

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúráról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Ferenczi Attila
Gabler Dénes
Kalla Gábor
Kárpáti András
Kendeffy Gábor
Németh György

SZERKESZTŐSÉG

Böröczki Tamás
Tamás Ábel
Vámos Péter
Vér Ádám

OLVASÓSZERKESZTŐ

Götz Andrea

A SZERKESZTŐSÉG CÍME

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

MEGRENDELHETŐ A SZERKESZTŐSÉG CÍMÉN
VAGY AZ INTERNETEN:
okorportal.hu/folyoirat/megrendeles

Egy szám ára 1600 Ft,
az éves előfizetés ára
2013-ban 4000 Ft

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

Tördelő Lipót Éva

Nyomtatás és kötészet
OOK-Press Kft.
Felelős vezető Szathmáry Attila

ISSN 1589-2700

A lap megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap
támogatta



Tartalom

Tanulmányok

Péti Miklós	„Szörnyű nehéz nekem...” <i>Aporia és pathos a Teichomachia</i> bevezetésében	3
Hudecz Bálint	Görög és kár zsoldosok a saisi kori Egyiptomban?	9
Simon Attila	<i>Sermo corporis</i> Cicero: <i>A szónokról</i> III. 216–227	17
Xeravits Géza	Dávid király ábrázolásai késő ókori zsinagógákban	24
Bényei Tamás	Daphne átváltozásai	32
Gábor Sámuel	Képpontok és idősíkok: festészeti tradíciók határhelyzetben	46

Textus

Johannes Scottus Eriugena	A természet felosztása (<i>Periphyseón</i>) Részlet az I. könyvből Vassányi Miklós bevezetőjével, fordításában és kommentárjaival	56
------------------------------	--	----

Régészet

Pásztókai-Szeőke Judit – Serlegi Gábor	„De mit tettek értünk a rómaiak?” Textilművesség, klíma és a Balaton a Kr. u. 4. századi Dunántúlon	68
Láng Orsolya	Aquincum polgárvárosának keleti városfala: egy 120 éve várt felfedezés	80

Múzeum

Agócs Péter	A szirének éneke	85
-------------	------------------	----

Könyvek

Dobos Károly Dániel: <i>Sém fiai. A sémi nyelvek és írásrendszerek története</i> (Koltai Kornélia)	88
Éva Kocziszky – Jörn Lang (szerk.): <i>Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern</i> (Gábor Sámuel)	93

A címlapon: Szfinxet ábrázoló festett terrakottaszobor töredéke Siracusából,
Kr. e. 560-550 körül. Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi
(Vámos Péter felvétele)

A címlap belső oldalán: Lakóniai műhelyben készült feketealakos díszítésű
ivócsésze (kylix). Kr. e. 550-540 körül. Szépművészeti Múzeum
(Mátyus László felvétele) – lásd a cikket a 85. oldalon

A hátsó borító belső oldalán: Alexandriai műhelyben készült, gyászoló szirént
ábrázoló terrakottaszobor. Kr. e. 2. század első fele. Szépművészeti Múzeum
(Mátyus László felvétele) – lásd a cikket a 85. oldalon

A hátsó borítón: Campaniai görög vörösalakos hydria samnis
harcos fogadásával. Kr. e. 320 körül. Szépművészeti Múzeum
(Rázsó András felvétele)

TEMATIKUS SZÁMAINK 2014-BEN

2014/1 VÁROS

Az *Ókor* jövő évi első száma az elmúlt évtizedekben szinte önálló tudományággá vált „urban/metropolitan studies” (városkutatás) lehetőségeit szeretné bemutatni az ókor adta történeti kereteken belül. Az ókor kutatói számára óriási kihívás, hogy miképpen használhatók fel a nagyvároskutatás interdiszciplináris alapokon nyugvó módszerei az ókori nagyvárosok jobb megértéséhez, amelyek egyfelől, legalábbis kulturális reprezentációikat tekintve, persze sok hasonlóságot mutatnak a modern metropoliszokéval, másfelől viszont egy olyan történeti korszakhoz kapcsolódnak, amelyben a modern nagyvárost konstituáló technikai, diszkurzív, társadalmi stb. keretfeltételek nem adóttak. A lehető legegyszerűbben feltéve a kérdést: beszélhetünk-e bármiféle „modernitásról” akkor, amikor – Simmel híres esszéjére utalva – az ókori nagyvárosokat és szellemi életüket vizsgáljuk? Vagy felfedezhetjük-e, legalábbis az ókori nagyvárosokat tematizáló irodalomban, a kaleidoszkopikus érzékelés nyomait?

A tematikus összeállításban – miközben többek közt ezekre a kérdésekre keressük a választ – olyan alapvető témákat szándékozunk bemutatni, mint a különféle birodalmi központok politikai, vallási, kereskedelmi jelentősége, a város eszméje, a város mint emlékezeti helyek együttese, illetve önálló emlékezeti hely, városok és alapító mítoszaik, gyarmatváros és anyaváros (métropolis) kapcsolatai s ennek gazdasági, vallási vetületei, akropolisok és nekropolisok.

A cikkek beérkezésének határideje: 2014. január 31.

2014/3 ÁLLAT

Jövő évi 3. lapszámunkban egy olyan tematikus összeállítást közlünk, amely a mai kultúratudományok egyik legaktuálisabb, az állat koronként változó felfogására, illetve ember és állat változó viszonyára irányuló kérdéséből indul ki (vö. „animal studies”, „human–animal studies”), s vonatkoztatja azt az ókori civilizációkra. Az állat témája nagyon sokféle megközelítést tesz lehetővé, az archeozoológiától az állatok domesztikálásának vetületein, a különféle állatok mitológiai és vallástörténeti jelentőségének feltárásán át az állatszimbolikáig, a képzőművészeti és irodalmi állatábrázolásokig vagy éppen az állathoz való viszonyulás lehetséges filozófiai felfogásaiig, nem is beszélve az állat alakú istenségek, istenábrázolások, istenszimbólumok gazdag témaköréről. Amikor állatokról van szó, akkor persze az emberi állapot definíciójáról és hatáiról is beszélünk: az állatok mindenkor felfogása tükörképe annak, ahogyan az adott korban és civilizációban az embert mint olyat értelmezték.

Néhány kedvcsináló kérdés a Reed College egyik kurzusa alapján (<http://www.reed.edu/classics/courses.html>): Hogyan gondoltak az ókoriak kedvenceikre? Hogyan domesztikálták és tartották igitonó állataikat? Hogyan szembesültek az egzotikus állatokkal? Milyen szokások és szabályok voltak érvényesek az állatok feláldozásával, megevésével, katonai célokra, szórakozásra vagy látványosságra való felhasználásával kapcsolatban? Milyen lehetőségei és korlátai voltak az állatmetaforáknak? Milyen módozatai voltak az ember–állat bináris oppozíció megkérdőjelezésének vagy felborításának? A metamorfózis-irodalom mit árul el azokról az attitűdökről, amelyek az állat állat és/vagy személy mivoltához fűződtek? A művészi ábrázolások és a régészeti anyag miképpen egészítik ki és bonyolítják az írott forrásokat? Az állatokról szóló ókori irodalom milyen hatást gyakorolt a későbbi hagyományokra?

A cikkek beérkezésének határideje: 2014. június 15.

Formai kritériumok:

<http://okorportal.hu/folyoirat/szerzoinknek>

Péti Miklós (1975) komparatista, a KGRE Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe az antik epika és líra hatása a kora modern angol irodalomra.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Rhapszódosz a világhálón? A Homer Multitext Projectről (2011/4).

„Szörnyű nehéz nekem...” *Aporia* és *pathos* a *Teichomachia* bevezetésében

Péti Miklós

Az *Ilias* XII. énekében jelentős fordulóponthoz érkezik a harc: az akhájokat védő árok és fal nem tartóztathatja fel többé a trójaiak és segítők előrenyomulását. A hagyományosan *Teichomachiának* (azaz: a fal ostromának) nevezett ének elején a költő röviden az *Ilias* cselekményén túli világra tekint, amikor a sánc és az árok – Poseidón és Apollón közbenjárásával – az elemek martalékává válik:¹ ez a nagyívű tabló azonban korántsem kisebbíti, hanem inkább növeli mindazon események jelentőségét, amelyek a cselekmény jelenében (azaz a hősi múltban) játszódnak. *Akkor* ugyanis még állt a fal, „Hektór még élt”, és „Akhilleusz dühe tombolt”,² *akkor* még Zeuson kívül senkinek nem volt világos, mi lesz a trójai támadás vége.³ S bár az eposz korabeli és mai befogadói a narrátor jóvoltából ezekről az ügyekről az isteneknél is többet tudnak, Homéros mindent megtesz azért, hogy az ének cselekménye számukra/számunkra se váljék unalmassá. Az *Ilias* nagy része csataleírás, ám kevés énekben annyira színes és izgalmakkal tarkított a harc megjelenítése, mint itt. Az elbeszélő mind emlékezetesebb epizódokat fűz egymásba, gyönyörű hasonlatokkal árnyalja hősei jellemét, a hősök maguk pedig hatásos beszédekben panaszkodnak, dicsekszenek, vagy éppen buzdítják társaikat a küzdésre. Itt olvashatunk a trójai Asios balvégzetű támadásáról az akháj kapu ellen,⁴ itt hangzik el a homérosi hősi viselkedés talán legpontosabb megfogalmazása, Sarpédón szózata Glaukoshoz,⁵ itt veszkeszik Hektór az elővigyázatos Pulydamassal,⁶ s itt tör be ugyanő harci dühtől őrjöngve a sánc kapuján, fékezhetetlenül közelítve legnagyobb, ám végzetes diadalához, a hajók felgyújtásához.⁷

A cselekmény izgalma magával ragadja a máskülönben higgadt és többnyire rejtőzködő homérosi elbeszélőt is, aki az Asios-epizód után a következőképpen indítja a fal ostromának leírását:

alloi d' amph' alléisi machén emachonto pyléisin:
argaleon de me tauta theon hós pant' agoreusai:
pantéi gar peri teichos orórei thespiades pyr
lainon: Argeioi de kai achnumenoi per anankéi
néon émynonto: theoi d' akachéato thymon
pantes hosoi Danaoisi machés epitarrothoi ésan.

Mások más kapunál verekedtek erős viadalban;
ámde nehéz nekem, istenként, mind sorra sorolnom:
mert az egész kőfal körül így lobogott föl a vad láng:
és az akhájok, bár búsan, védték a hajókat
kénytelenül: s búst szívében mindegyik isten,
mind, ki az argosziak seregét pártolta a harcban.

Ilias XII. 175–180



1. kép. Haldokló harcos az aiginai Aphaia-templom nyugati tympanonjáról (München, Glyptothek)

A fal teljes hosszán fellángoló harc leírásával a költő a szorongatott akháj hősök és a Zeus tiltása miatt tehetetlen istenek lelkivilágára is kitekintő, érzékletes panorámát alkot. A paszszus azonban leginkább a szokatlan személyes utalásnak köszönheti hatását, amikor is az elbeszélő lélegzetvételnél időre az elbeszélés jelenére, saját tevékenységére reflektál (XII. 176: *argaleon de me tauta theon hós pant' agoreusai* – „ámde nehéz nekem, istenként, mind sorra sorolnom”). A hősök közvetlen megszólításához, a homérosi *apostrophék*hoz hasonlóan ez a kijelentés is befolyásolja az eposz befogadóinak reakcióját, s egyúttal tudatosítja az olvasókban/hallgatókban az elbeszélte cselekmény és a narratív szituáció jelentőségét.⁸

Mindezekből úgy tűnhet, az idézett részlet kitűnő általános bevezetesként szolgál az ének későbbi részeihez, a szövegrész azonban az antikvitas óta problematikus. A scholionok tanúsága szerint Aristophanés és Aristarchos betoldásnak vélte, Zénodotos pedig nem is szerepeltette e sorokat szövegében. Az alexandriai filológusok és a scholiasták indokai igen változatosak: a kezdősort („Mások más kapunál verekedtek erős viadalban”) a XV. énekből származtatják;⁹ elhibázottnak vélik a több kapura való utalást a „más kapu[k]nál” (*amph' alléisi... pyléisi*) kifejezésben, illetve magát a falnál folyó harcot is, hiszen a trójaiak ekkor még az árkon sem keltek át. Korainak vélik továbbá a „fellobogó tűz” megemlítését; szerencsétlen megoldásnak tartják a *lainon* („kő”, „kőből készült”) jelző különválasztását jelzett szavától (*teichos*), valamint az istenek említését. Ami pedig a narrátor önreflexióját illeti, az egyszerűen csak *geloion*, azaz: „nevetségés.”¹⁰

A modern kritikusok és kommentátorok egy része is csatlakozik az alexandriaiakhoz. Ameis, Leaf, valamint később Jachmann és legutóbb Taplin is késői betoldásként, interpolációként kezeli a szövegrészt,¹¹ Hainsworth pedig – aki a cselekményrészek közötti átvezető részletként szükségesnek tartja a jelenetet – „rosszul megszerkesztett passzusról” beszél, hiszen „Homéros elméje általában nem ennyire csapongó”.¹² Mindemellett a soroknak antik és modern védelmezői is akadnak. A scholio-

nokban olvasható egyik megjegyzés szerint a részlet a homérosi szemléletesség vagy képszerűség (*enargeia*) példája.¹³ A Kr. u. 2. vagy 3. században élt Pios Grammatikos¹⁴ a főkapu melletti kisebb kapuk feltételezésével megoldja a kapuk problémáját, a 176. sor személyes utalását pedig (a scholiasta szerint) „igen helyénvalónak” tartja (*pany metriós phésin eirésthai*), hiszen a cselekmény eddigi sokszínűségének fényében „természetes,” ha a költő rámutat az elbeszélés nehézségeire (*eikotós endeiknytai duscheré tén tón toioutón diégésin*).¹⁵ Eustathios hasonlóan vélekedik, hangsúlyozva, hogy az elbeszélés nehézségeinek ilyen forma, az eposz invokációihoz képest újszerű kifejezése önmagában is a homérosi sokszínűség (*poikilia*) bizonyítéka.¹⁶ A szövegrész modern apologétáit általában kevésbé zavarja az elbeszélés pontatlansága vagy következtelensége – egyedül Van der Valk foglalkozik ér-

demben az alexandriaiak kifogásaival¹⁷ –, előszeretettel tárgyalják azonban az elbeszélő személyes utalását. Az önreflexív sort többnyire az *aporia* motívum korai eseteként szokás értelmezni, gyakran az eposz hasonló metanarratív megoldásaival (invokációk, költői kérdések stb.) összehasonlítva.¹⁸ A kritikusok különböző megközelítéseinek és célkitűzéseinek megfelelően a vélemények megoszlanak abban a kérdésben, hogy a kijelentés valóban az elbeszélő tehetetlenségét és korlátozott tudását exponálja-e,¹⁹ avagy – paradox módon – éppen a mindent áttekinteni képes narrátor megjelenítő erejéről tanúskodik,²⁰ általános azonban a meggyőződés, hogy a szóban forgó sor szerves része közvetlen szöveggörnyezetének, és jól illeszkedik a homérosi eposzok egyéb metanarratív elemeihez.

Dolgozatomban én is ehhez a sorhoz (*Ilias* XII. 176) fűznék megjegyzéseket, jórészt osztva mindazok véleményét, akik szerint az elbeszélő személyes utalása fontos része mind az általunk rekonstruálható antik, mind pedig a modern esztétikai tapasztalatnak. A kijelentésben az *aporia* kétségkívül jelenlévő motívuma mellett azonban egy olyan lehetséges olvasatra szeretném felhívni a figyelmet, amely a költői alkotás *technikai* nehézségei mellett az elbeszélői és a befogadói tapasztalatban megjelenő *etikai* problémákat is feltárja, s a sorra adott *intellektuális* válaszok mellett a befogadók *emocionális* reakcióját is figyelembe veszi. Ez az olvasat, amennyiben helyesnek bizonyul, egyrészt különleges adalékkal szolgálhat az antik esztétikai gondolkodás korai történetéhez, másrészt új szempontot nyújthat a sor eposzon belüli jelentőségének újragondolásához. Ahhoz azonban, hogy ezekhez az általános következtetésekhez eljussunk, először alaposabban szemügyre kell vennünk a szóban forgó elbeszélői kijelentést.

A sor tartalmi és formai (grammatikai) szempontból is érdekesítő. Ez az egyetlen hely a két eposzban, ahol a költő nem a Múzsák segítségül hívásával utal saját magára;²¹ és kivételesnek számít az isteni elbeszélő-képességet közvetlenül tematizáló, általában más kontextusban használatos *theos hós* („istenként”) kifejezés *accusativusos* formája is.²² Kérdéses to-

vábbá, hogy pontosan mire utalhat a *tauta panta* („mindezt” vagy „mindazt”) szókapcsolat, s hogy miért az *agoreuó* („nyilvánosan beszél”, „kimond”, „elmond”) igét használja a költő. A legkülönösebb azonban maga az állítmány (az *argaleon* melléknév): a homérosi eposzok szövegében egyáltalán nem gyakori ugyanis, hogy az elsődleges narrátor (a két eposz elbeszélője, „Homéros”) saját tevékenységét így minősítse. A II. ének közismert invokációja talán az egyetlen párhuzam, ám Homéros ott többnyire feltételesen, itt viszont egyértelműen kijelentő módon fogalmaz.²³ Mit jelenthet ez a sor, mire utalhatnak ezek a kifejezések *így együtt?*

Kezdjük az *argaleon* szóval! A sor különböző olvasatai rendszerint a „nehézség” fogalmára fektetik a hangsúlyt, erre az értelmezésre alapozva az elbeszélői tehetetlenség, az *aporia* tézisé. Amint azonban etimológiája is mutatja (**alg* + *aleos*, az „l” elhasonulásával), a kifejezés eredetileg a nehézségek egészen konkrét fajtájára, a fájdalomra utalt.²⁴ Ha áttekintjük a kifejezés *Ilias*-beli előfordulásait, azt láthatjuk, hogy az eredeti jelentés a legtöbb esetben legalább részben megmarad. *Argaleos* például a háború,²⁵ a sebesülés,²⁶ a fáradtság,²⁷ a betegség,²⁸ a kihagyó lélegzet,²⁹ a haldokló katonák sóhaja³⁰ vagy akár a viharos szél.³¹ A kifejezés nem egyértelműen fizikai megpróbáltatásokkal (pl. a haraggal,³² a büntetéssel,³³ a szidással,³⁴ a meneküléssel³⁵ vagy akár a sorssal³⁶) kapcsolatos használatában sem nehéz felfedeznünk a fájdalom képzetét, és az elvont „nehézség”-fogalom viszonylag kevés *Ilias*-beli megjelenése is értelmezhető fizikai vagy lelki fájdalomra való utalásként.³⁷ Az *Odysseia* szövegében jóval gyakrabban fordul elő a szó elvont jelentésben (’nehézség’-ként), ám ezekben az esetekben sem mindig könnyű kizárni a konkrét (testi vagy pszichés) fájdalommal kapcsolatos értelmezéseket.³⁸ A homérosi himnuszokban és Hésiodosznál túlnyomórészt a fájdalomhoz kapcsolódó jelentésekben szerepel a szó;³⁹ különleges, ám jelentésében az eddigiéhez hasonló használat a vágy *argaleos*ként való leírása a *Munkák és napok* szövegében.⁴⁰

A korai görög epika szövegvilágában tehát az *argaleos* kifejezés kontextusától függően kisebb vagy nagyobb mértékben előidézhetheti a szó eredeti jelentését, a (fizikai vagy lelki) fájdalmat. Ami a XII. ének vizsgált sorának közvetlen kontextusát illeti, látható, hogy egy rövid általános összefoglaló után („Mások más kapunál verekedtek erős viadalban”) az epikus narrátor állítja, hogy *argaleos* az elbeszélés, majd a következő sor magyarózó mellérendelésével („Mert az egész kőfal körül” stb.) rögtön bele is kezd a mesébe. Ez az elbeszélői szituáció könnyen párhuzamba vonható az *Odysseia* azon helyével, ahol az álrühás Odysseus a következő panasszal vezeti be válaszáat a phaiák királynőnek, Aretének:

argaleon, basileia, diénekeós agoreusai
kéde’, epei moi polla dosan theoi Uraniónes

Szörnyű nehéz elmondani mindent sorra, királynő,
mert hisz olyan sok kint-bajt mértek az égilakók rám.

Odysseia VII. 241⁴¹

Irene de Jong mutat rá, hogy az *Odysseia*-ban a trójai veteránok visszaemlékezései tipikusan az elszenvedett keserveket és fájdalmakat állítják előtérbe. Az imént idézett részlet kitűnő

példája ennek a tendenciának, „érzelmes bevezetésként” (*emotional preamble*) funkciója a befogadók figyelmének felkeltése – akár a phaiákokról, akár az eposz közönségéről legyen szó.⁴² A párhuzam alapján az *Ilias* szóban forgó sorát értelmezhetjük ilyesfajta bevezető fordulatként, mely az elbeszélendő tartalmak kiemelésével feszültséget teremt a befogadóban; s talán nem túlzás azt állítanunk, hogy az *Odysseia*-beli példához hasonlóan ez az elbeszélői kijelentés sem mentes az érzelmi vonatkozásoktól.

Az *aporia* megnyilvánulásaként az *Ilias*-beli sor az elbeszélés nehézségét, számtalan egyidejű történés pontos megfogalmazásának lehetetlenségét fejezi ki. Amint azonban a fenti párhuzam is mutatja, az elbeszélés tárgya nem kizárólag mennyisége vagy változatossága tekintetében okozhat nehézségeket. Az elbeszélendő történet hosszúsága és sokszínűsége fölött érzett (látszólagos) tehetetlenség könnyen együtt járhat az elbeszélő valós fájdalmával, melyet éppen a hosszú és sokszínű történet vált ki. Devecseri az *Odysseia* idézett helyén „szörnyű nehéznek” fordítja az *argaleon* szót, találozva érzékeltetve a mesélő felfokozott érzelmi állapotát (a *pathos*). Kérdés azonban, hogy az *Ilias* tárgyalt sorában milyen többletjelentést hordoz, ha feltételezzük, hogy az elsődleges narrátor (a homérosi elbeszélő) számára is „szörnyű nehéz:” nem csupán lehetetlennek tűnő, hanem egyúttal fájdalmas feladat is az elbeszélés. Ahhoz, hogy ezt a kérdést megválaszolhassuk, meg kell vizsgálnunk, pontosan *mit* és *hogyan* akar elmesélni a költő.

Argaleon de me tauta theon hós pant’ agoreusai – a sort az *aporia* kifejezéseként értelmező Egbert Bakker szerint a *tauta* mutató névmás ezen a helyen „nem valami jelenvalóra mutat; inkább arról van szó, hogy az ottani (ti. a cselekmény idejében történő) összes esemény leírásának nehézsége különleges emberi kapcsolatot hoz létre a költő és közönsége között. Olyan dialogikus pillanat ez, melyben a *tauta* használata teljesen indokolt.”⁴³ Ezen elgondolás szerint a *tauta panta* szókapcsolat *mindazokra* a régmúltbeli dolgokra vonatkozik, amelyeknek az elbeszélő csupán töredékét tudja szemünk elé tárni, s melyek nagy része menthetetlenül a múltba tűnt mind saját maga, mind közönsége számára. A *tauta* névmást azonban olyan, saját szövegkörnyezetére utaló ún. *diskurzusdeixis*ként is értelmezhetjük, amely *mindazokra* az eseményekre mutat rá, amelyeket az elbeszélő az eposz előadásának/megalkotásának idejében megjelenít (tulajdonképpen: „mindezekre”).⁴⁴ Ezek szerint – a fent idézett első *Odysseia*-beli példához hasonlóan – a konkrét elbeszélendő történet, azaz itt: a fal elleni lehengerlő trójai támadás, az akhájok bújja és az istenek keserve *argaleon*. Amennyiben tehát – Bakkerrel ellentétben – nem kizárólag az elbeszélés lehetetlenségére való utalásként fogjuk fel az *argaleon* szót, úgy az elbeszélő fájdalma a tizenkettedik énekben ábrázolt egész reménytelennek tűnő helyzet kapcsán is megfogalmazódhat.

Ez az értelmezési lehetőség talán meglehetősen meglehetősen, hiszen nem várnánk az egyébként túlnyomórészt objektívnak tűnő homérosi elbeszélőtől, hogy érzelmi reakcióját közölve közvetve állást foglaljon az akhájok mellett. Noha nem zárható ki a költő ilyesfajta részrehajlása,⁴⁵ úgy vélem, a sor általánosabb érvényű megnyilatkozásként is felfogható. Maga a költő mondja ki ugyanis, *theon hós*, azaz: *mint isten* szörnyű nehéz számára mindezeket a dolgokat elbeszélni. Ez a határozói szókapcsolat rendszeren *theos hós* formában fordul elő Homérosnál „a megjelenés vagy a társadalmi státusz iránti csodálat” kifejezése-

ként,⁴⁶ itt azonban kivételesen az elbeszélés képességére utal. A sorban *aporiát* felfedező kritikusok általában az emberi tudás korlátozottságának jelzésként, az eposz hasonló helyeinek (invokációk, költői kérdések stb.) vonatkozásában értelmezik a kifejezést,⁴⁷ s kétségkívül ezt az olvasatot erősíti a mondat szórendje is: a *tauta* és a *panta* közé ékelve a *theon hós* szókapcsolat elsődlegesen a mindent (minden egyes dolgot, minden részletet) közvetíteni képes isteni megjelenítő képességre utal (kb. „szörnyű nehéz nekem ezeket, mint egy isten, *mind* elbeszélmem”). Amennyiben azonban a *tauta panta*-t (a fentiek alapján) nem kizárólag az elbeszélés számszerűsíthető jellemzőire (a cselekmény különböző, gyakran egyidejű mozzanataira), hanem a konkrét ábrázolt szituáció egyéb, olykor csak a sorok között sugalmazott (lélektani, ideológiai, emocionális stb.) aspektusaira is vonatkoztatjuk, akkor az „istenhez hasonló” elbeszélés eszünkbe juttathatja a homérosi istenek „játékvilágát” (Szabó Árpád kifejezését használva), azt a halhatatlan könnyedséget, amely gyakran a halandók szenvedésének szenvtelen tudomásulvételében nyilvánul meg.⁴⁸ Amint Griffin rámutat, Homéros istenei (főként az *Ilias*ban) sokszor megható, ám egyúttal szórakoztató színjátékként vagy látványosságként figyelik és kommentálják a földi eseményeket, s a költő e merész innovációja következtében a befogadók olyan perspektívával gazdagodnak, amelyből egyszerre tragikusnak és komikusnak, jelentéktelennek és nagyszerűnek láthatják az emberi életet és halált.⁴⁹ Az eposz befogadói az elbeszélő segítségével minden további nehézség nélkül elsajátíthatják ezt a nézőpontot; a tanulmányomban vizsgált sorban azonban a költő szükségesnek tartja, hogy reflektáljon saját halandó mivoltára, s mind trójai, mind akháj hősei szenvedése fölött érzett fájdalomával kifejezze keserves sorsuk – általában a keserves emberi sors – iránti szimpátiáját. Talán az sem véletlen hogy az epikus elbeszélésre rendszerint használt igék (*aeidó*, *eipon*, *ennepó* stb.) helyett itt az istenek egymás közötti társalkodását is gyakran leíró *agoreuó* igét használja a költő: szörnyű nehéz ugyanis halandóként, halandó közönség előtt, úgy *beszélni* az emberi szenvedésről, mint egy isten.⁵⁰ Az elbeszélő ilyesfajta szimpátiája hősei iránt talán szokatlan, ám egyáltalán nem kivételes: az eposzban: a Menelaoszhoz és Patrokloszhoz intézett homérosi *apostrophék*⁵¹ hasonló részvétet sugallnak. Mi több, Homéros mintáját követve a későbbi eposzköltők sem zárkóznak el a *pathos* ilyenforma kifejezésétől: a legkésőbbi, s talán leginkább Homérosot követő példa Milton *Elvesztett Paradicsoma*, ahol az első emberpár és az angyalok bukásának elbeszélése „szomorú”, illetve – mintegy az *argaleon* jelentésárnyalatait elősorolva – „szomorú és nehéz feladatként” jelenik meg, bár a Múza mindvégig „könnyen sugallja” a dalt.⁵²

Argaleon de me tauta theon hós pant' agoreusai – „szörnyű nehéz nekem minderről istenként beszélnem”: a Bakker által tételezett különleges emberi kapcsolat énekmondó és közönsége között az általam javasolt „pathetikus” értelmezésre is jellemző, hiszen az eposz közönsége a homérosi elbeszélőhöz hasonlóan halandóként viszonyul az eposz cselekményéhez. Erről néha hajlamosak vagyunk megfeledkezni: az *Ilias* olvastán csupán könnyed szemlélői vagyunk mindannak a (nagyszabású hősökkel és fennkölt stílusban előadott, megható és szórakoztató) küzdelemnek és szenvedésnek, mely saját (többnyire kicsit sem nagyszabású vagy fennkölt, s gyakran a legkevésbé sem megható vagy szórakoztató) emberi küzdelmeinket és szenvedésünket

mintázza. A költő ezért rendre figyelmezteti befogadóit: ami a harctéren történik, az nem lebecsülendő,⁵³ akár még az isteneknek sem,⁵⁴ sőt, előfordul, hogy egyenesen a közönséghez fordul:

*hós hoi men marnanto, ude ke phaiés
ute pot' éelion són emmenai ute selénén*

*Így tusakodtak ezek tűzlángként; mondhatod akkor
tán, hogy a nap meg a hold sincs már épségben az égen.*

Ilias XVII. 366–367

Longinos az ilyen részletekkel kapcsolatban rámutat: a költő közönségének kiszólva „nagyobb szenvedélyt” (*empathesteron*), „érdeklődést” (*prosektikóteron*) és „izgalmat” (*agónos empleón*) kelt,⁵⁵ s ez a dolgozatomban vizsgált sorra is igaz. Itt ugyanis, amint már megállapítottuk, a homérosi elbeszélő egy pillanatra saját emberi mivoltára reflektál, erős ellentétet állít fel a történetek isteni és emberi felfogása között, és fájdalomának kifejezésével közvetlenül szimpatizál küzdő hőseivel. Ezáltal bennünk is tudatosítja az *Ilias* egyik legfontosabb etikai problémáját: azt, hogy az eposz sokszor az emberi fájdalom és szenvedés ábrázolásával szerez mérhetetlen esztétikai örömet.⁵⁶ Ezzel a fordulattal a költő egy pillanatra kizökkent a befogadóit a szöveg felhőtlen élvezetéből, és emlékezetükbe idézi, hogy az *Ilias* cselekménye – minden kellemes feszültsége és izgalma ellenére – végső soron tragikus. Roland Barthes megkülönböztetésével élve egyenesen azt állíthatjuk, hogy e helyen az eposz *örömszövege*, mely „kielégülést okoz, betölt, eufóriát idéz elő; [...valamint] az olvasás *kényelmes* gyakorlatához kötődik”, egy pillanatra *gyönyörszöveggé* válik, olyan műalkotássá, mely „elveszetté” és „vigasztalanná” tesz.⁵⁷

Mindent egybevéve azt láthatjuk tehát, hogy a szóban forgó sorban Homéros az *Ilias*ban egyedülálló módon egyszerre tematizálja az elbeszélés nehézségeit és az esztétikai befogadás olykor feloldhatatlan feszültségét.⁵⁸ Az utóbbi motívumot inkább az *Odysseia* dalnok-jeleneteiből ismerjük (például amikor Odysseus keserves emlékei felidézése ellenére is szívesen hallgatja Démodokost);⁵⁹ *Ilias*-beli szerepeltetése azért különleges, mert az elsődleges narrátor kijelentéseként közvetlenül, mindenfajta eltávolító elbeszélői fogás nélkül firtatja az alkotás és a befogadás etikai dimenzióját. A közönség ilyesfajta érzelmi befolyásolására már Longinos is reflektál, a sor kettős, intellektuális és emocionális hatásának pontos leírására azonban talán alkalmasabb a modern esztétika szókincse. Egyrészt, amint Andrew Ford is rámutatott, az *aporia*, azaz a tökéletes, minden részletre kiterjedő elbeszélés lehetetlenségének felvillantása leírható a matematikai fenségesség kanti fogalmával: a költő ugyanis bevallja, nem képes egybefogni a megjelenítendő részletek sokaságát.⁶⁰ Másrészt azonban annak tudatosítása, hogy a tökéletes (azaz: az istenek könnyed távolságtartásával előadott) elbeszélés a halandók számára egyszersmind gyötrelmes is, inkább a burke-i fenségességet idézi: azt a „negatív örömet”, amely a fájdalom ideájára való reflexión alapul.⁶¹ Bármelyik olvasatot is részesítjük előnyben, az csupán Homéros nagyságát bizonyítja, hogy ezt a jelentőségteljes mondatot éppen a fal megostromlásának kezdetére időzítette, intellektuálisan és emocionálisan is felkészítve közönségét Achilleus haragjának véres következményére, a hajóknál elszenvedett „sokezer kínra”.⁶²

Jegyzetek

A dolgozat az Ókortudományi Társaság 2013-as ifjúsági előadói pályázatán harmadik helyezést elért pályamű szerkesztett változata (nyilvános előadására 2013. április 19-én került sor). Ezúton szeretném megköszönni az előadás hallgatóságának kritikai észrevételeit, melyeket igyekeztem beépíteni gondolatmenetembe. A dolgozat írása idején a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásában részesültem.

- 1 *Ilias* XII. 3–35; a továbbiakban Homéroszt a Monro–Allen-féle kiadásból idézem, szükség esetén Devecseri fordítását is felhasználva.
- 2 *Ilias* XII. 10.
- 3 Vö. *Ilias* XII. 34–35: „Ezt voltak később végzendők büszke Poszeidón / és Phoibosz; de a harc most még lángolt a remekbe / épült fal mellett.” Zeus először a XV. énekben árulja el pontosan akaratát (49–77), a VIII. ének elején az istenek gyűlésében még szándékosan homályosan fogalmaz (*Ilias* VIII. 5–10).
- 4 *Ilias* XII. 110–174.
- 5 *Ilias* XII. 310–328.
- 6 *Ilias* XII. 195–251.
- 7 *Ilias* XII. 445–471.
- 8 A homérosi *apostrophék*hoz lásd Block 1982.
- 9 Vö. *Ilias* XV. 414.
- 10 Erbse 1969–1983, III. 35–337. Vö. még Jachmann 1949, 176: „M 176: so redet wohl ein Rhapsode, aber kein homerischer Dichter”.
- 11 Ameis 1868, I. 108; Leaf 1900, I. 537; Jachmann 1949, 169–187; Taplin 1992, 166.
- 12 Hainsworth 1993, 336–337: „Homer’s mind is not usually so butterfly”.
- 13 Erbse 1969–1983, III. 337. Az *enargeia* fogalmához lásd Nünlist 2009, 194–198.
- 14 „Pius”: *Brill’s New Pauly* 2013.
- 15 Erbse 1969–1983, III. 336–337.
- 16 Eustathios 1971–1987, III. 371. A *poikilia* fogalmához lásd Nünlist 2009, 198–202.
- 17 Van der Valk 1963, I. 579.
- 18 Lásd pl. Beye 1964, 352; Ford 1992, 72–77; Hainsworth 1993, 337; de Jong 2001, 102; de Jong 2004a, 47; de Jong 2004b, 16; Bakker 1997, 57–58.
- 19 Bakker 1997, 57–58; Garcia 2002, 52; Garcia 2007, 220; Maguire 2009, 13.
- 20 Latacz 1977, 98; Stoddard 2004, 89–90; Clay 2011, 62–63.
- 21 Vö. *Ilias* I. 1; II. 484–492; II. 761; XI. 218; XIV. 508; XVI. 112; *Odysszeia* I. 1; I. 10.
- 22 Hainsworth 1993, 337.
- 23 Lásd *Ilias* II. 484–492, különösen a 489–492. sorokat.
- 24 Lásd a szó definícióját a Liddel–Scott–Jones-féle *Greek–English Lexicon*ban, a *Lexicon des Frühgriechischen Epos*ban, és a Györkösy–Kapitánffy–Tegyey-féle *Ógörög–Magyar Nagyszótár*ban.
- 25 *Ilias* I. 589; IV. 470–471; X. 521; XI. 4; XI. 278; XIV. 87; XVII. 384–385 (Eris); XVII. 544; XXI. 385–386 (Eris); XXI. 498–499.
- 26 *Ilias* XI. 812; XVI. 528.
- 27 *Ilias* XIII. 85.
- 28 *Ilias* XIII. 667.
- 29 *Ilias* XV. 10; XVI. 109.
- 30 *Ilias* XIX. 214.
- 31 *Ilias* XIII. 795; XIV. 254.
- 32 *Ilias* X. 106–107; XV. 121–122; XVIII. 119.
- 33 *Ilias* XIII. 669.
- 34 *Ilias* XIV. 104–105.
- 35 *Ilias* XVII. 666–667.
- 36 *Ilias* XXII. 60–61.
- 37 *Ilias* XII. 62–63; XII. 410–411; XVII. 252–253; XX. 356–357; XX. 366–368; XXI. 498–499; XXIII. 791–792. A szó „tisztán” nehézségre utal: *Ilias* XV. 140–141.
- 38 *Odysszeia* II. 244–245; IV. 393; IV. 397; IV. 483; V. 174–175; V. 366–367; XI. 100–101; XI. 292–293; XII. 161; XIII. 14–15; XV. 232; XV. 444; XVI. 88–89. „Tiszta” nehézség az *Odysszeiában*: XI. 291–292; XIII. 312; *argaleos* lehet továbbá a kérők tevékenysége: II. 198–199; a kérők gonosz terve: IV. 688–689; a szél: XI. 399–400; XI. 406–407; XXIV. 109–110; Skylla: XII. 118–119; a beszéd: XXI. 168–169; az átjáró Odysseus házában: XXII. 137; és a háború: XXIV. 531.
- 39 Lásd *Héraklész pajzsa* 43 (betegség); *Démétér-himnusz* 311 (éhezés); *Apollón-himnusz* 306 (Typhón); *Dioskurosok himnusza* 14 (szelek); *Dionysos-himnusz* 12 (béklyók), 24 (szelek).
- 40 *Munkák és napok* 66.
- 41 Lásd még *Istenek születése* 368–369; *Hermés-himnusz* 202–203.
- 42 De Jong 2001 75, 227. Lásd még Vergilius variációját a témára: *Aeneis* II. 3–8.
- 43 „The demonstrative is here not used to point at something that is present; rather, the sheer difficulty of describing all that was happening there creates a special human bond between the poet and his audience, a dialogic moment in which the use of *tauta* seems fully justified” (Bakker 1999, 10).
- 44 A diskurzusdeixis fogalmához lásd Tátrai 2010, 224–226. Ezt az értelmezést támasztja alá a Loeb-kiadásbeli fordítás is: „hard were it for me, as though I were a god, to tell the tale of all *these* things” (Homéros 1924, I. 557; kiemelés tőlem).
- 45 A homérosi részrehajlás rövid, ám idevágó tárgyalását (a különböző nézetek részleges feltárásával) lásd Holmesnál (2007, 57).
- 46 „[T]o express admiration for appearance or status” (Hainsworth 1993, 337).
- 47 Lásd pl. *Ilias* II. 484–492 és *Odysszeia* XIX. 221–223 (ahol Odysseus az *argaleon* szót használja); vö. még *Aeneis* XII. 500–503.
- 48 Szabó 1954, 41–46.
- 49 Griffin 1986, 183–204.
- 50 Lásd pl. *Ilias* V. 431; VI. 464; VIII. 212; XVIII. 368.
- 51 Lásd pl. *Ilias* VII. 104; XVI. 692–693.
- 52 Lásd *Paradise Lost* V. 564 (*Sad task and hard*); IX. 13 (*Sad task*), 23–24 (*inspires / Easie*).
- 53 Lásd pl. *Ilias* IV. 539–542; XIII. 343–344; XV. 697–698.
- 54 Lásd pl. *Ilias* XIII. 127–128.
- 55 Longinos 26.2; lásd még *Ilias* V. 85–86.
- 56 MacLeod 2001, 301.
- 57 Barthes 1996, 82.
- 58 Lásd Ritoók 2009, 266.
- 59 Lásd *Odysszeia* VIII. 83–92, 486–531.
- 60 Ford 1992, 72–77; Kant 2003, 170–171.
- 61 Burke 2008, 44–45.
- 62 *Ilias* I. 2.

Bibliográfia

- Ameis, K. F. (szerk.) 1868. *Homers Ilias*. 2 kötet. Teubner, Leipzig.
- Bakker, E. 1997. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca.
- Bakker, E. 1999. „Homeric ΟΥΤΟΣ and the Poetics of Deixis”: *Classical Philology* 94, 1–19.
- Barthes, R. 1996. *A szöveg öröme*. Budapest.
- Beye, C. R. 1964. „Homeric Battle Narrative and Catalogues”: *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 345–373.
- Block, E. 1982. „The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil”: *Transactions of the American Philological Association* 112, 7–22.
- Brill's New Pauly*. 2013. Brill Online (hozzáférés: 2013. augusztus 15.). <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/pius-e926480>
- Burke, E. 2008. *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest.
- Clay, J. S. 2011. *Homer's Trojan Theater: Space, Vision, and Memory in the Iliad*. Cambridge.
- de Jong, I. J. F. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge.
- de Jong, I. J. F. 2004a. *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. Bristol (2. kiadás).
- de Jong, I. J. F. 2004b. „Homer”: I. J. F. de Jong – R. Nünlist – A. Bowie (szerk.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden, 13–24.
- Erbse, H. 1969–1983. *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*. 7 kötet. Berlin.
- Eustathios 1971–1987. *Eustathii archiepiscopi Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*. Szerk. M. Van der Valk. 4 kötet. Leiden.
- Ford, A. 1992. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca.
- Garcia, J. F. 2002. „Ritual Speech in Early Greek Song”: I. Worthington – J. M. Foley (szerk.): *Epea & Grammata: Oral & Written Communication in Ancient Greece*. Leiden, 29–54.
- Garcia, L. F. 2007. *Homeric Temporalities: Simultaneity, Sequence, and Durability in the Iliad* (doktori disszertáció, hozzáférés: 2013. augusztus 15.). <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1481658181&sid=1&Fmt=2&cl=1&id=79356&RQT=309&VName=PQD>> (UCLA).
- Griffin, J. 1986. *Homer on Life and Death*. Oxford.
- Hainsworth, B. 1993. *The Iliad: A Commentary. Volume III: Books 9–12*. Szerk. G. S. Kirk. Cambridge.
- Holmes, B. 2007. „The Iliad's Economy of Pain”: *Transactions of the American Philological Association* 137, 45–84.
- Homéros 1924. *Homer: The Iliad*. Ford. A. T. Murray. 2 kötet. Cambridge.
- Homéros 1951. *Homeri Opera*. Szerk. D. B. Monro – Th. W. Allen. 5 kötet. Oxford.
- Homéros 1993. *Iliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest.
- Jachmann, G. 1949. *Vom frühalexandrischen Homertext*. Göttingen.
- Kant, I. 2003. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest.
- Latacz, J. 1977. *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*. Beck, München.
- Leaf, W. 1900. *The Iliad, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices*. 2 kötet. London.
- Longinos 1965. *A fenségről*. Ford. Nagy Ferenc. Budapest.
- MacLeod, C. W. 2001. „Homer on Poetry and the Poetry of Homer”: D. L. Cairns (szerk.): *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford, 294–311.
- Maguire, L. 2009. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Chichester.
- Milton, J. 2007. *Paradise Lost*. Szerk. Barbara Lewalski. Oxford.
- Nünlist, R. 2009. *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában”: Ritoók Zs.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Stoddard, K. 2004. *The Narrative Voice in the Theogony of Hesiod*. Leiden.
- Szabó Á. 1954. *Homéros*. Budapest.
- Taplin, O. 1992. *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Oxford.
- Tátrai Sz. 2010. „Áttekintés a deixisről (funkcionális kognitív kiindulópontból)”: *Magyar Nyelvőr* 134, 211–233.
- Van der Valk, M. 1963. *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*. 2 kötet. Leiden.

