vitathatatlan. A *princeps* germaniai hadjárata után seregét a La Manche-csatorna déli partjainál vonultatta fel feltehetőleg Boulogne térségében, azonban a csatornán nem kelt át seregével.¹³ Figyelmet érdemel azonban, hogy Suetonius szerint egy britanniai fejedelem, Cynobellinus fia, Adminius átpártolt Caligulához, és ezt az eseményt a *princeps* a szenátushoz küldött levelében Britannia behódolásaként értékelte:

Nihil autem amplius quam Adminio Cynobellini Britannorum regis filio, qui pulsus a patre cum exigua manu transfugerat, in deditionem recepto, quasi universa tradita insula, magnificas Romam litteras misit, monitis speculatoribus, ut vehiculo ad forum usque et curiam pertenderent, nec nisi in aede Martis ac frequente senatu consulibus traderent.

(Suet. Cal. 44)

Suetonius *De vita Caesarum* alapján tehát Mela utalhat Caligula hadjáratára, mert Caligula üzenete attól függetlenül, hogy nem tükrözi a valóságot, azt állítja, hogy a *princeps* tényleges sikereket ért el Britanniában. Ezért cáfolható az az érv, hogy Caligula sikertelen britanniai hadjárata és a triumphus hiánya miatt Mela kizárólag Claudius uralkodása alatt írhatta művét, a szerző ugyanis Caligula visszaérkezéséig nem szerezhette tudomást arról, hogy a Rómába küldött követek hamis sikerekről számoltak be. Nem dönthető tehát el, hogy Mela Caligula fiktív sikeréről vagy Claudius valós eredményeiről ír munkájában, ezért aztán a 3. könyv 49. *caputjából* kirajzolódó történelmi események alapján a datálás kérdése sem dönthető el, hiszen a szerző mindkét *princeps*re utalhat munkájában.

5. Principum maximus

A datálás kérdésének másik fontos eleme a *principum maximus* kifejezés. Romer szerint a szókapcsolat fogalmazásmódja közelebb vihet a keltezés eldöntéséhez. Az uralkodó megnevezésének ez a módja rendkívül pozitív, és Romer úgy véli, hogy Caligula szeszélyes természete miatt aligha érdemelne a szerzótől ilyen dicséretet.¹⁴ Jómagam azonban úgy vélem, hogy Romer ebben alighanem téved, mert a korban teljesen megszokott volt az uralkodó dicsérete attól függetlenül, hogy kiérdemelte-e azt, vagy sem. Caligula éltetésére Suetonius is említ egy példát:

Ego in actis Anti editum invenio. Gaetulicum refellit Plinius quasi mentitum per adulationem, ut ad laudes iuvenis gloriosique principis aliquid etiam ex urbe Herculi sacra sumeret.

(Suet. Cal. 8)

Megítélésem szerint ennek alapján szintén megkérdőjelezhető az a megállapítás, hogy a *principum maximus* nem utalhat Caligulára.

Ugyanakkor mégis elgondolkodtató, miért nem nevezi meg a szerző munkájában az általa egyébként ismert uralkodót. A *principum maximus* kifejezést úgy is interpretálhatjuk, hogy Mela éppen az uralkodóról alkotott véleménye miatt nem nevezi meg a *princeps*et. Ebből két dolog következhet: a pozitívabb az, hogy Mela szerint a *princeps* valóban a *principum maximus*, mert megnyitja Britanniát a birodalom számára. E

¹³ BARRETT (2001: 135).