Hudecz Bálint (1985) egyiptológus, az UNESCO Magyar Nemzeti Bizottságának munkatársa. Kutatási területe a saisi kori hadviselés.

Görög és kár zsoldosok a saisi kori Egyiptomban?

Hudecz Bálint

A saisi kori görög és kár harcosok egyiptomi jelenléte – többnyire Hérodotos munkásságából (II. 152–163) kiindulva – időről időre ismételten felkelti a tudományos kutatás érdeklődését, hogy teljesebb képet próbáljon adni ezen harcosokról, akiket a szakirodalom általában zsoldosként jelöl meg,¹ és – néhány kivételtől eltekintve – anélkül beszél a jelenségről, hogy a zsoldosság terminológiai (egyiptomi vonatkozású) értelmezésére vállalkozna. Jelen tanulmány a terminológia vizsgálata útján szeretne hozzájárulni ehhez a diskurzushoz, olyan kérdésekre is választ keresve, hogy az idegen harcosok milyen csatornákon keresztül jutottak el Egyiptomba, valamint hogy milyen körülmények idézték elő megjelenésüket és elterjedésüket.

1. A zsoldos definíciója

A saisi kor (Kr. e. 664–525) alatt Egyiptomban megjelenő görög és kis-ázsiai kár zsoldos katonák vizsgálata először megkívánja a zsoldos fogalmának definiálását. Ehhez a zsoldosság terminológiájának tisztázása és a zsoldosság mint jelenség elterjedéséhez szükséges gyakorlati feltételek meghatározása szükséges. A terminológia tisztázása arra szolgál, hogy meg lehessen határozni, mely egyénekre alkalmazható a fogalom, míg a gyakorlati leírás a zsoldosság megjelenését előidéző körülmények megállapítására vonatkozik.

A zsoldosság modern kori értelmezésében az 1949. augusztus 12-én kötött Genfi Egyezményeket kiegészítő és a nemzetközi fegyveres összeütközések áldozatainak védelméről szóló jegyzőkönyv (I. Jegyzőkönyv) zsoldosok kérdésével foglalkozó cikkelye ad útmutatást.² Az egyezmény alapján olyan személy tekinthető zsoldosnak, aki kifejezetten fegyveres összeütközés céljából, aktívan, pénzbeli juttatás fejében – amely meghaladja az érintett fél fegyveres erőinél szolgáló, hasonló rangú és hasonló feladattal megbízott harcosoknak ígért vagy fizetett összeget – áll egy olyan csoport szolgálatába, amelynek nem a tagja. A zsoldos tehát három kritériumnak kell hogy megfeleljen: (1) tevékenységét foglalkozásként üzi; (2) vagyonszerzés céljából, ellenszolgáltatás fejében harcol; (3) a felfogadó félhez a megkötött szerződésen kívül közvetlenül más kapcsolat nem fűzi. A meghatározásból és a zsoldos tevékenységből adódóan egy zsoldos katona ismérvei közé tartoz-

hat a mobilitás és az erre való igény, a professzionalizmusra való törekvés és az erkölcsi-morális elkötelezettség hiánya. A zsoldosság értelmezése során azonban érdemes szem előtt tartani, hogy a fogalom megítélése és ebből kifolyólag meghatározása korszakonként és területenként változik, így a modern kori értelmezés nem minden esetben állja meg a helyét az ókori viszonyok között.³

Az egyéni képességek és a munkaerő áruba bocsátása az emberiséggel egyidős,⁴ így a zsoldosság kezdetleges formája már a korai népcsoportok közötti katonai konfrontációk alkalmával is jelen lehetett. A terminológiai bizonytalanságból fakadóan azonban kérdéses, hogy ezen elemeket miként lehet közvetlenül felismerni az ókori államok hadszervezeteiben. A terminológiai bizonytalanságra több ókori hadtörténettel foglalkozó szerző egymástól függetlenül is felhívja a figyelmet. A tanulmány szempontjából releváns területeken, a görögöknél (károknál)⁵ és az egyiptomiaknál⁶ szintúgy megjelenik a zsoldosság definiálásának dilemmája. Egyiptomban már az Óbirodalom IV. dinasztiájától kezdve – tehát relatíve korán, a Kr. e. 3. évezred végéről – értesülünk núbiai haderőről a fáraó seregében.⁷ E tekintetben felmerül a kérdés, hogy a szakirodalom jogosan használja-e ezen csapatokra a zsoldos kifejezést.⁸ A bizonytalanság oka az, hogy Egyiptomban az idegen elemek többnyire nem ideiglenes jelleggel szolgáltak a fáraó hadseregében, hanem letelepedtek, és bekapcsolódtak az ország vérkeringésébe. Nem őrizték meg gazdasági függetlenségüket, így az országot érintő katonai konfrontációk őket is érintették, saját vagyonuk, családjuk is veszélybe kerülhetett. Éppen ezen okokból kifolyólag Anthony J. Spalinger szerint nem alkalmazhatjuk e harcosokra a zsoldos kifejezést.⁹ A terminológia modern kori értelmezése tehát nem teljesen állja meg a helyét a (korai) ókori társadalmakban, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a zsoldosság egy, a mai formájától különböző változata ne létezett volna. E tekintetben inkább a terminológia kiterjesztése és relativizálása szükséges.

A zsoldosság gyakorlati feltételeinek vizsgálata arra segít választ adni, hogy az adott térségben és korban egyáltalán rendelkezésre álltak-e azon körülmények, melyek a zsoldosság megjelenéséhez és esetleges széleskörű elterjedéséhez nélkülözhetetlenek. A vizsgálat három szempont alapján történhet, (1) a keresleti és (2) a kínálati oldal, illetve (3) a kommunikációs-tranzakciós csatornák áttekintésével és elemzésével.

Psammétichos nemigen hitt a bronzemberek segítségében, idő múltán azonban, hogy, hogy nem, a tengeren portyázó prédaleső kariai és ión kalózoknak ki kellett kötniük Egyiptom partjainál. Partra szálltak teljes bronzfegyverzetükben, egy egyiptomi ember pedig, aki sosem látott még bronzfegyveres harcosokat, elsietett Psammétichoshoz a mocsárvidékre, és hírül vitte neki, hogy a tenger felől bronzemberek érkeztek, és pusztítják a környéket. Psammétichos úgy látta, beteljesedett a jóslat, szívesen fogadta hát az iónokat és kariaiakat, s mindent megígért nekik, csak hogy a szövetségesei legyenek. Terve sikerült, majd egyiptomi hiveivel és a szövetséges csapatokkal megdöntötte a többi király uralmát.

Hérodotos II. 152
Muraközy Gyula fordítása

Psammétichos az iónoknak és kariaiaknak, akik uralomra segítették, földbirtokot adományozott a Nilus két partján, és meghagyta, hogy ott telepedjenek le, egymással szemben. Ennek a területnek Tábor lett a neve. De nemcsak földet adott, hanem az összes többi ígéretét is beváltotta. Majd egyiptomi gyermekeket küldött hozzájuk, hogy megtanulják a hellén nyelvet. Egyiptomban most ezeknek a gyermekeknek az utódai tolmácsok. Az iónok és a kariaiak sokáig laktak ezen a területen, nem messze a tengertől, Bubastis városa alatt, a Nilus pélusioni torkolatánál. Később azonban Amasis király áttelepítette őket Memphisbe, hogy mint testőrei megvédjék őt az egyiptomiaktól. Egyiptomban való letelepedésükkel teremtett kapcsolatot a hellének és az egyiptomiak között, s ennek a jóvoltából ismerjük pontosan a Psammétichos uralmoda idején és később történt egyiptomi eseményeket.

Hérodotos II. 154
Muraközy Gyula fordítása

1. A zsoldosok megjelenése nagyban függ a piaci igényektől. A vételi oldalon tehát valamilyen okból szükségessé válik külső haderő alkalmazása. Ez adódhat a katonai cél eléréséhez szükséges helyi emberi erőforrás vagy a képzett, a feladatra alkalmas haderő hiányából; bizalmatlanságból a rendelkezésre álló fegyveres erőkkel szemben; vagy akár gazdasági megfontolásokból is, tudniillik hogy ne a helyi munkaerő kerüljön besorozásra és a termeléstől való elvonásra.
2. Hiába nyílik igény zsoldosok alkalmazására, ha a kínálati oldalon, azaz a piacon nem jelenik meg kellő számú és minőségű zsoldos katona. A kínálati oldal vizsgálata tehát egyrészt a zsoldosokat kitermelő terület gazdasági, társadalmi és demográfiai helyzetének, másrészt a zsoldos katonák által képviselt kvalitások elemzésére irányul.
3. A zsoldosság jellegéből fakadóan többnyire nem lokális jelenség. Az emberi erőforrás áruba bocsátása közigazgatási egységek között zajlik. Ahhoz, hogy ez bekövetkezessen, szükség van a katonák logisztikai és infrastrukturális mozgatására, valamint nélkülözhetetlen egy kommunikációs hálózat, amin keresztül a kereslet és a kínálat egymásra talál. További lényeges szempont a zsoldosok javadalmazásának vizsgálata, hiszen a zsoldos akkor képes mobilis maradni, amennyiben javadalmazása ezt lehetővé teszi.

2. A keresleti oldal – a saisi dinasztia felemelkedése

Egyiptomban a líbiai kor (Kr. e. 943–723) második felére olyannyira meggyengült a központi hatalom, hogy a XXII. dinasztia mellett megjelentek további dinasztiák is, melyek függetlenül gyakoroltak hatalmat, és igényt tartottak az uralkodói címre.¹⁰ Az erős központi irányítást nélkülöző Egyiptomnak nemcsak a belső gyengeséggel kellett szembenéznie, hanem a saját érdekszférájukat, befolyási övezetüket kiterjeszteni kívánó szomszédos államokkal, birodalmakkal is. A Nílus völgyét először délről érte a támadás, a Napata központtal létrejött államszervezet kezdetben Dél-Egyiptomra kívánta kiterjeszteni fennhatóságát, majd végül egész Egyiptomot ellenőrzése alá vonta.¹¹ A történetírás az egyiptomi XXV. dinasztiaként tarja számon a napatai uralkodókat (Kr. e. 722–655).¹² Eközben a fénykorát élő Asszír Birodalom erőteljes expanzióba kezdett, és a Kr. e. 8. század végére Egyiptom tradicionális keleti érdekszféráját veszélyeztette. Egyiptom és Asszíria között így elkerülhetlenné vált a nyílt konfrontáció. Az éveken át tartó, változó sikerű konfliktus végül asszír katonai sikerrel, az egyiptomi főváros, Théba kifosztásával (Kr. e. 664/3) és a napatai fennhatóság felső-egyiptomi viszszaszorulásával zárult.¹³

Az asszír vezetés tisztában volt vele, hogy az egyiptomi befolyást pusztán Egyiptomban állomásoztatott asszír katonai haderővel képtelenség fenntartani, ezért a deltabeli fejedelemségek egy részét vazallusi szerződés megkötése után a helyükön hagyták. Ilyen fejedelem volt Nechós¹⁴ is, aki annak ellenére, hogy sikertelenül szövetkezett az asszír uralom megdöntésére, egy rövid ninivei fogságot követően visszatérhetett Sais és Memphis élére, sőt fia, Psammétichos elnyerte Athribis városát is. Nechós vesztét (Kr. e. 664) éppen az okozta, hogy a látványos megbocsátási gesztus után kitartott az asszírok oldalán a napataikkal szemben. Nechós fia, Psammétichos is menekülni kényszerült, azonban az asszírok Théba kifosztása során restaurálták Psammétichos uralmát, aki visszakapta apja örökségét is.¹⁵ Alsó-Egyiptomban Sais, Memphis és Athribis felett gyakorolt hatalmat, továbbá feltehetőleg egy asszír helyőrség is rendelkezésére állt, hogy mint asszír vazallus sikeresen megőrizhesse a formális asszír dominanciát a helyi fejedelemségekkel szemben.¹⁶ A napatai hatalom és az Asszír Birodalom visszahúzódásával hatalmi vákuum alakult ki Egyiptomban, melyet I. Psammétichos (Kr. e. 664–610) a XXVI. dinasztia megalapításával töltött ki, de ehhez le kellett számolnia a helyi fejedelemségekkel és meg kellett szilárdítania az uralmát.

A késő líbiai kori és kora későkori Egyiptomról (I. Psammétichos trónra kerüléséig bezárólag) megállapítható, hogy politikailag decentralizált volt, és nem tudott sikeresen fellépni a külső hódítókkal szemben. A katonai gyengeség azzal

magyarázható, hogy a saját érdekeiket szem előtt tartó fejedelemségek nem akartak, és nem is tudtak együttműködni egymással, ezáltal egy jobban megszervezett külső hatalom könnyedén rátehető a kezét a Nílus völgyére. Jó példa erre a Napata Birodalom hódítása. Azonban ez az argumentum nem elégséges az asszírokkal szembeni katonai kudarc magyarázatához. Vitathatatlan, hogy az ereje teljében lévő Újasszír Birodalom hadseregével kevés közel-keleti hatalom vehette fel a versenyt,¹⁷ de ahogy Spalinger is megállapítja, az egyiptomi, illetve a napatai csapatok haditechnika, fegyverzet, páncélzat és szervezethez terén elmaradtak keleti szomszédjuktól.¹⁸ A zsoldosság így Egyiptomban gazdag piacra találhatott, az egymással is rivalizáló fejedelmek zsoldosok alkalmazásával lépéselőnybe kerülhettek, valamint független, képzett és ütőképes hadseregre tehettek szert. Feltehetőleg végül azért csupán Psammétichos élt a lehetőséggel, mert az ő kezében összpontosultak a zsoldosok felbéreléséhez szükséges erőforrások és kommunikációs csatornák.

3. A kínálati oldal – zsoldosok az archaikus korban

A szakirodalom tradicionálisan a károkhöz köti a zsoldosság modern kori értelemben vett megjelenését, és széleskörű elterjedését a Kr. e. 4. század folyamán a görögöknek tulajdonítja. A zsoldos jelenség felvirágzását elsősorban társadalmi és gazdasági feszültségek eredményeként értelmezi. Vízválasztónak a saisi kor elejét tekinti, amikor I. Psammétichos görög és kár zsoldosokat fogadott szolgálatába, hogy hatalmát megszilárdítsa az egyiptomi trónon.¹⁹ Kétségtelen, hogy fontos történelmi pillanatról van szó, de nem szabad megfeledkezni arról, hogy mindennek volt előzménye. Korábban is szolgáltak zsoldosok idegen uralkodók seregeiben, sőt a saisi kor előtt görög és kár katonák is elszegődtek már más hatalmak seregeibe.

A görög zsoldosság kérdésének vizsgálatakor az archaikus kor többnyire kiszorult az elemzésekből, azon elméletből kiindulva, hogy a zsoldos jelenség mindenképpen valamilyen társadalmi és gazdasági krízis produktuma, és ilyen krízisről nem tudunk az archaikus korban. Egy további meglátás szerint az archaikus korban a görög zsoldosok egy szűk társadalmi rétegből kerültek ki, akiket nem a klasszikus gazdasági mozgatórugók vittek e pályára, hanem a személyes becsvágy és dicsőség utáni vágy.²⁰ Újabban ezeknek az elméleteknek a felülvizsgálatát sürgeti Nino Luraghi. Véleménye szerint valóban a szegénység lehetett a fő mozgatórugója a zsoldosságnak, azonban a zsoldosság megjelenését nem csupán a gazdasági állapotokban bekövetkezett változás idézheti elő, hanem a régiók közötti strukturális különbségek is: az archaikus kori zsoldosok többsége olyan, demográfiai és gazdaságilag marginális területekről származott, melyek gazdagabb, jobban szervezett közösségek, politikai entitások mellett feküdtek. A szegénység relatív fogalom, mely csak akkor nyeri el az értelmét, ha van mihez viszonyítani. Ezek a különbségek ugyanúgy megvoltak az archaikus, mint a klasszikus korban.²¹

A zsoldosság archaikus kori elterjedtségére a legkézenfekvőbb példa a saisi kori Egyiptom, de néhány régészeti és írásos emlék is arra utal, hogy nem elszigetelt jelenségről volt szó. A Földközi-tenger keleti medencéjében a görög és kár zsoldosok alkalmazása bevett gyakorlat lehetett már a Kr. e. 8. század végétől is.²² Így Egyiptom tekintetében nem korábban ismeretlen, új jelenségként kell értelmezni a Psammétichos uralma alatt megjelenő zsoldosságot, hanem pusztán arról volt szó, hogy a megfelelő kommunikációs csatornákon keresztül egymásra talált a kereslet és a kínálat. Hérodotos csupán ión és kár harcosok érkezéséről ad hírt, de feltehetőleg ennél árnyaltabb a kép. A görögök részéről nemcsak az iónok szegődtek a fáraók soraiba, hanem általánosságban véve a

*Kik vagytok? Merről járjátok a tengeri ösvényt?
Dolgotok is van-e, vagy csak amúgy vaktába bolyongtok,
mint a kalóznépség, mely a sós vizen erre meg arra
lelkét kockáztatja, s a többi hajósra veszélyt hoz?*

Homéros: *Odysseia* III. 71–74
Devecseri Gábor fordítása

*Hát idegen, sose mérhetlek versenyre kiváló
férfihoz, versenyre, mi van sokféle a földön,
inkább sokpadu bárkával siető utazóhoz,
bárkások vezetőjéhez, ki csupán haszonért jár,
és rakományra ügyel, csak az árut tartja eszében,
meg rablott vagyonát; nem látszol versenyzőnek.*

Homéros: *Odysseia* VIII. 159–154
Devecseri Gábor fordítása

*...(Azonban) lovas küldöncé(nek küldését), amelyet
eleinte állandóan küldözgetett az egészségem iránt tu-
dakozódni, hirtelen megszüntette [ti. Gygés]. Azért, mert
Aššur, a nemző istenem szavát nem őrizte, a saját maga
erejében bizakodván, felfuvalkodottá vált a szíve. Had-
seregét Pišamilkinek (Psammétichos), Egyiptom királyá-
nak szövetségesül küldte, aki az uralmam igáját lerázta.*

Aššur-bān-apli *A prizma* II. 111–115
Komoróczy Géza fordítása

*Pédón, Amphinneós fia ajánlott fel engem Egyiptomból
magával hozva. Az egyiptomi király, Psammétichos adott
még jutalmul egy arany karkötőt és egy várost bátorsá-
gáért.*

Pirénében talált egyiptomi bazaltszobrocška felirata
Németh György fordítása
(Németh–Hegyvi 2011, 2.3.4.4)

Apírás az újabb elpártolás hírére felfegyverzett segédcsapatokkal indult az egyiptomiak ellen, s magával vitte a kariaiak és iónok mintegy harmincezer főnyi zsoldoseregét is.

Hérodotos II. 163
Muraközy Gyula fordítása

Amasis kedvelte a helléneket, amit sok alkalommal kimutatott. Azoknak a helléneknek, akik Egyiptomban kívántak letelepedni, kijelölte lakóhelyül Naukratis városát, azoknak pedig, akik nem akartak állandóan ott lakni, csak időnként arrafelé hajóztak, külön területet adományozott, hogy oltárokat emelhesse nekik és szentélykörzeteket létesíthessenek. (...) Régen Egyiptomban Naukratison kívül nem volt egyetlen kereskedelmi központ sem. Ha egy kereskedő odatévedt a Nilus valamelyik torkolatához, meg kellett rá esküdni, hogy nem szándékosan került oda, s azt is esküvel kellett megfogadnia, hogy nyomban elvitorlázik a kanóbsi torkolathoz.

Hérodotos II. 178–179
Muraközy Gyula fordítása

görög térség keleti felében letelepült etnikumok adták a saisi kori zsoldosok többségét.²³ Az Egyiptom felé irányuló zsoldosság területspecifikus jelenség lehetett, aminek az okait az itt lévő városállamok politikai, társadalmi és gazdasági mozgásterének lecsökkenésében kell keresni. Ezen államok feltehetőleg a lydők politikai törekvéseinek estek áldozatul, ami a Kr. e. 7. század elején következhetett be.²⁴

A Hérodotos által megőrzött hagyomány szerint az Egyiptom partjainál megjelent görögök és károk bronzból készült lemezeztet viseltek (II. 152), ami egy egyiptomi számára szokatlan látvány lehetett.²⁵ A leírás arra enged következtetni, hogy ezek a harcosok nehéz fegyverzetű hopliták voltak.²⁶ A hoplita harcmodor kifejlődésének és a *phalanx* megjelenésének kérdése a tudományos életben vita tárgyát képezi, azonban annyi nyilvánvalónak tűnik, hogy a *hopla* elemei már a Kr. e. 8. század vége felé megjelentek.²⁷ A hoplita alapvetően görög nehézfegyverű katona volt, de ezt a harcmodort átvették más hellenizált vagy a görögökkel szoros kapcsolatot ápoló népcsoportok, így a károk is.²⁸ A zsoldosok felbérlekora Psammétichos érdeke az lehetett, hogy lehetőleg olyan katonákat fogadjon szolgálataiba, akik képzettek, illetve páncélzat és fegyverzet szempontjából többet is tudnak nyújtani, mint a helyi lakosság vagy a már rendelkezésére álló harcosok. Ezeknek a kritériumoknak maximálisan eleget tettek a görög és a kár zsoldosok. A fejlett páncélzat sikeresen ellenállt az íjászcsoportok támadásainak,²⁹ amelyek Egyiptom fennállása óta mindig meghatározó részét képezték az egyiptomi haderőnek. A formációban harcoló zsoldosok közelharcban könnyűszerrel kerekedtek felül a többnyire vért nélküli helyieknek,³⁰ a lovasság pedig – amely érdemben tudta volna veszélyeztetni a zsoldosokat – ebben a korban Egyiptomban még nem létezett, illetve a harcsizékér-alakulatok visszaszorulóban voltak.³¹ I. Psammétichos tehát görög és kár hopliták felbérelésével stratégiai előnyre tehetett szert versenytársaival szemben. A kérdés az, hogy milyen csatornákon keresztül tette ezt, vagyis hogyan jutott annak a kapcsolatrendszernek a birtokába, amin keresztül élhetett a zsoldosok felbérelésének lehetőségével.

4. A zsoldosok megjelenésének körülményei

A szakirodalom alapvetően két fő kommunikációs csatornával szokta magyarázni, hogy miként állhattak a görög és a kár zsoldosok a saisi uralkodók rendelkezésére. Az egyik egy kereskedelmi, míg a másik egy diplomáciai kapcsolatrendszer. A kommunikációs csatornák mindkét esetben különböző gazdasági és politikai szereplők közbenjárása eredményeként jöttek létre.

Az archaikus korban a kereskedelem és a fosztogató kalózkodás nem állhatott nagyon messze egymástól.³² Feltehetőleg ugyanazon görögök és károk kereskedtek és kalózkodtak a Mediterráneumban, akik később letelepedtek, és kereskedőtelepeket hoztak létre. A helyiek és a görögök közötti interakció – beleértve úgy a kereskedelmi kapcsolatokat elmélyülését, mint a katonai konfrontációt – fontos momentum lehetett a zsoldosság elterjedésében.³³ Egyrészt így a későbbi munkaadó megismerhette a görögök és a károk hadi potenciáját, másrészt kialakult egy kommunikációs hálózat, amelyen keresztül megindulhatott a katonák felbérlése. A mykénéi kor után a görög térség és Egyiptom közötti közvetlen kereskedelmi kapcsolatok feléledése és helyreállása a Kr. e. 7. századra tehető, azonban a görög írott források arra utalnak, hogy a görögök akár már a Kr. e. 8. század végétől több ízben is rajtaüthettek Egyiptom part menti településein.³⁴ Hérodotos értesülése szerint (II. 152) Psammétichos éppen ezen portyázó kalózokat bérelte fel.

A diplomáciai magyarázat két politikai szereplővel számol, az asszírokkal és a lydőkkel. Az asszírok közvetítő szerepe logikusnak tűnik, hiszen több ízben betörték Egyiptomba, és helyőrséget hagytak hátra az éppen aktuális asszír vazallus megtámogatására. Igaz, nincs közvetlen bizonyíték arra nézve, hogy az asszír seregben szolgált volna görög és kár zsoldosok,³⁵ de a történelmi kontextus és az asszír írásos források – melyek megemlékeznek az iónokkal való kapcsolatokról és katonai konfrontációkról³⁶ –, valamint Polyainos szöveghelye (*Stratégemata* VII. 3) alapján elképzelhető, hogy a görög és a kár katonák az asszírok

által jutottak el Egyiptomba. Polyainos híradása értelmében Psammétichos egy kár katonai tanácsadó, Pigrés javaslatára fogadott fel további zsoldosokat, akik segítségével legyőzte a napatai uralkodót Memphis mellett. Polyainos beszámolója és a memphisi csata értelmezése az elmúlt években megosztotta a kutatókat, de amennyiben az ütközet az asszírok Kr. e. 664/3 fordulóján véghezvitt hadjárata alatt zajlott, megerősítheti azt a felvetést, hogy az asszír csapatokkal – vagy az asszír jelenlét által – görög és kár zsoldosok kerültek Egyiptomba.³⁷ Az asszírok közvetítő szerepét erősíti továbbá az a körülmény is, hogy a lydők és az asszírok között valamilyen szintű diplomáciai kapcsolat állt fenn.³⁸ Emellett a lydők nemcsak közvetlen szomszédságban álltak azon területekkel, ahonnan a zsoldosok többsége érdekezett Egyiptomba, hanem maguk is alkalmazták őket. Plutarchos (*Görög kérdések* 45) elbeszélése alapján Gygés károk segítségével ragadta meg a hatalmat.³⁹ Ezek a harcosok feltehetőleg uralma alatt végig a rendelkezésére álltak, így szövetségeseit is támogathatta velük. Míg a görög és kár harcosok első hulláma valóban az asszírokon keresztül jutott Egyiptomba, addig a további csapatok már közvetlenül a lyd uralkodótól érkezhettek, hiszen az asszír források nehezményezik, hogy Gygés csapatokat küldött Psammétichosnak (Aššur-bān-apli A prizma, II. 111–125).⁴⁰

5. Zsoldosok Egyiptomban?

A keresleti és kínálati oldal, valamint a kommunikációs-tranzakciós csatornák áttekintése és vizsgálata azt mutatja, hogy a saisi kor kedvezett a zsoldosság egyiptomi elterjedésének, így Hérodotos értesülései hitelesek lehetnek a fáraók szolgálatában harcoló nagyszámú idegen harcosról (II. 163). A fragmentált régészeti források is erre engednek következtetni,⁴¹ azonban továbbra is kérdéses, hogy a harcosok milyen minőségben szolgáltak Egyiptomban, tekinthetőek-e zsoldosoknak. A kérdés megválaszolásához a terminológia egyik sarkalatos pontját, a szóban forgó harcosok függetlenségét kell megvizsgálni.

Az idegen harcosok Egyiptomba való érkezése többnyire önkéntes alapon történhetett. Kivételt jelentettek azok a katonák, akik Egyiptommal kapcsolatban lévő birodalmak szolgálatában álltak, és így vezényelték őket Egyiptomba. Az asszírokkal érkező idegen (zsoldos?) hadtestek, illetve Gygés (zsoldos?) csapatai eshettek ebbe a kategóriába, de miután teljesítették vállalt kötelezettségüket, feltehetőleg szabadon mozghattak, és akár el is hagyhatták Egyiptomot. Psammétichos uralkodása kezdetén egyébként sem volt olyan pozícióban, hogy feltételeket diktálhasson az idegen harcosoknak, inkább a kedvükben kellett járnia (Hérodotos II. 152). A korszakban ez később sem lehetett másképp, hiszen a saisi uralkodók hatalmi bázisát a zsoldosok adhatták. Ezen érdemben az Amasis és Apirés közötti polgárháború sem változtatott, amely kirobbanásának közvetett oka a görög és kár harcosok ellen irányuló társadalmi bizalmatlanság volt.⁴² A bennszülött egyiptomi katonai elit hatalmi pozíciója meggyengülhetett az idegen harcosok térnyerésével gazdasági és politikai szempontból egyaránt.

Am a katonák függetlensége hiába lehetett adott, amennyiben javadalmazásuk indirekt módon gazdaságilag Egyiptomhoz kötötte őket. Az archaikus kori zsoldosság esetében kevés forrás áll rendelkezésünkre arról, miként történhetett a harco-

sok javadalmazása, de a Benjamin Sullivan által összegyűjtött források arra engednek következtetni, hogy a zsoldosok fizetése többnyire zsákmányból, ellátmányból, értékes fémekből, valamint a szolgáltért kapott földből állt.⁴³ Így egy zsoldos katonának azzal is számolnia kellett, hogy a javadalmazása nem teszi lehetővé a gyors helyváltoztatást.⁴⁴ Egyiptom tekintetében különösképpen a szolgáltért kapott föld érdemel figyelmet, mivel arra ösztönözhetette a katonákat, hogy letelepedjenek. Hérodotos konkrétan meg is emlékezett arról, hogy Psammétichos földdel is javadalmazta szolgálatukat (II. 154).

A rendelkezésre álló források alapján úgy tűnik, hogy a károk görög társaikhoz képest inkább telepesként érkeztek Egyiptomba. A Szakkarából előkerült halotti sztélék, melyek Frank Kammerzell munkája nyomán már a korábbi saisi uralkodók idejére is datálhatók,⁴⁵ arról tanúskodnak, hogy a károk temetkeztek is Egyiptomban. A károk saisi kori egyiptomi betelepülése több fázisban történhetett. Lydia megerősödése, majd később bukása és a perzsák megjelenése több telepes-hullámot indíthatott Egyiptom felé, ahol a saisi uralkodók szívesen fogadhatták őket akár harcoló alakulatokként, akár más kvalitásaikat hasznosítva.⁴⁶

A károkkal ellentétben a görögöket elsősorban a kereskedelem motiválhatta Egyiptom felkeresésében, és csak ehhez kapcsolódóan álltak a fáraó szolgálatába. Így a görögök által hagyott emlékek nem feltétlenül katonáktól származnak; igaz, a görögök kereskedelmi tevékenysége Amasis idejében már csak Naukratisra koncentráldhatott (Hérodotos II. 178–179). Az is kiemelendő, hogy a tárgyalt korszakból nem maradt fenn görög síremlék, ami utalhat egyrészt arra, hogy a görög kereskedők és zsoldosok nem véglegesen telepedtek le Egyiptomban, másrészt arra, hogy asszimilálódtak, egyiptomi kulturális szokásokat vettek fel, és ezért láthatatlanok a kutatók számára.⁴⁷ Mindkét estre van példa: az előbbire Pédón, akinek kockaszobra a kis-ázsiai Priénéből került elő, és a szobron olvasható felirat szerint szolgálataiért cserébe egy arany karkötőt és egy települést kapott az egyiptomi uralkodótól (inkább a település előljárója lett);⁴⁸ míg az utóbbira Uahibrémahet, akinek Egyiptomból előkerült szarkofágja arról tanúskodik, hogy felmenői görögök voltak.⁴⁹

Az idegen harcosok egyiptomi jelenlétének vizsgálatát nehezíti az a körülmény is, hogy az idegenek által hátrahagyott leletek nem feltétlenül zsoldosoktól származnak. Hérodotos beszámolója alapján – bármennyire is csábító – nem lehet automatikusan párhuzamot vonni a két jelenség között. Amennyiben mégis bizonyítható a kapcsolat, mint például II. Psammétichos déli hadjárata esetében, amikor a görög és kár harcosok graffiti formájában adtak hírt magukról, sem kapunk egyértelmű választ arra nézve, hogy az idegenek többsége milyen minőségben, zsoldosként vagy telepesként szolgált-e a fáraó seregében: a hadjárat során született feliratok egy része tájékoztat a katonák származásáról, hogy melyik görög polisból származnak (zsoldos?), míg a másik része erről hallgat (telepes?).⁵⁰ Az értelmezésben támpontot nyújthatna az idegen harcosok számának, valamint a zsoldosok közötti fluktuáció mértékének az ismerete, de erről nincs megbízható számszerű adatunk. Egyedül Hérodotostól értesülünk az Egyiptomban állandósuló görög és kár katonák számáról: az Amasis és Apirés közötti polgárháború során 30 000 ión és kár zsoldost vetettek be (II. 163). A saisi kori erődök befogadóképességének

vizsgálata adhat további kiindulási alapot, köztük is Daphnai, ahol a kerámialeletek alapján főleg az Égeikumból származó harcosok állomásozhattak. Az erőd befogadóképességét a régész-egyiptológus Flinders Petrie maximum 20 000 főre becsülte.⁵¹ Mivel a görög és kár harcosok nem csak Daphnaiban szolgálhattak, így Hérodotos állítása akár a valóságot is tükrözheti.⁵² Ami viszont a harcosok fluktuációját illeti, Michael Austin mellett érvel, hogy a zsoldosok Psammétichos uralkodása elején telepesként érkeztek Egyiptomba, és több generáción át az országban maradván képezték a saisi uralkodók zsoldoseregét, tehát fluktuáció nem történt.⁵³ Austin csekély jelentőséget tulajdonít a fáraók külpolitikájának és annak a ténynek, hogy néhány esetben az egyiptomi hadsereg komoly vereséget szenvedett – elég pusztán II. Nechós 605-ben bekövetkezett karkemisi kudarcára gondolni –, amely számottevő emberveszteséggel is járhatott.⁵⁴ Bizonyára az Egyiptomban élő görög és kár populáció nem volt elég nagy ahhoz, hogy folyamatosan fel tudja tölteni a fáraó zsoldoseregét, tehát az idegen harcosok folyamatosan érkezhettek Egyiptomba. Példón példája arra enged következtetni, hogy a harcosok egy része, miután a fáraók szolgálatába szegődött, hazatért. Herman T. Wallinga publikációjában kiemelten foglalkozik a zsoldosok

szállításának kérdéskörével, és figyelembe véve a kor infrastrukturális lehetőségeit, a tengerjáró hajók fejlettségét, valamint az Égeikummal ápolat diplomáciai kapcsolatokat, arra a következtetésre jut, hogy Amasis idejében akár évenként 7 500 katona behajózása is kivitelezhető volt.⁵⁵ A katonák folyamatos utánpótlásának biztosítására való igényt az is jelzi, hogy II. Nechós regnálásától kezdve a saisi uralkodók geopolitikai stratégiájában kiemelt figyelmet kapott Egyiptom tengeri pozíciójának megerősítése.⁵⁶

A saisi kori egyiptomi állam létrejöttében és fenntartásában meghatározó szerepet játszhattak az idegen elemek, különösen képpen a görög és kár harcosok. A saisi uralkodók ennek függvényében megpróbálták megteremteni annak a feltételeit, hogy a katonák hosszú távon is Egyiptom rendelkezésére állhassanak. Tudatos politika eredményének kell tekintenünk a görögök és a károk betelepülését, akik többnyire a fáraók seregében szolgálhattak állandó jelleggel. A telepesek mellett folyamatosan változó összetételű (segéd)hadtestekben, időszakos jelleggel, további idegen harcosok szolgálhattak, akik Egyiptomot nem tekintették hazájuknak, és szolgálati idejük leteltével elhagyhatták a fáraók földjét. Ők alkothatták – terminológiai értelemben is – a saisi uralkodók valódi zsoldoseregét.

Jegyzetek

- 1 A korszak legutóbbi politikai-hadtörténeti áttekintéséért lásd részletesebben Smoláriková 2008 és Agut-Labordère 2013, 965–1028.
- 2 „1989. évi 20. törvényerejű rendelet a háború áldozatainak védelmére vonatkozóan Genfben 1949. augusztus 12-én kötött Egyezmények I. és II. kiegészítő Jegyzőkönyvének kihirdetéséről”: *Magyar Közlöny* 69, 1989, 47. cikk.
- 3 A terminológiai problémáról lásd részletesebben Trundle 2004, 21–27 és Percy 2007, 49–64.
- 4 A zsoldosság lehetett az első ellenszolgáltatás fejében nyújtott nagyszabású felbérlet munkaerő, lásd de Ste. Croix 1981, 182.
- 5 A görögöknek nem volt egységesen használt terminusuk a zsoldosra, erről lásd Trundle 2004, 10–21; így nem is lehet mindig egyértelműen megállapítani, hogy az idegen hatalom szolgálatában harcoló katona zsoldos volt, vagy szövetséges, vö. Morgan 2001, 30.
- 6 Spalinger 2005, 6.
- 7 Török 2009, 60, 71–72, 77.
- 8 Spalinger megjegyzi, hogy a kutatók az egyiptomi hadszervezetben az idegen elemekre alkalmazzák a zsoldos kifejezést. A Közép- és az Újbirodalom alatt a bennszülött egyiptomiak is fizetségért harcoltak, így pusztán a zsold nem ok a megkülönböztetésre. Ekkor jön elő a zsoldosság azon kritériuma, hogy egy zsoldos bárki felmondhat a munkaadójának, de erre Egyiptomban a Közép- és az Újbirodalom idejéről nincsen példa, Spalinger 2005, 7.
- 9 Spalinger 2005, 7.
- 10 A líbiai korszakról lásd Leahy 1985, 51–65; legújabban Broekman–Demaree–Kaper 2009.
- 11 Török 2009, 328–358.
- 12 Jansen-Winkel 2006, 258–264.
- 13 Kahn 2004, 109–128; Kahn 2006, 251–267.
- 14 Jelen tanulmányban a nevek átírásánál a klasszika-filológiai átírási konvenciókat követjük, így a magyar nyelvű egyiptológiai szakirodalomban bevett Pszammetik és Nekó névalakok helyett a Psammétichos és Nechós szerepel (*a szerk.*).
- 15 Kahn 2006, 253–267.
- 16 Redford 1993, 430.
- 17 Az Újasszír Birodalom hadseregéről és azokat feldolgozó irodalomról lásd Dezső 2006, 87–130.
- 18 Spalinger 1981, 56.
- 19 Russell 1942, 103–112; kifejezetten a gazdasági háttérrel lásd Miller 1984, 153–160; a klasszikus kori görög zsoldoságról szakirodalmi összefoglalóval lásd Trundle 2004, 1–79.
- 20 Erről részletesebben lásd Kaplan 2002, 230.
- 21 Luraghi 2006, 21–26.
- 22 A leletekről lásd Luraghi 2006, 21–47.
- 23 A görög és a kár zsoldosokon kívül Egyiptomban szolgált ciprusi, föníciai és zsidó katonák is: Agut-Labordère 2013, 994.
- 24 Általánosságban a görög kolonizációról és annak okairól, valamint a lydók szerepéről lásd Tsetschladze 2006, xxiii–lxxxiii; a károk vonatkozásában Benda-Weber 2005, 32.
- 25 A bronzból készült pikkelyvértet az egyiptomiak már legalább a XVIII. dinasztiától kezdve ismerték. Újdonságot jelenthetett viszont a lemezvért és a hozzá kapcsolódó egyéb páncélzat és fegyverzet: Lloyd 2007, 354.
- 26 Snodgrass 1967, 65.
- 27 Az első ismert hoplitafegyverzet az argosi Harcos-sírból került elő, és Kr. e. 720 körül készült. A phalanx első vizuális megjelenítése a Kr. e. 650 körül keletkezett Chigi-vázán látható. Irodalmi utalás már korábban is létezik, az *Ilias* (IV. 281) említi is a phalanx kifejezést, valamint az eposz sorai is sejtetik a harcmodort (XIII. 701–708), Németh–Hegy 2011, 85–88; a diskurzusról lásd még Donald–Viggiano 2013, xi–xxi.
- 28 Snodgrass 1967, 65. Az archaikus korban a hopliták páncélzata robusztusabb volt, mint a klasszikus korban, vö. Trundle 2004, 121.
- 29 Snodgrass 1967, 60.
- 30 Spalinger 2005, 6, 15, 17–20, 236–238.
- 31 Archer 2010, 57–80.
- 32 Az *Odysseiában*, Homéros eposzában több utalás is van arra nézve, hogy a kalózkodás és a kereskedelem nem állt távol egymástól, például III. 71–74 és VIII. 159–154; erről lásd még Tandy 1997, 74.
- 33 Luraghi 2006, 35.

- 34 A mykénéi kor után az első görög leletek, amelyek Egyiptomból kerültek elő, a Kr. e. 7. századra datálhatók, erről lásd Haider 1988, 1–47; Boardman (1994, 137–149) is úgy véli, hogy a Kr. e. 7. század előtt nem lehetett komolyabb görög jelenlét Egyiptomban.
- 35 Kahn 2006, 264.
- 36 A forrásokért lásd Lanfranchi 2000, 7–34 és Rollinger 2001, 233–264.
- 37 Kahn 2006, 266–267.
- 38 A lyd király, Gygés a kimmerek fenyegetésére felvette a diplomáciai kapcsolatot az asszír Aššur-bān-aplival, igaz, az erről beszámoló forrásokból nem egyértelmű, hogy ez pontosan mit takart, kell-e alatta kölcsönös katonai segítségnyújtást is érteni. A forrásokról lásd Cogan–Tadmor 1977, 73–74 és Spalinger 1978, 405.
- 39 Drews 1972, 139–140.
- 40 Borger 1996, 219.
- 41 A forrásokat több szerző is összegyűjtötte, lásd Pernigotti 1999 és Kammerzell 1993.
- 42 Amasis uralkodása kezdetén görögellenes politikát folytathatott, hiszen Naukratisra korlátozta kereskedelmi tevékenységüket, sőt átmenetileg az idegen zsoldosok jelentősége is visszaszorulhatott, azonban réalpolitikusan volt, és felismerte, hogy idegen zsoldosok nélkül Egyiptom nem folytathat eredményes külpolitikát. Az, hogy a zsoldosokban valójában nagymértékben megbízott, abból is látszik, hogy áthelyezte őket Memphisbe, és saját testőrségeként alkalmazta őket az egyiptomiak ellen (Hérodotos II. 154). A polgárháborúról lásd Ladynin 2006, 31–53.
- 43 Sullivan 2011, 31–61.
- 44 A pénzérme mint csereeszköz elterjedését nagyban elősegítette a zsoldosok széleskörű alkalmazása, azonban Egyiptomban, a tárgyalts korszakban a pénzérme használata még nem terjedt el: Müller-Wollermann 2007, 317; de ez nem azt jelenti, hogy a zsoldosok javadalmazása során ne használtak volna konvertibilis értékű fémeket, mint például Pédón esetében, akiről tudjuk, hogy a fáraótól arany karkötőt kapott: Németh–Hegy 2011, 233.
- 45 Kammerzell 1993, 164–165.
- 46 Bizonyára a károk kezdetben zsoldosként érkeztek az országba, de ahogy nőtt a számuk és asszimilálódtak, egyéb foglalkozást is űztek. A károk képzett kővágók és kőfaragók is voltak, és a saisi kor alatt nemcsak Egyiptomban, hanem a környező térség más államaiban is gyakorolták ezt a mesterséget: Gosline 1998, 59–82.
- 47 Vittmann 2003, 203.
- 48 A város elnyerését nem feltétlenül kell szó szerint érteni, inkább úgy, hogy Pédón egy meg nem nevezett település előjárója, felügyelője lett, ahol katonai funkciókat látott el. Kétséges, hogy a fáraó egy idegenre bízta volna egy egyiptomi település tényleges felügyeletét, valószínűbb, hogy Pédón egy zsoldosközösséget irányított: Agut-Labordère 2012, 293–306.
- 49 Uahibréemahet, aki magas pozíciót érhetett el az egyiptomi társadalmi ranglétrán, és láthatólag felvette az egyiptomi (temetkezési) szokásokat is, feltehetőleg Egyiptomba betelepült görög zsoldos leszármazottja volt: Vittmann 2003, 203.
- 50 A forrásokért lásd Eide–Hägg–Pierce–Török 1994, 279–290; a forrásokot és a korábbi szakirodalmat feldolgozta Hauben 2001, 53–77.
- 51 Petrie 1888, 49.
- 52 A saisi kori erődökről lásd Smoláriková 2008.
- 53 Austin 1970, 18–19.
- 54 A karkemisi ásatások során előkerült egy görög bronz lábszárvédő, valamint vélhetőleg egy görög pajzs. Boardman a kontextus tükrében azt feltételezi, hogy a görög pajzs tulajdonosa egy a fáraó szolgálatában álló görög zsoldos volt (1980, 51, 115).
- 55 Wallinga 1993, 82–109.
- 56 Agut-Labordère 2013, 990–992.

Bibliográfia

- Agut-Labordère, D. 2012. „Plus que des mercenaires! L'intégration des hommes de guerre grecs au service de la monarchie saïte”: *Pallas* 89, 293–306.
- Agut-Labordère, D. 2013. „The Emergence of a Mediterranean Power: The Saite Period”: J. C. Moreno García (szerk.): *Ancient Egyptian Administration*. HdO 104. Leiden–Boston, 965–1028.
- Archer, R. 2010. „Chariotry to Cavalry: Developments in the Early First Millennium”: G. Fagan – M. Trundle (szerk.): *New Perspectives on Ancient Warfare*. History of Warfare 59. Leiden, 57–80.
- Austin, M. M. 1970. *Greece and Egypt in the Archaic Age*. PCPS Suppl. 2. Cambridge.
- Benda-Weber, I. 2005. *Lykier und Karer. Zwei autochthone Ethnien Kleinasiens zwischen Orient und Okzident*. AMS 56. Bonn.
- Boardman, J. 1980. *The Greeks Overseas*. London.
- Boardman, J. 1994. „Settlement for Trade and Land in North Africa: Problems of Identity”: G. R. Tsetschladze – F. De Angelis (szerk.): *The Archaeology of Greek Colonisation: Essays Dedicated to Sir John Boardman*. Oxford, 137–149.
- Borger, R. 1996. *Beiträge zum Inschriftenwerk Assurbanipals. Die Prismenklassen A, B, C = K, D, E, F, G, H, J und T sowie andere Inschriften*. Wiesbaden.
- Broekman, G. P. F. – Demarée, R. J. – Kaper, O. E. (szerk.) 2009. *The Libyan Period in Egypt: Historical and Cultural Studies into the 21st–24th Dynasties*. Egyptologische Uitgaven 23. Leiden.
- Cogan, M. – Tadmor, H. 1977. „Gyges and Ashurbanipal: A Study in Literary Transmission”: *Orientalia* 46, 65–85.
- de Ste. Croix, G. E. M. 1981. *The Class Struggle in the Ancient Greek World*. London.
- Dezső T. 2006. „The Reconstruction of the Neo-Assyrian Army (As Depicted on the Assyrian Palace Reliefs, 745–612 BC)”: *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 57, 87–130.
- Donald, K. – Viggiano, G. F. 2013. *Men of Bronze: Hoplite Warfare in Ancient Greece*. Princeton.
- Drews, R. 1972. „The First Tyrants in Greece”: *Historia* 21, 129–144.
- Eide, T. – Hägg, T. – Pierce, R. H. – Török L. 1994. *Fontes Historiae Nubiorum: Textual Sources for the History of the Middle Nile Region between the Eight Century BC. and the Sixth Century AD. Vol. I. From the Eight to the Mid-Fifth Century BC*. Bergen.
- Gosline, S. L. 1998. „Quarry, Setting and Team Marks: the Carian Connection”: *Journal of Ancient Civilizations* 13, 59–82.
- Haider, P. W. 1988. *Griechenland-Nordafrika. Ihre Beziehungen zwischen 1550 und 600 v. Ch.* Darmstadt.
- Hauben, H. 2001. „Das Expeditionsheer Psametiks II. in Abu Simbel (593/92 v. Chr.)”: K. Geus – K. Zimmermann – W. Huss (szerk.): *Punica – Libyca – Ptolemaica: Festschrift für Werner Huss*. Louvain, 53–77.
- Jansen-Winkel, K. 2006. „Third Intermediate Period”: E. Hornung – R. Krauss – D. Warburton (szerk.): *Ancient Egyptian Chronology*. HdO 83. Leiden–Boston, 234–264.
- Kahn, D. 2004. „Taharqa, King of Kush and the Assyrians”: *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 31, 109–128.
- Kahn, D. 2006. „The Assyrian Invasions of Egypt (673–663 B.C.) and the Final Expulsion of the Kushites”: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 34, 251–267.
- Kammerzell, F. 1993. *Studien zu Sprache und Geschichte der Karer in Ägypten*. GO 27. Harrassowitz.

- Kaplan, P. 2002. „The Social Status of the Mercenary in Archaic Greece”: V. B. Gorman – E. W. Robinson (szerk.): *Oikistes: Studies in Constitutions, Colonies, and Military Power in the Ancient World. Offered in Honor of A. J. Graham*. Leiden, 229–243.
- Ladynin, I. A. 2006. „The Elephantine Stela of Amasis: Some Problems and Prospects of Study”: *Göttinger Miszellen* 211, 31–53.
- Lanfranchi, G. B. 2000. „The Ideological and Political Impact of the Assyrian Imperial Expansion on the Greek World in the 8th and 7th Centuries B. C.”: S. Aro – R. M. Withing (szerk.): *The Heirs of Assyria*. SAAM 1. Helsinki, 7–34.
- Leahy, A. 1985. „The Libyan Period in Egypt: an Essay in Interpretation”: *Libyan Studies* 16, 51–65.
- Lloyd, A. B. 2007. „Book II.”: O. Murray – A. Moreno (szerk.): *A Commentary on Herodotus Books I-IV*. Oxford, 219–378.
- Luraghi, N. 2006. „Traders, Pirates, Warriors: The Proto-History of Greek Mercenary Soldiers in the Eastern Mediterranean”: *Phoenix* 60, 21–47.
- Miller, H. F. 1984. „The Practical and Economic Background to the Greek Mercenary Explosion”: *Greece & Rome* 31, 153–160.
- Morgan, C. 2001. „Symbolic and Pragmatic Aspects of Warfare in the Greek World of the 8th-6th Centuries BC”: L. Hannestad – T. B. Nielsen (szerk.): *In War as a Cultural and Social Force*. Aarhus, 20–44.
- Möller, A. 2000. *Naukratis: Trade in Archaic Greece*. OMCA. Oxford – New York.
- Müller-Wollermann, R. 2007. „Foreign Coins in Late Period Egypt”: P. Kousoulis – K. D. Magliveras (szerk.): *Moving across Borders: Foreign Relations, Religion, and Cultural Interactions in the Ancient Mediterranean*. OLA 159. Leuven, 317–326.
- Németh Gy. – Hegyi W. Gy. 2011. *Görög-római történelem*. Budapest.
- Pernigotti, S. 1999. *I Greci nell’Egitto della XXVI Dinastia*. PBE 4. Imola.
- Percy, S. 2007. *Mercenaries: The History of a Norm in International Relations*. Oxford.
- Petrie, W. M. F. 1888. *Tanis II, Nebesheh (Am) and Defenneh (Tahpanhes)*. EEF 4. London.
- Redford, D. B. 1993. *Egypt, Canaan, and Israel in Ancient Times*. New Jersey.
- Rollinger, R. 2001. „The Ancient Greeks and the Impact of the Ancient Near East: Textual Evidence and Historical Perspective (ca. 750-650 B. C.)”: R. M. Whiting (szerk.): *Mythology and Mythologies. Methodological Approaches to Intercultural Influences*. SAAM 2. Helsinki, 233–264.
- Russell, A. G. 1942. „The Greek as a Mercenary Soldier”: *Greece & Rome* 11, 103–112.
- Smoláriková, K. 2008. *Saite Forts in Egypt. Political-Military History of the Saite Dynasty*. Prague.
- Snodgrass, A. M. 1967. *Arms and Armour of the Greeks*. New York.
- Spalinger, A. J. 1978. „The Date of the Death of Gyges and Its Historical Implications”: *Journal of the American Oriental Society* 98, 400–409.
- Spalinger, A. J. 1981. „Notes on the Military in Egypt during the XX-Vth Dynasty”: *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 11, 39–58.
- Spalinger, A. J. 2005. *War in Ancient Egypt*. AWW. Oxford.
- Sullivan, B. M. 2011. „Paying Archaic Greek Mercenaries: Views From Egypt and the Near East”: *The Classical Journal* 107, 31–61.
- Tandy, D. W. 1997. *Warriors into Traders: The Power of the Market in Early Greece*. Los Angeles – London.
- Török L. 2009. *Between Two Worlds: The Frontier Region between Ancient Nubia and Egypt 3700 BC – AD 500*. PdÄ 29. Leiden.
- Trundle, M. 2004. *Greek Mercenaries from the Late Archaic Period to Alexander*. London – New York.
- Tsetskhladze, G. R. 2006. *Greek Colonisation: An Account of Greek Colonies and Other Settlements Overseas*. Mnemosyne Suppl. 193. Leiden.
- Vittmann, G. 2003. *Ägypten und die Fremden im ersten vorchristlichen Jahrtausend*. KAW 97. Mainz am Rhein.
- Wallinga, H. T. 1993. *Ships and Sea-Power before the Great Persian War: The Ancestry of the Ancient Trireme*. Mnemosyne Suppl. 121. Leiden.

Simon Attila (1968) filozófiatörténész, klasszika-filológus, a DE ÁJK Jogbölcseleti és Jogszociológiai Tanszékének docense. Kutatási területe az antik gyakorlati filozófia és esztétika, valamint a görög irodalom. Jelenleg Aristotelés *Nikomachosi etikájának* új fordításán dolgozik.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Bezáródás és kinyílás: az ókortudomány egysége és sokfélesége* (2013/2).

Sermo corporis

Cicero: A szónokról III. 216–227

Simon Attila

„Soha nem gondolatokat osztunk meg egymással: mozdulatokat osztunk meg egymással, mimikai jeleket, amelyeket gondolatok irányába olvasunk visszafelé.”

Friedrich Nietzsche

A nyilvános beszéd görög és római elméletei a szónoki előadás (*hypokrisis, actio/pronuntiatio*) kérdéseit legkésőbb Aristotelés, de sejtetően inkább már Thrasymachos óta az affektusok elméletéhez kapcsolva tárgyalták.¹ Ennek megvan a maga ésszerű oka. A szónoknak beszéde sikere érdekében föl kell ébresztenie a hallgatóiban bizonyos affektusokat, melyek módosítják, befolyásolják vagy akár meghatározzák a hallgatóság ítéletét. Ennek egyik legjobb, leghatásosabb eszköze, ha a szónok a maga közvetlen testi jelenlétével, hanghordozásával, gesztusaival azt mutatja közönségének, hogy ő maga is abban az érzelmi állapotban van, melybe hallgatóit el akarja juttatni.

Cicero *A szónokról* (*De oratore*) írott munkája harmadik könyvének végén (213–227) foglalkozik a legkifejtettebb formában a szónoki előadás (*actio*) témájával. A szónoki előadás tárgyalása a dialógus egyik főszereplőjének, Crassusnak a bemutatásában hangzik el. A Crassus által előadott okfejtés kapcsán a fentiek értelmében az egyik legfontosabb kérdés az lehet, hogy milyen viszony van a „lélek mozgásai (*motus animi*)”, vagyis a szónok érzelmei és a szónok hangja s megjelenése, tehát a „mozgások” és „kifejezésük”, általánosabban: affektus és test között. Ennek a kérdésnek, pontosabban már önmagában is összetett kérdéskörnek az egyik legfontosabb szelelte a Cicerónál (és más szerzőknél is gyakran) szereplő szónok–színész összehasonlítás: megkülönböztetés és párhuzam. Ez az összehasonlítás a *De oratore*-ban a szónoki előadás részletes tárgyalásának bevezetéseként hangzik el (III. 214–215), és egyszerre hangsúlyozza a vizsgálandó tárgy fontosságát, s jelöli ki a vizsgálandó irányát. A szónok–színész összehasonlítás kapcsán egy korábbi írásomban ellentmondásos eredményre jutottam. Egyfelől ugyanis a kezdeti éles szembeállítás a szóban forgó szakasz végére elbizonytalanodik, s nyilvánvalóvá válik, hogy a szónoknak is szüksége lehet a színész által használt előadói technikák alkalmazására. Másfelől viszont a szónok és a színész előadása között mindvégig megmarad egy másfajta különbség: míg a szónoki szónak nemcsak Crassus, hanem a dialógus másik szereplője, Antonius is hatékony, aktív, performatív erőt tulajdonít, addig a színésznek a színpadi illúzió biztonságos belvilágában lezajló előadása nélkülözi ezt a valóságba ténylegesen beavatkozó erőt.²

A szónok–színész összehasonlítás után – az összehasonlítás által meghatározott nézőpontból – tárgyalja azután Cicero (pontosabban továbbra is Crassus) az előadás egyes konkrét kérdéseit, a szónok testének (hangjának, arcjátékának és taglejtésének) célirányos, vagyis hatásos használatát. Az *actio* kifejtését a *De oratore*-ban ezúttal abból a szempontból vizsgálom meg, hogy mi annak a viszonyoknak a sajátossága, amelyet a szónoki előadásról szóló fejtegetés lélek (affektus), hangzó nyelv és testbeszéd között felállít (*animi motiones – vox – sermo corporis*). E vizsgálandó egy általánosabb érvényű kérdés fogja össze: affektus és test viszonyának kérdése a szónoki előadás performatív eseményében. Ennek háttérben pedig természet és mesterség/művészet (*physis* és *techné, natura* és *ars*) bonyodalmas viszonyának kérdése rejlik, mely nemcsak az előadás, hanem a szónoki mesterség egészének szempontjából is alapvető fontosságú, s amely egyszersem mind ugyanacsak elválaszthatatlan a szónoki előadásnak mint eseménynek a sajátos performatív teljesítményétől.

1. Tehát Crassus mindjárt a főtebb említett szónok–színész szembeállítás után rátér az előadás eszközei, vagyis a szem, a hang, a taglejtés (*oculi, vox, gestus*) megfelelő használatának tárgyalására (III. 216–227). A lélek mozgásainak, vagyis az affektusoknak a természetes kifejezőmódjai és a mesterség, a szónoki *ars* által biztosított kifejezőeszközök szükségességének kettőssége már az előadás technikai kérdéseinek részletes kifejtése elején megjelenik:

*Ugyanis a lélek valamennyi mozgásának természettől fogva megvan a maga arckifejezése, hanghordozása és taglejtése; az ember egész teste, összes arckifejezése és valamennyi hangfekvése, miként a lant húrjai, annak megfelelően szólalnak meg, ahogyan a lélek mozgása megüti őket. Mert a hangok olyanok, mint a megfeszített húrok, amelyek a megfelelő érintésre válaszolnak, magasan és mélyen, gyorsan és lassan, hangosan és halkán. Ezek közül pedig mindegyiknek [ti. hangnak/hangfekvésnek] megvan a maga fajtájára jellemző középítő értéke, s belőlük több másik fajta is származik: sima vagy érdes, lefojtott vagy áradó, folyamatos vagy levegővétellel megszakított, megtört vagy rikácsoló, hajlítással elvékonyított vagy öblösen zengő hang. Egy sincs ugyanis ezen fajták közül, amelyet ne dolgozna meg és ne uralna a mesterség szabályozása. Ezek állnak az előadó rendelkezésére – miként a festőnek – ahhoz, hogy változatos színekkel festhessen.*³

Cicero itt azt a – vélhetően Theophrastostól származó⁴ – gondolatot követi, amely szerint, egyfelől, a lélek valamennyi mozgásának megvan a testben, a test felületén, valamint a testből kiáradó hangokban a maga spontán, természetes (*a natura*) megfelelője, természetes jele, mintegy *szimptomája*. Szimptomája abban az értelemben, hogy ezek a természetes jelek a lélek (a láthatatlan belső) állapotát és változásait a test (a látható külső) állapotának és változásainak alakjában (és anyagában) híven követik, a maguk sajátos jelrendszerének segítségével a kívüllátnak pontosan megjelölik, mégpedig mindenféle technikai-mesterséges mozzanat közbejötté nélkül. Másfelől viszont – itt még csak a hangok esetében – az *ars* és a *moderatio*⁵ gondozza és szabályozza („kezeli”, *tractetur*) ezeket az érzékelhető, a test felületéről, a testből előjövő szomatikus fenoméneket mint mesterséges jeleket, mintegy *szignálokat*. Szignálokat abban az értelemben, hogy ekkor már mesterséges, technikai, a *techné* által létrehozott vagy legalábbis a *techné* szabályainak megfelelően kezelésbe vett és így kibocsátott jelekről beszélhetünk. (Miközben ennek során a jel „anyaga” egyáltalán nem, „formája” pedig nem szükségképpen változik meg, amennyiben természetesen továbbra is lelki jelenségek testi jeleiről van szó.) E mesterséges jelek – miként a festő esetében a különböző színek – a maguk eszközszerűségében állnak az előadó, az *actor* rendelkezésére. Vagyis a lélek mozgásainak a *természetes* testi jelei (itt konkrétan egyelőre a hangok) *mesterségesen* módosíthatók, manipulálhatók. Ennek példaként elég, ha csak arra gondolunk, hogy a nyilvános beszéd akusztikai feltételei a római szónoktól eleve megkövetelték, hogy a *természetesnél* emeltebb hangon szóljon.⁶

Ezen az ellentmondásos vagy legalábbis feszültséggel terhes megfogalmazáson túl a szövegrészben olvasható lant- és húrhasonlat is⁷ – a maga technikai (tehát mesterséges) eredetét-

vel – némiképp megbillenti ezt a (legalábbis az idézett szakasz első sorainak értelmében) természet uralta rendszert. A mesterséges ugyanis itt éppen – annak analógiájaként – a természetes megerősítésére, alátámasztására szolgál. Ha az idézett szövegrészben a lanthasonlat a maga tropológiai implikációival nem ássa is mindjárt alá a mondottakat, mindazonáltal megteremti a lehetőségét annak, hogy az instrumentumként (lantként) fölfogott test (illetve ennek működéseként az arcjáték, a testbeszéd és a hangmoduláció) függetlenedjen természetes mozgatójától, a lélektől, vagy legalábbis közvetett módon kapcsolódjon annak legbensőbb érzelmeihez. Arra gondolok, hogy ha maguk a lélek mozgásai is előidézhetők mesterségesen (lásd II. 191–192, Antonius előadása), akkor soha nem lehetünk bizonyosak abban, hogy a testet (mint húrt) megüti lélek (a lant pengetője) valóban spontán, természetes módon, „őszintén” indítja-e meg a mozgást, valóban mindenféle tudatos mozzanattól, szándéktól (mondjuk a kívülvilág befolyásolásának szándékától) függetlenül hozza-e működésbe a hang- és tágabban az egész testi jelképzés rendszerét. Ezt a bizonytalanságot tehát egyrészt maga a hasonlatban szereplő lant és húr manipulálható technikai eszköz volta eredményezi.⁸ De nemcsak ez, hanem ezt mutatja a *vox* (hangütés, hanghordozás, hangnem) különböző változatainak felsorolásakor megfigyelhető sajátosság is: a különböző hangütések leírására használt kifejezések némelyikéről (óvatosan fogalmazva) nem dönthető el egyértelműen, hogy a sajátos hangképzés szándékos (mesterséges) vagy önkéntelen (természetes) voltára utal-e: „lefojtott vagy áradó (*contractum diffusum*), folyamatos vagy levegővétellel megszakított (*continenti spiritu intermisso*), megtört vagy rikácsoló (*fractum scissum*), hajlítással elvékonyított vagy öblösen zengő hang (*flexo sono extenuatum inflatum*).”⁹

2. A hang modulációs lehetőségei után a 220. paragrafusban a gesztusnyelv tárgyalása következik. Az érzelmek (és az őket követő hangok) „mozgásait” (*hos motus*) kell követnie a test mozgásának, a taglejtésnek is (*gestus*). Mégpedig nem úgy, hogy a szavakat, ahogyan a színpadon szokás, közvetlenül kifejezi, mintegy utánozza a taglejtés (*non hic [sc. gestus] verba exprimens scaenicus*), hanem a mondandó egészét, a kifejtett gondolatot (*universam rem et sententiam*) kell a gesztusnak megvilágítania, csak áttételesen kifejeznie (*declarans*), nem rámutatás, megmutatás vagy ábrázolás (*demonstratione*), hanem csak jelzés révén (*significatione*). (Itt az elutasított módzatok nyilván valamiféle pantomimikus előadásmódra utalnak.¹⁰) A szónoknak eközben erőt sugárzó, férfias módon kell meghajlítania felsőtestét (*laterum inflexione hac forti ac virili*), mégpedig – megint csak – „nem a színpad és a színészek módján, hanem a fegyverrel harcolókról vagy akár a birkózókról véve példát” (*non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam palaestra*).¹¹

A szónoknak a színpadi szokásokkal, a színészekkel történő újabb szembeállítását itt *gender* szempontból is figyelemre méltó: a rómaiak által a színészi mesterséghez társított nőies elpuhultság, az *effeminatio* képzetével nem véletlenül kerül szembe a *fortis ac virilis inflexio*.¹² A szónoknak, nagy fokú „társadalmi láthatóságából” fakadóan, fokozottan is ügyelnie kellett nyilvános megjelenésének minden mozzanatára. S mivel a római arisztokratikus értékrendnek a „férfiasság” egyik középponti eleme volt, a szónoknak általában is „férfiasan”

kellott viselkednie (beszélgetnie, járnia, gesztikulálnia), de különösen is meg kellett felelnie a „maszkulinitás” arisztokratikus társadalmi konstrukciójában foglalt követelményeknek akkor, amikor beszédet tartott.¹³ (A „nöiesség” elutasítása egyébként, s erre a *gender* szempontú olvasatok nem mindig fordítanak kellő figyelmet, egy általánosabb és több elemre vonatkozó értékelő szembeállítás elemeként jelenik meg, az alsóbb társadalmi osztályok, a rabszolgák és az „elpuhult” idegenek, különösen a görögök és a „keletiek” leértékelése mellett, mely csoportok tagjait – biológiai nemüktől függetlenül – magukat is felruházhatták a „nöies/elpuhult” jelzővel.¹⁴) A római felfogásban a társadalmi és gazdasági rend a törvény folyamatos fenntartásán alapul, s a retorikai kézikönyvek a megfelelő beszéd, testtartás és gesztusok megtanításán keresztül „ezeket a törvényeket szó szerint fizikaivá teszik”, olyanokká, melyek a szónokban öltének látható testet: az egyén fizikai teste a politikai test egységét, egészségét és erejét teszi láthatóvá.¹⁵

Továbbmenve: az idézet végén olvasható színpad–(küzdő) sport szembeállítás (*non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra*) nem szabad, hogy elfedje előlünk, hogy a másik, a szembeállított, követendő minta maga is a test nem természetes, hanem nagyon is mesterséges, technikai, mégpedig hadi- és küzdősport-technikai kiképzését és gyakorlatait veszi alapul. Ennyiben tehát a testbeszéd területén – hasonlóan a hanghoz – a részletes kifejtés megint csak eltér a 216-ban olvasható és elméletileg megalapozónak vagy irányadónak tekinthető *motus animi... a natura habet... gestum* tételszerű megfogalmazásától. Hiszen annak ellenére, hogy az affektusoknak megvannak a nekik megfelelő testi mozgásaik, a szónoknak mégsem önlelke rezdüléseit és az általuk kiváltott, spontán, automatikus mozdulatokat, gesztusokat kell bemutatnia, hanem a mesterség fogásait a testkultúra más (de ugyancsak „fogásokkal” élő) területeiről kell kölcsön vennie, s érzelmeit ezek révén jeleznie. A szónoki előadás összefüggésében a testbeszéd nyelve – itt is analógiában a hangnyelvvél – nem vagy nem minden ízében természetes, hanem mesterséges, az *ars* által biztosított kifejezőeszköz.

Egy rövid említés erejéig nem fölösleges emlékeztetni arra sem, hogy a haditechnika szókincse két sorral lejjebb is átítatja a kifejtés szóképzését: Crassus itt a hosszan előrenyújtott – valószínűleg valakire támadólag rámutató – kart „mintegy a beszéd valamiféle fegyvereként” jelöli meg (*quasi quoddam telum orationis; telum*: főként talán dárdára, esetleg kardra gondolhatunk).¹⁶ A *telum orationis* kifejezés pedig egyben annak a harcias, fenyegető, veszedelmes erőnek is a jelölője lehet, amely „a szó veszedelmes fegyver” – az antikvitásban legkésőbb Gorgias óta oly jól ismert és gazdagon reflektált – tapasztalatához köthető, még akkor is, ha itt a „fegyver” szerepét nem maga a beszéd, hanem a beszédet előadó szónok egy testrésze (karja) tölti be. Nemcsak Cicerónál, hanem a római szónoklattanírók általános felfogása szerint is a retorika nemcsak művészet, hanem a harcban használható eszköz is.¹⁷

3. A hang és a taglejtés után tér rá Crassus az arc, arckifejezés tárgyalására (mint amelyen a száj a legfontosabb: *os* – etimológiailag az *oro* és tehát az *orator* is ezzel függ össze –, illetve mint „ábrázat”: *vultus*), illetve főleg a szem, a tekintet (*oculi*) kifejezőerejének vizsgálatára. Erről a következőket mondja:

*Azonban minden az arcon múlik; magán az arcon pedig teljes egészében a szem uralkodik. Annnyival is inkább helyesen tették derék öregjeink, hogy amikor álarcot öltött, még magát Rosciust sem igen dicsérték; az előadás ugyanis a maga egészében a lélekhez tartozik, s a léleknek az arckifejezés a képmása, a szem pedig a jele. Mert ez [ti. a szem által uralt arc] az egyetlen olyan testrészünk, amely annyi kifejezést és a kifejezésnek annyi változását képes előállítani, amennyi mozgása csak van a léleknek. És valóban: senki sincs, aki ugyanezeket a hatásokat akkor is előidézné, ha a szemét lehunyv tartaná.*¹⁸

Ismét csak néhány kifejezéshez fűzök megjegyzéseket. Az *os*, a *vultus* (az előbbi inkább maga a testrész, az utóbbi ennek kifejező megjelenése), s a rajtuk uralkodó *oculi* (egyszerre a szem mint az arc része és a tekintet mint a szem kifejezőereje) elsődleges fontosságát az adja, hogy az *actio* teljes egészében a „lélek *actiója*” (*animi est enim omnis actio*).¹⁹ Az előadás mint kifejezés a lélek kifejezése, mégpedig a *genitivus* kettős értelmében véve: a belső által irányított, a belső által mozgatót megnyilvánulás, ugyanakkor a belső külsővé, láthatóvá tétele. Hogyha pedig az előadásnak teljes egészében a lélek „előadásának”, megmutatásának kell lennie, akkor érthető, hogy az arckifejezésnek és a szemek kifejezőerejének kulcsszerepe van ezen megmutatás során: hiszen a *vultus* a lélek képmása, látható megnyilvánítása, *imagoja* (*imago animi vultus*), a szem pedig a lélek mozgásait jelzi, azokat mutatja meg, azok kifejező jele, *index* (*indices oculi*).²⁰ Az *imago* azonban nemcsak képmást, tükörképet, tehát mintegy „természetes” és az eredetihez feltétlenül hű vagy legalábbis hasonlító képet jelent, hanem – jól ismert ez az „ősök képmásai (*imagines maiorum*)” esetéről – mesterséges képet, maszkyszerű (akár ténylegesen is felölthető) viaszképet is.²¹ A természetes mellé e szóban is beúszik tehát a mesterségesnek, az *ars* által előállítottnak a mozzanata, s így az *actio* és az *animus* egyértelműen és egyirányúan meghatározott és szilárd kapcsolata is meginoghat: mármint az a kapcsolat, mely szerint az *actio* a lélek *actiója*, vagyis azt képezi le, azt reprezentálja, azt adja elő híven, ami az *animus*ban történik. Különösen akkor, ha azt is figyelembe vesszük, hogy az *imago* képzetet, képzeleti vagy álombeli képet is jelenthet, elmosódott árnyképet, vagy akár álképet, hamis képmást, sőt pusztá látszatot is, mely éppen hogy különbözik az eredetitől. Az *imago*ban így nemcsak a hiteles képmás, hanem az imaginárius és így a fiktív mozzanata is benne rejlik.²² A *vultus* mint a lélek *imagoja* képes lehet akár hamis képet is közvetíteni a lélek mozgásairól, képes lehet hazudni is a belsőt illetően, mást közvetíteni a külvilág felé, mint ami valójában történik ott belül, sőt olyasmit is meg tud mutatni, ami nincs.

Ami pedig az *indices oculi* kifejezést és környezetét illeti: az *index* jelentésköre mentes ettől a két- sőt többértelműségtől. Ez a szó ugyanis alapvetően „áruló”, valamit bizonyosan, megbízhatóan „megmutató”, „feltáró” jelet (vagy embert) jelent.²³ Ugyanakkor az a megfogalmazás, mely szerint a szem által uralt arc „annyi kifejezést és a kifejezésnek annyi változását képes előállítani (*tot significationes et commutationes possit efficere*), amennyi mozgása [ti. ahányféle érzelme] csak van a léleknek (*quot animi motus sunt*)”, a tekintet ál-

tal meghatározott arckifejezés és a lélek közötti kapcsolatot megint csak nem egyoldalúan meghatározottnak mutatja.²⁴ A szem által uralt arc ugyanis *efficit*, tehát előállít, végbevisz bizonyos jeleket/jelzéseket és változásokat, amelyek – *effectusokként* – nem állnak *szükségszerű* kapcsolatban az *affectusokkal*, vagyis a lélek mozgásaival (noha amúgy mindegyiknek *megfelelhet* valamilyen lelki mozgás). Ezért a szónok számára igen fontos, hogy a szemet, a tekintet kifejezőerejét uralma alatt tartsa: *Qua re oculorum est magna moderatio*. „Ezért a szem megfelelő szabályozása fontos feladat.” A szem is alá van vetve tehát a jól képzett szónok technikai-mesterségbeli tudásának, a *magna* itt a *moderatio* nagy fontosságára utal.

A 222. szakaszban a szem, a tekintet hatásos használatának mesterséges, technikai jellegű szabályai és – újfent – a szemnek mint a belső „természetes” kifejezőjének a hangsúlyozása keveredik vagy akár kerül feszültségbe egymással. A *moderatio* mint a szem „uralása”, „kormányzása”, „szabályozása”, mint a szem kifejezőerejének „kordában tartása” azért fontos, mert ha vonásainkat (*oris... species*) – melyek harmonikus rendezettségéért vagy mérsékelt változtatásáért ezek szerint legfőképpen a szem, a tekintet a felelős – túlságosan erősen változtatjuk (eltorzítjuk), akkor könnyen alkalmatlan, ügyetlen, kellemetlen, sőt akár csúf és visszataszító kifejezést kölcsönzünk az arcnak (*ineptia, pravitas*). Ez pedig nagyrészt a szem, a tekintet módosulásain mint a szemek kifejező erejének letéteményesén múlik: a különböző hangulatokat, mentális állapotokat megjelenítő tekintettel (*[oculorum] intentio, remissio, coniectus, hilaritas*), „jelezzük a lélek mozgásait, alkalmazkodva a beszéd adott fajtájához (*motus animorum significamus apte cum genere ipso orationis*)”.²⁵ A *significo* igével jelölt cselekvés itt nem a tényleges affektusok mintegy természetes, spontán jelzésére vonatkozik, vagy legalábbis nem afelelől határozódik meg, hiszen a lélek mozgásainak „jelzését” a beszéd fajhoz kell illesztenünk (*apte cum genere ipso orationis*). Ennyiben a tekintet elsődlegesen nem a bensőhöz fűződő viszonyában határozódik meg, hanem azt az értelmet hordozza, hogy valamit (kifelé) jelzünk, láthatóvá, érzékelhetővé tesszünk, mások számára valamit kifejezünk. Ezek szerint a szem kifejezőereje, a tekintet is manipulálható, s ez – az egész arcjátékhoz hasonlóan – a hazugság, a benső meghamisításának az elvi lehetőségét is magában hordozza.²⁶

Mindjárt ezután következik az általános érvényű megfogalmazás:

*Az előadás ugyanis mintegy a test beszéde, s így annál inkább összhangban kell lennie a mentális állapotunkkal.*²⁷

A tekintet manipulálása, melynek a beszéd éppen megvalósítandó fajtájához (a beszédmódhoz) kell megfelelően illeszkednie, azután a *sermo corporis* kifejezés, mely a „beszédszerűség” képzetének bekapcsolásával metaforizálja, szándékolt jelentéssel ruházza fel a testi változást, mégpedig úgy, hogy ennek a *mens* állapotával megegyezőnek (*menti congruens*) kell lennie (*esse debet*: vagyis elvárásról, követelményről van szó, mely szándékolt cselekvést föltételez) – mindez tehát a szem, az arc és általában az egész test szándékolt, technikailag szabályozott *használatát*, a beszéd értelméhez, hangulatához *igazítását* foglalja magában.²⁸

A következő mondat azonban ismét a test jelzéseinek természetes, az állatok (legalábbis a Crassustól itt említett állatok)²⁹ világából is ismert ösztönös, önkéntelen jellegét állítja:

*A szemet pedig a természet adta nekünk, azért, hogy ez megjelenítse a lélek mozgásait; ahogyan a lónak vagy az oroszlánnak a szőrét, a farkát, a fülét adta erre a célra. Ezért az előadásban, melynek kérdéseit most taglaljuk, a hang után az arckifejezés a legfontosabb, az arckifejezést pedig a szem határozza meg és irányítja.*³⁰

A test (itt közelebről a szem és az arc) kifejező jelei az ember esetében eszerint ugyanúgy működnek, mint az állatoknál. Talán arra gondolhatunk, hogy Cicero itt (az emberi beszéddel szembeállított) állati hangadásnak a sztoikus elképzelésétől³¹ indítva a testi kifejezőeszközökre mint természetes, ösztönös, uralhatatlan, közvetlenül a természetes impulzusok által (*hypo hormés*) előidézett mozgásokra utalhat, amelyek keletkezésénél az értelem nem játszik szerepet (nem *apo dianoiás*).³² Az *actio* során igénybe vett test jelzéseinek, a bennük megtestesülő hatóerőnek a természetes volta (*oculos autem natura nobis... dedit*; néhány sorral lejjebb: *quaedam vis a natura data*) biztosítja az *actio* hatékonyságát abban az esetben is, ha a „tudatlanok, a köznép, s ugyanígy, ha a barbárok” hallgatják az előadást. A gesztusokban is megtestesülő kulturális különbségek érzékelését (melyre Cicero, mint fentebb láttuk, más összefüggésben igencsak érzékeny volt) itt az emberiség természetlől való egységének, egyetemes voltának sztoikus gyökerű elképzelése szorítja háttérbe.³³ A nyelvtől s az általa megtestesülő gondolatoktól eltérően ugyanis a gesztusnyelv és a mimika a természet egyetemességéhez kapcsolódóan valamiféle antropológiai általánost, valamiféle egyetemes, mindenki számára ugyanolyan módon észlelhető és megérthető jelrendszert testesít meg: „az előadás, amely a lélek mozgását kinyilvánítja [*prae se motum animi fert*: szó szerint „előhossa”, „külsővé, nyilvánossá teszi”], mindenkit megindít”, mivel valamennyi ember ugyanazon lelki mozgásoktól indul fel, s ezeket a lelki mozgásokat ugyanazok a fizikai jelek (*isdem notis*) teszik másokban is fölismerhetővé, mint amelyek alapján önmagunkban észleljük őket.³⁴

4. Mit szűrhetünk le most már az elmondottakból? Legfontosabb eredményként a következőket fogalmazhatjuk meg. A testi jelek érzelmek által vezérelt, általános érvényű és természetes volta (ami a kommunikációban egyfajta testi „összintéséget”, a belső változtatás nélküli kívülre kerülését jelentené) és a test technikai-manipulatív, eszközszerű használatának rendszeres tárgyalása között több helyütt is feszültséget érzékelhetünk. Úgy gondolom, ez a feszültség nem egyszerűen a „megfogalmazásmódból” fakad, hanem egy ennél mélyebb, szemiotikainak mondható, és valószínűleg feloldhatatlan feszültségre mutat vissza. A két felfogás között felnyíló rés ugyanis egyben az *actio* lehetőségfeltétele is. Hiszen ha az *acti*ónak a színlelés *lehetőségét* is magában rejtő technikai-mesterséges, létrehozó-imitáló jellegzetessége hiányoznék, akkor egyáltalán nem lenne lehetséges a technikai-mesterséges körülmények, intézményes meghatározottságok és a beszéd „tárgyához” képest eltérő idő- és térbeli feltételek közepette, más hangulatban stb. lezajló, s mégis elevenen, akár szenvedélye-

sen átélnek, spontánnak *ható* szónoki előadás. Ezt a feszültséget csillapíthatjuk annak figyelembevételével, hogy Cicero az aristotelianus és a sztoikus hagyományt követve nem húzott éles választóvonalat természet és mesterség közé.³⁵ Vagyis, esetünkre alkalmazva ezt a tételt: vannak egyfelől az érzelmek természetes és spontán testi kifejeződései, s van másfelől ezek utánzása, mesterséges előidézése és szabályozott láthatóvá tétele. Ez utóbbi minél hatásosabb kivitelezését kell a szónoknak az *ars* segítségével alaposan elsajátítania és megvalósítania. Am ha így fogjuk is föl a dialógusnak az *actió*ról előadott lényegi mondandóját, a paradoxon ekkor is megmarad: a természetes mesterséges előidézésének, vagyis a testi

imitációnak, a fikciónak, a színlelésnek, a hazugságnak a lehetősége éppúgy jellemzi a testbeszédet, mint ahogyan a beszéd nem igaz voltának lehetősége jellemzi mindenkor a szóbeszédet. A szónoki előadás cicerói tárgyalásának formalizálhatatlan végeredménye egy radikális eldönthetlenséget nyilvánít meg, amennyiben a test szemiotikai apparátusként kezelése – s az ezzel mindjárt együtt adódó kettősség: a természetesség, az adekváció, a reprezentáció és az őszinteség egyfelől, a mesterségeség, a nem igazság, a kitaláltság és a színlelés másfelől – a szónyelv és a testnyelv esetében is ugyanazon alapul: jelölő és jelölt egyszerre felszámolhatatlan és utolérhetetlen különbség.

Jegyzetek

- 1 Vö. Aristotelés: *Rétorika* 1403b26–30, a hang (*phóné*) használatának összefüggésében.
- 2 Simon 2010.
- 3 *A szónokról* III. 216–217: *Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. Nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta gravis, cita tarda, magna parva; quas tamen inter omnis est suo quoque in genere mediocris, atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera, leve asperum, contractum diffusum, continenti spiritu intermisso, fractum scissum, flexo sono extenuatum inflatum; nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur. Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores.* Ebben a tanulmányban nem a *De oratore* tavaly megjelent kitűnő magyar fordítását veszem alapul (Adamik 2012), tekintettel értelmezésem sajátos szempontjaira. Az idézeteket saját fordításomban adom.
- 4 Vö. Theophrastos frg. 447 Fortenbaugh. De már, mint az 1. jegyzetben jeleztem, Aristotelés is megfelelést állapított meg az érzelmek és a hangok között. A latin nyelvű költészetelméleti hagyományból – mely persze hellénisztikus kori görög előképeken alapul – lásd ehhez Horatius: *Ars poetica* 105–111. Vö. Aristotelés: *Poétika* 1455a22–32 a költő (és vélhetőleg a színész) és a hallgató/néző affektív állapotának párhuzamosságáról; továbbá *Rétorika* 1386a29–1386b1 az előadás szerepéről a részvét fölkelésében; lásd ezekhez legújabban Munteanu 2012, 76–80.
- 5 A fordításban (Mankin 2011, 309-et követve) az *arte ac moderatione* szerkezetet *hen dia dyoin*ként értelmeztem. A *moderatio* „uralás”, „ellenőrzés”, „szabályozás” értelméhez Cicerónál lásd *A feltalálásról* I. 9; *A szónokról* III. 40, 174, 184; *Szónok* 176.
- 6 A szónoki előadás fizikai kontextusának kérdéséhez általában lásd Hall 2007, 218–220; a hangkiterjesztés modern technikai eszközeinek hiányából fakadó következményekről (például a testbeszédnek a mainál sokkal jobb jelentőségéről) Aldrete 1999, 73–84.
- 7 A beszéd (vagy a száj) és a lant hangjának (vagy alkotórészeinek és fölépítésének) összekapcsolása több helyen előfordul a latin irodalomban. Cicero például egy helyütt a hangképző szervek működését és részeit hasonlítja a lant működéséhez és részeihez: *Az istenek természetete* II. 149; vö. Quintilianus: *Szónoklattan* XI. 3. 42. Költőknél a „beszélő húrok” képe: Lucretius: *A természetéről* IV. 981; Tibullus II. 5. 3.
- 8 Vö. a III. 225-ben C. Gracchusról olvasható példát, amely szerint ő egy „kicsiny elefántcsont sipot (*eburneola... fistula*)” fújó „szakember (*peritum hominem*)” segítségét vette igénybe szónoklás során az emberi hang modulálásának, az intenzív és a nyugodtabb beszéd megfelelő ütemű változtatásának megsegítéséhez (*qui [sc. homo peritus] inflarit celeriter eum sonum quo illum aut remissum*

excitaret aut a contentione revocaret). Az emberi hangot itt nem a benső, vagyis a lélek szabályozza a maga „természetes” közvetlenségében, hanem a teljesen külsődleges, egy másik ember által kezelt technikai eszköz manipulálja. Ennyiben itt nem a beszéd értelme s a vele összhangban lévő érzelmek vezérik a hangadást, tehát az nem kvázi „automatikusan” követi az értelmet s a beszélő érzelmi állapotát, hanem kívülről „figyelmeztetik” a beszélőt az értelemnek és az „átélt” (?) – mindenestre a hallgatóságban kiváltani kívánt – érzelmeknek megfelelő hangmodulációra. Ugyanezt a manipulálást persze el lehet végezni a külsődleges technikai apparátus segítségével nélkül is, a sípos embert otthon hagyva, magát az eljárást azonban, mintegy „belsővé téve”, a *forumon* önállóan is alkalmazva (*fistulatorem domi relinquetis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferetis*, III. 227).