¹⁴ ROMER (1998: 2).

tette annyira ismert, hogy felesleges név szerinti említeni, mert úgyis mindenki tudja, kiről van szó. A másik lehetőség az, hogy Mela azért használja a *principum maximum*, mert nemcsak hogy nem büszke korának *princeps*ére, hanem feltehetően tart is tőle, vagyis a *principum maximus* megfogalmazás korántsem őszinte. Mindazonáltal a szerző rendkívül ügyesen alkalmazza a *princeps* iránti hódolat nélkülözhetetlen gesztusát, ugyanakkor éppen a hízelgő frázis használatával éri el, hogy a *princeps* neve feledésbe merüljön. Az utóbbi Suetonius Caliguláról szóló életrajza alapján korántsem zárható ki, a *De vita Caesarum* Caligulára vonatkozó 34. *caputjának* egy részlete pontosan megvilágítja, hogy mi indíthatta Melát erre a megoldásra:

Nec minore livore ac malignitate quam superbia saevitiaque paene adversus omnis aevi hominum genus grassatus est. Statuas virorum inlustrium, ab Augusto ex Capitolina area propter angustias in campum Martium conlatas, ita subvertit atque disiecit ut restitui salvo titulis non potuerint, vetuitque posthac viventium cuiquam usquam statuam aut imaginem nisi consulto et auctore se poni. Cogitavit etiam de Homeri carminibus abolendis, cur enim sibi non licere, dicens, quod Platoni licuisset, qui eum e civitate quam constituebat eiecerit? Sed et Vergili ac Titi Livi scripta et imagines paulum afuit quin ex omnibus bibliothecis amoveret, quorum alterum ut nullius ingenii minimaque doctrinae, alterum ut verbosum in historia neglegentemque carpebat.

(Suet. Cal. 34)

Az is lehetséges azonban, hogy Mela a *principum maximus* fordulatot komolyan gondolja, és éppen az elért eredmény jelentősége miatt mulasztja el a *princeps* megnevezését. Megítélésem szerint a vizsgált szöveghelyen a római világfelfogás *De Chorographiára* gyakorolt hatása érhető tetten. A római világgép szerint a lakott világ határát az *Oceanus externuson* fekvő *Thule*,¹⁵ a birodalom északi határát pedig az *Oceanus externus* jelentette.¹⁶ A Brit-szigetet a rómaiak külön kontinensnek tartották,¹⁷ így az, hogy Britannia a Római Birodalom részévé vált, egyben azt is jelentette egy római polgár számára, hogy a birodalom túlnőtt az európai kontinens északi határain, a *princeps* meghódította és a birodalom részévé tette az óceánt. Grüll Tibor arra is felhívja a figyelmet, hogy Britannia elfoglalása rendkívül pozitívan jelent meg a korabeli római irodalomban. Claudius a lyoni táblán fennmaradt beszédében szintén fontosnak tartja megemlíteni, hogy a birodalom immár *Oceanus externuson* túlra terjed:

*quaesisse iactationem gloriae pro lati imperi ultra Oceanum.*¹⁸

Nem hangsúlyozhatjuk tehát eléggé annak a körülménynek a jelentőségét a római világfelfogásban, amire Mela az *aperit* igével utal. Ezt a *Laus Caesaris* egy részlete is igazolja:

*At nunc Oceanus geminos interluit orbes;
pars est imperii, terminus ante fuit.*¹⁹

¹⁵ Thule szigete Izlanddal azonosítható, vö. GRÜLL (2009: 3).

¹⁶ GRÜLL (2008: 58).

¹⁷ Vö. Verg. *Ecl.* 1, 66.

¹⁸ WALSER (1993: 20).

¹⁹ AL 423, ed. RIESE (1869: 273). A szöveget ld. BARRETT (2000: 599).

Úgy vélem, e jelentős esemény kétségtelenül felkeltette a korabeli geográfus érdeklődését, és a világról alkotott addigi római képben beálló gyökeres változás a *princeps* személyétől függetlenül is kiválthatta Mela dicsérő szavait. Ez kellőképpen megindokolja, miért nem említi meg munkájában a szerző név szerint is a *princeps*-et: a *principum maximus* körülírással Mela a *princeps*-et az esemény jelentősége miatt élteti, s a *princeps* magasztalása éppúgy vonatkozhat Caligulára, mint Claudiusra. Összességében véve tehát téves az a meglátás, hogy a *principum maximus* kifejezés segít meghatározni, mikor keletkezett a munka.