- 9 Hasonló figyelhető meg a III. 224–225-ben is, amikor Crassus vizsaszatér a *vox* tárgyalásához, s itt a hang folyamatos változ(tat)ásait (*vicissitudo, varietas, commutatio*) tartja az észlelés szempontjából a legmegfelelőbbnek, a leginkább gyönyörkeltőnek (*ad aures nostras et actionis suavitatem*), s ahol ugyancsak nem dönthető el egyértelműen, hogy a hang megfelelő modulációja mennyiben természetes és mennyiben mesterséges folyamatok eredménye.
- 10 Fantham 2008, 363.
- 11 *A szónokról* III. 220. *Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra.*
- 12 Vö. *Szónok* 59 és Quintilianus: *Szónoklattan* XI. 2. 122. Hogy pontosan milyen testtartásra kell gondolnunk, az vitatott. Mankin javaslata ez: „a tilting forward of the upper body”, más kommentátorok egészen általánosan értik: „motion of the upper body”, „attitude of body” (Mankin 2011, 314). Corbeill 2004, 122 (főként a *Szónok* 59 alapján) a nyak és az ujjak mozdulatlanul, s a törzs egyenesen tartásáról beszél, „bending it only as a man does”. A legfontosabb a helyes arány megtalálása a méltóság és a kifinomultság között, vagyis mind a túlzott merevséget és lassúságot, mind a hirtelen és szabálytalan mozdulatokat kerülni kell.
- 13 Hall 2007, 229–230. Vö. Cicero: *Szónok* 59; *Brutus* 225; *A C. Herenniusnak ajánlott retorika* III. 26–27, ahol az ismeretlen szerző mind a színészi, mind a „nőies” gesztusokkal való hasonlóságtól óvja a szónokot; hasonlóan válik gúny tárgyává a színészes és *mima*-szerű előadásmódot alkalmazó szónok Gelliusnál: *Attikai éjszák* I. 5; Quintilianus: *Szónoklattan* I. 8. 2 és 10. 31; VIII. *Bevezetés* 19–20.
- 14 Connolly 2007, 88. Egyébként a mimetikus tevékenység, mely egy szersmind autenticitás és színjáték morális hierarchiájába is rendre beillesztődik, értelmezhető annak a kapcsolatnak a szempontjából

- is, amelyet az európai kultúrában a „nőiesség” és a színháziasság (színpadiasság), színlelés, képmutatás („kacérság”, „csalfaság”), változékonyság („az asszony ingatag”) stb. között szokás feltételezni.
- 15 Connolly 2007, 86–91.
- 16 *A szónokról* III. 220. *manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis.* OLD s. v. *telum* I. A, B 1.
- 17 Lásd például Cicero: *Brutus* 7 (az *oratio* kicsavarja a fegyvert a gonoszak kezéből); *A szónokról* III. 55 (ha rossz és ostoba embereket tanítunk meg a szónoki mesterség fortélyaira, az olyan, mintha örültek kezébe adnánk fegyvert). Néhány jellemző példa a küzdő-sportból, fegyverekről vagy általában a fizikai erő használatáról vett képekre: *A szónokról* I. 32; II. 293; III. 139, 200, 206; *Szónok* 228; Quintilianus: *Szónoklattan* I. 11. 18 (idézi *A szónokról* III. 20-at).
- 18 *A szónokról* III. 221: *Sed in ore sunt omnia, in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant; animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi: nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere; neque vero est quisquam qui eadem convivens efficiat.*
- 19 A fordításban („az előadás ugyanis a maga egészében a lélekhez tartozik”) szándékosan nem döntöttem el, hogy az *animi* esetében *genitivus subiectivus*ról vagy *obiectivus*ról van-e szó. Hasonlóan függőben hagyja Merklin 1991 és Nüßlein 2007: „Der ganze Vortrag ist ja ein Ausdruck des Geistes”. Mankin 2011, 316 viszont *gen. sub.*-nak érti az *animi*t („for performance is entirely [the province] of the mind/soul”). A szűkebben vett retorikaelméleti kérdések mellett itt is érdemes megemlíteni azt a társadalom- és kultúrtörténeti összefüggést, hogy az arckifejezés különös fontossága tágabb keretben a köztársasági Róma *face to face* társadalmi és politikai kommunikációja felől érthető meg (Mankin 2011, 315).
- 20 Ezt Cicero többször megfogalmazza, s nem is csak szónoklattani összefüggésben: *A törvények* I. 27; *P. Cornelius Sulla védelmében* 15. Lásd még Quintus Cicero: *Feljegyzések a hivatali pályázásról* 44.
- 21 OLD s. v. *imago* I. A 1, B.
- 22 OLD s. v. *imago* III. A, B 2 (több Cicero-hellyel). Tacitusnál jelent kifejezetten „színlelés”-t, „képmutatás”-t is, költőknél és az Augustus utáni prózairodalomban pedig a „jelenés”, „szellem”, „fantom” jelentést is fölveszi.
- 23 OLD s. v. *index* I. A 2, B; vö. Quintilianus: *Szónoklattan* XI. 3. 62 a hangról mint *mentis index*ről, amelynek éppen annyi változási (vagyis kifejezési) lehetősége van, mint az emberi bensőnek (*est enim mentis index ac totidem quot illa mutationes habet*).
- 24 Wisse 2008, 366-ot és Mankin 2011, 316-ot követve a *haec est una pars corporis* kifejezést az arca (és nem önmagában a szemre) vonatkoztatom, ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a 18. jegyzetben idézett szakasz elején az *in eo [sc. in ore] autem ipso dominatus est omnis oculorum* megfogalmazás, valamint az idézett sorok végén szereplő *neque vero est quisquam qui eadem convivens efficiat* kifejezés is a szem meghatározó szerepét állapítja meg az arc egészén belül. Ahogyan a főszovegben a következő bekezdésben elemzett folytatás is a szemnek vagy a tekintetnek ezt a kiemelt fontosságát erősíti meg.
- 25 *A szónokról* III. 222. *oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum coniectu, tum hilaritate motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis.*
- 26 A szem kifejezőerejéről és kifejezéseinek változatosságáról lásd Seneca: *Erkölcsei levelek* CXVI. 7; id. Plinius: *Természetről* XI. 145–146. A mai olvasóban azonban talán fölmerül a kérdés, hogy vajon a szem (kivált mint „a lélek tükré”), pontosabban a tekintet, valóban szándékosan befolyásolható-e. A fenti értelmezéssel mindenestre összhangban van Quintilianus számadása is a szem (és ugyanúgy a szemöldök) „tudatos használatáról” (*Szónoklattan* XI. 3. 75–79).
- 27 *A szónokról* III. 222: *est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet.*
- 28 *A sermo corporis* kifejezésnek ugyan ismereteim szerint nincsen latin vagy görög párhuzama; maga a „testbeszéd” eszméje, más szóhasználattal kifejezve, nem ritkán fordul elő a latin irodalomban. Lásd például Cicero: *Szónok* 55 (*corporis... eloquentia*); *A törvények* I. 27 (*oculi... loquuntur*); Tibullus I. 2. 21 (*nutus... loquaces*); Quintilianus: *Szónoklattan* XI. 3. 66 (a kéz és a fejbólintás kifejezőerejéről: *in mutis pro sermone sunt*).
- 29 Vö. id. Plinius: *Természetről* VIII. 49 és 52; Quintilianus: *Szónoklattan* X. 7. 26, XI. 3. 66; Gellius: *Attikai éjszakák* V. 14. 12. Mai tudásunk szerint a főemlősök már képesek az érzelemkifejező testi jelekkel manipulálni, lásd Csányi 1999, 81–82.
- 30 *A szónokról* III. 222–223: *oculos autem natura nobis, ut equo aut leoni saetas, caudam, auris, ad motus animorum declarandos dedit, qua re in hac nostra actione secundum vocem vultus valet; is autem oculis gubernatur.*
- 31 Fögen 2007, 49–50.
- 32 Vö. Diogenés Laertios: *A híres filozófusok élete, nézetei és mondásai* VII. 55, a babylóni Diogenésnek *A hangról* (*Peri phónés*) írott munkája alapján, ahol az emberi hangnak jellemzője még a tagoltsága (*enarthros*) és az, hogy nem velünk született, hanem tizennégy éves korunkra fejlődik ki tökéletesen.
- 33 A sztoikusok előtt egyébként már a cinikusok is hasonló nézetet képviseltek. A kérdéshez lásd Fögen 2001, 203–216, a nem verbális kommunikáció egyetemességéhez retorikai kontextusban: 204–205. Cicerónál ennek részletes kifejtése: *A törvények* I. 29–32, valamint a 27, ahol az arckifejezés tárgyalása is ugyanebbe az összefüggésbe illeszkedik; vö. *Az istenek természetének* antropológiai fejtegetéseit: II. 134–152. *A De legibus* egész gondolatmenete persze szépen le is leplezi az egyetemesség eszméjének (mindenkori) ideologikus voltát: az emberiség természetes egysége az együttélés szabályainak (a jognak) a természetes egységét vonja magával, s a természet törvényéből levezetett jog – hol máshol? – éppen a korai római köztársaság jogrendjében találta meg a maga legtökéletesebb kifejeződését.
- 34 *A szónokról* III. 223: *Atque in eis omnibus, quae sunt actionis, inest quaedam vis a natura data; qua re etiam hac imperiti, hac vulgus, hac denique barbari maxime commoventur: verba enim neminem movent nisi eum, qui eiusdem linguae societate coniunctus est sententiaeque saepe acutae non acutorum hominum sensus praeterivolant: actio quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant.*
- 35 A cicerói *natura ab arte perfecta* gondolatához lásd Aristotelésnél a klasszikus helyet arról, hogy a *techné* befedezi és/vagy utánozza a *physis* „munkáját”: *Fizika* 199a12–17. A természet és a mesterség folytonosságának és a természet mesterség általi utánzásának gondolata megjelenik az éppen Cicero által is közvetített sztoikus elképzelésekben is: *A törvények* I. 26; e szakasz folytatásában a szónoki előadás eszközeinek tárgyalásakor is fontos szerepet játszó arckifejezésről (*vultus, species oris*) és a szabályozott hangadás képességéről, vagyis a beszéd erejéről (*moderatio vocis, orationis vis*) van szó. *Az istenek természete* második könyvében (148–152), a sztoikus Balbus előadásában pedig természet és mesterség egysége az isteni előrelátás (*pronoia*) eredményeként illeszkedik bele a világmindenség célszerű és értelmes létrehozásába és működ(tet)ésébe. Itt olvassuk a következő híres megfogalmazást: „kezünk segítségével a természetben mintegy második természetként próbálunk működni (*in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur*)” (II. 152).

Bibliográfia

- Adamik, T. (szerk.) 2012. *Cicero összes retorikaelméleti művei*. Pozsony–Budapest.
- Aldrete, Gregory S. 1999. *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore.
- Connolly, Joy 2007. „Virile Tongues: Rhetoric and Masculinity”: Dominik–Hall 2007, 83–97.
- Corbeill, Anthony 2004. *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*. Princeton.
- Csányi Vilmos 1999. *Az emberi természet. Humánetológia*. Budapest.
- Dominik, William – Hall, Jon (szerk.) 2007. *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden–Oxford–Carlton.
- Fantham, Elaine 2008. Jacob Wisse – Michael Winterbottom – Elaine Fantham (szerk.): *M. Tullius Cicero: De Oratore Libri III. A Commentary on Book III, 96–230*. Heidelberg (az *actiót* tárgyaló rész kommentárját Elaine Fantham írta, Jacob Wisse ehhez fűzött és Fantham szövegébe illesztett kiegészítéseire Wisse 2008 formában utalok).
- Fögen, Thorsten 2001. „Ancient Theorizing on Nonverbal Communication”: *LACUS Forum XXVII: Speaking and Comprehending*, 203–216.
- Fögen, Thorsten 2007. „Antike Zeugnisse zu Kommunikationsformen von Tieren”: *Antike und Abendland* 53, 39–75.
- Hall, Jon 2007. „Oratorical Delivery and the Emotions”: Dominik–Hall 2007, 218–234.
- Mankin, David (szerk.) 2011. *Cicero: De oratore*. Cambridge.
- Merklin, Harald 1991. *Cicero: De oratore/Über den Redner*. Kiad., ford. Harald Merklin. Stuttgart.
- Munteanu, Dana Lacourse 2012. *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge University Press.
- Nüßlein, Theodor 2007. *Marcus Tullius Cicero: De oratore/Über den Redner*. Kiad., ford. Theodor Nüßlein. Düsseldorf.
- OLD: *The Oxford Latin Dictionary I–VIII*. Oxford, 1968–1982.
- Simon Attila 2010. „A szónok és a színész (Cicero, *A szónokról* III. 214–215)”: *Ókor* 9/3, 11–16.
- Wisse 2008 – lásd Fantham 2008.

Xeravits Géza (1971) teológus, a Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola Bibliatudományi Tanszékének tanszékvezető egyetemi tanára. Kutatási területei: az Ószövetség, a korai zsidóság és a qumráni közösség története és teológiája.

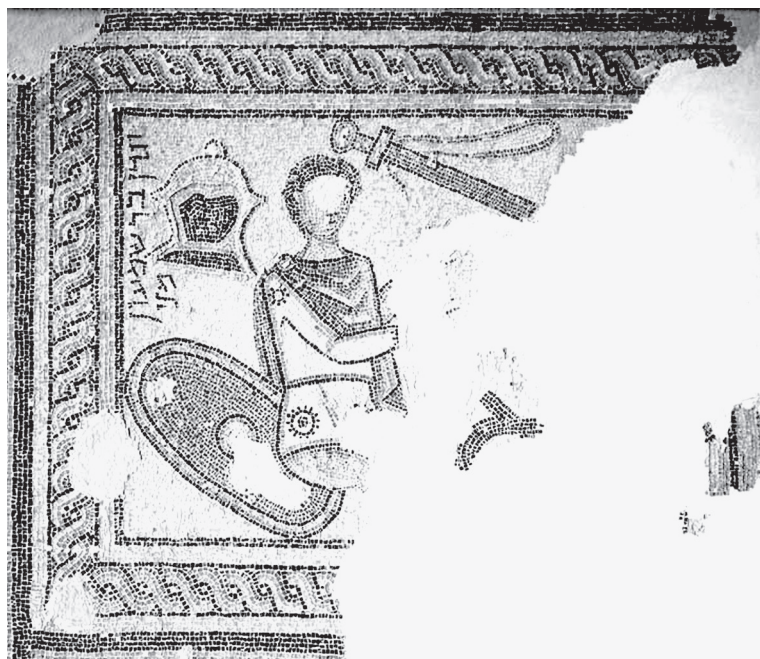
Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A Kivonulás egy korai zsidó feldolgozása a Liber Antiquitatum Biblicarumban (2011/4).

Dávid király ábrázolásai késő ókori zsinagógákban

Xeravits Géza

Dávid király egyike a Héber Biblia azon személyiségeinek, akik ismétlődően felkeltették a későbbi nemzedékek érdeklődését, és kiváltották teológiai reflexiójukat. Alakja, cselekedetei és jelentősége minden bizonnyal már a Biblia babilóni fogság előtti irodalmának tárgyául szolgált, majd a Héber Biblia szerzőinek későbbi nemzedékei számára is hálás témának bizonyult, legyen szó akár elbeszélőkről, költőkről vagy prófétákról (vö. pl. Steussy 1999). A fogság utáni időben a Második Templom korának szerzőit folyamatosan foglalkoztatta Dávid alakja, eszkatologikus újraértelmezése pedig mélyen befolyásolta a születő kereszténység teológiai nézeteinek alakulását is; sőt, ez az idők során rendkívül összetetté váló alak a Második Templom lerombolása utáni rabbinikus szerzők figyelmét is kiérdemelte.¹ Áttekintve a zsidóság ezen élő és hosszan tartó érdeklődését Dávid alakja iránt, talán meglepőnek tűnhet, hogy a késő ókorban virágzó és figurális ábrázolásokban bővelkedő zsinagógaművészet ránk maradt emlékei alig néhány ábrázolását őrizték meg: mindösszesen három helyen. E cikkben e három helyszín Dávid-ábrázolásait fogom közelebbről megvizsgálni.

Mozaikpadlók Palesztinában



1. kép. A meróti zsinagóga mozaikpadlójának részlete

Figurális ábrázolásokkal díszített mozaikpadlók készítését zsinagógai terek számára a késő ókor rabbinikus tekintélyei engedélyezték. Ekkorra a Hasmoneus-dinasztia és a heródesi kor anikonikus szemlélete (vö. Ehrenkrook 2012) már jelentősen fellazult. Ezt szépen példázza a Jeruzsálemi Talmud egy geniza-töredékében megőrzött szakasza (kiadta Epstein 1936). Ebben egy a 4. század elején működő Rabbi Abunnal kapcsolatos mondás arról tudósít, hogy ő nem tiltakozott az ellen, hogy a zsinagógákat mozaikpadlókcal díszítsék (j. *Avoda Zara* 3:3 42d). A Palesztina különböző helyszínein működött ókori zsinagógák feltárásai ezt a rabbinikus véleményt megerősítették, hiszen a régészek nagy számban hoztak napvilágra olyan művészi mozaikpadlókat, amelyek egyértelműen zsinagógai terek díszítésére szolgáltak. Ezek közül két, rendkívül töredékesen ránk maradt alkotás kapcsolódik minden valószínűség szerint Dávid alakjához. Mindkét palesztinai ábrázolás olyan zsinagóga maradványai közül került elő, amelyek Rabbi Abun működése után épültek, vagy legalábbis ezután díszítették őket.²

Az első ábrázolás Felső-Galileából, Száfed környékéről származik, az ókori Merót falu mára elnépte-

lenedett helyszínéről.³ A terület rendszeres ásatai 1981-ben kezdődtek, majd 1983 és 1989 között a régészek egy összetett épületet tártak fel, amely egy zsinagógából, egy *bét-midrás*ból és egy további helyiségekkel körülvett udvarból állt. A napvilágra került maradványok alapján az épület használatának három vagy négy egymásra következő szakasza különíthető el. A zsinagóga második rétegében, melyet nagyjából az 5. század második felétől a 6. század elejéig használtak, az épületet mozaikpadlóval díszítették. A 6. század elején ezt a díszes padlót nagyméretű kövekből készített járólappal fedték ugyan le, a helyszínen dolgozó régészek mindazonáltal kellően szerencsések voltak ahhoz, hogy a korábbi mozaikborításnak legalább részleges maradványait felszínre hozzák. A mozaikpadló egy részlete egy fehér tunikába és vörös köpenybe öltözött ifjú férfit ábrázol (1. kép). Az alak nagyméretű pajzsot hordoz, körülötte egy óriási sisak és egy rendkívül hosszú kard látható. A környező fegyverek kivételes méreteiből kiindulva a feltáró régészek az ábrázolást a Góliát legyőzése után megpihenő Dávid alakjával azonosították (1Sám 17). Ez az értelmezés általánosan elfogadottá vált a kutatók között; és valóban: a vonatkozó bibliai elbeszélés hangsúlyozza Góliát fegyvereinek extrém méreteit (vö. 1Sám 17:5–7: „Fején rézsisak volt, öltözete pikelyes páncél, páncélja ötezer sekel súlyú rézből volt. Lábán rézvért és vállán rézdárda volt. Lándzsájának a nyele olyan vastag volt, mint a szövőszék tartófája, lándzsájának a hegye pedig hatszáz sekel súlyú vasból volt, és egy pajzhordozó ment előtte”).⁴ A meróti töredék tehát Dávid felemelkedésének történetéből emel ki egy részletet, mielőtt még az ifjú Júda és Izrael királyává vált volna.

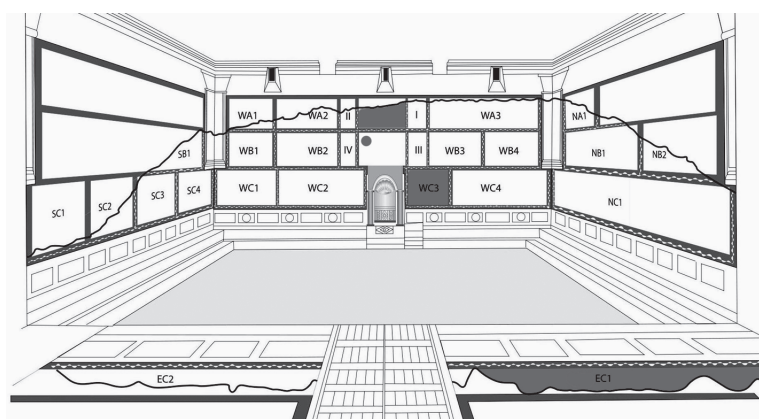
A másik palesztinai példa a déli partvidékről került elő, Gáza város kikötőjének, az ókori Maiumának a területéről. A késő ókorban Gáza a régió legkiemelkedőbb kulturális központja volt, s Asher Ovadiah jó okkal feltételezte, hogy többek között egy kiváló mozaikkészítő műhelynek is otthont adott az 5–6. század fordulóján, mely műhely egyaránt dolgozott zsidó és keresztény közösségek megrendelésére, vallási épületeket is díszítve.⁵ Korabeli források beszámolnak arról, hogy a város otthont adott számos, gyönyörűen díszített keresztény templomnak (ezek elhelyezkedése ma nem ismert), régészeti feltárások pedig 1966-ban napvilágra hozták egy figyelemre méltó méretű (26 × 60 méter), öthajós, bazilikális elrendezésű épület maradványait. Ezt az épületet először keresztény templomnak vélték, de hamar világossá vált, hogy zsinagógával állunk szemben, amely – tekintettel arra, hogy megközelítőleg 1300 férőhellyel rendelkezett – az egész korabeli Palesztina legnagyobb zsinagógájának tartható (lásd legújabban Spigel 2012, 208–211). A mozaikpadló egy felirat tanúsága szerint 509-ben készült, fennmaradt töredékeinek központi része egy koronás ifjút ábrázol, akinek fejét dicsfény övezi (2. kép). A drága ruhákba öltözött ifjú lanton játszik, zenéjét a köréje gyűlt állatok is hallgatják. Ezek egyike, egy nőstény oroszlán, szemmel láthatóan meghajlik az ifjú felé. Az ábrázolás felfedezését követő években a kép sajnálatos károsodást szenvedett felületeének hiányosságai miatt, később azonban az Israel Museum szakemberei nagy hozzáértéssel restaurálták. Első, egyiptomi ásatója a mozaikot egy keresztény templom padlójaként azonosította, az ábrázolt ifjút pedig egy női szent alakjának tartotta,⁶ azonban az alak feje melletti, héber nyelvű felirat (דָּוִד) hamar világossá tette, hogy az ifjú nem más, mint Dávid, az épület



2. kép. A gázai zsinagóga mozaikpadlójának részlete

pedig egyáltalán nem keresztény templomként funkcionált, hanem egy zsidó közösség zsinagógája volt (vö. Ovadiah 1969, 193–198 és 1981, 129–132).

Mivel mind a meróti, mint a gázai alak mutat bizonyos hasonlóságokat Orpheus korabeli ábrázolásaival, a legtöbb kutató arra hajlik, hogy ezt a két képet valamiféle zsidó Dávid-Orpheus ikonográfiai tipológia példáiként értelmezze. És valóban: az ábrázolt alak testtartása mindkét mozaikon, valamint a gázai képen a lant és a meghajló állat képe erősen emlékeztet a mitikus zenész korabeli pogány és keresztény alkotásokon fennmaradt megjelenítéseire. Egyesek egyenesen azt feltételezik, hogy a meróti Dávid szintén lantot tartott a kezében; mások azonban cáfolják ezt az elképzelést, és amellett érvelnek, hogy a mozaikpanel adott részén nincsen elég hely a hangszer elhelyezésére. Rachel Hachlili (2009, 73–74) – aki egyébként osztja azok véleményét, akik a gázai alakot Orpheusként értelmezik – mindenesetre felhívja a figyelmet arra, hogy számos különbség fedezhető fel e kép és Orpheus megszokott ábrázolásai között. Ilyenek a fejét övező dicsfény, a korona vagy diadém, a trón, amin az alak ül, és az ábrázolt állatfajták. Magam részéről a tagadhatatlan ikonográfiai hasonlóságok ellenére sem gondolom, hogy akár a meróti, akár a gázai mozaikok készítői tudatosan törekedtek volna arra, hogy valamiféle Dávid-Orpheus tipológiát közöljenek alkotásaikkal. Merőt az egyszerűbb eset:



3. kép. Dávid biztosan azonosítható ábrázolásainak elhelyezkedése a durai zsinagóga falain

Dávid testtartásán, és esetleg ruházatán kívül semmi sem mutat orphikus utalásokat. A művész szándéka nyilvánvalóan az volt, hogy a győztes ifjú hőst ábrázolja, más szóval a leendő király első nyilvános dicső tettét. Ehhez semmi szüksége nem volt orphikus képanyag alkalmazására. A gázai ábrázolás helyzete már egy kicsit összetettebb: itt Dávid hangszere és az elbűvölt állatok egyaránt ábrázolásra kerültek, ugyanakkor Dávid látzólag Orpheusra utaló jellegzetességeinek egészen egyszerű magyarázata lehet. Fentebb említettem, hogy a kutatók feltételezik egy mozaikkészítő műhely fennállását Gázában, a hellenisztikus kultúrközpontban. E műhelyhez tartozó művészek vallási hovatartozása meghatározhatatlannak tűnik, s az is ismert, hogy megrendelőik egyáltalán nem kizárólagosan zsidók voltak (vö. Ovadiah 1998, 372). Mi több, korabeli források azt tanúsítják, hogy Gázából származó, illetve a környéken dolgozó művészek nagyon is otthonosan mozogtak a görög-római mitológia képi anyagában, mondhatni, művészi ars poeticájuk jórészt hellén volt (tágabb összefüggésben vö. Talgam 2004, 209–234). Egyáltalán nem meglepő azt feltételezni tehát, hogy esetenként kombinálhatták megrendelőik elképzeléseit saját, megszokott motívumtáruk elemeivel.

A gázai ábrázolás igazi problémáját az okozza, hogy a Héber Biblia sehol sem mutatja be úgy Dávidot, mint aki állatoknak muzsikálna. Zeneművészeti képességeit a vonatkozó szövegek szerint akkor kamatoztatja, amikor Saul zaklatott lelkét nyugtatgatja (1Sám 16), illetve, minden valószínűség szerint, amikor saját érzelmeinek enged szabad folyást (2Sám 1). Egy további, fontos szempont viszont a Krónikáknál tűnik fel, ahol Dávid kiemelkedő szerepet játszik a liturgia elrendezésében, mi több, a 2Krón 7:6 kifejezetten arról beszél, hogy Dávid készíteti a hangszereket a Templomban majdan szolgáló leviták számára. Későbbi hagyományok ebből kiindulva egészen természetesen Dávidot tartják a zsoltárok szerzőjének.⁷ Dávid gázai alakját tehát – ahelyett, hogy a jól ismert dálnokra mutató hipotetikus utalásokat keresnénk benne – elsősorban tisztán zsidó háttéren érdemes megérteni. A zsinagógai térben lanton játszó Dávid alakja egészen természetesen utal az izraelita kultusz elrendezésében játszott meghatározó szerepére. Mi több, amikor a zsinagógában Dávidnak erre a szerepére utalnak, egyúttal hangsúlyozzák is a kétféle istentisztelet közötti kapcsolatot: azt, ami a Templomban zajlott, és azt, amit a zsinagógában gyakorolnak.⁸ Az állatok Dávidhoz képest csak

alárendelt, marginális szerepet játszanak a mozaikon ebben a sémában; jelenlétük minden valószínűség szerint a zsidó istentisztelet kozmikus aspektusaira utalhat.

Dura freskói

Dávid alakjának további, nagy jelentőségű művészi feldolgozásait egy jól ismert zsinagóga szolgáltatja a keleti diaszpórából, az Euphratés középső folyásának vidékén található Durából, mely a híradások szerint keservesen megszervezte a jelenkori polgárháború fosztogatásait.⁹

A durai zsidók első ismert zsinagógájukat a Kr. u. 2. század közepén építették fel, majd ezt 245 körül jelentékeny új épületté bővítették. Ebben az időben Dura a Római Birodalom és a felemelkedő Szászánida Birodalom határvidékén feküdt. Egy erőszakos és véres ostromot követően I. Sáh-púr szászánida uralkodó seregei 256-ban örökre elpusztították a várost, mely soha többé nem épült újjá. A védők közvetlenül a város ostroma előtt a nyugati városfal mellett elhelyezkedő lakótömböket földdel töltötték fel, hogy ezzel is erősítsék a védőműveket. Ennek során a zsinagóga majdnem teljes egésze föld alá került, ennek köszönhető azonban, hogy egészen az 1920-as évekig, régészeti feltárásának megindulásáig megőrizte gazdag díszítéseit.¹⁰

Dávid ábrázolásai a durai zsinagóga falain

A zsinagóga leginkább szembetűnő jellegzetessége, hogy belső falait vízszintes sorokban telefestették, elsősorban különböző bibliai történeteket ábrázoló narratív freskókkal. Ezen ábrázolások némelyike Dávid életének eseményeihez kapcsolódik. A kutatók egyetértenek abban, hogy Dávid alakja megjelenik a Tóra-fülke fölötti központi falszakaszon, és az is egyértelmű, hogy a nyugati fal egy másik narratív panelje is ábrázolja őt (WC 3): az ikonográfiai elemek mellett ezt egy arámi nyelvű *dipinto* is megerősíti, amely kifejezetten azonosítja a képet: שמׁוּׁן [ל] כד משה [ד] ירד („Sámuel, amint felkeni Dávidot”). Többen továbbá amellett érvelnek, hogy Dávid megjelenik a keleti fal egy paneljén is (EC 1), sőt vannak, akik a díszítés egyes további részleteit is valamiféleképpen Dávid személyéhez kapcsolódónak tartják (3. kép).

A zsinagóga bejárata a keleti falon helyezkedett el. Mivel ez a fal állt legmesszebbre a városfáltól, így a szászánida ostrom előtti másodlagos erődítési munkálatok során nem fedték el teljesen földdel; ebből adódóan ezen a falon csak az alsó vízszintes regiszter aljának a freskóiból maradtak ránk részletek. A zsinagóga ajtajától jobbra egy hosszú narratív panel maradványai őrződtek meg (EC 1; hossza 4,88 m). A panel Dávid korai éveinek eseményei közül mutat be egy történetet, midőn Zif pusztájában megkíméli az uralkodó, Saul életét (1Sám 26). Az ábrázolás szolgálja a bibliai elbeszélést három egymást követő jelenetben; a jelenetek közti váltást a háttér színének változása is szépen mutatja.¹¹ Az első epizód egy lovasokkal és kutyákkal benépesített, mozgalmas vadász-

jelenetre emlékeztet: Saul kivezeti embereit a pusztába Dávid keresésére (26:2). A következő jelenet a királyt és környezetét alvás közben ábrázolja, midőn Dávid és emberei elemelik a király dárdáját (26:7–12). Végezetül, a panel jobb oldalán Dávid látható, amint felfedi magát Saul előtt (26:14–16). A panel szereplőinek értelmezése szinte egyöntetű a kutatók között; csupán a kutatás kezdeteinél érveltek néhányan amellett, hogy a főszereplő nem Dávid.¹² Az azonban vita tárgyát képezi, hogy vajon e panelt egyfajta átfogó messiási program részeként kell-e értelmezni, vagy sem. Rachel Wischnitzer (1948, 36) szerint például – aki úgy véli, a durai freskók összefüggő messianisztikus témavezetéssel készültek – ez a panel a Messiás kiemelkedő ősenek kivételes erkölcsi alapállását tematizálja. Figyelmen kívül hagyva most Wischnitzer messiási értelmezési mátrixának problematikus voltát, elég annyit mondani: az EC 1 panel önmagában semmilyen nyomát nem mutatja bármiféle messiási hiedelem megjelenésének. Mi több, összevetve e képet a keleti fal másik, sajnálatosan károsodott festményével az ajtó túloldalán, amely minden valószínűség szerint Bélsaccárnak Dániel könyvében elbeszélte lakomáját ábrázolja (EC 2),¹³ ez az értelmezés különösképpen megalapozatlannak tűnik. Természetesen az EC 1 panel szólhat Dávid erkölcsi minőségéről – ezt azonban Bélsaccár istentelen hübriszével állítja szembe. Zsidó és nem zsidó ellentéte ehelyütt nagyon jól illik a durai zsidók pogány környezetükkel szemben tanúsított kulturális szembenállásához, melyet Jaś Elsner (2001, 269–304) mutatott be példaértékűen. Másképpen fogalmazva: a keleti fal fennmaradt anyagának nincs eszkatologikus irányultsága; e két panel egyszerűen morális szinten értelmezendő.

A zsinagóga déli és északi oldalsó falai első látásra nem mutatnak érdeklődést Dávid alakja iránt. Mégis, egyesek megkísérelték e két fal néhány elemét is úgy értelmezni, mint amelyek Dávidhoz kapcsolódnak. Az első ilyen pont a déli fal egy rendkívül töredékesen fennmaradt panelje (SB 1) a középső horizontális regiszterről (4. kép). A freskók ezen a regiszteren elsődlegesen kultikus irányultságot mutatnak. A kérdéses panel maradványai egyértelműen egy a Frigyláddával végzett felvonulást ábrázolnak. Általánosságban ezt a jelenetet az 1Kir 8:1–5 megjelenítésének tartják: ez arról szól, hogy Salamon átviszi a Frigyládat az újonnan felépített Templomba. Kurt Weitzman azonban, a kép két eleme alapján, amellett érvelt, hogy a panel valójában a 2Sám 6:12–15 ábrázolása, azé a történeté, amikor Dávid a Frigyládat Jeruzsálembe viteti. Egyrészt, tartja Weitzman, a felvonulásban részt vevő ifjak egyike fuvolán játszik, és a két kérdéses történet közül csak a Sámuel 2. könyvében található említ zenei jelölést; másrészt annak az alaknak a testtartását, akiről úgy véli, hogy a felvonulást vezeti, táncmozdulatnak tartja, amely megint csak a 2Sám történetének jellegzetessége (Weitzman–Kessler 1990, 94–98). Ami a fuvolát illeti: jobbról a negyedik alak a freskón mintha valóban ezen a hangszeren játszana,¹⁴ ám a fennmaradt szereplők közül ő az egyetlen, aki ilyet tesz; a két hozzá leginkább hasonló alak közül a jobb szélen levő ágakat lenget, míg a másik a Frigyláda hordozásában segít. Igaz továbbá, hogy a két kérdéses elbeszélés közül csak a Sámuel 2. könyvében található utalás zenei tevékenységre, ugyanakkor azonban a bibliai szöveg nagyszámú, különböző hangszerrel említ, a fu-

volát kivéve!¹⁵ Ami pedig azt az alakot illeti, aki a töredékesen fennmaradt panel rendelkezésünkre álló anyagán a felvonulást látszik vezetni: testtartása nem különbözik lényegesen a többi szereplőtől; megalapozatlan tehát gesztusát táncmozdulatnak értelmezni. Mindazonáltal Weitzmannak akár igaza is lehet abban, hogy ez a panel a 2Sám 6 egy jelenetét ábrázolja. Ebben az esetben Dávid – egyébiránt azonosíthatatlan – személyét és szerepét illetően két következtetés adódik: egyrészt az, hogy kultuszi szerepkörben jelenik meg, másrészt, hogy a panelnek nem ő a protagonistája, ez a festmény ugyanis világosan a Frigyládaról szól, megfelelően a középső regiszter kizárólagos kultuszi orientációjának.

Dávid egy másik feltételezett megjelenését az oldalfalakon az északi fal nagy és összetett Ezekiel-paneljének részeként vélelmezik, amely egyébként a zsinagóga leghosszabb narratív panelje (NC 1; 7,46 m). Maga Ezekiel próféta nyolc alkalommal jelenik meg ezen a panelen: az első hat alakja Ezekiel 37. fejezetének, a Csontmezőről szóló látomásnak az ábrázolásához tartozik, míg két utolsó alakja minden valószínűség szerint Ezekiel vértanúságának Biblián kívüli történetéhez tartozhat (5. kép).¹⁶ Abból a tényből kiindulva, hogy az Ezekiel ábrázolónak gondolt alakok ruházata változik a freskón, egyes kutatók arra következtetnek, hogy valójában két különböző protagonista látható a festményen. Szerintük a perzsa ruhájú alakok Ezekiel ábrázolják, míg a görög divat szerint öltözött alakok valaki más, legvalószínűbben az eszkatologikus, messiási Dávidot.¹⁷ Véleményüket Ezekiel 37:24 versével támasztják alá, amely arról jövendöl, hogy „az én szolgám, Dávid lesz a királyuk”. Ennek az értelmezésnek két komolyabb problémával kell szembenéznie. Először is, ahogy Carl Kraeling (1956, 189, 193–194) kimutatta, átfogó összefüggés áll fenn a panel perzsa és görög ruhába öltözött alakjai között. Ezekielre a vonatkozó szöveges zsidó hagyományok is úgy utalnak, mint aki pap és fejedelem (innen a perzsa stílusú ruha), és próféta is egy személyben (utóbbit a durai freskókon a görög stílusú ruha ábrázolja).¹⁸ Ezekiel prófétai ruhába öltöztetett alakjai ráadásul a Csontmező-látomás klimaxát jelölik ki a képen: Izrael házának megélesztését, mely indokolja a próféta hangsúlyos megjelenését ebben a pozíciójában. Ehhez hozzávehető még az is, hogy a panel nem terjed ki a Csontmező-látomás folytatására, amit Ezekiel 37:15–28 tartalmaz. Egyértelmű, hogy a panel középső része Ezekiel 37:10 versét jeleníti meg:



4. kép. Dura SB 1 panel – felvonulás a Frigyláddával



5. kép. Dura NC 1 panel – a Csontmező látomása, részlet

Én tehát prófétáltam, ahogyan megparancsolta nekem. Akkor lélek szállt beléjük, életre keltek, és talpra álltak: igen-igen nagy sereg volt.

Végezetül a durai zsinagóga nyugati falára szeretném a figyelmet irányítani, az épület kétségtelenül legfontosabb falfelületére. Ez jelölte ki Jeruzsálem irányát, ennek közepén helyezkedett el a Tóra-fülke, és a zsinagógai liturgia résztvevői ebbe az irányba fordulva álltak. Dávid e fal freskóin három alkalommal jelenik meg: egyszer az alsó regiszteren, közvetlenül a Tóra-fülkétől jobbra (WC 3), kétszer pedig a központi panelen.¹⁹

A WC 3 panel jelenete viszonylag könnyen azonosítható (6. kép). Egy görög ruhába öltözött – tehát prófétai jellegű –, magas férfi áll itt hét kisebb alak mellett. Utóbbiak egyike kissé előrébb áll a többieknél, szembeötlő bíbor köpenyt visel, fejét pedig enyhén a magas férfi felé fordítja: mindezen jellegzetességek kiemelik őt társai közül. A magas férfit úgy ábrázolta a panel művésze, mint aki egy szaruval az utóbbi alak fejét érinti. Ha elsőre nem is azonosítaná valaki úgy ezt a jelenetet, mint Dávid Sámuel általi felkenését (1Sám 16:11–13), a korábban említett arámi nyelvű *dipinto* segít az értelmezésben. Az, hogy a képen Jisaj fiainak a száma eggyel kevesebb, mint a bibliai történetben (összesen hét), nem jelent különösebb értelmezési



6. kép. Dura WC 3 panel – Sámuel felkeni Dávidot

problémát: ezt a hagyományt már a Krónikák 1. könyve elején található nemzetségtábla is tanúsítja (vö. Kraeling 1956, 168).

A nyugati fal központi képmezője olyan terület, amely legalább két különböző díszítési szakasz maradványait őrzi.²⁰ A következőkben csak a díszítések utolsó fázisát veszem figyelembe, azaz a végső kompozíciót, melynek művésze elfedve a korábbi réteg(ek)et, teljesen újraszerkesztette a felületet.

A központi képmező felső paneljén a művész meghagyott egy korábbi részletet, egy két görög ruhás férfi által kísért, perzsa ruhába öltözött, trónoló alakot, majd kiegészítette a képet tizenhárom további alakkal, akik szintén perzsa ruhát viselnek. A legtöbb kutató szerint ez a panel Dávid királyt ábrázolja az izraelita törzsek képviselőivel (tizenegy, valamint a két fél-törzs).²¹ A görög ruhás férfiakat általában Sámuel és Nátán prófétákkal azonosítják (Weitzman–Kessler 1990, 90–91); akik a panel messiási értelmezését tartják, úgy vélik viszont, hogy ezek az alakok Mózeset és Illést jelenítik meg (pl. Goldstein 1984/85, 118–131) (7. kép).

A középső képmező alsó paneljének bal felső sarkában szintén megfigyelhető Dávid egy érdekes ábrázolása. Ez az alak is trónon ül, királyi öltözetet és frígiai sapkát visel, valamint lanton játszik. Jobb válla fölé a művész festett valamit – korábban ezt egy sas képének vélték, Paul Flesher (1998, 350–351) azonban meggyőzően mutatta ki, hogy valójában nem más látható ott, mint egy kampós pásztorbot (8–9. kép). Az alaktól jobbra két állatot ábrázolt a művész, egy oroszlánt és egy galambot.²² Korábbi értelmezők egyöntetűen Orpheus ábrázolásaként azonosították ezt az alakot, és egészen természetesen úgy magyarázták, mint a zsidó Dávid-Orpheus tipológia durai megjelenését. Fentebb már rámutattam arra, hogy egy ilyen Dávid-Orpheus tipológia feltételezése az ókori zsidóságban messze nem megkérdőjelezhetetlen. Ebben az esetben is, a durai alak meglehetősen ellentmondásos e szempontból – legjobb talán Flesher imént említett tanulmányára utalni, aki ezzel az ábrázolással kapcsolatban is felhívja a figyelmet számos, Orpheus megszokott ikonográfiájával összeegyeztethetetlen jellegzetességre.²³ Ez azonban a kisebbik probléma. Be kell vallanom, komoly nehézségekkel szembesül az értelmező, amikor ezt az alakot akár a központi képmező díszítéseivel, akár a nyugati fal narratív paneljeivel együtt szeretné megérteni. Valójában ez az alak némiképp kívül áll a nyugati fal egészének jelenlegi kompozicionális összefüggéseiben. A helyzetet tovább bonyolítja az is, hogy a kutatók valójában még abban sem értenek egyet, hogy ez a zenész a nyugati fal vajon melyik



7. kép. Dura központi képmező, felső panel

díszítési szakaszához sorolható. Goodenough (1964, 89–104) például úgy véli, az alak a díszítés korábbi fázisának terméke, s a háttérben látható szőlőfával együtt készülhetett. Goldstein (1984/85, kül. 140) szintén ezt gondolja, és odáig megy, hogy a feltételezett Dávid-Orpheust a fa messiási gyümölcsének tartja. Velük ellentétben Kraeling (1956, 223–225) és Hachlili (1998, 110–111) a zsinagóga második díszítési szakaszából eredeztetik ezt az alakot. Flesher továbbá arra hívja fel a figyelmet, hogy a többszörösen átfestett központi képmező éppen ezen a helyen károsodott a leginkább (Flesher 1998, 347–348), ami lehetetlenné teszi azt, hogy ennek az alaknak a kompozicionális helyzetével kapcsolatban bármi közelebbit lehessen mondani.