Romer érve azonban nemcsak ezzel cáfolható, hanem a kortársak Claudius-képével is. A történetírók és a kortárs szerzők az uralkodóról – csakúgy, mint Caliguláról – elítélően nyilatkoztak. A legjobb példa erre Seneca *Apocolocyntosis*a, de ugyanebben a vonatkozásban akár Suetonius *De vita Caesarum*át is kiemelhetjük, amely szerint Claudius még a tulajdon anyja is szörnyszülöttnek nevezte:

Mater Antonia portentum eum hominis dictitabat, nec absolutum a natura, sed tantum incohatum.
(Suet. *Claud.* 3)

A korabeli források Claudius-képe kapcsán felmerül a kérdés: ha kortársai ennyire rossz uralkodónak látták Claudius-t, akkor Mela, miért ne láthatta volna a *princeps*-et ugyanígy, még akkor is, ha Claudius uralkodása alatt élt? A rendelkezésünkre álló adatok engem arról győznek meg, hogy a *principum maximus* kifejezés alapján a mű egyértelmű datálása nem lehetséges, és továbbra sem zárható ki a *De Chorographia* Caligula-korra való keletzése.

6. A druidizmus betiltása

A *De Chorographia* Claudius korára való keletzése mellett esetleg további érv lehet a druida vallás betiltása, amire Mela a 3. könyv 18. *caput*-jában utal. Erre, mint Kai Brodersen is utal rá, Claudius uralkodása alatt került sor.²⁰ Az érv azonban több okból sem állná meg a helyét. Az első probléma az időrend. A 3. könyv 49. *caput*-ja alapján valószínű, hogy a *De Chorographia* egy Britannia ellen folytatott hadjáratral egy időben, tehát Claudius esetében Kr. u. 43–44-ben keletkezett. Claudius druidaellenes tevékenységére viszont csak a britanniai hadjáratot követően került sor, tehát Mela Kr. u. 44 körül semmiképp sem utalhat egy jóval később bekövetkezett eseményre.²¹ A kronológiai probléma már önmagában kizárja, hogy a druidizmus betiltását érvként lehessen felhozni a Claudius-korra való datálás mellett, a probléma azonban ebben az esetben túlmutat a *De Chorographia* keletzésének kérdéskörén. Mela munkája mint történeti forrás elsősorban az etnográfiai adatok miatt jelentős. Melát jelenleg az utolsó római szerzők egyikeként értékelik, akik még közvetlen értesülésekkel rendelkeztek a druidákról és vallásukról,²² és több kutató is úgy hivatkozik Melára, mint aki beszámol a druidizmus betiltásáról.²³

²⁰ BRODERSEN (1994: 2).

²¹ Az időrendi problémára WIŚNIEWSKI (2007: 149) is felhívja a figyelmet munkájában.

²² WIŚNIEWSKI (2007: 143).

²³ WIŚNIEWSKI (2007: 147).

Csakhogy ez kronológiailag megalapozatlan. A 3. könyv druidákról szóló értekezésének értékelése további vizsgálatokat igényel.

7. Összegzés

A *De Chorographia* datálása tehát korántsem olyan egyértelmű, mint azt a szakirodalom állítja. Noha a kérdést általában lezártnak és megoldottnak tekintik, úgy tűnik, a rendelkezésünkre álló adatok alapján ez valójában nem dönthető el, ugyanis a *De Chorographia* Claudius és Caligula korára is keltezhető. Biztosnak csupán azt tekinthetjük, hogy a *De Chorographia* valamikor Kr. u. 40 és Kr. u. 44 között keletkezett.