A nyugati fal festményeinek értelmezése

Dura zsinagógájának narratív paneljeivel kapcsolatos első kérdés az, hogy vajon összességükben összefüggő kompozíciót alkotnak-e, vagy sem. Jóllehet néhány kutató az összefüggő

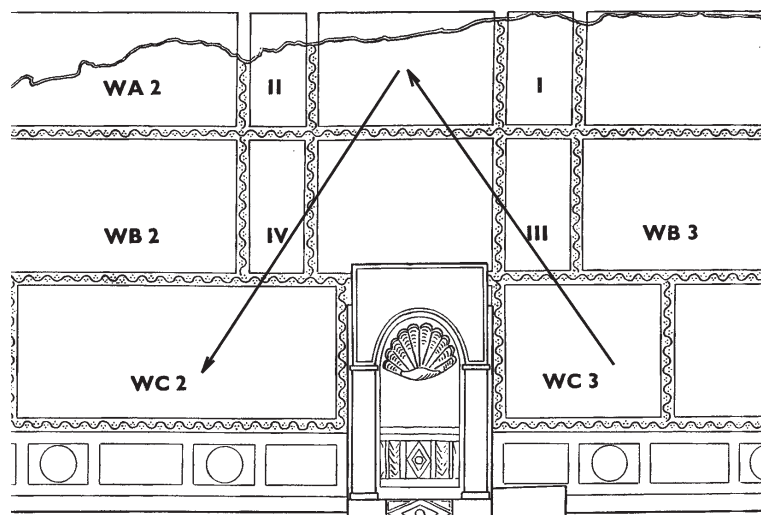


8. kép. Dura központi képmező, alsó panel
(Gute idealizált reprodukciója)

kompozíció megléte mellett érvelt,²⁴ mégis, biztonságosabbnak tűnik elkerülni ezt a megközelítést.²⁵ Ez azonban nem jelenti azt, hogy bizonyos panelek ne lennének szoros kapcsolatban egymással. Ez figyelhető meg valójában a nyugati fal három panelje – a WC 3, a központi képmező felső panelje és a WC 2 – esetében is. Ezek közül kettő Dávid alakjához kapcsolódik, a harmat együtt szemlélve pedig egy sajátos, háromszögű kompozíciót rajzolnak ki a nyugati fal kellős közepén (10. kép). Mindhárom panel az uralom vagy politikai hatalom kérdésköréhez kapcsolódik. Az első közülük (WC 3) a királyság születését mutatja be Izraelben. Az ifjú Dávidot felkenő Sámuel próféta kimagasló alakja erőteljesen hangsúlyozza a királyi tisztség zsidó környezetbe történő bevezetésének tevéleges isteni jóváhagyását. A fal középeének teteje a trónra emelkedett Dávidot ábrázolja, együtt a törzsek képviselőivel (össz-izraelita motívum) és két próféta alakkal. Ez a panel így Sámuel megelőző cselekedetének formális beteljesedését beszéli el; a főszereplők változását pedig jól mutatja az alakok méretében mutatkozó változás: ezen a panelen Dávid szembeötlően nagyobb az ábrázolt prófétáknál. A művész végül az úgynevezett Eszter–Ahasvérus panellel (WC 2) zárja ezt a kis, háromrészű ciklust. Ez a freskó a perzsa uralkodóknak a zsidók irányában tanúsított jóindulatát jeleníti meg, együtt pogány ellenségük megaláztatásával. Ezzel a panellel a művész saját, konkrét jelenéhez közelít, és hitet tesz amellett, hogy a pogány uralom alatt lévő zsidók is élhetnek saját *Lebensordnung*juknak megfelelően.



9. kép. A durai „Orpheus”
(Flesher rekonstrukciója)



10. kép. Dávidi témák a durai zsinagóga nyugati falán

Dávid helyzete világosan kiemelkedik ebben az elrendezésben. Meg kell jegyezni azonban: anélkül, hogy értelmezésében messiási felhangok jelennének meg. Valójában az a sajátos „messiási vírus”, amely a durai freskók néhány kutatóját megfertőzte, semmilyen konkrét alappal nem rendelkezik.²⁶ E narratív panelek messiási értelmezése ugyanis – ahogy többen utaltak rá – elsőrendűen a központi képmező anyagából indul ki, ami viszont vajmi kevés teret enged effajta magyarázatok levezetésének (legutóbb lásd Flesher 1998, 359–366 kritikáját). A nyugati fal e része ugyanis történeti érdeklődésű.

Jegyzetek

- 1 Újabb keletű, kiváló összefoglalásai a témának: Bassler 1986, 156–169; Pomykala 1995 és 2004, 33–46; Flint 2005, 158–167; Miura 2007.
- 2 A zsinagógai művészethez kapcsolódó rabbinikus állásponhoz lásd pl. Baumgarten 1999, 62–76. Néhány fontosabb szöveg magyar fordítása megtalálható: Bugár 2004, I. 97–108. A feltárt mozaikpadlók átfogó bemutatását nyújtja Hachlili kiváló monográfiája (2009).
- 3 A *site* összegző bemutatásához lásd Ilan 1998, 256–287; vö. még *New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*. Vol. 3, 1028–1031; Chen 1990, 349–355; Spigel 2012, 276–281.
- 4 A bibliai idézetek az Új Protestáns Bibliafordítást követik.
- 5 Lásd Ovadiah 1998, 367–372; vö. még Hachlili 2009, 264–266. A késő ókori Gáza kultúrájáról jól informálnak *New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*. Vol. 2, 464–467; Glucker 1987; Bitton-Ashkelony–Kofsky 2004; Sivan 2008, 328–347; valamint egy doktori disszertáció: Champion 2010.
- 6 Az előzetes publikáció: *Orientalia* 35, 1966, 135, a cikkhez nem sikerült hozzájutnom.
- 7 Lásd az egyik legkorábbi ilyen véleményt a qumráni 11. barlang nagy zsoltártekercsének egy prózai költeményén: 11QP^sDavComp (DJD 4:91–93); későbbi rabbinikus véleményekhez vö. b. *Bava Batra* 14b; b. *Peszachim* 117a; *Midrás Tehillim* 1.
- 8 Templom és zsinagóga különbségéről és kapcsolatáról lásd pl. Cohen 1984, 151–174 és Branham 1998, 319–345.
- 9 A város irodalma parttalan, lásd csupán Rostovtzeff 1938; Hopkins 1979; Dirven 1999 monográfiáit, valamint egy rendkívül informatív újabb gyűjteményes kötetet: Brody–Hoffman 2011.

Az alsó panel a Genesis 48-at, az Efraim és Manasse fölött mondott áldást, valamint a Genesis 49-et, Jákobnak a törzsek felett mondott áldásait ábrázolja. A felső panel jelenete mintegy beteljesíti a jákobi áldást: midőn az Isten által megígért országot birtokba vették, és felosztották a törzsek között, a Júda törzséből származó Dávid uralkodik felettük. E téma látószögét tágitja a felső panel kapcsolata a WC 3 és WC 2 panelekkel, ismét csak történeti, vagy politikai síkon.

Zárásképpen

Amennyiben helyes fentebbi értelmezésem Dávid alakjának feldolgozásairól a késői ókor zsinagógaművészetében, elmondható: a jeles uralkodót e művészek Izrael történeti múltja kiemelkedő szereplőjeként láttatták. Góliát feletti győzelmének jelenete a kicsiny Izrael felsőbbrendűségét példázza a környező, hatalmas népek tengerében. Muzsikusként való megjelenítése a zsidó istentisztelet formális szempontjainak megeremtésében játszott szerepét illusztrálja, a zsinagógra pedig úgy utal, mint amelynek liturgiája valamiképpen folytatja a Templomét. Végezetül, Dura freskói kihangsúlyozzák egyrészt Dávid érenyeit, s a közösség számára morális példaképként állítják őt (EC 1), másfelől pedig isteni rendelésű uralmát kapcsolatba hozzák bizonyos pogány uralkodók jóindulatú hozzáállásával a zsidóság iránt (nyugati fal) – ami különösen fontos vigasztaló és bátorító üzenetül szolgálhatott a kor zivataros eseményei közepette.

- 10 A zsinagóga művészetével kapcsolatos irodalom is könyvtárnyi. A legfontosabb talán Kraeling összegző monográfiája (1956), lásd továbbá du Mesnil du Buisson 1939; Wischnitzer 1948; Goodenough 1964; Gutmann 1973; Weitzman–Kessler 1990; Hachlili 1998, 96–197.
- 11 Goodenough 1964, xvii és 344 mellékletein a színhasználat e változása nem szembeötlő, de hangsúlyosan említi pl. Kraeling 1956, 203.
- 12 Ehhez lásd Hachlili 1998, 129.
- 13 Az EC 2 panel ezen értelmezése megint csak általános a kutatók körében. Egyéb vélemények szerint a művész Ábrahám áldozatát (Genesis 17), Illésnek a hollók általi táplálását, esetleg a Templom megtisztítását ábrázolta; lásd kül. Wischnitzer 1948, 21–22 és Hachlili 1998, 129–130.
- 14 Köszönet Prof. Paul Fleshernek, aki személyes levelében megerősítette a fuvola jelenlétét a képen. Lásd pl. Goodenough 1964, xvi tábla; a látvány nem egyértelmű.
- 15 2Sám 6:5: „Dávid és Izrael egész háza pedig szent táncot járt az Úr színe előtt mindenféle ciprusfa hangszernek, citerának, latnak, dob-nak, csörgőnek és cintányérnak a kíséretével.”
- 16 A panel utolsó jelenetének értelmezésével kapcsolatban eltérő véleményt fogalmaz meg Wischnitzer 1948, 36–38 és Hopkins 1979, 168–172.
- 17 Kraeling 1940, 12–18; Wischnitzer 1941, 43–55; 1948, 45–46.
- 18 A freskókon ábrázolt ruhákhoz lásd pl. Hachlili 1998, 136–143.
- 19 E falfelület jelentőségéhez lásd pl. Hachlili 1998, 106. Lásd legutóbb Xeravits 2012, 257–276.

- 20 A központi képmező keletkezéstörténetéhez lásd pl. Kraeling 1956, 62–65 és 215–227; vagy Hachlili 1998, 99–111.
- 21 Wischnitzer 1948, 96–99 szerint a kép Józsefet és testvéreit ábrázolja, további véleményekhez lásd Hachlili 1998, 109.
- 22 Egyes kutatók további állatok jelenlétét feltételezték, ezekről azonban Flesher 1998, 351–352 kimutatta, hogy nem többek pusztá fikciónál. Lásd még Hachlili 1998, 110–111.
- 23 Flesher 1998, 350–359; lásd korábban Murray 1977, 19–27.
- 24 Lásd Sonne 1947, 255–362; Wischnitzer 1948; Goodenough 1964; Goldstein 1984/85, 99–142.
- 25 Így pl. Gutmann 1973, 137–154; Gutmann 1984, 1313–1342; Hachlili 1998, 181–182.
- 26 Lásd különösképpen Wischnitzer 1948; Goldstein 1984/85; Weitzman–Kessler 1990.

Bibliográfia

- Bassler, Jouette M. 1986. „A Man for All Seasons. David in Rabbinic and New Testament Literature”: *Interpretation* 40, 156–169.
- Baumgarten, Joseph M. 1999. „Art in the Synagogue. Some Talmudic Views”: S. Fine (szerk.): *Jews, Christians, and Polytheists in the Ancient Synagogue. Cultural Interaction during the Greco-Roman Period*. London, 62–76.
- Bitton-Ashkelony, Brouria – Kofsky, Aryeh (szerk.) 2004. *Christian Gaza in Late Antiquity*. JSRC 3. Leiden.
- Branham, Joan R. 1998. „Vicarious Sacrality: Temple Space in Ancient Synagogues”: Urman–Flesher 1998, 319–345.
- Brody, Lisa R. – Hoffman, Gail L. (szerk.) 2011. *Dura-Europos. Crossroads of Antiquity*. Chestnut Hill.
- Bugár M. István 2004. *Szakkrisztus képzőművészet a keresztény ókorban*. 1–2. Catena 6. Budapest.
- Champion, Michael W. 2010. *Cultures and Creation in Late-Antique Gaza. Christian and Neoplatonic Interactions*. PhD diss., King’s College, London.
- Chen, Doron 1990. „Dating Synagogues in Galilee: On the Evidence from Meroth and Capernaum”: *Liber Annuus* 40, 349–355.
- Cohen, Shaye J. D. 1984. „The Temple and the Synagogue”: T. G. Madson (szerk.): *The Temple in Antiquity*. RSMS 9. Provo, Utah – Salt Lake City, Utah, 151–174.
- Dirven, Lucinda 1999. *The Palmyrenes of Dura-Europos. A Study of Religious Interaction in Roman Syria*. RGRW 138. Leiden.
- du Mesnil du Buisson, Robert 1939. *Les peintures de la Synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J-C*. Roma.
- Ehrenkrook, Jason von 2012. *Sculpting Idolatry in Flavian Rome. (An)-Iconic Rhetoric in the Writings of Flavius Josephus*. SBLEJL 33. Atlanta.
- Elsner, Jaś 2001. „Cultural Resistance and the Visual Image. The Case of Dura Europos”: *Classical Philology* 96, 269–304.
- Flesher, Paul V. M. 1998. „Rereading the Reredos: David, Orpheus, and Messianism in the Dura Europos Synagogue”: Urman–Flesher 1998, 346–366.
- Flint, Peter W. 2005. „The Prophet David at Qumran”: M. Henze (szerk.): *Biblical Interpretation at Qumran*. SSSRL. Grand Rapids, 158–167.
- Glucker, Carol A.M. 1987. *The City of Gaza in the Roman and Byzantine Periods*. BAR 325. Oxford.
- Goldstein, Jonathan A. 1984/85. „The Central Composition of the West Wall of the Synagogue of Dura-Europos”: *Journal of Ancient Near Eastern Studies* 16/17, 99–142.
- Goodenough, Erwin R. 1964. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Volumes 9–11: Symbolism in the Dura Synagogue*. Bollingen Series 37. New York.
- Gutmann, Joseph (szerk.) 1973. *The Dura-Europos Synagogue. A Re-evaluation (1932–1972)*. Missoula.
- Gutmann, Joseph 1984. „Early Synagogue and Jewish Catacomb Art and its Relation to Christian Art”: W. Haase (szerk.): *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Teil II: Principat, Band 21. 2. Halbband: Religion (Hellenisches Judentum in Römischer Zeit: Philo und Josephus [Forts.])*, Berlin, 1313–1342.
- Hachlili, Rachel 1998. *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*. HdO I.35. Leiden.
- Hachlili, Rachel 2009. *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends: Selected Studies*. Leiden.
- Hopkins, Clark 1979. *The Discovery of Dura Europos*. New Haven.
- Ilan, Zvi 1998. „The Synagogue and Study House at Meroth”: Urman–Flesher 1998, 256–287.
- Kraeling, Carl H. 1956. *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII.1*. New Haven.
- Kraeling, Emil G. 1940. „The Meaning of the Ezekiel Panel in the Synagogue at Dura”: *Bulletin of the American Society for Oriental Research* 78, 12–18.
- Miura, Yuzuru 2007. *David in Luke-Acts. His Portrayal in the Light of Early Judaism*. WUNT 2.232. Tübingen.
- Murray, S. Charles 1977. „The Christian Orpheus”: *Cahiers Archéologiques* 26, 19–27.
- Ovadiah, Asher 1969. „Excavations in the Area of the Ancient Synagogue at Gaza”: *Israel Exploration Journal* 19, 193–198.
- Ovadiah, Asher 1981. „The Synagogue at Gaza”: L. I. Levine (szerk.): *Ancient Synagogues Revealed*. Jerusalem, 129–132.
- Ovadiah, Asher 1998. „The Mosaic Workshop of Gaza in Christian Antiquity”: Urman–Flesher 1998, 367–372.
- Pomykala, Kenneth E. 1995. *The Davidic Dynasty Tradition in Early Judaism. Its History and Significance for Messianism*. SBLEJL 7. Atlanta.
- Pomykala, Kenneth E. 2004. „Images of David in Early Judaism”: C. A. Evans (szerk.): *Of Scribes and Sages. Early Jewish Interpretation and Transmission of the Bible. Volume 1*. LSTS 50. London, 33–46.
- Rostovtzeff, Michael 1938. *Dura-Europos and its Art*. Oxford.
- Sivan, Hagith 2008. *Palestine in Late Antiquity*. Oxford.
- Sonne, Isaiah 1947. „The Paintings of the Dura Synagogue”: *Hebrew Union College Annual* 20, 255–362.
- Spigel, Chad S. 2012. *Ancient Synagogue Seating Capacities. Methodology, Analysis and Limits*. TSAJ 149. Tübingen.
- Steussy, Marti J. 1999. *David. Biblical Portraits of Power*. Columbia.
- Talgam, Rina 2004. „The EKPHRASIS EIKONOS of Procopius of Gaza. The Depiction of Mythological Themes in Palestine and Arabia during the Fifth and Sixth Centuries”: Bitton-Ashkelony – Kofsky 2004, 209–234.
- Urman, D. – Flesher, P. W. M. (szerk.): *Ancient Synagogues. Historical Analysis and Archaeological Discovery*. SPB 47. Leiden.
- Weitzman, Kurt – Kessler, Herbert L. 1990. *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. DOS 28. Washington.
- Wischnitzer, Rachel 1941. „The Conception of Resurrection in the Ezekiel Panel of the Dura Synagogue”: *Journal of Biblical Literature* 60, 43–55.
- Wischnitzer, Rachel 1948. *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*. Chicago.
- Xeravits Géza 2012. „A durai zsinagóga nyugati falképciklusának vallási és politikai üzenete”: *Antik Tanulmányok* 56, 257–276.

Bényei Tamás (1966) irodalomtörténész, kritikus, műfordító, a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének tanára. Fő kutatási területei a 20. századi angol regény, a detektívtörténet, a nőirodalom, a (poszt)gyarmati irodalom, a pszichoanalitikus irodalomelmélet és a narratológia.

Daphne átváltozásai

Bényei Tamás

„Kérges közti cselekvés”¹: Apollo és Daphne

Bármelyik átváltozást tekinthetjük – J. Hillis Miller nyomán² – egyúttal az átváltozás mint olyan allegóriájaként is, de csak ha feltételezzük – eltávolodva Millertől –, hogy mindegyik másképpen viszi színre az általában vett metamorfózist. Daphne és Apollo történetében például szembevető egyértelműséggel jelenik meg a metamorfózis-történetek egyik alapvető kettőssége: mozgás és statikusság, könnyűség és súly ellentéte, amely a szubjektum – mondjuk így – szabadságának és a szimbolikus rendbe való beírottságának ellentétét is leképezi (ez utóbbit Clarke a metamorfózisok egyik alapvető ellentétének látja³). Daphne fává válása ugyanis egyúttal szimbólummá, pontosabban allegóriává való átváltozás is: a nimfa Apollo dicsőségének és a művészi szépségnek a jelölőjévé válik. Ezzel természetesen nincs egyedül az ovidiusi szereplők között, hiszen hasonló sorsra jut⁴ például a kővé változtatott Aglauros: *signumque exsangue sedebat* „szobor [jel], ott ült, véreahagyott” (II. 831), vagy Hyacinthus, akinek vére „a fűvet megfesti pirosra” (*signaverat herbas* – „jelet vésvé a fűre, a természetbe”, X. 210).

Daphne történetének olvasásához érdemes felvillantani az epizód ovidiusi kontextusát. Az *Átváltozásokban* Daphne átváltozását Python elpusztítása előzi meg, ami önmagában is arra utal, hogy a Daphne-történetet mint a szörnyölő Apollo egyik történetét fogjuk olvasni. Python megölésének elbeszélése formátlan, földszerű lények létrejöttének, ősnemzésének elbeszélésével indul.

*Változatos képű sok más lényt akkoridőben
önként szült meg a föld, hogy a nedvre, mi megmaradott még,
tűzött tűzzel a nap, s az iszap meg a lép a hatalmas
hőtől duzzadozott, s termékeny magva az összes
lénynek az életadó földben, valamint anya-ölben,
táplálta, fokként formát öltve, kifejlett.*

I. 416–421

Devecseri Gábor fordítása

A Nylus mocsaras mezején az ár visszavonulása után mindenféle lényt lehet találni: „van, mi csak éppen / most születik, s van, amely még készen sincs is egészen, / tagjai még kevesek, s ugyanegy test egyfele gyakran / már tele étellel, s nyers föld még mindig a másik” (I. 427–429). Minden, ami van, nedv és hő találkozásából jön létre: „ez a széthúzó egyetértés (*discordia concors*) életet áraszt” (438). Ilyen spontán módon szült meg a föld sok lényt, „részint földidézve a régi / formákat, részint új szörnyeket ontva világra” (436–437), köztük – noha kelleetlenül – Pythont. A szörny burkolt meghatározása itt egyszerűen „új forma”, vagyis olyan lény, amelynek formája nincs ott az ideák tárházában. Pythonnak tulajdonképpen nincs is története – mint ha formátlansága eleve megfosztaná ettől a lehetőségtől, és torzszülöttként csak arra várhatna, hogy valaki megszábadítja értelmetlen, ivadékalan zsákutca-létezésétől. Ez a valaki Apollo, akinek nem kevesebb, mint ezer nyílra van szüksége ahhoz, hogy végezzen a monstrummal. A Daphne-történet közvetlen előzménye az, hogy miután

a napfény életet adott a nedves földben rejlő lehetséges formáknak, ugyanő (a napisten, a ráció és a tiszta apollóni formák megtestesítője) ki is selejtezi az életképtelen torzalakat, a formátlan, burjánzó szörnyet. Miután meghatározta önmagát mint a pusztaság ellentétét, Apollo elbízta magát, kigúnyolja Cupidót, és ráparancsol, hogy adja át neki íját és nyilait, hiszen kettőjük közül ő az erős vadász, aki épp most ölte meg Pythont. Cupido válaszában legérdekesebb része az állati dimenzió bevonása: *quantoque animalia cedunt / cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra* („Annyira vagy te dicsőség tekintetében nálamnál alávalóbb, mint amennyire az állatok az isteneknél alávalóbbak”, 464–465). Állítását bizonyítandó Cupido rögtön Apollóba lő egy szerelemgerjesztő nyilat, Daphnéba pedig egy szerelemtaszító ólomhegyűt.

Apollo annak rendje s módja szerint szerelemre gerjed (vagy inkább gerjedelemre gerjed) „Peneosnak lánya” iránt (472). A „szerelmi” történet első sora az egész történet miniatúr sűrítése: „S lám, szeret ez, s a szerelmes névtől is fut a másik” (*protimus alter amat, fugit altera nomen amantis*, 474). Noha a szimmetrikusan szerkesztett latin sor mindkettőjükre az *alter* szó változataival utal (egyik – másik), a hatás mégis aszimmetrikus, hiszen Apollót már ismerjük a megelőző történetből, Daphne viszont így eleve menekülő „másikként” lép be a történetbe. Ezután következik Daphne előtörténete (475–489), amelyből kiderül, hogy a nimfa Cupido bosszújától függetlenül is „kiérdemelhetett” valami isteni büntetést, hiszen „verseny-társa e lány már Phoebus szüzi hugának” (476): Dianával versenyre kelve ő is azt kéri apjától, ami az istennőnek megadatott („Drága apám, add meg, hogy szüzességnek örüljek / mindig is: apjától ezt rég megkapta Diána”, 486–487). Apja teljesíti kérését, de hiába, mert Daphne „identitásválsága” megakadályozza a zavartalan boldogságot, ahogy ezt az elbeszélő a lányt megszólítva jelzi: „Dehát szépséged tiltja, hogy az légy, / lány, ami lenni kívánsz: ez küzd szent óhajod ellen (*votoque tuo tua forma repugnat*, 488–489). Vagyis a szépség, az alak (a *forma* szót mindkét jelentésben használták⁵) küzd a fohással, de a *repugnat* szóban benne van az „undort, viszolygást kelt” jelentés is. Az átváltozástörténetek alapvető konfliktusa jelenik itt meg, hiszen Daphne valójában nem az, aminek látszik: „ha annak alapján konstruáljuk meg őt, amilyennek látszik, az mintha ellentétben állna saját önmaga számára kialakított identitásával”.⁶ Ha az én stabilitását – mint Homi Bhabha írja – „a kép és az önazonosság közötti egyenértékűség fejezi ki” leg-tisztábban,⁷ akkor Daphne énye korántsem nevezhető stabilnak.

Ezt a Daphnét üldözi szerelmével a napisten, akit egyelőre tekintsünk a formák istenének és a ráció tiszta fényének, s aki magáévá tenné a nimfát, ezáltal bizonyos kétosztatúságokba is beírva őt. Apollo nemcsak a nap istene, de a tudásé is, a múlt, jelen és jövő tudásáé – ezzel hanceg is Daphnénak („S ami lesz, ami volt, s ami most van, / én mutatom meg”, 517–518), ezúttal azonban mégis cserbenhagyja őt e képessége: „de bizony megcsalja a jóstudomány” (491). Gyógyítótudomány is csődöt mond, hiszen épp saját sebére képtelen gyógyírt találni (521–524) – vagyis épp azok a rendkívüli isteni képességei mondanak csődöt, amelyeket iskolásan retorikus önmagasztalásában⁸ maga hangsúlyoz.

A hajsza eszkalálódása kódolva van a két szereplő azonosságában: Daphne épp menekülésében, futásában lehet az igazi Daphne, hiszen a nimfának a lebbenő és elrebbenő gyorsaság

a lényege: „lebke / szélnél száll sebesebben a lány” (502–503). Apollo szerelmi vágya ekként eleinte épp annak elutasíthatósága miatt voltaképpen megerősíti Daphne azonosságát, akkor is, ha ez az azonosság épp abban áll, hogy a nimfa elfut, elmene-kül az őt szerelmével üldöző istentől. Az üldözöttség teszi őt igazán önmagává, s ekként vágyottá, hiszen Daphne szépsége futás közben bontakozik ki igazán: „s míg menekül, még szebb (sic)” (530). Kettős paradoxon jellemzi a szerelmi hajsztát: Apollo dinamikus vágya megszilárdítja Daphne azonosságát, mintegy a mozgásban levés elillanó képévé változtatva a nimfát, miközben – ez a másik paradoxon – ugyanez a vágy végül el is pusztítja tárgyát (Daphne „daphnéságát”), önmaga ellentétévé változtatva át Daphnét. Apollo kissé komikusnak tetsző javaslatát – azzal érvelve, hogy az eszeveszett rohanásban a lány könnyen megsebesülhet, felajánlja Daphnénak, hogy ha lassabban fut, akkor majd ő, Apollo is lassabban fogja üldözni (508–511) – jelzi, hogy a hajsza célja nem a vágy tárgyának utolérése, hanem a vágy fenntartása és gerjesztése, másképp fogalmazva: az üldözött és az üldöző közötti távolság fenntartása.⁹

A szerelmi ostrom és hajsza leírása azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy Apollo nem képes valóban megszólítani a menekülő „másikat”, nem képes valóban mássá válni, kilépni önmagából (Hardie 48), hiszen udvarlása jószerével abból áll, hogy saját himnikus dicséretét zengi (512–524). S mivel ő maga képtelen kilépni magából, Apollónak nem sikerül elérnie, hogy Daphne feladja zárt idegenségét, s elismerje Apollót mint megszólítható másikat: „Kérdezd meg, kinek is tetszel” – szólítja fel Apollo a lányt (*qui placeas, inquire tamen*, 511), Daphne azonban elutasítja a felismerés (az interszubbektivitás) lehetőségét, és továbbhalad, s végül teljesen kimerülve menekülésért, megváltásért könyörög:

„Ments meg, apám”, így szól, „folyamok, ha van isten-erőtök!

Túlással tetszem: hát nyilj meg, föld, vagy a testem változtatd mássá (*mutando perde figuram*): ez okozza az én veszedelmem.”

Így csak alig szólt esdve, merev lett máris a teste.
I. 545–548

Daphne akár átváltozás árán is meg akar szabadulni azonosságától a részétől (formájától, szép alakjától), amelyet nem érez sajátjának, amely nyomorúságát okozta. Az átváltozás tehát részben Daphne könyörgésének eredménye, hiszen bizonyos értelemben az történik, amit ő akar: növényként, női vonzerejét, szexualitását elveszítve inkább az lehet, aki eddig is lett volna. Elveszíti azonossága meghatározó elemeit, de megőrizheti érinthetlenségét. Mary Barnard ezt a kétértelműséget úgy fogalmazza meg, hogy Daphne az átváltozás révén képes ugyan maga mögött hagyni azt az állapotot, amikor saját belső énképe konfliktusban állt külsőjével, ugyanakkor viszont – mivel a groteszk eszközöket halmozó Ovidius számára a mítosz archaikus-szakraális értelmezése feltehetően már nem volt releváns,¹⁰ ahogy mi is mitológiai beágyazódás nélkül olvassuk – metamorfózisát mégis csak úgy tudjuk érzékelni, mint dehumanizáló, riasztó, idegen folyamatot. Erényét megőrzi ugyan, de azon az áron, hogy elveszíti ember voltát.¹¹ Talán épp ez a fakéreg funkciója: Daphnéként nem érinthető

meg, s ha valaki mégis megérinti, az „mindig már” fát tapint. Forbes Irving értelmezésében a növényi átváltozás afféle csodás „kompromisszum vagy közvetítés. Lehetővé teszi, hogy a főhős nő növényi formában úgy lehessen az isten szeretője, hogy közben megőrzi szüzességét és tisztaságát is. Egy növény a szerelem, a buja növekedés és gyümölcsözés összes metaforáját sugallhatja, de – mivel a növények nem szexuális módon szaporodnak – elkerülheti a tisztátalanságnak és betegségnek azokat az asszociációit, amelyek az állattá változó szerelmes esetében mindig megjelennek”.¹²

Daphne egyvalamit mégis megőriz régi énjéből: szépsége megmarad („egyedül szép fénye a régi”, *remanet nitor unus in illa*, 552), vagyis – mint Andrew Feldherr megjegyzi¹³ – épp azt a tulajdonságát őrzi meg, amelyiktől meg akart szabadulni, amelyet legkevésbé érzett saját önazonossága részének. Ráadásul az átváltozás megfosztja őt azoktól a legsajátabb tulajdonságaitól és lehetőségeitől, amelyekben korábban örömet lelte: az erdő járása, a vadászat, a gyorsaság. A metamorfózis tehát Daphne számára elsősorban mégis identitásvesztés, a könnyűség és a mozgás elvesztése („merv lett máris a teste”), a súly győzelme (ólomhegyű nyíl találta el), valamiféle végső rögzülés, megkérgesedés, földbe gyökerezés és meggyökerezés: „s lába, imént oly gyors, végződik lomha gyökérben” (551). Átváltozása nem Daphne személyiségéből következik, hanem – talán mondhatjuk így – Apollo számára való metamorfózis. A babérfa mint szimbólum – írja Feldherr¹⁴ – „nem annyira azt idézi fel, hogy ki volt Daphne, hanem azt, hogy kicsoda Apollo”: egyetlen megmaradt vonása épp az, ami Apollót vonzotta, menekülő mássága (gyorsasága, dacossága, vadász-identitása) ugyanakkor eltűnt, s így az ellenállásra való képessége is jelentősen lecsökkent; ezért ölelgetheti Apollo a történetet záró groteszk jelenetben¹⁵: „megcsókolja a fát, de a csóktól hajlik az arrébb” (556). Így értékelheti Apollo győzelemként az átváltozást: ha Daphne nem lehetett a szeretője – mondja –, majd lesz a fája (558), s a babér ága erre mintha – de csak mintha – rábólintana.

Daphne átváltozása más szempontból is kettős természetű – s ekként viszonylag tiszta példáját kínálja az ovidiusi átváltozások állandó kettősségeinek. Daphne nem egyszerűen fává változik át, hanem Apollo fájává – és fontos mozzanat, hogy a babérfa nem létezett eddig (450), az átváltozással valami új (új növényfaj, Apollo azonosságának és világának új eleme) jön létre. A babérfa (illetve az azzá váló Daphne) ekként elsősorban jel, Apollo attribútuma és a (művészi vagy másféle) dicsőség jelképe.¹⁶ Itt tárul fel az átváltozás kettős természete: a metamorfózis elszennvedője egyrészt ember voltát és egyéni életvilágát elvesztve belesüllyed a tiszta biológikumba (tulajdonneve egy fajt jelölő köznévvé válik), másrészt viszont jellé, jelentéssé változik – ez a jelentés azonban az ő számára nem egyszerűen hozzáférhetetlen, de nem is olyasmí, amit saját jelentéseként felismerne. Az ovidiusi történet ekként látszólag a konfliktus szimbolikus – és a szimbolikusban történő – feloldásával zárul: Daphne szimbólummá válva (rögzülve, megállva) elfogadja, hogy Apollóé legyen. „Szintiszta szublimáció”, ahogy Norman O. Brown írja (Brown 1991, 11). Ezen a ponton természetesen rögtön visszatér Apollo jóstehetsége is: miután Daphne idegenségét, megismerhetetlen és uralhatatlan másságát kiküszöbölve jellé változtatja a lányt, a napisten immár önbizalomtól dagadó kebelrel jelentheti ki: „fám léssz hát ezután”

(558), és ha már belejött, nyomban meg is jósolja, hogy még a római császárok is babérkoszorúval jelzik majd saját dicsőségüket.¹⁷ Daphne szimbólummá válása egyfelől tehát sikeres szublimáció (vagy *Aufhebung*), másfelől viszont – Daphne szempontjából – ugyanaz vonatkozik rá, mint ami a fává válásra: Daphne egyértelműen Apollo-számára-való létezővé válik, amelynek vonásai nem Daphne valamikori azonosságában gyökereznek, hanem sokkal inkább Apollóról szólnak¹⁸: amikor Apollo elmondja Daphnénak, hogyan áll majd babérfaként Augustus palotájának kapujában, le is írja a fát, és mindezt ráadásul felszólító módban teszi: „S mint ahogyan nyíratlan fóm fiatal marad egyre, / így hordozd te a lomb díszét örökös-szakadatlan” (564–565). A babérfa tehát, amelynek lombja Apollo hajfűrtjeire emlékeztet, nem Apollo megszólíthatatlan másikja immár, hanem az isten replikája, minden fenyegető vonástól mentes hasonmása, afféle növényi Apollo (vagy rész-Apollo). Az átváltozás lezárása Daphne beleegyező „válasza”, bólintása, amely azonban feltételes marad: „S a babér új ága e szókra bólintott: s fejként látszott hajlongani csúcsa” (568). A „lát-szott” (*visa*) némiképp megkérdőjelezi az összhangot, és megerősíti azt az érzésünket, hogy Apollo mindvégig önmagával folytatott párbeszédet, kiiktatva a másikat.¹⁹

Daphne és Apollo történetének egyedi elbeszélő logikájában a metamorfózis alapvető szerepe a két szereplő – és a két létszféra – közötti távolság fenntartása: az átváltozás nem más, mint Apollo különös lassítási javaslatának folytatása és kiteljesedése, a Daphne és Apollo közötti távolság végleges „intézményesülése”. A kettőjük közötti különbség, amely eddig térbeli távolságként (is) megjelent, a metamorfózis révén elnyeri végleges, rögzített, egyszerre képszerűen konkrét és teljesen elvont jellegét (a középkori átíratokban és Petrarcanál ez a metafizikai távolság megmarad, csak iránya fordul meg, vagyis Laura-Daphne az átváltozás eredményeként magasabb létszférába lép, Szűz Máriává lényegülve át). Apollo és Daphne nem ugyanahhoz a létszférához tartoznak – a látás rendjéből nem vezet út a tapintás rendjébe, legalábbis kettőjük között: mire a napisten utoléri Daphnét, és hozzáérhetne, a nimfa már átváltozóban van: testének az a része, amelyhez Apollo hozzáér, mindig már fakéreg (Bernini szobra épp ezt a pillanatot jeleníti meg).

Azzal, hogy viszonylag részletesen ír Daphne átváltozás előtti énjéről, az ovidiusi történet egyértelműen felajánlja a lehetőséget, hogy az átváltozást lélektani allegóriaként értelmezzük – de tulajdonképpen csak azért, hogy aztán szétírja ezt az allegorézist. Ennek végiggondolásához érdemes felidézni, hogy a *Szentivánéji álm* első felében folyamatosan jelen van a Daphne-motívum. A szerelem születését itt is Cupido szépsége okozza, bár közvetettebb módon – a szerelmi téveszméket, vágyakat egy olyan virág idézi elő, amelyet eltalált Cupido nyila (2.1.165–168). Amikor Helena szerelmével üldözi Demetriust az erdőben, ő maga utal a mítoszra: „Fordul a mese. / Apollo elfut s Daphne kergeti” (*The story shall be changed. / Apollo flies, and Daphne holds the chase*). Mindez azt is jelenti, hogy Helena a petrarkista kliséket halmozva – és az ovidiusi szöveget is megidézve, önmagát például Demetrius vadászebének nevezve (*spaniel*, 2.1.203) – fáradhatatlanul folytatja a szerelmi ostromot, miközben jelzi azt is, hogy szerelmének tárgyát kergető, szerelmének hangot adó *nőként* „hibás” helyzetben van: „Szerelmünkért mi nők nem vihatunk,

/ Nem kérhetünk, csak kérőt fogadunk" (2.1.241–2). Oberonra van szükség, hogy helyreállítsa a szerepeket: „Menj, nimfa, menj: ő [Demetrius] még nem hagyja el / E berket, hogy te futsz, ő esdekel" (*Ere he do leave this grove / Thou shalt fly him, and he shall seek thy love* – szó szerint: „még mielőtt elhagyná e ligetet, Demetrius szerelmével üldöz majd téged, te pedig menekülni fogsz előle”). Oberon tehát nem harmonikus és boldog szerelmet ígér, hanem csak a Daphne-történet nemi logikájának helyreállítását, vagyis a szerelem petrarkista szcenárióját: egy vágytól üzőtt (férfi) szerelme és a szerelemtől menekülő nimfát. A *Szentivánéji álom* első felében épp azért lehet meghatározó a Daphne-történet jelenléte, mert a rosszul összeillesztett párokat a radikális aszimmetria, a félreértés, a kapcsolat hiánya köti össze. Mindenki olyasvalakibe szerelmes (vagy hiszi magát szerelmesnek), aki képtelen viszonzni vonzalmát, s a szerelem logikáját ekként mindvégig az szabja meg, amit Helena a *fond chase* („futás”, szó szerint: „szeretet inspirálta hajsza”, 2.2.94) kifejezéssel illet. Daphne és Apollo története ekként nem annyira a szerelem mint olyan archetípusaként jelenik meg, hanem a természeténél fogva beteljesületlen, valamely külső hatalom által ránk kényszerített, valójában mindkét fél számára érthetetlen vágy archetípusaként: a petrarkista szöveg a vágyakozó számára is megértetlenül maradt vágy (egy belsőként is külsőnek érzett tartalom) végtelen megértésének, allegorizálásának eszköze, nem pedig a vágyott nő birtoklásáé.²⁰

Shakespeare vígjátéka felismeri, hogy Apollo és Daphne története nem olyan, mint Trisztán és Izolda vagy Rómeó és Júlia románca. Legfőképpen azért nem, mert egyáltalán nem is nevezhető történetnek – ahogy egy autós üldözés sem az; nem jön létre interszubbektivitás a két szereplő között – ehelyett az egyik fél (Daphne) másságának kiiktatása és szimbólumként való uralása történik. Sokkal inkább olyan szerelmi történet ez, mint Narcissus és Echóé, amelyben egy pillanatra sincs valódi párbeszéd, s épp ezért lehet Petrarca *Daloskönyvének* is uralkodó motívuma: nem történetyszerű, hanem ugyanannak a rövid impulzusnak a végtelen számú gépies ismétlődése. Noha az átváltozás lélektani folyamatok metaforájává való átminősülése – s egyben a Daphne-mítosz átsajátítása – Petrarca *Daloskönyvében* történik meg, Philip Hardie joggal írja, hogy Laura a *Daloskönyv* monoton ismétlései során trópusok, metaforák sokaságává változik át – és természetesen nem ellenkezik –, miközben nevének akusztikus-fonetikus anyaga számtalan szójátékban és paronomáziában forgácsolódik szét.²¹

A *Daloskönyv* szerelmes-költőjének nincs is szerelmi története – mint Apollo, ő is csak önmagáról tud beszélni, illetve a fáról, helyenként fúgaszerű Laura-permutációkban. A beszélő arra is többször utal, hogy vágyának és írásfolyamának tárgya önmaga alkotta kép, például a XXX. sestinában, amelyben Daphne-Laura előbb hibrid ékszerfa-szörnyeteggé, majd fává válik,²² s amelyben a beszélő így fogalmaz: „megtetszett úgy, hogy itt hordom szememben”, „bálványom, ez az eleven babérfá” (Jékely Zoltán fordítása). Ez utóbbi sor az eredetiben még egyértelműbb: *l'ídolo mio, scolpito in vivo lauro*: „bálványom, amely élő babérfából lett szoborrá faragva”. A nyelv, az ábrázolás nem visz közelebb a vágy tárgyának megértéséhez vagy megszólításához – részben mert ez a tárgy eleve szoborrá-képpé alakított másodlagos létező –, kizárólag a vágyakozó én számára is érthetetlen szenvedély allegorizálására szol-

gál. Amennyiben tehát az ábrázolások apollóni természetűek, Daphne mindig megragadhatatlan marad ábrázoló számára: egyszerre válik megszólíthatatlan, a szimbolikusan kívüli nővénné és rögzített szimbólummá, olyasvalamivé, aminek a szimbolikus rendben való körforgása nemigen kapcsolódik Daphne „eredeti” azonosságához. A jelenlét kioltása a jelentés beiktatása.

Daphne képei

Andrew Marvell *The Garden* (A kert) című verse két sorban foglalja össze a Daphne-történet lényegét: *Apollo hunted Daphne so, / Only that she might laurel grow* („Apollo csak azért hajszolta Daphnét, hogy az babérleveleket növessen”). Vagyis az istennek már kezdetben sem az élő, hanem a jelképpé változott nőre volt szüksége. A történetet 1937-ben operaként feldolgozó Johann Strauss egyik levele Daphne egész történetének jelentőségét abban látta, hogy a nimfa sorsa Apollo történetét allegorizálja: erős nietzschei hatást mutató értelmezése szerint Apollo elárulta isteni lényegét azért, hogy dionyszosi hevülettel közelített Daphnéhoz, s ezért meg kell tisztulnia: „el kell pusztítania önmagában a dionyszosi elemet, megtisztulásának szimbóluma pedig a babérfává változó Daphne megváltása”.²³ A kettős allegória szerint tehát Daphne átalakulása valójában megváltás, s még ez a megváltás sem önmagában fontos, hanem csak mint Apollo megtisztulásának képe.

Daphne tehát nemcsak Petrarcánál vált képpé (szoborrá, illetve retorikai képpé), sőt kettősen allegorikus képpé. Lynn Enterline utal rá, hogy az átváltás már az ovidiusi Daphne-történetben is megtörténik: Daphne alakja, szépsége (*forma, figura*) retorikai alakzattá, formává, figurává változik. A képi ábrázolások téje is ez, ennek a képpé változ(tat)ásnak az ábrázolása, a Daphne alakja, képe (*forma, figura*) és Daphne mint kép (*figura*) közötti kapcsolat, illetve – egyes 20. századi ábrázolásokban – Daphne alakjának visszanyerése a képből. És lassan feltűnik az az egyszerű tény, hogy Daphne nő, s ekként a történet ábrázolásának hagyománya tökéletesen illeszkedik abba az ábrázolárendszerbe, amelyben „a nő a férfi másikjaként szerepel, bezárva abba a szimbolikus rendszerbe, ahol a férfi a nyelv feletti uralmának köszönhetően kiélheti fantáziáit és rögeszméit, ráerőltetve ezeket a nő néma képére, amely ott áll a helyén mozdulatlanul, mint a jelentés hordozója, s nem mint annak létrehozója”.²⁴ Ha Daphne átváltozása nemcsak babérfává, de képpé, alakzattá való átváltozás is, akkor a történet (képi) ábrázolásaiban maga ez a képpé alakulás válik képpé, ábrázolássá, méghozzá úgy, hogy az ábrázolás képe az átváltozás kiváltója, Apollo is. A Daphne-történet képzőművészeti hagyományában a metamorfózis mintegy az ábrázolás elő-allegóriájaként szolgál, Leonard Barkan mondatának jegyében: sok esetben „a metamorfózis munkája abban áll, hogy egy metafora testté váljon”²⁵ – csak éppen nem biztos, hogy épp metafora a kiindulópont. Arról van szó, ahogyan Daphne babérfaként, pontosabban átváltozásban lévő entitásként „kinálkozik fel” az ábrázolások tárgyául.

Daphne azok közé az átváltozó szereplők közé tartozik – mint Dryope, Cyparissus, a Heliadák vagy Myrrha –, akik fává változnak. A fává változás alapvetően különbözik mind a kővé dermedéstől, mind az állattá alakulástól. Egyrészt a fává-nővénné válás, a gyökereknek a földbe való eresztése egyértel-



1. kép. Antonio Pollaiuolo: *Daphne és Apollo* (1475–80)
(London, National Gallery)

műen földközeli, vegetációs létezővé változtatja a szereplőket (a növényé változás sok történetben úgy megy végbe, hogy a szereplőt előbb elnyeli a föld, majd helyette fa vagy virág jelenik meg – a növény tehát közvetít a föld feletti és a föld alatti világok között²⁶). Van még egy mozzanata a fává változásnak, ami elsősorban a mítosz képi ábrázolásának hagyományában vált fontossá. Az emberi alak szimbolikus jelentéséről írva Friedrich Schelling utal rá, hogy a függőlegesség az emberek és a fák közös tulajdonsága: ebben különböznek az állatoktól (noha a növény és a föld között erős kohézió áll fenn).²⁷ Schelling Ovidius teremtéstörténetét is idézi: „embernek fölemelt orcát és adta parancsát, / hogy föl a csillagokig pillantson, az égre tekintsen” (I. 85–86). A fává történő átváltozások megőrznek valami rögtön allegorizálható antropomorf vonást, és a Daphne-történet uralkodó ábrázolási hagyományában is azt látjuk, hogy a fává változás egyfelől valóban a természetbe való beleolvadást jelenti, másfelől azonban a vertikálitás, a felfelé tekintés, szublimálás antropomorf mozzanatát is magában foglalja (a fa megőrzi az emberi test szimmetriáját is). Forbes Irving szerint a fává-virággá változások történetei min-

den bizonyval késői eredetűek, és részben azon a metaforikus kapcsolaton alapulhatnak, amely az emberi és növényi szépség között létesült a görög költészetben.²⁸ A fává válás tehát a formaörzéként látott metamorfózisnak, az átváltozásnak mint a szétmarcangolás alternatívájának kitüntetett példája. Volt szó arról, hogy Daphnének a szépsége (ragyogása) az egyetlen vonás, amely túléli az átváltozást: „arcát lomb fedí már, egyedül szép fénye a régi” (I. 552, *ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa*). Apollo nem lankadó szerelmének megjelenítése is a mindvégig fenntartott antropomorfizmuson alapszik: „Ágakat úgy ölel át, mint karral kart ha ölelnek” (I. 555). A fa és az emberi test közötti megfelelés a fává változás legmélyebb rétegeit is érinti. „A fa a világ képe” – írja Deleuze és Guattari, amin azt is értik, hogy a hagyományos gondolkodás vagy logika képe is: a kettéágazó fatörzs az önreflexió, a dialektika képe is, „az egy, amely kettővé válik” (1990, 5). Ez a metafora mintegy visszairódott az emberi testbe, eleve fászerűvé téve azt: „Nyugaton a fa belenőtt az emberi testbe” (1990, 18). Vagyis a fává válás bizonyos értelemben az elvont emberi formává való átváltozást is jelentheti.

Ez a megfelelés alighanem ott van a Daphne-mítosz uralkodó ikonografikus hagyományában is,²⁹ amelyet többek közt Antonio Pollaiuolo 15. századi és John Waterhouse századfordulós festménye (1–2. kép), valamint Bernini híres szobra képvisel; röviden szó lesz néhány 20. századi ábrázolásról is, amelyek így vagy úgy, de kikezdi ezt a hagyományt, s vele a történet hagyományos értelmezését is.

Pollaiuolo és Waterhouse képein az ikonográfiai hagyománynak nagyjából megfelelően (ez az ábrázolhatóság kritériumából is következik)³⁰ azt látjuk, hogy az átváltozás folyamata a széleken, a végtagokkal kezdődik: Pollaiuolónál a kezek faágakká válnak, Waterhouse-nál pedig a lábat fonják be a gyökerek. Az átváltozás voltaképpen érintetlenül hagyja a testet mint zárt és elkülönült egységet, illetve a szép formát mint állandó attribútumot: Pollaiuolónál látjuk, hogy Daphnének – legalábbis egyelőre – mindössze két „ága” nőtt, amelyeknek szimmetriája a két felemelt kar antropomorf szimmetriáját örökli. A Pollaiuolo képén látható metamorfózisban lévő alak így „faként” aligha nevezhető szépnek, hiszen ahhoz sűrűbb lombkorona kellene – a gond az, hogy az ágaknak nincs megfelelő „alapanyaga,” nincsenek olyan emberi testrészek, amelyek az antropomorfizmus csorbítása nélkül átváltozhatnak faágakká. A haj-levélezet (hajkorona-lombkorona) metaforika Ovidius szövegében jól hangzik ugyan, Pollaiuolónak azonban szüksége volt a még teljesen emberi arcra, valamint a fejre mint a test antropomorfizmusának kulcsára, vagyis a két kart kellett faággá változtatnia (az ujjak motíválják az ág hierarchikus elágazásait, a mellékágakat), s így kissé torz, természetellenes fát létrehoznia.³¹ Waterhouse-nál tulajdonképpen az egész test megőrzi emberi jellegét, hiszen a fakéreg nem annyira a bőr átalakulásaként, hanem inkább annak kéreggel való benövéséeként, elfedéseként jelenik meg (a két szereplőt harmonikusan összekapcsoló-összefűző babérlevelek forrása pedig kétséges). Azt látjuk tehát, hogy az uralkodó ábrázolá-

si hagyomány a tiszta kontúrokat részesíti előnyben, elfedve az átalakulás folyamatának problematikus, a test formáinak elváltozásával, az átváltozás folyamatában szükségképpen megjelenő monstrozitással kapcsolatos kérdéseit – a hagyomány tehát épp azt a mozzanatot iktatja ki, amely az „átváltásban levés” ábrázolásának középpontjában állhatna, de nyilvánvaló esztétikai problémákat vet fel.

A Daphne-ábrázolásokon tehát a test átváltozik, de elváltozás nélkül: a „forma” mint antropomorf Gestalt szinte teljesen érintetlen marad. A képi ábrázolások alapvetően a fa-ember *metafora* jegyében születnek, s a metamorfózis radikálisabb, nem figurális (ekként nem figuratív) vagy éppen defiguráló logikája visszairódik a hasonlóság rendjébe. E stratégia szerint a test/fa átváltásban a test központi része – és ami a legfontosabb, a fej – emberi, a fa pedig testszerű marad: a test mint olyan őrződik meg a maga alapvetően antropomorf képével, szimmetriájával és vertikálisával együtt.

Az ikonográfiai hagyomány másik fontos területe a két szereplő kapcsolatának, interakciójának ábrázolása. Az átváltozás pillanata a történetnek az a része, amely képpé változtatva, kimerevítve jelenítheti meg a két szereplő feszültségteli egyensúlyát. Az uralkodó hagyomány képi megoldásai történeteszerűvé, interszubjektívvé változtatják a kettőjük közötti viszonyt, interszubjektív *kapcsolat* kontextusában értelmezik az átváltozást, megfosztva azt valódi radikalitásától, a reláció teljes hiányától. A két főalak interakcióját hagyományosan az egymásnak feszülő erők, alakok és formák játékából létrejövő kompozíció határozza meg, a *discordia concors*, a feszültség pillanatnyi feloldódása a formában (ebből a szempontból is fontos, hogy – mint láttuk – az egész ovidiusi történet a mozgás és mozdulatlanlanság, a könnyedség és a súly ellentétéből szerveződik). Pollaiuolo és Waterhouse képén ennek az elvnek maradéktalan megvalósulását láthatjuk: az erővonalak, a szereplők között elosztott dinamizmus és statikusság más-más módon ugyan, de egyértelműen ezt az alapelvet szolgálják. Pollaiuolo képén Daphne derűs nyugalommal néz vissza Apollóra, és korántsem tűnik úgy, hogy tiltakozna az átalakulás ellen; Apollo és Daphne lába ugyanabban az ívben hajlik, mintegy a közös lendület (akarat, vágy) kifejezéseként. Leonard Barkan írja, hogy a metamorfózis a reneszánszban – legalábbis a platonizáló hagyományban – gyakran afféle ellentéteket egyesítő misztérium-képnek számított.³² Waterhouse képén a gondosan megkomponált mozgások ritmusa a két szereplő közötti gazdag érzelmi viszonyokról árulkodik; Apollo, aki ezen a képen is dinamikusabb, jobb kezével mintha Daphnéra támaszkodna. A szereplők közötti interakció és az átváltozás kapcsolatának legizgalmasabb megjelenítése azonban minden bizonnyal Gian Lorenzo Bernini 1622 és 1624 között készült szobra.

„Ahelyett, hogy a statikusságot és a mozgást egyetlen testbe sűrítette volna – írja Malcolm Bull angol művészettörténész –, Bernini az egységként felfogott két alakban osztotta szét az ellentmondás elemeit.”³³ Mindez azért sikerülhetett, mert a futó alak megalkotásához a szobrász a Belvederei Apollo eredetileg álló alakját használta fel, vagyis a futó – Daphnét üldöző – Apollo alakjában eleve belső feszültség munkál. Úgy is



2. kép. John Waterhouse: *Apollo és Daphne* (1908)
(magángyűjteményben)

fogalmazhatunk, hogy Bernini Apollója termékeny feszültségbe kerül önmaga képével, a hagyományban legismertebb ábrázolásával: miközben teste és arca ugyanaz, a Daphnét üldöző, szükségképpen dinamizált alak „nem fér bele” a hagyományos képbe. A két test íve, a karmozdulatok és lábak, a támaszkodási pontok és elemelkedések dinamikája mind-mind tökéletesen szolgálja ezt az elképzelést: Daphne jobb karja mintha éppen befejezné azt a mozdulatot, amelyet Apollo bal lába kezd el (Bull 2004, 329), és Apollo jobb karjának íve is harmonizál mindkét mozdulattal, akárcsak Daphne még majdnem teljesen emberi bal lábának mozdulata (3–4. kép). Egyik lábával mindkét alak a földre támaszkodik, míg a másik a levegőben van, még a már átalakulóban lévő Daphne esetében is. Összhang az ellentétben, tökéletes dialektika: vágyaik teljességgel ellentétesek, de a két test harmonizáló, magasba irányuló íve mégis egy, a két szereplő akaratán túlmutató közös akaratra, impulzusra utal – ahogy kompozicionális szempontból érdekes módon az is, hogy a két szereplő nem egymásnak szembefordulva jelenik meg: az ellentét és harmónia összjátékához az is szükséges, hogy a Daphne elfordulása és odafordulása közötti feszültség a testtartásban fejeződjön ki. Apollo bal keze, amely Daphne testén pihen, így mintha gyengéden visszafogná, megtámasztaná az ívbe hajló női testet, nehogy az kiessen a kompozícióból (5. kép).



3. kép

A vizuális ábrázolások az ovidiusi történet egy a szövegben nem kifejtett mozzanatára is felhívják a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a Daphne-történet az általában vett metamorfózisnak is egyik legtitésőbb allegóriájaként olvasható: Daphne leveti alakját (testét), amely oly sok nyomorúságot hozott számára, egyszerre válva természeti lényé és elvont, spirituális létezővé. Ahogy az angol metafizikus költő, Andrew Marvell fogalmazott Daphne nevében: *Casting the body's vest aside / My soul into the boughs does glide* („Levetve már e test-ruhát / lelkem ágakba siklik át”, *The Garden*) – vagyis a fa nem *másik test*, hanem éppenséggel a test ellentéte. Mindez a *discordia concors* elvének és az ezen elv jegyében születő ábrázolásnak is rávilágít a mélyebb jelentőségére: Norman O. Brown azt írja, Daphne fává válása egyszerre megtestesülés és spiritualizálódás, „a szellem és a természet megbékélése” (1991, 19), ahol a két szereplő nem a két pólus egyikét jeleníti meg, hanem mindketten mindkét pólust: ahogy Apollo egyszerre ábrázolhatatlan napisten és nimfákat hajkurászó test, úgy Daphne sem csak Apollótól menekül, hanem a saját testétől, megtestesülésétől is. Mindkettőjük teste egyszerre test, és valami szellemi



4. kép

tartalom érzékelhetővé válása, csak éppen az irány fordított: míg Apollo inkarnálódik, Daphne épp elveszíti testét. Ahogy az erő, amely közös történetbe sodorta őket, ugyanaz – Eros –, a történet végpontján is mintha valami mindkettejüknél nagyobb erő hozná létre a végkifejletet: Daphne babérfává válik, másrészt babérrá mint szimbólummá, s szimbólummá válva kilép a képből-történetből, a még ábrázolható, képként vagy szoborként megjeleníthető formák és testek világából.

Daphne ráadásul olyan jelképpé válik, amely az őt és Apollót ábrázoló alkotással is összefüggésben van, hiszen a babér a (művészi) siker mércéje és jutalma, s ekként az őt ábrázoló műalkotás potenciális jutalma is. A végkifejlet közös ereje valójában nem Eros, hiszen Cupido csak az egymásnak feszülő energiákat, a vágy és az ellenvágy magját ültette el a szereplőkben, vagyis az ő működése éppenséggel a harmonia lehetetlenségét programozza be. A közös, a szereplőkön részben túlmutató impulzus, amely az összhang lehetőségét adja, a szimbólummá, képpé válás mindent felülíró és megszüntetve megőrző ereje. Bernini szobrának ekként anyaga – a márvány – sem egyszerű anyag, hanem a képpé-ábrázolássá lényegítés egyneműsítő és mindent egyformán fehérre változtató közege, az anyag ellentéte. Apollo és Daphne az ovidiusi szövegben voltaképpen nem lépnek valódi interszubjektív kapcsolatba egymással – láthatuk, hogy egyszerűen nem történik meg egymás felismerése –; kapcsolatuk a fikció, a történet terében valósul meg, és kompozicionális-szimbolikus természetű, vagyis nem kettőjüköz van köze, hanem az őket magában foglaló szöveghez. Berni-



5. kép

3–5. kép. Gian Lorenzo Bernini: *Apollo és Daphne* (1622–24)
(Róma, Galleria Borghese)

ni szobrában e kapcsolat lehetősége egyértelműen a márvány egynemű, fehér anyaga, amely pontosan úgy működik, mint a nyelv közege: mindkettőjüket ugyanannak az ábrázolásnak a részévé teszi, formai vagy jelképes viszonyt hozva létre a nem létező interszjektív kapcsolat helyett (talán erre gondol Genevieve Liveley, amikor arról beszél, hogy Bernini márványba ülteti át Ovidiusus nyelvi önreflexivitását³⁴).

Mint Andrea Bolland írja kiváló tanulmányában, a 17. század elejére Daphne és Apollo története már elfoglalta a helyét „mint a költői művészet eredetének és funkciójának emblémája”,³⁵ amely látás és tapintás dinamikájára épül, ami részben a korabeli szerelmi költészet diszkurzusából következik, részben a *paragone*-vita utóéletéből – festészet és szobrászat versengése a korabeli művészetfilozófiai viták középponti kérdése volt (uo., 321). A szobor ekként úgy is értelmezhető, mint ami a vizuális művészetekről és a költészetéről egyaránt szól, illetve dramatizálja az utóbbi születését (ezért is lehet érdekes, hogy a márvány a nyelv megfelelőjeként működik). Látás és tapintás dinamikája, amelynek legfőbb forrása az a tény, hogy mindkét érzékelési mód egyszerre a vágy és a megismerés érzékszerve, már az ovidiusi változatban is érvényesül, ahol Apollo lángolásának leírását a látás uralja („látja lobogva / csillagozó szemeit. S ajakát is látja, s eléggé hosszan nem szemlélheti”, I. 499–500). Különösen az utóbbi sor érdemel figyelmet, amely latinul így hangzik: *videt oscula, quae non est videsse satis* – vagyis a látás nem a vágy teljesülésének eszköze, hanem maga gerjeszt Apollóban olyan vágyat, amelyet maga a látás nem képes teljesíteni. Talán épp ezért veszi át a metamorfózist követően az ovidiusi szövegben az uralmat a tapintás.³⁶

A szobor nem is működhet másként, mint Daphne az eredeti történetben: Apollo lenyűgözöttségét akarja felébreszteni a szemlélőben. Apollo alakja Bernininél is mintegy megelő-

legezi a néző reakcióját, s ha így van, akkor ennek része az a mozzanat is, hogy a látás nem elégíti ki a szemlélőt. A szobornak azonban – a festménnyel és a szöveggel ellentétben – teste, valódi anyagisága is van, s így nemcsak nézni lehet, de – legalábbis elvileg – tapintani is. De ha nem érinthetjük is meg, legalább körbe lehet járni, s Bernini szobrának esetében a szemlélőben már csak azért is feltámadhat ez a késztetés, mert a szereplők nem is egymásra és nem is egy irányba néznek. Ha tehát engedünk a késztetésnek, és más, talán szokatlanabb szögből szemléljük a szobrot, különös dologra lehetünk figyelmesek, amely nemcsak a Daphne-történet ikonográfiai hagyományának mond ellent, de általában véve is megbontja a metamorfózis ábrázolásának szokásos logikáját. A másik oldalról – Daphne oldaláról – szemlélve nemcsak a kompozíció ritmusa változik meg, és a szereplők közötti viszonyok válnak zavarosabbá (Apollo kezét például Daphne kezének is nézhetjük), de az arcok is eltűnnek: Daphne arca helyett a részben már lombbá váló hajának dinamikus, rendetlen, formátlan tömbjét látjuk, és Apollo fejét is ez a haj-lomb takarja el. A szobor ebből a szögből nem sokban különbözik bizonyos szürrealista fotóktól, például Man Ray *Anatómiák* című művétől, s ekként az értelmezés a figuratív logikával leírható, metaforikus-allegorikus dimenzió felől egy másik, a metamorfózis defiguráló erejét hangsúlyozó irányba mozdulhat el. A gyönyörű, klaszszikus *márvány*testek szinte ironikusan hatnak, amikor torz, levélszerű kinövések „csúfítják el” őket. Nem a beteljesült, kész formáját elnyert műalkotáson (képen) van a hangsúly, s az átváltozás sem valamely ismert mitológiai pálya befutása, hanem sokkal inkább erővonal. Mintha a mítosz *hyléje*, őanyagaja ejtené foglyul az ábrázolást; mintha a növénné (nem pedig szép formájú, sudár, antropomorf fává) való átváltozás mindkét szereplőt hatalmába kerítené; mintha a beteljesülhetetlen vágyak, illetve a vágyak tökéletes nem-találkozásának ez a története nemcsak Cupido bosszúja lenne, hanem a legyőzött, megölt Python – az alaktalan anyag, formátlanság – bosszúja is. (A korai itáliai fametszeteken – mint Bull megjegyzi – a két jelenetet egymás mellett ábrázolták, de aztán Daphne története magára maradt, mert ábrázolhatóbbnak és népszerűbbnek bizonyult).³⁷

Ezen a ponton, amikor Apollo vágyának pályáját követve úgymond eljutunk a látás végpontjára, szükségképpen belép a szobor értelmezésébe a tapintás fantáziája, ami még inkább felerősíti a hatást, hogy a néző Apollóval azonosul, hogy a szobor, hiába mutat két alakot, valamiképpen csak Daphnét ábrázolja. Tekintetünk Apollo kezére irányul, amely egyszerre vágyteljes és megismerő szándékkal tapogatja Daphne átváltozásban lévő testét. Daphne kéreggé váló bőre ugyanakkor – legalábbis a *tekintet* számára – nem elsősorban fakéregre emlékeztet, s épp ezért izgalmas módon utal a szobor anyagiságára: a kéreg itt nem csak olyasvalamiként értelmezhető, amivé Daphne bőre átváltozik, hanem úgy is, mint *még* megmunkálatlan márvány (*ars* előtti *natura*), amely nem kapta meg a végső simítást, nem esett át azon az átváltozáson, amely képpé, művészté változtatja az eseményt. Bernini abból a szempontból hűen követi Ovidiust, hogy az Apollo és Daphne közötti testi érintkezés nem lehetséges: amikor Apollo megérinti Daphne testét, az a test már mindig fa, az a bőr már mindig fakéreg. Közben Apollo rájön, hogy amit a keze tapint, az már nem emberi bőr, hanem fakéreg, a néző átváltoztatja Apollo felismerését,



6. kép. Anton Räderscheidt: *Apollo és Daphne* (1936)

és ugyanebben a pillanatban kénytelen rádöbbedni arra, hogy amit lát, az nem ember, hanem kőszobor, s hogy a fakéreg nemcsak a növényé változásra utal, hanem – mint *liber* – a könyvvé, szöveggé válásra is.³⁸

Apollo keze, amely Daphne teste helyett csak fakérget tapint, az anyagot megmunkáló szobrász keze, az idolumát szoborrá faragó petrarcai szerelmes keze is: az antipygmalionikus történetben Apollo keze deanimálja, fává változtatja a vágy tárgyát, miközben Daphne animálódik is a szobrász keze által. Daphne egyszerre *változik át* fává-növényé (a megjelenítés szintjén), és *változik vissza* kővé.

Apollónak a kéreggé váló bőrt tapogató egyszerre pygmalioni és antipygmalioni keze ugyanakkor nemcsak arra utal, hogy a szobor szemlélője szükségképpen Apollóval azonosul; érdekes módon épp ezen a ponton „nyílik meg” Daphne alakja. A tapintás, amely a metaforikus-allegorikus érzékelésmódtól való távolodást jelez, a történetből gyakorlatilag teljesen hiányzó interszubbektivitás nem-nyelvi (s ekként nem-márvány) helyettesítője, s mint ilyen, az egyetlen útja annak, hogy Daphne mégsem csak az ábrázolás és a tekintet tárgya legyen, hanem „hús-vér” alak: noha a fakéreg aligha érzi Apollo kezének érintését, a tapintásérzet révén mégis Daphne test-volta, test-érzete hangsúlyozódik, de úgy, hogy ez egyúttal meg is marad az ábrázolhatóság túlsó oldalán. Ez a képzelt pillanat (Apollo hozzáért Daphne fakéreggé váló bőréhez) a metamorfózis – az ovidiusi metamorfózis – dinamikájának egyik fontos vetülete is felhívja a figyelmet, nevezetesen az interszubbektivitás szerepére. Ovidiusnál számtalanszor látjuk, hogy az átalaku-

lásban lévő alak már nem képes artikulálni a metamorfózis tapasztalatát, már nem tud beszélni, vagy mert állathangokat bocsát ki, vagy mert benövi a fakéreg a száját –, a perspektíva gyakran átvált a másakra, az ottmaradóra, aki kívülről szemléli a történéseket. Itt például Apollo tapintása az (ennek a tapintásnak a látása), amely az átváltozás legzsigeribb tapasztalatát közvetíti – a másik fizikai tapasztalata. Cadmus, amikor kígyóvá változik, feleségét hívja: „Jőjj ide, kedves nóm, te szegény, jaj jőjj ide, így szólt, / s míg valamennyire én vagyok én, fogj, két kezemet fogd, / míg még kéz a kezem, s kígyó nem lettem egészen” (IV. 583–585). Felesége így válaszol: „Cadmus, te szegény, vetkezz ki e szörnyű alakból” (591). Az átváltozás pillanatának monstrositása az interszubbektivitásba és a nyelv előtti (vagy nyelv utáni) tapintásba utaltatik, ráadásul Cadmus történetében – ahogy bizonyos szempontból Bernini szobrában is – az átalakulás a testi kontaktus révén ragályosnak bizonyul, hiszen az átváltozott férjét ölelgető nő is kígyóvá változik – ahogy a lombosodás monstrositása és arctalanítása Apollóra is kiterjedhet, ha bizonyos szögéből nézzük a szobrot (mintha ezt mutatná meg Umberto Boccioni szobra, amelyen a Bernini-szobor mindkét szereplője ugyanolyan bizonytalan, hullámzó körvonalakat és formát kap). Az átváltozás tapasztalata a másik szájába adódik, de a tapintás és testiség elsőbbsége arra is utal, hogy ez az áthelyeződés egyebek mellett az átváltozásról adható ábrázolás szükségszerű kudarcának elismeréseként is olvasható.

Forbes Irving úgy fogalmaz, hogy a fa mint az átváltozás „végterméke” valahol az emlékmű és az élőlény között helyezkedik el: egyszerre az átváltozott szereplő emlékműve (statikus, mint a kő, bár az utóbbi komorabb, figyelmeztetés jellegű) és további élete (mint az állatok).³⁹ A szoborként való ábrázolás egyértelműen az előbbi irányba mozdítja el az átváltozást, ami azt is jelenti, hogy az ábrázolás a két közös nevezőre nem hozható szereplő egyneműsítésével, textualizálásával követi a hagyományt: a tiszta formák előnyben részesítését, az antropomorfizmust, a szublimációt, a szellem dialektikus győzelmének a műalkotás születéseként való allegorizálását. A 20. századi Daphne-ábrázolások nagy része épp ennek a hagyománynak – és szélesebb értelemben a metamorfózis, a test, a női test ábrázolási hagyományának – a megkérdőjelezéseként tekinthető.

Anton Räderscheidt, a Neue Sachlichkeit irányzat egyik jelentős képviselője 1936-ban festette meg Daphne és Apollo történetét. Ő nem rejti el az átalakulásban megjelenő monstrositást és alaktalanságot, a *sparagmos* mozzanatát, amely egyébként Ovidiusnál sem tűnik el mindig. Az átalakuló Daphnét antropomorf vonásait elvesztő, állatszerű, növényyszerű, sőt földszerű szörnyalakként ábrázolja, akiben egyesülnek Daphne és az Apollo által a megelőző történetben elpusztított Python vonásai (6. kép). Daphne valóban az átváltozás kínjait kiállva vonaglik – testtartása (talán nem véletlenül) leginkább a szülés görcseit idézi fel –, ami azt jelzi, hogy Apollo ebben a két párhuzamos történetben voltaképpen a női test és szexualitás, az anyaság ijesztő szörnyetegét győzi le, kétféleképpen: Pythont, az alaktalan khthonikus lényt, aki a homérosi himnuszok szerint nőnemű volt, elpusztítja, Daphnét pedig szimbólummá változtatja, ráadásul a művészi – férfiúi – alkotás szimbólumává. Python Gea, a földanya szülte volt, a női monstrositást megtestesítője, az árkádiai hagyomány szerint ugyanakkor

Daphnét is Gea lányaként tisztelték.⁴⁰ Szilágyi János György – Kerényi Károly felfogását megidézve – Pythont nem Apollo ellentétének, hanem a napisten sötét oldalának nevezi, akinek megölése révén Apollo önmaga egyik felét pusztította el: a Pythonnal való leszámolás azonban nem „egyszeri történet”, hanem az isten „állandó tulajdonsága”. Apollo – folytatja Szilágyi – „soha nem tagadta meg eredendő delphoi kétértelműségét, soha nem vált egy absztrakt és steril szellemi tisztaság szellemévé”. Apollónak azt az aspektusát, amely megőrizte kapcsolatát „a valóság húspusztító kegyetlenségével”, Dionysos nevével illették: ez „a generációk folyamatosságát jelentő, a halálból új életet sarjasztó, az elevenen szétépett állatok vergődését a világ minden emberi szenvedésének átélésévé, megértésévé és megértetésévé, s ezzel fölül múlásával magasztosító szellem”.⁴¹

Räderscheidt radikálisan elszakad az ikonográfiai hagyománytól, nemcsak a két főszereplő viszonyát – pontosabban annak hiányát – tekintve, de Daphne testének ábrázolásában is: míg a hagyomány a fa/test analógia révén majdnem mindig megőrzi a testszerűséget, a formát mint olyat, ezen a képen Daphne horizontális testéből hiányzik minden magasba törekvés, feje egyáltalán nem látható, ahogy egyébként Apollóé sem: míg Daphne erősen perspektivikus, térbeli és plasztikus *test*, Apollo álló alakja kétdimenziós krétarajz csupán, mélység és plasztikusság nélkül. A kép talán hibrid szörnyetegként egy testben ábrázolja Daphnét és Pythont, pontosabban őket ábrázolja átalakulásban lévő, vonagló dionysosi *testként*, Apollo pedig a test anyagi világán kívülről, elanyagtalannodva figyeli saját dionysosi énjének kínjait.

A festménynek azonban gyökeresen másféle értelmezése is lehetséges. Az, hogy a történetet antropomorfizmus és formátlanság küzdelmeként allegorizáló képen Apollo alakja csak afféle antropomorf vázlatként jelenik meg, Daphne „perspektívájának” megváltozására is utalhat, illetve arra a tényre, hogy Räderscheidt talán az első, aki Daphne történetét festi meg, és Daphne nézőpontját érvényesíti. A szörnyeszerűség ekként Daphne perspektívájának eredménye is lehet, hiszen Daphne az átváltozása előtt ugyanolyan elviselhetetlen attribútumként éli meg saját szépségét és testiségét, mint például Actaeon a saját szarvassá váló átalakulását: egyikük sem képes önmagára ismerni a saját testképében.

Daphne olyan, mint Eurydice (főként Rilke híres versében), aki már nincs teljesen itt, másfajta világot érzékel, s ezért csak homályosan képes kivenni a földi formákat, még Orpheus helyett is inkább csak árnyalakat, homályos körvonalakat látva. Az átváltozás görcseiben – az új formának életet adó szülőgörcsökben – vonagló Daphne számára az önmaga dicséretét zengő Apollónak nemcsak a szavai nagyon távoliak, hanem maga Apollo is. Daphne perspektívájának megváltozása Räderscheidt képén voltaképpen a perspektíva mint olyan megszűnése: Daphne kikerül a

megszólítható, hanggal, hallással és perspektívával rendelkező lények köréből.⁴²

A kortárs amerikai szobrászművész, Kate MacDowell *Daphne* című, 2007-es porcelánszobra Bernini Daphne-figurájának darabokra tört, földön szétszórt szilánkjából áll: csak a fej és az alkarok maradtak egyben, valamint a fatörzssel összenőtt lábfej: a test látszólag szilánkokra tört, de a szétszórt törmelék tömege nyilvánvalóan nem elegendő a teljes test (a Bernini-alak) újraépítéséhez (7. kép). Eltűnt tehát Daphne teste, akárcsak az ovidiusi történetben – csakhoggy itt az eltűnés valódi. Daphne pedig – akárcsak Philomela – nem tudja elmondani, mi történt, hiszen szobor, kép csupán. Daphne szét-törtsége utalhat az erőszakra, amely akarata ellenére beléhatolt, bevonva őt egy olyan történetbe, amely nem is az övé. A babérfává való átváltozás révén Apollo mintegy kiiktatja Daphne zavaró idegenségét, másságát, elnémítva a nimfát. Irving Massey felveti,⁴³ hogy a metamorfózis voltaképpen nem más, mint a trauma egyik erőteljes narratív trópusa: a traumatikus élmény – különösen a nemi erőszak vagy másfajta testi szenvedés – a testkép és önkép megzavarodásához, kettéhasadásához, belső elidegenedéséhez vezethet, aminek lehetséges megjelenítésmódja a belső hasonmás kialakítása vagy a test metamorfózisának fantáziája. S ha ez így van, az is feltűnhet, hogy Daphne lehullott fejének tekintetéből – s ekként már Bernini Daphnéjának tekintetéből – páni rémület árad. Mint Forbes Irving írja, „a görög mítoszokban a nőket rendszeresen megbüntették azért a nemi erőszakért, amelynek ők voltak az áldozatai”.⁴⁴ Ovidius univerzumában a női szubjektum interpellációja sokszor maga az erőszak aktusa: a nők „valaki más vágynak erőszakos hívása által ismerik fel önmagukat mint szubjektumokat”, s Daphne történetéből tudjuk, hogy a menekülés csak fokozza azt a vonásukat (szépségüket, formájukat), amelyre az interpelláció-erőszak irányul: *auctaque forma fuga est*: „s míg menekül, még szebb” – „menekülés/futás közben a szépsége növekszik” (I. 530; Enterline 2000, 33). Hozzá kell persze tenni – és Enterline hozzá is teszi (uo., 1) –, hogy a széttroncsolt, szétszrag-



7. kép. Kate MacDowell: *Daphne* (2007)
(Bellevue City Hall, USA)

gatott és elváltoztatott testek között, amelyekkel Ovidius műve tele van, nem csak női testek vannak; másfelől pedig Ovidius szövege korántsem romantizálja az erőszakot, hanem sokkal inkább az erőszak elszenvetőinek ad hangot, vagy legalábbis valamilyen módot arra, hogy szenvedésükről hírt adjanak (uo., 20). Mindenesetre sok nőszereplő kétségbeesését fejezi ki Caenis, aki, miután Neptunus megerőszkolta, majd megkérdezte tőle, hogy mit kíván, így válaszol: „tedd meg, hogy már ne legyek nő: / ez minden vágyam (XII. 202).

MacDowell szobrából kiindulva a metamorfózis mint trauma nemcsak egy végleges, börtönszerű, az én szabadságát végletesen korlátozó forma felvételét jelentheti, hanem ennek az ellenkezőjét is: abjektálódást, a forma mint olyan elvételét, ami itt széttörtségként jelenik meg. MacDowell művében Daphne traumatizált, széttört szubjektum, Apollo pedig a széttörtség, a traumatizáló erőszak eszköze. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy MacDowell – Räderscheidt-hez hasonlóan, de más módon – beleírja az átváltozásba a test szétszaggyatását, a *sparagmost*. Ebből a szempontból fontos, hogy a szobortörmelék nem a már teljesen átváltozott Daphne, hanem az átváltozásban lévő Daphne darabjaiból áll, amelyek növényiek és emberiek – és persze egytől egyig kőből (porcelánból) vannak. Daphne valódi identitása – képpé vált identitása – nem az átváltozás előtti „Daphnésága” (szüzességi fogadalmat tevő, a szerelmet elutasító, Dianával versenyre kelő nimfa), sem pedig az átváltozás utáni „Daphnésága” (babérfa, Apollo szent fája), hanem az átváltozásban lévő nő, „pusztulása” pedig törvényszerűen *szoborként* való megsemmisülés. Daphne szoborként török darabokra: utána nem testrészek és szervek maradnak, s nem is törött faágak, hanem porcelánszilánkok.

A széttörtség értelmezéséhez érdemes felidézni John Freccero Petrarca-tanulmányát, amely nem véletlenül nevezi fétis-tárgynak azt az ékszerfát és bálványt, amellyé Laura a XXX. szonettben válik (38–39): a fétis a vágnak olyan résztagya, amely a hiány elfedésére szolgál. Kitűnő tanulmányában Nancy J. Vickers jegyzi meg, hogy „a *Rime sparse*-ban egyszer sem kapunk teljes képet Lauráról”: mindig csak a szemét, haját, kezét vagy lábát látjuk. Vickers az Actaeon-mítosz jegyében értelmezi a *Daloskönyv*-nek ezt a stratégiáját – vagy tünetét: szerinte a Diana által Actaeon arcába fröcskölt (*sparse*) víz kasztrációs motívum, és Laura textuális szétadarabolása nem más, mint erre adott reakció, „leírás általi szétadarabolás”.⁴⁵ Ha idáig nem muszáj is elmennünk, a költő Actaeonként történő szétmarcangolásának fantáziája, az érzelmi széthullás gyakori metaforája részben azt a képként, illetve testként való szétadarabolást is allegorizálhatja, amelyet Laura alakja elszenved. „A nő továbbra sem más, mint az eszköz, amelynek révén a férfi megvalósítja önmaga egységét, és a nő ezért saját széthullásával (*dispersion*) fizet (uo., 272). Ugyanerről beszél Roland Barthes *S/Z* című könyvében, a heraldika és a reneszánsz költészet *blason*-fogalmát felélesztve (a szó jelentése egy címer vagy egy női test tételes, részletről részletre haladó leírása). A női test – írja Barthes – nem más, mint „fétis tárgyak szótára”, és noha a részletek gépies felsorolása soha nem áll össze egészszé, a *blason* mint költői műfaj abban a meggyőződésben gyökerezik, hogy a szétforgácsolt testet a költő egyetlen, teljes testté képes összerakni, hogy a teljes leltár képes eljutni az egészhez. A leltár azonban egyszer s mindenkorra képpé változtatja a testet, amely immár „kód alapján készült másolat”.⁴⁶

Apollo hajszája és az átváltozás ennek a szétadaraboló képpé változtatásnak egyik őstípusa, és a széttört, szétforgácsolt, szétszört Daphne talán ez a *blason* által szétforgácsolt test-kép. Nemcsak Daphne teste tűnt azonban el, hanem Apollo is, és az ő beszédes hiányát is értelmezhetjük az ábrázolás szintjén.

Apollo hiánya a Bernini-szobor értelmezésekor már említett mozzanatra is utalhat: Bernini szobra tulajdonképpen csak Daphnét ábrázolja, hiszen Apollo (a „művészet”) maga is az ábrázolásmód, Daphne szimbólummá, sőt, műalkotássá való változtatásának cselekvő alanya. Daphne jelenléte már eddig is elsősorban a szoborszerűségben volt: Apollo – és nyomában Ovidius, Petrarca stb. – alakította át az élő Daphnét művészi képpé, megfosztva őt saját lélegző testétől.⁴⁷ Apollo hiánya a képpé alakítás mint elv hiányát jelzi, ami a szurrealista metamorfózisábrázolásokkal is rokonítja MacDowell művét. James Elkins beszél arról (Bacon kapcsán), hogy a szemlélő néha úgy érzi, mintha a test belülről akarná szétfeszíteni a saját bőrét, menekülni próbálva, s hozzáteszi, hogy hasonló hatást kelt az is, amikor a test vagy annak egy része valami ellenálló közeg vagy anyag ellen nyomódik, mint amilyen például a gipsz. „Bármilyen öntőforma elleni odapréselődés azt a reménytelen küzdelmet idézi fel, amelyet a test folytat saját bőre ellen”.⁴⁸ MacDowell szobra azt a pillanatot is ábrázolhatja, amikor a mindeddig könyvbe-kéregbe (*liber*), ábrázolásokba, formákba zárt Daphne kiszabadul: amit a szobor láthatóvá tesz, az a gipszmaszk vagy szemfedél, amelyet ledobva Daphne elillant, hogy folytassa futását. A szobor a szoborból való visszaalakulás, fordított metamorfózis nyomát rögzíti – szoborként. Ami tehát merev és törékeny, az nem Daphne, hanem a *blason*-logikájú kép: nem hajlik, csak törik. A széttört, lefejezett Daphne üres tekintete pedig a Medusa-főt idézi, amely a szemlélőt is kővé válással fenyegeti – ahogy a traumatizált szubjektum is átadhatja traumatikus tapasztalatát. Amiben a szobrász nő persze csak Petrarcat követi, aki az LI. szonettben vegyítette Daphne és Medusa alakját:

*Ha kissé közelebből süt szemembe
A fény, mely messziről is megzavarta:
Átváltoztat bizonylyan más alakba,
Miként Thesszáliában őt szerelme;*

*S ha jobban, mint most, lényem nem lehetne
lényévé [transformarsi in en lei] (részvétére ez se hatna),
válnék kővé, mit véső nem faragna,
keménnyé, arcomon ború lebegne:*

*gyémánttá, vagy tán féltemben fehér-szép
márvánnyá, vagy jáspissá, mely a dőre
és kapzsi csőcseléknek vágya-álma;*

*s a súlyos, durva járom nem gyötörne,
melyért már amaz aggal is cserélnék,
akinek Marokkóra dől az árnya.*

Csorba Győző fordítása

Petrarca szövege nemcsak a képpé vált Daphnét-Laurát azonosítja Medusával, de a követ is rögtön átváltoztatja műalkotássá, márványszoborrá. A kővé válást úgy is tekinthetjük, mint Daphne stratégiájának végpontját: a mozgás, a teremtményi

lét súlyának megszűnéseként. Daphne és Medusa között még mélyebb kapcsolatot is találhatunk, hiszen Medusa ugyancsak isteni erőszakáldozata: Neptunus épp Minerva szentélyében erőszakolta őt meg, s Minerva azért alakította szörnyé Medusát, hogy ő se maradjon büntetlen (IV. 800).

MacDowell Daphnéja a kortárs nőirodalomban is vissza-köszön, ami érthető: a Daphne-mítosz kiváltságos helyzetét paradox módon épp annak köszönheti, hogy a trubadúrlíra és főként Petrarca óta a szerelmi költészet dinamikájának és genderpolitikájának (a nő néma képpé változtatásának, feldarabolásának) egyik központi narratívája volt. Sylvia Plath, Ann Sexton, Jorie Graham, Eavan Boland, Fleur Adcock, Jo Shapcott és mások ugyanakkor nemcsak konkrétan a Daphne-történet, hanem az általában vett metamorfózis értelmezési és alkotói tartalmait aknázzák ki költészetükben, a női megszólalás önreflexív vizsgálatában vagy a női test-tapasztalatról való beszéd lehetőségében.⁴⁹

Egészen másféle irányban, de hasonlóan radikális módon értelmezi újra a mítoszt Paul Klee 1935-ös *Metamorfózis* című képe, amelyben Daphne átváltozása a metamorfózis mint olyan allegóriájává válik (8. kép). Klee képén a fává vagy növényé válás nem a végtagok egyszerű átváltozását jelenti, hanem kiegészítést, többletet: a végtagok mellett, illetve a végtagokon – a felkaron, a bokán – jelennek meg a levelek, méghozzá – ez a kép egyetlen szimmetrikus vagy sematikus eleme – mindkét végtagon, és mindkettőn ugyanott. A növényi részletek, a levelek sarjadzása az *arborescence* (lombosodás) deleuze-i kategóriáját is felidézheti, amely Deleuze és Guattari többek közt éppen Paul Klee művészetéből inspirációt merítő könyvében (*Mille Plateaux* [„Ezer fennsík”]) fontos szerepet kap mint a rizóma ellentéte. Az ellentétről gondolkozni olyan, mintha a Klee-képről mint a Daphne-történet átírásáról gondolkoznánk. A grafika nyelvén a lombosodás nem más, mint „a vonal alárendelése a pontnak”,⁵⁰ Klee képe pedig nemcsak az egymásnak feszülő vonalak és görbületek (intenzitások) játéka, hanem pontoké és vonalaké is. Deleuze és Guattari szerint „mindaddig lehetetlen kilépni a lombosodás sémájából, és lehetetlen eljutni a leendésbe és a molekulárishoz, amíg egy vonal két távoli pontot köt össze vagy két szomszédos pontból épül fel. A leendés vonalát [ti. a szökésvonalat] nem az általa összekötött vagy az őt alkotó pontok határozzák meg. Ellenkezőleg: ez a vonal pontok között halad keresztül, középen fut végig, az elsőként észlelt pontokhoz képest függőleges irányba terelődik, és transzverzális módon haladva lokalizálható kapcsolat hoz létre a távoli vagy szomszédos pontok között” (uo., 293).