FELHASZNÁLT SZÖVEGKIADÁSOK

BARRETT 2000 = A. A. BARRETT: *The Laus Caesaris: its History and its Place in Latin Literature*. Latomus 59 (2000) 596–606.

PARRONI 1984 = P. PARRONI: *Pomponii Melae De chorographia libri tres*. Roma 1984.

RIESE 1869 = A. RIESE: *Anthologia Latina: Sive Poesis Latinae Supplementum*. Lipsiae 1869.

ROMER 1998 = F. E. ROMER: *Pomponius Mela's Description of the World*. Ann Arbor 1998.

ROTH 1904 = C. L. ROTH: *C. Suetoni Tranquilli Quae Supersunt Omnia*. Lipsiae 1904.

SILBERMAN 1988 = A. SILBERMAN (ed.): *Pomponius Mela: Chorographie*. Paris 1988.

WALSER 1993 = G. WALSER: *Römische Inschriftkunst*. Stuttgart 1993.

FELHASZNÁLT IRODALOM

VON ALBRECHT 2004 = M. vom Albrecht: *A római irodalom története II*. Budapest 2004.

BARRETT 2001 = A. A. BARRETT: *Caligula the Corruption of Power*. London – New York 2001.

BATTY 2000 = R. BATTY: *Mela's Phoenician Geography*. JRS 90 (2000) 70–94.

BRODERSEN 1994 = K. BRODERSEN (ed.): *Pomponius Mela: Kreuzfahrt durch die Alte Welt: Zweisprachige Ausgabe* Darmstadt 1994.

FISHWICK 1993 = D. FISHWICK: *The Imperial Cult in the Latin West, Volume 1 Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire Part 1*. Leiden – New York 1993.

FRICK 1874 = C. FRICK: *Ueber die Abfassungszeit der Chorographia des Pomponius Mela*. Philologus 33 (1874) 741–742.

FRICK 1908 = C. FRICK: Recenzió (A. Klotz: *Questiones Pliniae geographicae*. Berlin 1906). Berliner Philologische Wochenschrift 28 (1908) 1496–1499.

GRÜLL 2008 = GRÜLL T.: *A principátus geopolitikai propagandája*. Ókor 7 (2008) 56–65.

GRÜLL 2009 = GRÜLL T.: *Róma és a külső óceán*. Specimina Electronica Antiquitatis 6 (2009) 1–15.

Pomponius Mela: *De Chorographia libri tres* – A mű keletkezésének felülvizsgálata

NORDEN 1898 = E. NORDEN: *Die Antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert V. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*. Leipzig 1898.

Numidia. In: Encyclopædia Britannica. 2014. <http://www.britannica.com/place/Numidia>
Utolsó megtekintés: 2015. december 1.

PARRONI 1984 = P. PARRONI: *Pomponii Melae De chorographia libri tres*. Roma 1984.

ROMER 1998 = F. E. ROMER: *Pomponius Mela's Description of the World*. Ann Arbor 1998.

WIŚNIEWSKI 2007= R. WIŚNIEWSKI: *Deep Woods and Vain Oracles: Druids, Pomponius Mela and Tacitus*. Palamedes 2 (2007) 143–156.

WISSOWA 1916 = G. WISSOWA: *Die Abfassungszeit der Chorographia des Pomponius Mela*. Hermes 51/1 (1916) 89–96.

Pomponius Mela: *De Chorographia libri tres* – Review of the work's dating

The fascinatingly-written geographical work of Pomponius Mela, the *De Chorographia libri tres* has been rediscovered in the age of renaissance, and it's dating is controversial ever since. For a long time, the researchers thought that it was written during the Caligula regime, but at the end of the 19. century this opinion has been overshadowed by a theory that dates the work into the Claudius regime instead. By reconsidering the theories and arguments around the question, I realized that the overshadowed theory is not certainly incorrect. What is more, it could be as correct as the newer one. As a result, I date the work between 40–44 AD.