Klee képén a lombosodás folyamata mintha önmaga ellentétébe fordulna, és rizomatikus módon jelenne meg. A rizóma középpont nélküli formálódás-növekedés, amely nem követ semmilyen mintát, nem algoritmusok vagy mélystruktúrák hozzák létre, és nem válik statikus formává vagy struktúrává, megőrizve leendés-jellegét.⁵¹ Ha így van, a leendés a formát sem őrzi meg, és nem is törekszik a formává válásra: Daphne



8. kép. Paul Klee: *Metamorfózis* (1935)
(Dublin City Gallery the Hugh Lane)

mindenütt van, ahol sarjadzást látunk: ő az, ami mindig elillan, ami soha nem ragadható meg – fává válva is elhajlik Apollo csókjaitól –, megtestesítve mindazt, ami ellenáll az ész (a fény) hatalmának, birtokvágyának, a tér kétosztatúságokként való megszervezésének. Daphne átváltozása radikálisan megkérdőjelezi a Gestaltként felfogott test antropomorfizmusát megőrző fa-alak morfológiai és fogalmi központiságát. Ha „a leendés nem osztályozórendszer vagy leszármazási fa, hanem rizóma” (uo., 239), akkor Daphne átváltozása csak rizomatikusan ábrázolható – felrúgva a történet szerű, az egyes testrészek átváltozását tételesen ismertető, és a test (test-eszme) mint olyan homogenitását megőrző ábrázolásmódot.

A képen a vonal szökésvonallá válik, elszabadul: az emberi alakot és a belőle sarjadzó „leveles ágakat” leszámítva minden vonal „eredet nélküli, mert mindig a festményen kívül indul, amely csak a vonal közepét képes megtartani; koordináták nélküli..., lokalizálható kapcsolatok nélkül halad, mert nemcsak ábrázoló funkcióját veszítette el, hanem minden olyan funkciót is, amelynek révén bármiféle forma körvonalait adhatná”. Klee képén épp azt látjuk, hogy – akárcsak Picasso Ovidius-illusztációin – a vonalak csak jelentős erőfeszítés révén értelmezhetőek „körvonalak” gyanánt. A vonal útja letérés, elváltozás. A szökésvonalat az átváltozás (leendés) hozza létre, és „senki nem tudja megmondani, hol fog elhaladni” (uo., 250),⁵² mert itt nincsenek előzetes irányok. A szökésvonal már nem az ovidiusi, előre megrajzolt pályájú átváltozás, valamivé válás útja. Nem átváltozáshoz, hanem kiszámíthatatlan pályájú és eredményű sarjadáshoz, elváltozáshoz vezet.

S talán az sem véletlen – s ezen a ponton összekapcsolódik a mítosz női átsajátítása és Klee művészete –, hogy a Daphne-mítosz kortárs női átíróinak egyikét, Sylvia Plath-t épp egy korai Klee-metszet (*Jungfrau im Baum* [Szűz a fán], 1903) ihlette saját Daphne-versének megírására.

Jegyzetek

Az itt közölt tanulmány bővebb változata olvasható a szerző most megjelent, *Más alakban* című monográfiájában.

- 1 Rilke: *Kilencedik elégia* (275). Szabó Ede fordítása.
- 2 Miller 1992.
- 3 Clarke 1995, 54.
- 4 Barkan 1986, 80.
- 5 Barkan 1986, 32.
- 6 Feldherr 2010, 93.
- 7 Bhabha 1995, 46–47.
- 8 Gloviczki 2008, 51–52.
- 9 Andrew Feldherr önreflexív gesztusként értelmezi Apollo különös javaslatát; a szerelmi hajsza lassítása olyan, mint e hajsza leírásának lassítása a burjánzó hasonlatok révén. Mint szerető, Apollo mindenáron utol akarja érni vágyának tárgyát, költőként-művészként azonban épp a késleltetésben leli örömét (94). Ebből a szempontból sem véletlen, hogy Apollo végül nem szerelmesként, hanem a (költői) dicsőség isteneként „kapja meg” Daphnét; mint ha épp a költőisten Apollo tenné lehetetlenné a szerelmes Apollo vágyának teljesülését.
- 10 Ovidiusnál „a mitológiai történetek vallásos tartalma csaknem teljesen lényegtelené válik, s helyett új, emberi-pszichológiai tartalommal telnek meg”. Szilágyi 1982, 48. Vö. uo. 26–27, 48–52.
- 11 Barnard 1987, 36–37, 39.
- 12 Irving 1990, 136. – Az átváltozás másféle szempontból is kompromisszum, hiszen halál és élet egyszerre.
- 13 Feldherr 2010, 40.
- 14 Feldherr 2002, 173.
- 15 Mary Barnard számára az átváltozás ebben az ovidiusi történetben elsősorban groteszk esemény: a hibrid Daphne nem más, mint „nem-dolog (*non-thing*), amelyből hiányzik a logikai szerkezet, ahogyan azt mi ismerjük: kétértelmű és deviáns forma, amely már nem emberi, de még nem is növényi” (9). Ovidiusnál, aki figyelmen kívül hagyja a történet mitológiai és kultikus kontextusát, Apollo is a felsült szerelmes toposzának esendő és groteszk képviselőjeként jelenik meg (22–26). Barnard a mítosz későbbi feldolgozásaiban (középkori verziók, Petrarca, Garcilaso de la Vega, Quevedo) is rendre a groteszk elemek meglétét hangsúlyozza.
- 16 Méghozzá – mint Barnard írja – az Apollo-kultuszban is kulcsszerepet játszó, nagyon is fontos attribútuma (16), vagyis a babérfá etiológiája nem lehetett mellékes az archaikus kultusz számára.
- 17 A két főszereplő konfliktusának mélyebb, archaikusabb dimenzióját jelzi az a tény, hogy Daphne a görög hagyományban nem egyszerű nimfa volt, hanem maga is jósnő (egyres változatok szerint Sibyllával azonosították). Árkádiában a földistennő Gaia lányaként tisztelték – az ottani változat szerint amikor Daphne átváltozásért fohászkodott, saját (föld)anyja nyílt meg, hogy elnyelje, a babérfá pedig ezen a helyen nőtt (Barnard 15–6).
- 18 Feldherr 41.
- 19 Uo.
- 20 A Shakespeare-darabban az átváltozás emellett mindvégig a képzetet és a vágy képalkotó működésének párjaként, allegóriájaként jelenik meg; mint az uralhatatlan fantáziaműködés és mint tudatos, költői, művészi képek alkotása.
- 21 Hardie 2002, 70–72; vö. Barnard 1987, 94. A mítosz petrarcai változatait részletesen elemzem jelen írás terjedelmesebb változatában (*Más alakban*. Pécs, 2013).
- 22 Barnard 1987, 94.
- 23 Idézi Gilliam 2003, 79.
- 24 Mulvey 2004, 250.
- 25 Barkan 1986, 23.
- 26 Irving 1990, 137.
- 27 Schelling 1991, 298.
- 28 Irving 1990, 133.
- 29 Malcolm Bull összefoglalása szerint a Daphne-mítosz festészeti hagyományában kétféle ábrázolásmód kristályosodott ki. Az egyik hagyományban Apollo gyengéden ölelgeti a félig átváltozott, földbe gyökerezve álló Daphnét (2004, 329). Ennek az ábrázolási hagyománynak az összhatása azonban túlságosan statikus, és Bull szerint épp ezért alakult ki a második, elterjedtebbé vált hagyomány, amelyben az átváltozás és a menekülés egyidejűek: Daphne még menekül Apollo elől, de babérfává való metamorfózis már megkezdődött (s természetes, hogy – mivel lábát még emberi tevékenységre használja – az átváltozás a kezekkel indul).
- 30 Több középkori ábrázoláson az emberi test maradt érintetlen, és a fejet helyettesítette egy lombos fa.
- 31 Pollaiuolo képén az átváltozásban lévő nimfa arca preraffaelita derűt sugároz, és a kép azért kelt különös hatást, mert az emberként megjelenő, emberi vágyaktól gyötört (Cupido-Eros bosszújától szenvedő) Apollo az, aki bent rekedni látszik a mi létszféránkban, míg Daphne derűs nyugalma mintha azt tükrözné, hogy ő immár odaát van, azonosságát elnyerve, valami vágyak nélküli helyen.
- 32 Barkan 1986, 232.
- 33 Bull 2004, 329.
- 34 Liveley 2011, 167.
- 35 Bolland 2000, 313. Giambattista Marino például legalább hatszor dolgozta fel (uo., 314), nem beszélve a petrarcai permutációkról.
- 36 Bolland 2000, 312. Vö. a szobor feliratát, Maffeo Barberini művét: *Quisquis amens sequitur fugitivae gaudica formae / Fronde manus implet baccas seu carpit amaras* („aki szerelemtől égve a mulandó [menekülő] szépség örömeit hajszolja, az levelekkel és keserű bogoykkal tömi tele a markát).”
- 37 Bull 2004, 331. Mondhatjuk, hogy Apollo két egymást követő története a femininitás kétféle aspektusával való „megküzdés” története. Boccaccio tematikailag is összekapcsolta a két történetet: Daphne a nedvesség a Peneus folyó partján, amelyet a nap sugarai megtermékenyítenek (uo.). A két történet kapcsolatáról vö. Acél 52–4. Acél a Daphne-történetnek az egész ovidiusi műbe való beágyazottságát is izgalmasan elemzi.
- 38 Daphne kéreg-bőre gipszre is hasonlít, ami a márvány/nyelv (illetve kéreg/könyv) analógia szempontjából sem mellékes.
- 39 Irving 1990, 138.
- 40 Barnard 1987, 51.
- 41 Szilágyi 1982, 6–8.
- 42 Nyilván nem véletlen, hogy Rilke metamorfózis-versének, a *Kilencedik elégiának*, amelynek témája és tétje az emberi létezés megkülönböztetése a másfajta létszféráktól, a „vonatkozások” közötti átvitelek, átalakulások, átlényegülések sorozata, szintén Daphne, illetve a babérfá az egyik központi motívuma. A nem-emberi létezés „kép nélküli tett csak. / Kérgek közti cselekvés” (274). Az elégia ugyanúgy a két szféra közötti viszony hiányáról szól, mint a kép.
- 43 Massey 1976, 8.
- 44 Irving 1990, 68.
- 45 Vickers 1981, 266, 273, 277.
- 46 Barthes 1997, 145–148.
- 47 Sturm-Maddox megfogalmazásában: az érzékelőképességét elvesztő Daphne művészi széppé változik át (2004, 37).
- 48 Elkins 1999, 120.
- 49 Fowler 2006, 381–382. Fowler kiváló tanulmányban foglalja össze a tárgyalt költőnk stratégiáit.
- 50 Deleuze–Guattari 1999, 292.

51 Deleuze–Guattari 1999, 7–10, 21.

52 Klee képének radikálisan másféle olvasata is lehetséges, hiszen a festészetről írott könyvében Klee – sok modernista művészetdefiniációhoz hasonlóan – fához, fatörzshöz hasonlítja a festőt, aki

a gyökérzet (a természet) és a lombkorona (a művészet) közötti átváltozás, átvezetés csatornája csupán, és lombosodása a művészetcsinálásnak csak félig-meddig tudatos és uralható következménye (Klee 1997, 13).

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011. „Kigyó és babér: a palatiumi Apollo-templom Ovidius Daphne-történetében”: *Ókor* 10/4, 51–58.
- Barkan, L. 1986. *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. London – New Haven.
- Barnard, M. E. 1987. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham.
- Barthes, R. 1997. S/Z. Ford. Mahler Zoltán. Budapest.
- Bataille, G. 1985. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*. Minneapolis.
- Bhabha, H. 1995. *The Location of Culture*. London.
- Bolland, A. 2000. „Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini’s *Apollo and Daphne*”: *The Art Bulletin* 82/2, 309–330.
- Brown, N. O. 1991. *Apocalypse and/or Metamorphosis*. Berkeley.
- Brown, S. A. 1999. *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*. New York.
- Bull, M. 2004. *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*. London.
- Clarke, B. 1995. *Allegories of Writing: The Subject of Metamorphosis*. Albany.
- Deleuze, G. – Guattari, F. 1999. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. London.
- Elkins, J. 1999. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. Stanford.
- Enterline, L. 2000. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge.
- Fantham, E. 2004. *Ovid’s Metamorphoses*. Oxford.
- Farrell, J. 1999. „The Ovidian *Corpus*: Poetic Body and Poetic Text”. Hardie–Barchiesi–Hinds 1999, 127–141.
- Feldherr, A. 2002. „Metamorphosis in the Metamorphoses”: Ph. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 163–179.
- Feldherr, A. 2010. *Playing Gods: Ovid’s Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton.
- Florman, L. 2000. *Myth and Metamorphosis: Picasso’s Classical Prints of the 1930s*. Cambridge, MA.
- Fowler, R. 2006. „This tart fable: Daphne and Apollo in Modern Women’s Poetry”: W. Zajko – M. Leonard (szerk.): *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford, 381–398.
- Freccero, J. 1975. „The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics”: *Diacritics* 5/1, 34–40.
- Gilliam, B. 2003. „»Ariadne«, »Daphne«, and the Problem of »Verwandlung«”: *Cambridge Opera Journal* 15/1, 67–81.
- Gloviczki Z. 2008. *Ovidius ars poeticája*. Budapest.
- Haftmann, W. 1988. *Paul Klee*. Ford. Szántó Tamás. Budapest.
- Hardie, Ph. 1999. „Ovid into Laura: Absent Presences in the *Metamorphoses* and Petrarch’s *Rime Sparsi*”: Hardie–Barchiesi–Hinds 1999, 254–270.
- Hardie, Ph. 2002. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, Ph. – Barchiesi, A. – Hinds, S. (szerk.): *Ovidian Transformations*. Cambridge.
- Irving, P. M. C. F. 1990. *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford.
- Jankovits L. „Apollo és Daphne a Klimo Könyvtár egy kötetében”: Kokovai Sz. – Pohánka É. (szerk.): *Ünnepi tanulmányok Móra Mária Anna tiszteletére*. Pécs, 133–136.
- Kerényi K. 1984. „Eidolon, Eikon, Agalma: On Pagan and Christian Representations of Mythological Objects”: *Spring* 44, 137–150.
- Kerényi K. 1997. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Szeged.
- Klee, P. 1956. *On Modern Art*. London.
- Liveley, G. 2011. *Ovid’s Metamorphoses: A Reader’s Guide*. London.
- Massey, I. 1976. *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley.
- Miller, J. H. 1992. *Ariadne’s Thread*. New Haven.
- Mulvey, L. 2004. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film” (ford. Juhász Veronika): Vajdovich Gy. (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, 249–267.
- Musa, M. (szerk. és bev.) 1999. *Petrarch: The Canzoniere*. Bloomington.
- Ovidius Naso, P. 1964. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest.
- Ovidius Naso, P. 1971. *Metamorphoses I–VIII*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA.
- Petrarca, F. 1988. *Francesco Petrarca Daloskönyve*. Ford. Csorba Győző et al. Bukarest.
- Rivero, A. J. 1979. „Petrarch’s »Nel Dolce Tempo de la Prima Etade«”: *Modern Language Notes* 94/1, 92–112.
- Schelling, F. W. J. 1991. *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest.
- Sturm-Maddox, S. 2004. „Apolló és Daphné, avagy a Petrarca-versek szövegének ovidiusi rétege” (ford. Lengyel Réka): *Világosság* 2004/2–3, 33–54.
- Szilágyi J. Gy. 1982. *Paradigmák: tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest.
- Tissol, G. 1997. *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid’s Metamorphoses*. Princeton.
- Vernant, J.-P. 1992. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton.
- Vickers, N. J. 1981. „Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”: *Critical Inquiry* 8/2, 265–279.
- Winterson, J. 1990. *Sexing the Cherry*. London.
- Winterson, J. 2001. *Téher*. Ford. Lengyel Tamás. Budapest (eredetileg: *Weight*. Edinburgh, 2001).

Gábor Sámuel (1985) filológus, érdeklődési területe az antik görög irodalom, filozófia és képzőművészet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Hamis gyönyör és látszatboldogság. Az antihedonista világszemlélet megalapozása Platón Philébosában (2011/4).

Képpontok és idősíkok: festészeti tradíciók határhelyzetben

Gábor Sámuel

„A kora 5. század festői meghatározó lépést tettek, mikor úgy döntöttek, szakítanak az elszigetelten álló alakok teljes frontalitásával. Ezzel a formai lehetőségek új tárházát nyitották meg utódaik számára. A festészetben az ennek megfelelő pillanat egy nemzedékkel később jön el, az alapvonal elhagyásával és annak az európai eszmének a megszületésével, mely szerint egy kép nem csak egy felület díszítése, hanem képzelt ablak is a világra. Természetesen továbbra is a felületdíszítés marad az elsődleges. Egy kép egy felület díszítése, és a festő elsődleges (tudatos vagy öntudatlan) törekvése mindig is egy megfelelő felületrendezés kialakítása kell legyen.”¹

Martin Robertson, 1975

„A perspektíva mint képközpontú eljárás megteremtése óta a művészetben egészen mostanáig semmi ehhez fogható nem történt.

A mi korunk az az idő, amelyben ez a csodálatos módszer méltó párjára lelt.

A perspektíva olyan képközpontú eljárás, amely tárgyak ábrázolását saját vizuális megjelenésüknek megfelelően teszi lehetővé, a kubizmus képközpontú eljárásai pedig azt teszik lehetővé, hogy úgy alkossunk képet, hogy a tárgyakat csak mint elemeket vesszük számításba, s nem valamely elbeszélés részeként. (...)

A művészi alkotás olyan korszakában vagyunk, amelyben a művészet többé nem mesél többé vagy kevésbé gyönyörködtető történeteket, hanem olyan műveket alkot, amelyek, miután elszakadtak az élettől, vissza is térnek hozzá, mert saját létezésük van anélkül, hogy kimondanák vagy reprodukálnák az élet dolgait. Ennyiben a mai művészet a legvalódibb valóság művészete. De ezen művészi valóságot kell érteni, nem realizmust; a realizmus az a stílusirányzat, amellyel a leginkább szemben állunk.”²

Pierre Reverdy, 1917

„Braque kubista festészetének dilemmáját (...) a (részben újrafelismerő) tárgyi és a tárgy nélküli látás – szükségképp kompromisszumokkal járó – összebékítése jelenti. (...) Az egy autonómmá vált szemet aktivizáló autonóm látás többé már nem azonos egy elsődlegesen látó tárgyi látással. Cézanne festészete felől nézve ez lényeges lépést jelent a még tárgyitól a tárgy nélküli festészet felé tartó fejlődésben.”³

Max Imdahl, 1974

1. Kép és narrativitás az ókori görög művészetben

1.1. Antik mítoszábrázolások

Az ókori görög művészet emlékei közül a modern kori néző érdeklődésének egyik fókuszában az archaikus és klasszikus kori, mitikus figurákat, történeteket felvonultató képek állnak. Ezek a művek mintegy másik tükrét jelentik számunkra az írásban ránk hagyományozott, s kulturálisan ma is számtalan formában velünk élő görög mitológiának. A narratív képek mítoszokhoz rendelése ezért az ókortudomány, illetve a klasszika-archeológus egyik alapvető – hol egyértelmű, hol bizonytalan, hol könnyű, hol nehéz – feladata: tőle várják, hogy mitológiai és ikonográfiai ismeretek birtokában megmondja, melyik kép *mit* (milyen történetet) ábrázol.

Egy-egy ilyen azonosítás kiterjedt tudományos apparátus mozgatóját igényli, s talán ez eredményezi, hogy a képek esztétikai, *képként* való vizsgálatára általában kevesebb energia jut. Mégis van a mítikus ábrázolásokkal kapcsolatban egy olyan elméleti/esztétikai kérdés, amely sosem tűnt a modern befogadás számára megkerülhetőnek: hogyan ábrázol egy *kép – történetet*, miként jelennek meg a képzőművészetben a számkra mindenek előtt az írott hagyományból ismerős mítoszok.

Carl Robert, az archeológiai hermeneutika alapító mestere⁴ a 19. század végén három csoportra – „Chroniken-Stil/Bildercyklen” (krónikás stílus/képciklusok), „Situationsbilder” (jelenetet ábrázoló képek), „Kompletives Verfahren” (kiegészítő/kitöltő eljárás) – osztotta a narratív ábrázolásokat annak alapján, hogy miként próbálnak visszaadni, hogyan sűrítene képpé egy-egy történetet.⁵ A 20–21. században Robert osztályozását többen is finomították, az egyes típusok neveit ízlésüknek megfelelően változtatták meg és alakították tovább; de e három típus, a képregényszerű, több különálló képkockából álló elbeszélés mód, a történetből egyetlen szituációt kiragadó pillanatkép és a narratíva különböző elemeit ezek időbeli sorrendjétől függetlenül egy képben egyesítő kompletív ábrázolás megkülönböztetése láthatólag nem veszített érvényességéből.⁶

1.2. Az ókori szünoptikus kép

Az elméleti elemzés számára legizgalmasabb terepet a Robert által *kompletív*nek, majd mások elemzéseiben *szimultán*nak, *szünoptikus*nak, *szünoptikus*nak is nevezett ábrázolástípus szolgáltatja, mely Görögországban a Kr. e. 7–6. században, a vörös alakos vázafestészet kialakulása előtti korszakban jellemző. A modern néző szemében az ilyen ábrázolás hat legkevésbé természetesként, hiszen különböző időben zajló események egyetlen képsíkon való megjelenítése az európai képzőművészetben mintha nem lenne szokás. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne bukkannának fel egyes későbbi, valamilyen történethez vagy történelmi eseményhez köthető képeken is olyan elemek, amelyek nem tartoznak az ábrázolt időpillanathoz,⁷ de mégis: az európai festészet a Kr. e. 5. század óta alapvetően a másik két utat járja. A szünoptikus képekkel szemben ily módon óhatatlanul felmerül a tisztázás kényszere: azon túl, hogy azonosítjuk, mit ábrázolnak, foglalkoznunk kell azzal is, miért így ábrázolnak, miként lehetséges, hogy az ókori vázafestő egy ilyen, a modern néző számára irreálisnak, zavarosnak tűnő megjelenítésmódot választ, illetve a másik oldalról: mitől irreális ez az ábrázolás a modern néző szemében.

Jelen tanulmányban a szünoptikus képeket történeti kontextusban vizsgálom, s abból indulok ki, hogy ez a képtípus egy, az absztrakt, tisztán vizuális festészettől az egyre egyértelműbb referencialitás felé tartó művészettörténeti folyamat fordulópontján áll. Ebből a nézőpontból reményeim szerint láthatóvá válik, mennyire nem evidens, hogy mi ezeket a képeket mindenek előtt *narratív képként* fogadjuk be.

Magának a szimultán kép jelenségének az értelmezéséhez a montázs fogalmát fogom segítségül hívni. Először megpróbálom tisztázni, mennyiben és milyen értelemben foghatók fel ezek a képek montázsként, azután közelebbről elemzem a szimultán képet a maga történeti kontextusában, majd egy

modern kori, időkezelésében a kompletív mítoszábrázolásokhoz hasonlítható, és ennyiben szintén montázsszerű képtípust vizsgálom a 20. század elejéről. Végül megpróbálom megfogalmazni, hogy a montázstípus felbukkanása a két, radikálisan különböző művészettörténeti kontextusban hogyan viszonyul egymáshoz, mennyiben független művészettörténeti szekvenciák elemei, s mennyiben jelentik az egyetemes művészettörténet egy-egy állomását.

2. A szünoptikus kép mint montázs

2.1. A montázs

A montázs (illetve a vele rokon, egyesek szóhasználatában szinonim értelmű kollázs) fogalma a 20. században, a kubizmussal és az avantgárdokkal került be a művészetéről való gondolkodásba. A szó eredetileg egy képalkotási eljárást jelölt (Braque, Picasso, a szürrealisták és mások munkáiban), később azonban különböző elméleti művekben – lásd pl. Benjamin, Bloch, Aragon, Eisenstein vonatkozó írásait⁸ – műalkotások, sőt elméleti módszerek, gondolkodási sémák komplex leírására is alkalmaznak bizonyult.

A montázs ma a szó szerteágazó használata miatt nem egyzaktan definiálható fogalom, lényegében bármely olyan jelenség leírására alkalmazható, ahol különböző, distinkt egységek állnak össze egyetlen egészé. A szó tág jelentéstartományja lehetővé teszi az emberi alkotások többségének (legyen ez akár szék, akár impresszionista festmény, akár regény) montázsként való értelmezését, s így a montázs fogalma a rész-egész viszonyok bármilyen célú vizsgálatának eszközévé válhat. Mégis, montázsról beszélni talán ott érdemes, ahol a részek egészévé való összeállása valamitől nem evidens: a mű az összeillesztésből fakadó varratokat, töréseket hordoz magán.

Attól függően, hogy ezek a törések inkább kifelé, vagy inkább befelé fordulnak, beszélhetünk explicit montázsról, mely nem igyekszik a részek közti töréseket elfedni, és implicit montázsról, amikor a mű saját médiumához képest külsődleges elemeket von be a maga kifelé továbbra is egységes kompozíciójának megalkotása során.⁹ Magyarul az előbbi eljárásra talán inkább a kollázs, utóbbira inkább a montázs szót szoktuk használni.

2.2. A szünoptikus kép montázsa

A több idősíkot egyszerre megjelenítő ókori képek modern kori elnevezései is mutatják, hogy a mai néző ezeket összevonás eredményeként fogja fel. Egy ilyen kép *szünoptikus* – mert több, egyszerre a „valóságban” nem látható dolgot „együtt lát” (συνωπάω); *szimultán* – mert egyszerre (*simul*) történelem rajta különböző – „normális” esetben külön, egymás után elbeszélte események; *szünoptikus* – mert egyidejűként (σὺγχρονος) ábrázolja azt, ami nem egyidejű. Más szemléletet egyedül a fent idézett roberti terminológia tükröz: a kép *kompletív* – mert teljességre, a hiányok betöltésére (*compleo*) törekszik tárgyának ábrázolásakor.

A szünoptikus kép tehát a modern felfogás számára különálló, időpont-specifikus képi tartalmak összege: „Polyphemos megeszi Odysseus egyik társát” + „Odysseus borral itatja

Polyphémost” + „Odysseus és társai egy hegyes doronggal kiszúrják Polyphémos szemét” = „Odysseus kalandja a kyklóp-sok szigetén” (1. kép). Montázsjellegét is ez adja: az egyetlen megfigyelői nézőpont és időpillanat követelményét minden narratív képpel kapcsolatban magától értetődőnek tekintjük,¹⁰ a szünkhronikus kép viszont ellentmond ennek, ezért szükségképp heterogén elemek összegeként, montázként tekintünk rá.¹¹

A kép részeinek konfliktusa ebben az esetben nem közvetlenül a vizualitás, az érzéki benyomás szintjén jelentkezik, nem a képfelület, hanem a tartalom sajátja. *Törés* a kép különböző idősíkokhoz tartozó elemei között van, s ezek egységbe foglalása az, ami – nem a primer vizualitás, hanem a kognitív befogadás szintjén – a kép montázsjellegét adja. Így a szünkhronikus kép, attól függően, hogy kép és referenciája viszonyát hogyan gondoljuk el, explicit vagy implicit montázként is értelmezhető.

Ha a vizuális jelek jelölését, s ezzel együtt az ábrázolás egészének referenciáját a kép részének tekintjük, a kompletív kép explicit montáznak bizonyul, amennyiben a különböző idősíkok egyidejű ábrázolása miatt heterogén elemeket tartalmaz: a Polyphémos kezében lévő kantharos és a homlokába fűrődő dárda közt „törés” van. Másrészt, ha a narratívát a képhez képest külsődlegesnek, valamilyen többletnek fogjuk fel, a kompletív kép implicit montázként is értelmezhető: *mint kép(i kompozíció)* egységes egészet alkot, azonban ezen egységes külső mögött egy mitikus elbeszélés más-más idősíkhöz tartozó mozzanatai rejlenek. Az első értelmezés szerint a kép szembemegy a néző várakozásaival, s csak úgy értelmezhető számára, ha a kép különböző részeit tudatosan elkülöníti egymástól, majd egy új, időbeli struktúrába rendezi. A második értelmezésben viszont a festmény mint képi egység a néző

befogadói elvárásainak minden szempontból megfelel: egy megkomponált, referenciális elemeket tartalmazó képi kompozíciót alkot; amihez képest másodlagos, hogy a kép valamely történethez hogyan viszonyul.

Explicit montázként a szünkhronikus ábrázolás *narratív kép*, implicit montázként azonban inkább *kép, amelyen történetet is felfedezhetünk*. Érzésem szerint a klasszika-archeológia inkább a szünkhronikus képek előbbi értelmezését dolgozta ki,¹² a modern képzőművészet tapasztalatával felvértezett mai néző ugyanakkor elvben nyitott, sőt eredendően talán nyitottabb a második interpretációra. S ha ez így van, akkor az ókor-kutatásnak is idővel korrigálnia kell, hiszen hiába végzi el a tudomány az antik műalkotások értő befogadásához szükséges kutatómunkát, ha ennek eredményét utána nem tudja adekvát módon integrálni e tárgyak kortárs befogadásának gyakorlatába.

3. Kép és valóság

3.1. Egy kétségbe vonható elmélet: a perspektíva nélküli ábrázolás mint a preklasszikus valóságkonceptió leképezése

Szünoptikus ábrázolásmód az ókorban nem kizárólag mitikus történetek esetében fedezhető föl (bár itt a legfeltűnőbb és a legkönnyebben megragadható). A geometrikus vázákön szereplő alakok esetenként egyszerre több, egyidejűként nehezen elképzelhető cselekvést hajtanak végre, például dárdával és karddal küzdenek egyszerre – nem azért, mert szuperhősök, hanem mert a két tevékenység szükségszerű időbeli különállása a képen nem jelenik meg –, s a Dipyilon-vázán (2. kép) látható ravatalozás-jelenet tartalma sem szűkíthető egyértelműen egyetlen pillanatra. A jelenség magyarázatát a modernitás sokáig abban látta, hogy ez a művészet „primitív”, s „még” nem tudja „jól”, „helyesen”, „megfelelően” ábrázolni azt, amit szeretne. A 20. században ez a szemlélet elfogadhatatlanná vált, a geometrikus-archaikus ábrázolásmódot értékeslegesen, művészettörténeti „tényként” kezdték kezelni. A művészettörténet következő kérdése a szünkhronikus képekkel kapcsolatban az lett, hogy vajon ha ez a művészet nem a festeni nem tudás eredménye, s az archaikus-klasszikus kori képek nem „ügyetlen festők” alkotásai, hanem egy sajátos *Kunstwollen* termékei, akkor mégis milyen az a *Wollen*, amelyik ezt a *Kunst*-tot akarja, vagyis hogyan tarthatták az ókorban hosszú ideig célnak történetek ilyen megjelenítését.

A problémával kapcsolatban átfogó elmélettel legújabbban Cornelis Bol jelentkezett *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit* című könyvében,¹³ amelyben az archaikus kultúrák sajátos képalkotási eljárásait, illetve látásmódját egy a miénktől radikálisan különböző „valóságkonceptióra” (*Wirklichkeitskonzeption*) vezeti vissza. Bol – Jean Piaget individuum-fejlődésről szóló pszichológiai elmélete által inspirált, de e háttérelmélet nélkül is megálló – elemzése szerint az egyén világhoz való viszonyában a szubjektív



1. kép. Polyphémos megvakítása egy lakóniai kylixen. Kr. e. 550 körül (Párizs, Cabinet des Médailles, De Ridder 190)

pozíció a korai kultúrákban nem kapott olyan szerepet, mint a „decentralizációs” folyamat, tehát az egyén pozíciójának a valóságérzékelésbe való beépülése után. Így az általunk a szubjektum sajátjaként érzékelt, de a tárgy látványához evidensen hozzátartozó *nézőpontot* e korai kultúrák festője, mivel nem a valósághoz tartozónak fogta fel, nem komponálta bele a képbe. A tipikus 5. század előtti ábrázolás tehát azért meghatározott idő és perspektíva nélküli, mert festője a világról, illetve az adott eseményről és annak teréről nem olyan képet nyújt, ahogyan az számára *mutatkozik*, hanem azt festi meg, ahogyan az *szerinte van*.

A képeket „szubjektíváló” fordulat előtt tehát a festészettel együtt a kultúra is egyfajta „kognitív montázs” korszakát élte, az ember az észlelettárgyak különböző nézeteiből a pregnánsakat, a tárgynak ténylegesen megfelelőket kiválasztva állította össze ezek képét. Ennek a képalkotási módnak az alapesete, melyet „a legjellemzőbb felület elveként” szokás emlegetni, s melyből olyan művészettörténeti tények is levezethetők, mint hogy az egyiptomi sírkamrák emberábrázolásai a fejet (a szem kivételével) profilból, a törzset szemből, a végtagokat oldalról mutatják, vagy hogy egy geometrikus kori görög kocsinak mindig négy kereke látszik, egyaránt oldalnézetből.

3.2. Kultúrtörténet vagy művészettörténet

Ez az elmélet – mely teljesen természetesen nő ki a preklasszikus görög művészet modern recepciójából és a klasszikus kori fordulatot leíró művészettörténeti narratívából – egy képzőművészeti formát az adott korszak világ- illetve valóságképéből és az ettől függővé tett vizuális befogadásból vezet le.¹⁴ A levezetés legitím, amennyiben nyilvánvaló, hogy a képi ábrázolás módja függ a látástól mint percepció-kognitív folyamatától, és a világ egészéről alkotott felfogástól is, továbbá igaznak tűnik az is, hogy a Kr. e. 5. század előtti gondolkodás sok szempontból „objektumcentrikus” („objektzentriert”): a preszókratikus gondolkodók ahelyett, hogy tudatosítanák és jóváhagynák az észlelésben és a gondolkodásban rejlő esetlegességet mint kikerülhetetlen szubjektív tényezőt, a *logos, nus* és egyéb autentikus tudásforrások tételezésével egy szubjektumfölötti „értelmet” fogadnak el a valóság mércéjeként.

Ugyanakkor erős ellenérveket is fel lehet vonultatni egy ilyen merész általánosításokkal dolgozó fejlődési modell ellen: például a görög nyelv/irodalom az archaikus korban közel sem annyira szűk spektrumban tudja a világot leírni, mint ahogy a képzőművészet sajátosságainak ezen értelmezéséből következne. Számptalan igeidejével az archaikus görög nyelv bonyolult időbeli viszonyokat tud kifejezni, lexikai gazdagságával a befogadás legkülönbözőbb árnyalatait tudja érzékeltetni a „valamilyennek tűnik”-tól a „valamilyennek szeretném látni”-n keresztül a „valamilyen [van]”-ig.¹⁵

Bol tehát fontos jelenséget ír le a perspektivikusság megjelenése előtti művészetekkel kapcsolatban, amikor azt mondja, hogy a korai művészet két különböző jelensége, a legjel-



2. kép. A Dipylon-váza ravatalozás-jelenete. Kr. e. 8. század közepe (Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén)

lemzőbb felület elve és a szünkhronicitás egyetlen magyarázó elvből, a perspektivikus „összerendezés” helyett alkalmazott síkbeli „egymás mellé helyezésből” levezethető. Az azonban túlságosan kiterjesztett, és a fennmaradt kultúrtörténeti emlékek összessége alapján megalapozatlan tézisnek tűnik, hogy ez a képalkotási elv az emberi látásmódból és „valóságkonceptióból” fakadna. Nyilvánvaló, hogy a látás működése és a világszemlélet befolyásolja a képi reprezentációk milyenségét, és fordítva: a képi reprezentációk hatással vannak a látásra és a világképre. De, mint erre még a későbbiekben, a szünkhronikus kép és referenciája viszonyának tárgyalása után is igyekszem rámutatni, ez a kölcsönhatás a látástól és a befogadástól az ábrázolásmód felé ilyen erős formában aligha áll fenn.

4. A kompletív kép helye az antik vázafestészet történetében

A képi ábrázolás ugyanúgy, ahogy a költészet is, az adott kultúra és civilizáció egyéb területeitől nem függetlenül, különböző kontextusokhoz és kívánalmakhoz alkalmazkodva és idomulva, de művészetben belüli, immanens folyamatok során gazdagodik és változik. Ennek megfelelően a festészet szünkhronizmusát sem magyarázhatja egyedül a korabeli világkép vagy a *Zeitgeist*, hanem maga is a festészet folyamatos alakulásának, önmozgásának terméke.

A görög művészet történetében a mykenéi kultúra pusztulása után referenciális képek legközelebb a geometrikus vázaornamentika elemeiként bukkannak fel. Később az ornamentális díszítések között szabadon hagyott felületekre kisebb történeteket költöznek be, mígnem a különböző mitikus vagy hősi jeleneteket ábrázoló képek a váza egészének kompozícióján belül is domináns „képmezőkbe” kerülnek, és uralni kezdik az edényeket. (Az archaikus kor legvégén arra is akad példa, hogy egy fekete alapszínű edényen semmi más, csak egyetlen mitikus jelenet ábrázolása látható.)

A Kr. e. 10. század elejétől az 5. századig tehát a görög vázafestészet a referencia nélküli (vagy egészen általános referenciával bíró) formáktól a különféle természeti tárgyakra referáló motívumokon (növény, állat, ember) és tipikus élethelyzetek megjelenítésén keresztül fokozatosan nyitottá válik konkrét, egyedi jelenetek, nevesíthető szereplők közt lezajló események ábrázolása felé is. E folyamat egyik állomásának tekinthetjük a mítoszokat ábrázoló kompletív képeket, melyek referenciájuk alapján az előbb „végállomásként” megjelölt klasszikus kori

típusba tartoznak, szemléletük és ábrázolásmódjuk alapján azonban nyilvánvalóan közeli rokonságban vannak a korábbi, geometrikus és orientalistikus művészettel is.

5. Polyphémos és a kígyó

Nézzünk egy kompletív képet. Legyen ez Polyphémos megvakításának története a fentebb már hivatkozott archaikus kori, lakóniai ivóedényen (1. kép). A kép kompozíciójának domináns eleme az edénybelső alsó harmadának leválasztása: az, ahogy a hal, mely Polyphémosnál is nagyobb, s farka még a számára kijelölt képmezőn is túlterjeszkedik, a mitológiai jelenet alatt elúszik. A fenti jelenet szereplőit a haltól egy, a homorú alapfelület miatt sajátosan görbülő csík választja el. A csík egyfelől az ábrázolás technikai szintjéhez tartozik, s nincs külső referenciája: választóvonal két képmező közt. Másfelől azonban, egy másik értelmezésben akár a „föld szintje” is lehet, amely alatt a víz, fölötte pedig a szárazföld (sziget) található. Az edénybelső felső kétharmadát kitöltő Polyphémos-jelenet fókuszában maga a kyklóps áll: a többi emberalak és a

záér. (Hasonló, de lazább szerkesztésű ábrázolás található az ún. Eleusisi amphorán [lásd 3. kép]: itt Polyphémos kezében nincsenek lábszárak, helyett jobbjával ő tartja a kantharost, bal kezét pedig mintegy védekezőn felemeli a dárda magasságába.)

A kylix belsejében lévő kép a maga módján láttatja Polyphémos történetét. Ennek során a festő nem törekszik sem részletek bemutatására, sem teljességre, nem akarja Homérost vagy a történet más szóbeli elbeszéléseit sem szolgálja követni, sem felülmúlni. S a kép éppen ezért nincs mindenestül alárendelve a megjelenített történetnek. Ennek kézzelfogható jele a kígyó, amely hangsúlyos vizuális elemként szerves részét alkotja a képeknek, a történetnek azonban „annak alapján, ahogy mi a mítoszt az irodalomból ismerjük” nem.

A kép a halat, a kígyót, a sziklát, az embert, a kyklópsot és a kantharost nem mint történetet, inkább ezek mindegyikét külön ábrázolja, s a jelenetet ennyiben nem „egyben”, *mint jelenetet* látja, hanem egyes részeiből rakja össze. Ez a fajta „daraboló” szemlélet az, ami a mítosz ábrázolását meghatározza: a történet elemei különböző, más és más módon referáló képi motívumokkal keveredve állnak össze egységes kompozícióvá.

Az önálló képi elemek montírozása ellenére minden alak „ép és egészséges”, és egyik szereplő vagy tárgy sem jelenik meg a képen egynél többször.¹⁶ Az önálló referenciával bíró vizuális formák nem kerülnek fedésbe, s a képszerkesztés tekintettel van „realitásukra”, Polyphémosnak nincs négy keze attól, hogy egyszerre issza a bort és nyeli le Odysseus társát: a szünkhronikus kép nem egymásra vetíti a különböző eseményeket reprezentáló jeleneteket, hanem a történet elemeinek felhasználásával szerkeszt „saját” képet. Az egyes részletek bizonyos tárgyakat és szereplőket reprezentálnak, a kompozíciót ugyanakkor nem a történet logikája határozza meg, a kép az elemek montázsaként jön létre.

6. Leképezés és világlátás

A Cornelis Bol által vázolt szellemi-történeti séma szerint a szünkhronikus kép a maga korában azért referál tárgyára „problémamentesen”, mert a korabeli kultúra a valóságot objektíven, idősíkok és nézőpontok nélkül gondolta el és tartotta ábrázolandónak. Ily módon lehetett szerinte egy kompletív kép az antikvitásban ugyanolyan természetes és „realista” ábrázolás, mint számunkra

Canaletto festményei Velencéről vagy egy útlevélbe ragasztott igazolványkép.

Ez az elmélet impliciten azt a tágabb tételt is tartalmazza, hogy bármely kor műalkotásainak reprezentációs stratégiája tükrözi azt, ahogyan az adott társadalom a világot látja. Az eu-



3. kép. Polyphémos megvakítása az Eleusisi amphorán. Kr. e. 650 körül (Régészeti Múzeum, Eleusis, No. 2630)

kígyó egyaránt felé néz, s a kép „sűrűsége” is az ő közelében a legnagyobb: 1) a négy ember által tartott bot épp a homlokába fúródik, 2) az első alak által felé nyújtott kantharos éppen a szájához ér, 3) behajlított és kissé megemelt kezében egy-egy lábszárát tart, 4) a kép tetején tekergő kígyó „orra” épp hoz-

rópai mimetikus művészet történetét e tézis fényében madártávlatból szemlélve a következőt látjuk. A kezdeti, „objektum-centrikus” valóságábrázolást (egységes perspektíva hiánya, a legjellemzőbb felület elve, komplementív időkezelés) a Kr. e. 6–5. század környékén fokozatosan egy látványcentrikus, a részletek minél pontosabb kidolgozására és egységes összhatásra törekvő ábrázolásmód váltja fel: a művek ahhoz próbálnak hasonlónak válni, amilyen vizuális benyomást az általuk reprezentált (utánozott) valós létező kelt – egy adott pillanatban, egy nyugvó helyzetben lévő szemlélőben. Míg a klasszikus korban ez a megjelenítésmód a művészetben reprezentált tárgyak idealizálásával párosul, a hellenisztikus korban felbukkan az egyedi, a csúnya, a nevenséges is az ábrázolás tárgyaként. Az individualizáció (például a római portrészobrászat és -festészet esetében) és a szemlélő tárgytól való távolságának, pozíciójának érzékeltetése (így a különböző terek, térbeli viszonyok síkbeli megjelenítése a pompeii-herculaneumi freskókon) a római korig domináns marad, de egyúttal felbukkannak azok a tendenciák is, melyek következményeként a középkorban ez a folyamat lényegében újratekődik, s a művészet új témákat (vö. keresztény művészet) próbál a maguk szemlélőtől függetlenül valóságában megragadni.¹⁷ A reneszánszal a perspektívizmus és a realizmus is újjászületik, és töretlen hagyománya van egészen a 19. század végéig. Végül a 20. században a realista, a külvilágot a perspektíva szabályai szerint ábrázoló művészet uralma újra kérdésessé válik, a kubizmus és különböző avantgárd mozgalmak során átadja a vezető helyet a perspektívák újfajta pluralizmusának. Az ábrázolás megint nem egyetlen szem számára egyetlen pillanatban adódó „valós” látványt akar rögzíteni, hanem új eszközöket keres, egyrészt a vizuális hatások fokozására, másrészt különböző elvont, nem látható, konceptuális tartalmak kifejezésére.

A fenti, meglehetősen elnagyolt történeti vázlat azt legalábbis mutatja, hogy a Bol koncepciója által (már csak a Piaget-ra való hivatkozás miatt is) sugallt kultúraféjlődési modell, mellyel a művészeti valóságábrázolás alakulása is együtt járna, nagyobb időszakokra alkalmazva bizonyos nehézségekkel szembesül: a művészet, miután eléri „felnötkorát”, újra és újra visszaesik a „gyermekkorba”, majd a 20. században, mikor világerzékelése a képalkotás új technikai lehetőségeinek köszönhetően sok szempontból minden korábbinál inkább a perspektívához és a pillanattfelvételhez kötött, újra eltávolodik a tisztán perspektívikus ábrázolástól.¹⁸

Ha viszont kevésbé összpontosítunk a kép és referenciája közti mimetikus megfelelésre, kép és valóság viszonyára, s elfogadjuk, hogy a kép, illetve kép és referencia viszonya *mindig* egy adott művészeti konvenció eredménye,¹⁹ akkor nem az mutatkozik feltárandónak, hogy a komplementív kép *milyen valóságkonceptiónak felel meg*, hanem az, hogy *miért olyan, amilyen*, s reprezentációs stratégiája miért és miben különbözik radikálisan a később évszázadokon keresztül jellemzőtől.

A felvett történeti nézőpontból láthattuk, ahogy a komplementív kép magán hordozza az absztrakt, illetve a csak kisebb egységekre referáló művészet sajátosságait, s a lehetséges új referenciaként adódó mítikus történetet a történet egyes elemeire mint distinct egységekre referáló jelek montázsaként jeleníti meg. A mítoszok képi ábrázolása ennyiben, a Luca Giuliani, és részben Klaus Junker vonatkozó könyve által is sugalltakkal szemben²⁰ nem a narratíva megjelenítésének minél jobb



4. kép. Pablo Picasso: *Marie-Thérèse Walter portréja* (1937)

lehetőségei felé keresi az utat, hanem egyre újabb referencia-területeket hódít meg. Ezzel párhuzamosan²¹ válik fokozatosan bevett gyakorlattá a kép egyetlen időpillanathoz és egyetlen nézőponthoz rendelése is. A szünkhronikus kép ennyiben nem a világot „egészben látó” felfogás lenyomata, s nem is „kezdetleges” mítoszábrázolás, hanem az archaikus kor művészetének és reprezentációs gyakorlatának terméke: a geometrikus kor szinte teljes referencianélkülisége és a szigorúan referenciális, a perspektívát a valóság síkbeli leképezésére használó ábrázolások közt valahol félúton járó, egy történet egyes elemeit külön-külön leképező, majd montázként egyetlen képsíkon összeillesztő festői gyakorlat.

7. A mozgás festészeti ábrázolása a futurizmusban és a *Lépcsőn lemenő akt*

Hasonló határhelyzetben van, s egy épp ezzel ellentétes trend „szimptomájaként” fogható fel a futurista festmények egy csoportja, melyet szintén az időkezelés „természetellenessége” s egyfajta „antirealizmus” jellemez.

A 19. század végén, illetve a 20. század elején – Gottfried Boehm szerint elsősorban Cézanne munkásságának köszönhetően²² – a képzőművészetben az egységes nézőpont mint a képzőművészetrel szembeni általános elvárás megszűnt, a kubizmussal a festészet centrumába a látvány egészéként való megragadása helyett annak analizálása, formákra és színekre bontása került. A perspektívikus szerkesztés tagadása jól megragadható Picassónál: a legjellegzetesebb picassói nőalakok

fejét nem profilból és nem szemből, s nem is valahogy a kettő között, valamilyen reálisan feltételezhető nézőpontból látjuk, hanem a festmény mindkét nézetet mutatja *egyszerre, egymás-ban* (lásd például Picasso 1937-es, Marie-Thérèse Walterről készült portróját [4. kép]).²³

7.1. A kamera elmozdítása (Carlo Carrà: *A vörös lovas*)

Szintén a 20. század elején, az egyetlen térbeli nézőpont követelményének feladásával lényegében egyszerre a képek időbeli egysége is megkérdőjelezhetővé vált. A futuristák minden áron *mozgást* akartak vinni a képbe, megpróbálták az addig a pillanatkép mintájára készülő festményeket dinamikussá tenni. A mozgás újfajta ábrázolásában a fotó és a film is inspiráló szerepet játszott: a képi ábrázolás digitális leképzési technikák által sugallt, képkockaként való felfogása evidensen kínálta fel annak lehetőségét, hogy a mozgást több képkocka egyidejű megjelenítésével lehessen érzékelteni.

Carlo Carrà *Il cavaliere rosso* (*A vörös lovas*) című festményén (5. kép) visszafogottan alkalmazza a „fényképezőgép elmozdításának”²⁴ technikáját.²⁵ A képen egy lovat látunk, rajta egy lovast, mindkettő színes síkidomokból áll össze. A ló mintha épp a vágta azon fázisában lenne, mikor mind a négy lába a levegőben van: az első pár lábát előre nyújtja, a hátsó kettőt maga alá húzza. A mozgást a festmény a körvonalak elmosásával, a kissé homályosan kijelölt határokkal érzékelteti, s mintha valamilyen sugarak is futnának a lovastól a festmény széle felé. De az ábrázolást közelebről megnézve azt is megfigyelhetjük, hogy a lovat nem egy konkrét pozícióban látjuk a levegőben: első és hátsó pár lába egyaránt két különböző helyen van „egyszerre”. Vagyis több pillanatkép csúszik össze: Carrà a száguldó lovas portróján egy fényképezési jelenséget, a fényképezett tárgy sebességéhez képest nagy felvételi idővel készített, „bemozduló” kép effektusát idézve érzékelteti, hogy a ló mozog.

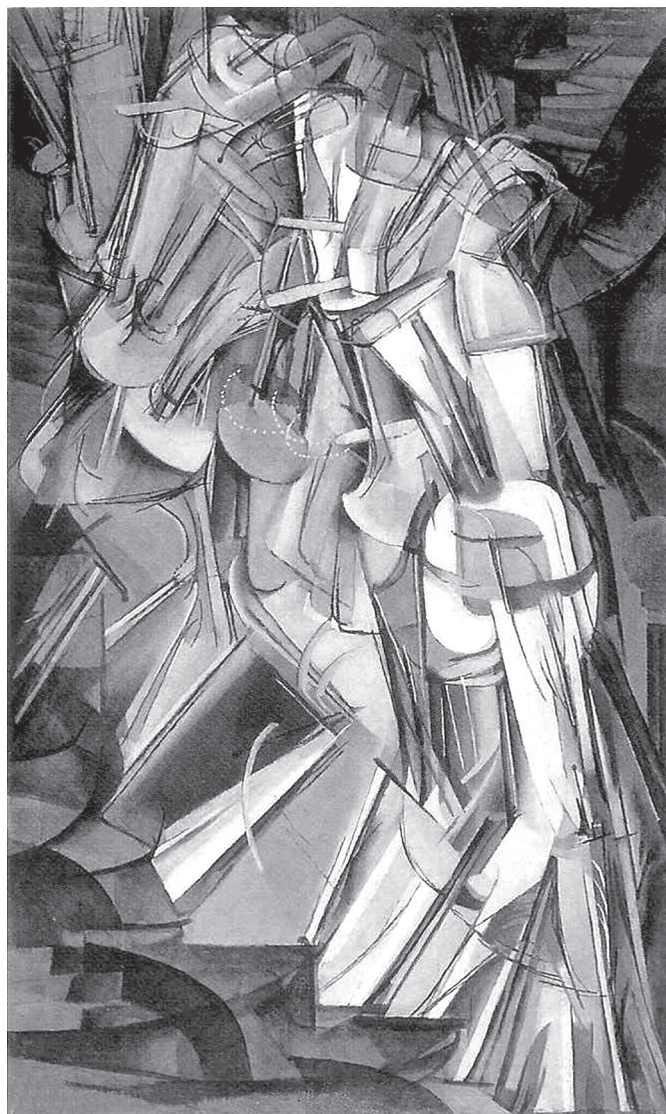


5. kép. Carlo Carrà: *A vörös lovas* (1913)

7.2. Többször exponált képek (Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt 2.*)

Hasonló eljárással készült Duchamp híres, ugyanebből az időből való festménye, a *Nu descendant un escalier No. 2* (*Lépcsőn lemenő akt 2.*) is (6. kép). Carrà képével szemben itt a címben megjelölt akt alig kivehető, s a festmény végképp szakít azzal a normával, mely szerint a képnek egy potenciálisan a valóságban lejátszódó jelenet vizuális hatásait kell imitálnia. Duchamp ugyanannak a testnek *időben egymás után felvett pozícióit* örökíti meg egyetlen vásznon, a kubistákra jellemző stilizációval: háromszögekre, körökre, oválisokra tagolva az emberalakot. Duchamp eljárása Carrától ennyiben csak „mennyiségileg” tér el: képén egyszerűen több képkocka van egymáson, mint *A vörös lovas* esetében. Másfelől e fokozati különbségnek mégis lényegi következménye van.

Carrà képe értelmezhető egy valós vizuális benyomás festészeti leképezéseként: ha egy lovas nagyon gyorsan halad el a szemünk előtt, nem adódik olyan nézőpont és időpillanat, melyben egy rögzített helyen, állóként érzékelhetnénk. Carrà ennyiben egy, a szokványos képalkotási konszenzusnál *realis-*



6. kép. Marcel Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt* (1912)

tább módszert választ: azt próbálja képén megjeleníteni, amit egy nagyon gyorsan száguldó lovasból a valóságban – legalábbis egy, a szem működését a fényképezés analógiájára elképzelt modell szerint – láthatnánk.

Ezzel szemben Duchamp festménye előtt állva nincs az az érzésünk, hogy egy lépcsőn lefele száguldó – s így agyunk és retinánk számára adott idő alatt feldolgozhatatlan mennyiségű vizuális benyomást nyújtó – alakot látnánk. Az elmosódottság itt nem a sebesség, nem valamilyen, a „felvételt” nehezítő tényező következménye. A lépcsőn lemenő aktnál és a vele rokon festményeknél nem az *expozíciós idő* túlságosan nagy (egy állókép készítéséhez szükséges időhöz képest), inkább *több expozíció* történik egymás után. A kép nem egy reális érzékelési szituációt imitál, hanem egy „nem létező”, s valós benyomások alapján legfeljebb *értelmileg felépíthető* látványt teremt.

A *Lépcsőn lemenő akt 2.* a maga idejében nagy felháborodást váltott ki, a kubisták párizsi kiállításáról (1912) a szervezők visszaküldték, majd New Yorkban a kortárs művészetet bemutató tárlat, az Armory Show alkalmával Theodore Rooseveltből mint a „csalás” és „becsapás” művészetének megtestesítője váltott ki heves ellenérzést.²⁶ A későbbiekben aztán a kép a modern művészet egyik ikonjává vált, képzőművész reflexiók és művészettörténeti kutatások tárgya lett.

Előhírnökét és ihletőjét a 19. század végi fotókísérletekben szokás felfedezni, elsősorban Eadweard Muybridge-nek a mozgás fázisait megörökítő, kronofotográfiai sorozataiban, melyek közt történetesen egy lépcsőn leereszkedő nőről készült képsor is van.²⁷ S nyilván nem véletlen az sem, hogy az egyik leghíresebb „Duchamp-hommage” szintén egy fotó: Eliot Elisofon 1952-ben a *Life* magazinban megjelent *Duchamp Descending a Staircase* című képe a lépcsőn lemenő festőről.²⁸ A fotó láthatólag egy egymás után többször exponált negatív előhívásával és nagyításával készült, ezzel Elisofon is egymást követő fázisok szimultán ábrázolásaként, nem elmosódott pillanatképként interpretálja a *Lépcsőn lemenő aktot*.

De bármennyi analógiát találunk is Duchamp festményéhez a fotóművészetben, a festmény semmiképp nem tekinthető valós tapasztalat(ok)/látvány(ok) „hű”, „fényképszerű” leképezésének. Duchamp képe nem a *lehető legjobban próbál referálni* a lépcsőn leereszkedés jelenségére (vagy: egy meztelen alak valamely lépcsőn való konkrét leereszkedésére), hanem *autonóm* festményként utal egy „reális” eseménysorra (mely akár a valóságban is lejátszódhatna). 1912-ben éppen ez váltja ki a kortársak felháborodását is: a kubista kiállítás rendezőinek az nem tetszik, hogy a festmény mennyire „képtelen” módon, „nem jól” ábrázolja tárgyát. (Miután a képet eredeti formájában vállalhatat-

lannak találják, a kiállítás szervezői részéről kompromisszumos javaslatként az is felmerül, hogy mindössze a kép címét kellene megváltoztatni. A címváltoztatástól tehát a kép máris *comme il faut* lenne.) Duchamp egyszerre rúgja fel a mimetikus festészet szabályait, s tartja fenn igényét egy időbeli eseményre mint referenciára – a festmény így a néző minden igyekezte ellenére sem redukálható pusztá jelre, képi reprezentációra. Az eredmény a mérsékelt mimetikus, mégis referáló kép – később a modern képzőművészet egyik alapvető alakzata.

A 20. század elején Duchamp természetesen nincs egyedül a tabudöntögetéssel. A *Lépcsőn lemenő akt* – néhányadmagával – az idő egységét előíró pontját rúgja fel egy mindaddig érvényben lévő, a korban viszont különböző pontjain sorra ki-kezdett íratlan szerződésnek. Az így létrejövő *szünkhronikus, szimultán, szünoptikus* vagy *kompletív*²⁹ ábrázolás egy képsíkon egy cselekmény több, nem egyidejű mozzanatát képezi le, s ezzel – Carrà realista futurista festményével ellentétben – a referencialitástól a referencia nélküliség, a mimézistől az autonóm vizualitás felé mozdul el.

8. Melyik folyó merre folyik?

Ahogy a valóságra referáló, mimetikus európai festészeti tradíció kezdeténél az idősíkok montázsja jött létre bizonyos kerámiaedények képfelületein annak a művészi törekvésnek a következtében, amely egy edényt akart a „szokásos módon”, absztrakt mintákkal és figurális mintákkal díszíteni, s ugyanakkor egy mítoszra, egy időben lezajló eseményre is referálni kívánt, úgy lép ki, ezen aktus tükörképeként, Duchamp és a futurizmus abból a sok száz éves tradícióból, mely szerint a festménynek valamely képzelt időpillanatban valamely képzelt megfigyelő egyetlen szeme előtt képzeletben feltároló látványt kell a festészet eszközeivel visszaadnia.

Persze kétszer nem lehet ugyanabba a folyóba lépni: Duchamp-mal az európai képzőművészet nem abba a mederbe ereszkedik vissza, ahonnan a Kr. e. 5. században kilépett. Sőt, talán a láb sem ugyanaz, amelyik ebbe a bizonyos nem-ugyanabba-a-folyóba lép: egészen más kérdések azok, melyekre *A lépcsőn lemenő akt*, s melyekre a Polyphemos-festő vázakepe feleletként értelmezhető. Mégis szembevetendő a megfelelés a két képcsoport, az ókori és a modern kori szimultán festmény keltette feszültség között: mindkettő időbeli eseményt rögzít, de erre való képtelenségével is tüntet. Engedi magát tárgyának temporalitása által irányítani, de nem adja fel saját vízióját – kitart az ábrázolás időtlensége, a kép képisége mellett.

Jegyzetek

1 „...sculptors of the early fifth century made a momentous decision in abandoning the absolute frontality of individual figures, and so opened up a new world of formal possibilities for their classical successors. The corresponding moment in painting comes a generation later, with the abandonment of the single base-line and the inception of the European idea of a picture as not only decoration of a surface but also a feigned window on the world. The surface decoration remains of course the most important thing. A picture is decoration of a surface, and the painter's first

concern (conscious or unconscious) must always be to organize a satisfying surface design.”

2 „Depuis la création de la perspective comme moyen pictural on n'avait trouvé dans l'Art, rien d'aussi important.

Notre époque est le temps où l'on a trouvé l'équivalence de ce moyen merveilleux.

Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique. (...)

- Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme; c'est le genre qui nous est le plus opposé."
- 3 „Die Problematik des kubistischen Bildes von Braque besteht (...) in einer notwendig kompromißhaften Versöhnung von partial wiedererkennendem gegenständlichem und gegenstandsfreiem Sehen. (...) Das autonome, ein autonom gewordenes Auge aktivierende Sehen ist nicht mehr identisch mit einem primär sehenden Gegenstandssehen. Gemessen an der Malerei Cézannes bedeutet dies einen logischen Schritt in der Entwicklung von einer noch gegenständlichen zur gegenstandslosen Malerei."
- 4 Kutatási módszertanának átfogó bemutatását lásd Robert 1919.
- 5 Robert 1881, 1–52. A „kompletives Verfahren” kifejezést Robert itt még nem használja, de a később e névvel jelölt típust már részletesen leírja.
- 6 A narratív képek értelmezésének történetéről Roberttől napjainkig lásd Stansbury-O'Donnell 1999.
- 7 Lásd Giuliani érdekes elemzését Poussin *Mannát gyűjtő zsidók* című képeről és annak recepciójáról, melyből kiderül, hogy a Poussint ért korabeli kritikák mind olyan értelmezéseken alapulnak, melyek a festményt pillanatképként fogják föl, s nem veszik észre, hogy Poussin a bibliai történet több fázisát sűrítette egyetlen képbe (Giuliani 2003, 30–34). Talán valamivel kevésbé meglepő, hogy a római korban (lásd Robert 1919, 171 skk.), majd később a középkorban is van hagyománya az ókorihoz hasonló komplettív ábrázolásnak. Utóbbinak egy szép példája a Salisbury katedrális (13. század) kápolnájában, az ún. Chapter House-ban található, bibliai történeteket ábrázoló fríz Noé bárkája jelenete. Végül 20. századi példaként említhetjük Réber László rajzát a lábukat lóbáló felnőttekről (Janikovszky 1985 [1965], 28).
- 8 Lásd például Aragon 1969 [1965]; Benjamin 1980 [1925]; Bloch 1989 [1935]; Eizenstein 1998 [1938].
- 9 Lásd erről Žmegač 1994.
- 10 Ugyanakkor az, hogy a modern néző így tekint az ókori szünkhronikus képre, egyáltalán nem evidens, s nem kizárólag vizuális vagy ábrázolástechnikai beidegződések következménye, hanem legalább ennyire egy történeti/kultúrtörténeti preconcepcióé is. Ha ugyanis ugyanaz a modern néző, aki a Polyphemos-történet szünoptikus ábrázolását rendkívül furcsának találja, Marc Chagall 1912-es *Kálvária* című festményével (más néven *Golgotha Christus gewidmet*, illetve legelső kiállítás alkalmával *Konstrukció*) találja magát szembe, akkor ugyan meglepődhet azon, hogy a keresztre feszített Jézusnak csecsemőfeje van, de valószínűleg nem azt sejtí a jelenség hátterében, hogy a festő Jézus életét (születésétől kezdve feszítéséig) egyetlen képbe akarta sűríteni. Ez az értelmezés csak akkor kerülne előtérbe, ha a képnek például *Jézus élete* lenne a címe. Vagyis mintha az a körülmény, hogy az ókorból ránk maradt mitikus tárgyú festményeknek nincs címe, arra ösztönözne bennünket, hogy feltételezzük: a festő mindenekelőtt „magát a mítoszt”, a mitikus történetet festette meg. (Chagall festményéről, keletkezésének körülményeiről és lehetséges értelmezéséről lásd Amishai-Maisels 1995–1996.)
- 11 Valamely cselekmény ábrázolásában képi és szöveges elbeszélés között akkor is jelentős különbség van, ha a festő csak egyetlen mozzanatot ábrázol (lásd erről Lessing klasszikus elemzését: Lessing 1999 [1766], illetve a lessingi koncepció egy korszerűsített változatát Giuliani idézett könyvének elején). Ennél fogva már az az egyetlen esemény sem ábrázolható egy „egyidejű” festményen, ahogy Odysseus és társai kiszúrnak Polyphemos szemét. A pillanatkép is csak egy jellemző mozzanat („az Odysseus és társai által tartott dorong hegye Polyphemos szemében van”) által,
- pars pro toto* tud egy-egy cselekményt megjeleníteni. Míg azonban az utóbbi reprezentációs mód („a dorong Polyphemos szemében van” → „Polyphemos szemét kiszúrták egy doronggal”) azon az áron, hogy a cselekmény időbeli lefolyásának ábrázolásáról lemond, alkalmazkodik a kép egységes nézőpontjának és idejének követelményéhez, a komplettív kép éppen ellenkezőleg: a kép egységes idejéről „mond le”, vagy helyesebben: nem tart igényt rá.
- 12 Annak, hogy a szünkhronikus képeket a tudomány jellemzően egy történetre (valamely mítoszvariánusra) próbálja visszavezetni, s a nem történeteszerű elemeket figyelmen kívül hagyja, egyik oka lehet az a Panofsky-féle ikonológiai módszer, mely már kidolgozása pillanatában alkalmatlan volt a legújabb (értsd: Panofskyval kortárs) festészet leírására és értelmezésére. Bár Panofsky elméletének a 20. század második felében jó néhány neves kritikusa akadt – például Max Imdahl vagy Thomas Mitchell személyében –, az ikonológia mint műelemzési paradigma tekintélye a művészettörténetesek körében máig nem csökkent. S ugyan a Panofsky iránti töretlen lelkesedés sok szempontból érthető, az ikonológiai szemlélettel mégis túl sokszor jár együtt a képek (mindenfajta kép!) szövegre redukálásának, fordításának, visszavezetésének kényes szerepe.
- 13 Bol 2005.
- 14 Bol leírásának egyetlen újdonsága éppen ez. A képzőművészetben lezajló váltást ugyanis ő is ugyanúgy írja le, ahogy azt a művészettörténetben már hosszú évtizedek óta szokás (lásd pl. Robertson 1975). Ez az újítás azonban, melynek értelmében Bol ezt a művészettörténeti folyamatot a történetileg változó valóságkonceptióra (*Wirklichkeitskonzeption*), illetve emberi tudatra (*Kognition*) vezeti vissza, egyben elméletének legkétségesebb pontja is.
- 15 Ettől függetlenül lehet párhuzamot is vonni archaikus képzőművészet és irodalom között. Hasonlóságként az eposz állandó formulákból kiinduló felépítését, valamint azokat az epikus jelzőket szokás említeni, melyekkel a költő újra és újra jellemzi hőstét, annak ellenére, hogy bizonyos szituációkban ezek kevésbé jellemzőek: Achilles akkor is gyors lábú, amikor ki sem mozdul a sátrából. Lásd pl. Hampe 1952.
- 16 Ugyanezt a történetet azonban úgy is ábrázolják, hogy – legalábbis az egyik lehetséges értelmezésben – Odysseus kétszer szerepel a képen: ahogy felizzítja a bot végét, s ahogy Polyphemos szemébe szúrja. Louvre Oinochoe F 342, Kr. e. 500 körül. Lásd erről Froning 1988.
- 17 A középkori művészet (késő) antik előzményeinek kérdéséhez lásd Jaś Elsner könyvének „Between Mimesis and Divine Power. Visuality in the Greco-Roman World” című fejezetét: Elsner 2007, 1–26.
- 18 Könyvében a szerző ezt a problémát egy bekezdéssel elintézi, mondván, hogy a középkor esetében a klasszikus korban lejátszódott folyamat ellenkezőjét kell feltételeznünk, aminek részletekbe menő vizsgálata azonban meghaladja értekezésének kereteit (Bol 2005, 6). Bol azonban ezzel egy olyan kérdés vizsgálatát „halasztja későbbre”, mely legfőbb tézisének megdöntésével fenyeget.
- 19 Lásd erről Goodman 1976 [1968].
- 20 A narratív képek történetének bemutatásánál Giuliani és Junker is abból a premisszából indul ki, hogy a szöveg „tud valamit”, amit a kép nem. – Giuliani „Handicap”-ról beszél, melyet a képzőművészetnek valamilyen „stratégiával” „ki kell egyenlíteni”, Junker szerint pedig a mítoszok ábrázolására törekvő képzőművészet előbb-utóbb mindig szembesül a maga korlátaival („Beschrenkungen”), s a Kr. e. 6. századtól ezeket próbálja minél „kijebb tolni” („möglich weit hinauszuschieben”). – Ezért aztán szerintük a képzőművészetnek folyton nagyon kapaszkodnia kell, ha történetet akar bemutatni, hiszen az irodalom ugyanezt a feladatot nála tökéletesebben tudja megoldani. Ha azonban ezt a premisszát elfogadjuk, rögtön elvesz annak lehetősége, hogy ténylegesen egyenrangúként kezeljük a narratív szöveget és a narratív

- képet (ami egyébként mind Giulianinak, mind Junkernek fontos lenne, hiszen mindketten a képet alsóbbrendűnek tekintő, szövegközpontú megközelítésekkel szemben akarnak alternatívát kínálni), s arra jutunk, hogy a kép azt a tökéletességet szeretné elérni a narratíva ábrázolásában, amely a szövegek számára már eleve adott. Vö. Giuliani 2003, 159; Junker 2005, 89.
- 21 Nem hinném, hogy e két folyamat közt ok-okozati viszonyt tudnánk felállítani. Az archaikus típusú és a perspektivikus ábrázolásmód egyaránt alkalmas egyedi dolgok vagy éppen történetek leképezésére. A referencia megválasztása nem determinálja a képzőművészeti formát, tehát a választott tárgy nem lehet szigorú értelemben *oka* egy új képalkotási eljárásnak. Egy adott kultúra gondolkodása, világszemlélete, művészete egyaránt folyamatos átalakulásban van, egymásra hat és impulzusokat kap más kultúráktól. Ezért szerintem az ilyen változások még kisebb intervallumokban, egyes problémák által meghatározottnak tűnő „szekvenciák” esetében sem foghatók fel teleologikusan. (A szekvencia-elméletet kidolgozó Kubler egy-egy művészi probléma „megoldási sorát” tartotta a művészettörténet által vizsgálendő egységnek. Nála e szekvenciák egy-egy teleologikus folyamat eredményeként jönnek létre, melynek során a művészek az adott probléma minél jobb megoldásán „dolgoznak”. Nagyon hasonlít ez a Junker és Giuliani által a narratív képekről mondottakra, erről lásd az előző jegyzetet. Vö. Kubler 1992 [1962].)
- 22 Lásd Boehm 2000 [1992], Boehm 2005 [1991], illetve Imdahl 1996 [1974].
- 23 Picasso nőportréiból bő válogatás található itt: <http://bjws.blogspot.hu/2011/06/evolution-of-womens-portraits-by.html>.
- 24 A 21. századi fotóművészetben a *camera tossing* már önálló műfajként is megjelent, lásd elsősorban Ryan Gallagher munkáit: <http://cameratoss.blogspot.hu/>. A technika lényege, hogy a fényképezőgépet a fotós adott expozíciós időre állítva (fjeldobja), majd elkapja. Nem a fotográfus választja ki tehát a környező valóságból a látványt, melyet meg akar örökíteni, hanem nagyrészt a véletlen (illetve más értelmezésben: a fizika mozgástörvényeinek összessége) alakítja ki a képet.
- 25 A gondolatmenet szempontjából nem szükségszerű, hogy épp Carrà és Duchamp festményéről beszéljek, a két képet egy-egy képcsoport reprezentatív darabjaként választottam. Hasonló következtetésekre lehetne jutni más futuristák képei kapcsán, lásd pl. Balla: *Egy kutya dinamizmusa; Fecskék röpte; Egy lány az erkélyen*; Boccioni: *A focista dinamizmusa; Lándzsások támadása* stb.
- 26 Roosevelttel reakcióját Heinz Herbert Mann nyomán idézi Schuster 2008.
- 27 Lásd <http://www.youtube.com/watch?v=I6fmqT02mEY>.
- 28 Lásd <http://mrjuanps.wordpress.com/2012/10/11/compilation-1-elisofon-eliot-marcel-duchamp-descending-a-staircase/>.
- 29 Duchamp festménye felfogható lenne a Robert által „krónikás stílusnak” („Chroniken-Stil”) nevezett folyamatos képi elbeszélés-ként (*narratio continua*) is, amennyiben egymást követő momentumokat ábrázol egymás mellett. Azonban egy ilyen értelmezés és kategorizálás ellen szól, hogy itt a „fázisképek” nem választhatók szét: lényegileg egy egységet, egyetlen kompozíciót alkotnak. Ezért a *Lépcsőn lemenő akt*, bár narrációs technikáját tekintve talán krónikaszerű, *mint kép* mégis inkább egy szünkhronikus vázáképre hasonlít.

Bibliográfia

- Amishai-Maisels, Ziva 1995–1996. „Chagall’s Dedicated to Christ: Sources and Meanings”: *Jewish Art* 21/22, 68–94.
- Aragon, Louis 1969 [1965]. *A kollázs*. Ford. Bajomi Lázár Andre. Budapest.
- Benjamin, Walter 1980 [1925]. „A német szomorújáték eredete”: *Angelus Novus*. Budapest.
- Bloch, Ernst 1989 [1935]. *Korunk öröksége*. Gondolat, Budapest.
- Boehm, Gottfried 2000 [1992]. „Látás. Hermeneutikai reflexiók”: *Vulgo* 2000/1–2, 218–231 [1992].
- Boehm, Gottfried 2005 [1991]. *Paul Cézanne: Montagne Saint-Victoire. Válogatott művészeti írárok*. Budapest.
- Bol, Cornelis 2005. *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit*. München.
- Eizenstein, Szergej 1998 [1938]. „Montázs”: *Válogatott tanulmányok*. Áron, Budapest, 151–184.
- Elsner, Jaś 2007. *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton.
- Froning, Heide 1988. „Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 103, 169–199.
- Giuliani, Luca 2003. *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München.
- Goodman, Nelson 1976 [1968]. „Reality Remade”: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/Cambridge.
- Hampe, Roland 1952. *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*. Tübingen.
- Imdahl, Max 1996 [1974]. „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen”: *Gesammelte Schriften Band 3*. Frankfurt am Main, 303–380.
- Imdahl, Max 1997 [1994]. „Ikonika”: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, 254–273.
- Janikovszky Éva 1985 [1965]: *Ha én felnőttné volnék*. Réber László rajzaival. Budapest.
- Junker, Klaus 2005. *Griechische Mythenbilder: Eine Einführung in ihre Interpretation*. Stuttgart.
- Kubler, George 1992 [1962]. *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Ford. Szilágyi Péter és Jávora Andrea. Budapest.
- Lessing, Ephraim Gotthold 1999 [1766]. „Laokoön”: *Laokoön. Hamburgi Dramaturgia*. Budapest, 7–150.
- Robert, Carl 1881. *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin.
- Robert, Carl 1919. *Archäologische Hermeneutik. Einleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin.
- Stansbury-O’Donnell, Mark 1999. *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge.
- Schuster, Uli 2008. „Marcel Duchamp: Nu descendant un escalier – Bildanalyse”: <http://www.lpg.musin.de/kusem/lk/gym8/b/sequb.htm>.
- Žmegač, Viktor 1994. „Montage/Collage”: D. Borchmeyer – V. Žmegač (szerk.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen, 286–291.

Vassányi Miklós (1966) filozófiatörténész, a KRE BTK Szabadbölcsezet Tanszékének oktatója. Kutatási területei: modern filozófiatörténet, metafizika, valamint Eriugena, Hitvalló Maximos és Ál-Areopagita Dénes filozófiája.

Johannes Scottus Eriugena

Periphyseon

Részlet az I. könyvből

Vassányi Miklós fordításában,
bevezetőjével és kommentárjaival

Bevezető

1 Vö. McKitterick 1995.

2 Eriugena műveinek teljes listáját lásd: Sheldon-Williams 1959, valamint Contreni-Ó Néill 1997.

1. *Johannes Scottus Eriugena élete és művei.* A Karoling reneszánsz legnagyobb filozófusa és egyben teológusa Írorszáiban született 810 körül, s 877-ben halt meg Kopasz Károly frank király birodalmában. A görögül is jól olvasó magister, akitől óír glosszák is fennmaradtak, toronymagasan emelkedik ki a 9. század gondolkodói közül – illetve ő az egyetlen Alcuin tanítványai, szellemi utódai közül, aki korszakalkotó életművet hagyott maga után.

A Johannes Scottus Eriugena név jelentése: ‘Írország-szülte Ír János,’ amennyiben a *scottus* terminus a 11. századig ‘ír nemzetiségű’-t jelentett (Írország neve ekkor Scotia Maior). Az ír-görög összetételű Eriugena jelentése ‘Erin szülötte’ (Erin annyi, mint Írország). Az ilyen módon redundáns név két részét – Scottus, illetve Eriugena – a modern Eriugena-kutatás atyja, É. Jeauneau alternatíváknak tekinti. A szerző életéről keveset tudunk: Kopasz Károly több palotájában (Compiègne, Laon) s más szellemi központokban (Rheims, Soissons) is működött, de az újabb kutatások fényében nem valószínű, hogy a *schola palatina* tanítómestere lett volna Laonban (Északkelet-Franciaország).¹

Művei közül helyszüke miatt csak a legfontosabbakat tudjuk kiemelni: *De divina praedestinatione liber* (Az isteni eleve elrendelésről, 850–851); *Annotationes in Marcianum* (Jegyzetek Martianus Capellához, 859–860); a *Corpus Dionysiacum* fordítása latinra (860–864); Hitvalló Maximos János-ambiguájának fordítása latinra (862–864); *Periphyseon* (864–866); *Commentarius in Euangelium Johannis* (Kommentár János evangéliumához, 875–877).²

2. *A Periphyseon címe, keletkezése és felépítése.* Mint Édouard Jeauneau megállapította, a mű hagyományos címe: *De divisione naturae* (A természet felosztásáról) téves, ez valójában az I. könyv első részének alcíme. Eredeti, szerzői címe görög kifejezés: *Periphyseon* (περι φύσεως, A természetekről). Eriugena 864 és 866 között írta ezt az öt könyvből álló, körülbelül 600 oldalas filozófiai-teológiai művet, mely formailag dialógus Mester és Tanítvány között (a dialógusformát már Alcuin is előszeretettel alkalmazta különféle tárgyú tudományos műveiben). Mint É. Jeauneau filológiai kutatásai kimutatták, a szöveg négy fázisban keletkezett: az első fázisban leírt szöveget még maga a szerző is javította egy második fázisban. Egy harmadik fázisban már szerzői felügyelet nélkül is történtek javítások, és mint a kéziratokban árukkodó jelek tanúsítják, egy negyedik fázisban már nemcsak javítások, hanem értelemmódosító betoldások is keletkeztek idegen kéz által. A Jeauneau által rekonstruált kritikai szöveg a második fázis végeredményét mutatja.

3. *Eriugena forrásai.* Eriugena enciklopédikus műveltségű szerző. Legfontosabb latin auktoritása Szent Ágoston, de jól ismeri és sokat idézi a késő antik enciklopédistákat, Martianus Capellát, Marius Victorinust, Macrobiust. Fontos forrásai továbbá Quintilianus, a Platón-fordító Calcidius, Cassiodorus, Isidorus és Beda Venerabilis is. A görög atyák közül az I. könyv legtöbbször Hitvalló Szent Maximost és Ál-Areopagita Szent Dénest idézi, akin keresztül még Proklos ontológiájának hatása is érezhető a szövegben. Eriugena gyakran hivatkozik a két – Nüsszai, illetve Nazianzoszi – Gergelyre is. A Karoling-kori filozófus fontos

szellemi öröksége mindezekon kívül az aristotelési kategóriatan platonizáló, logikai-ontológiai alkalmazása, melynek gyakorlata még Alcuin körében alakult ki.³

4. *Eriugena filozófiája: a természet fogalma.* Bevezetünk a szemelvény tartalmának rövid ismertetésére szorítkozik, csupán utalunk az I. könyv további részeire. A *Periphyseon* I. az Alcuin körében meghonosodott módon logikai analízishoz kapcsolja az ontológiai felosztást.⁴ Az [1.] fejezet kiindulási témája a természet (*natura*) mint legáltalánosabb jelentésű terminus felosztása létezőkre és nem létezőkre (*quae sunt et quae non sunt*). Az ilyen értelemben vett természetnek négy faja van: 1. teremtő, de nem teremtett (Isten); 2. teremtő és teremtett (az eredendő okok); 3. nem teremtő és teremtett (a világ); 4. nem teremtő és nem teremtett (a világ az Istenbe való visszatérés után).

A következő, [2.]–[7.] fejezetek a létezőkre és nem létezőkre való felosztást öt módon értelmezik: 1. van az, ami érzékkel vagy értelemmel felfogható, és nincs az, ami ezeket meghaladja; 2. a magasabb rend van az alacsonyabbhoz képest, az alacsonyabb nincs a magasabbhoz képest; 3. a megvalósult világ van, a még okai-ban lévő világ nincs; 4. a tisztán értelmi létezők (ideális világ) vannak, az anyagi létezők (reális világ) nincsenek; 5. a megváltott ember van, a bűnbeesett ember nincsen. Összességében véve tehát a természet felosztása létezőre és nem létezőre aspektuális és relatív felosztás.

A [7.] fejezet egy ágostoni szöveghely kapcsán az eredendő okok (*πρωτότυπα*) tanában is elmélyed. Ennek kapcsán merül fel a *teofánia* fogalma: ez a teremtmény felfogóképességével arányosra redukált isteni megmutatkozás. A [8.] fejezet az üdvözítő látás (*visio beatifica*) fogalmát mint az istenlátás sajátos esetét értelmezi. Eriugena szerint az elme nemcsak az üdvösség állapotában lehet képes a teofániák látására, hanem az elragadtatás (*excessus mentis*) állapotában már evilágon is. Az üdvözítő látás tárgya azonban a teofánia, nem maga az isteni lényeg közvetlenül. A Mester ezután Hitvalló Maximos álláspontját ismerteti a teofániáról, aki szerint ennek feltétele a *theosis*. Eriugena e tan kapcsán tárgyalja az *unio mystica* elméletét, a fényvel átjárt levegő hasonlatát, és az izzó vas és a tűz órigenési eredetű példáját. A Mester figyelmeztetése jelzi azonban a [10.] fejezet végén, hogy a teofánia egész tárgyalása csak kitérő.

A szemelvényünket lezáró [11.] és [12.] fejezetek visszatérnek a fundamentálteológiára. Isten itt úgy jelenik meg, mint a világ kezdete (hatóoka), médiuma és vége (céloka), aki mindent magában foglal, mindent mozgat, és minden lényeket meghatároz.

Az I. könyv további részeit Eriugena az isteni megismerhetetlenség kérdésének szenteli. Isten nevei meghaladó értelmű nevek, ez tehát apofatikus teológia. A Mester tételesen bizonyítja, hogy a tíz aristotelési kategória tulajdonképpen értelemben nem alkalmazható Istenre, csak az okozatról az okra átvitt értelemben. Ezután két átfogó kategória, az állás és a mozgás alá rendezi el a tíz kategóriát. Fő tétele itt az, hogy a létezés (*οὐσία*) tulajdonképpen önálló létezőnek tekinthető: az *usia* a legáltalánosabb nem, *genus generalissimum*. A kategóriák sajátosságainak tárgyalása során Eriugena végül azt a következtetést vonja le, hogy az *usia* nem testi természetű, és a kategóriák sem testiek – az anyagi természet önmagukban testetlen kategóriák egymásba hatolása révén áll elő. Az *usia* így végső soron felfoghatatlannak bizonyul.

5. *Terminológiai problémák.* A terminológiai kérdések megoldásában segít G. H. Allard konkordanciája⁵ és L. Vietorisz latin–görög szójegyzéke.⁶ A *Periphyseon* szövegében az *essentia* terminus fordítása okozza a legnagyobb problémát. Ez a szó Eriugena számára ötvözi a ‘létezés,’ a ‘létező’ és a ‘lényeg’ jelentésmozzanatait. Ezért ahol a szövegkörnyezet a létezés fogalomkörére utal, ‘létezés’-nek fordítjuk; ahol a terminus az első aristotelési kategória neveként szerepel, ott ‘létező’-nek; egyébként ‘lényeg’-nek.

Problematikus továbbá a *substantia* terminus fordítása is, melyet Eriugena a trinitológiában ‘isten személy’ jelentéssel használ, szemben a latin teológiai hagyománnyal. A terminus más szövegkörnyezetben a ‘szubsztancia’ jelentést hordozza.

Eriugena sajátos jelentésben használja a *habitus* terminust is, ami nála általában ‘belső természet’-et jelent, de elvéve alkalmazza az aristotelési ‘birtoklás’ (*ekhein*) kategória jelentésében is.

3 Lásd a *Categoriae decem*hez írott anonim glosszákat: Marenbon 1981.

4 Vö. uo.

5 Allard 1983. Rendkívül részletes konkordancia a PL 122 alapján, mely a szöveg eltérése miatt nem mindig használható É. Jeuneau kiadásához. Tartalmazza ezenkívül az Eriugena által idézett szentírási helyek, szerzők és művek listáját, egyéb említett nevek és a szövegben szereplő görög szavak jegyzékét.

6 Vietorisz 1966 (latin–görög, görög–latin szójegyzék Eriugena görög fordításai alapján; kiadatlan szakdolgozat).

- 7 Új kiadása: Frankfurt a. M., 1964.
- 8 Redl K. (szerk.) 1988. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Gondolat, Budapest, 249–267, jegyzetekkel.
- 9 Sheldon-Williams 1968, 1972, 1981. *Johannis Scotti Eriugena Periphyseon (De divisione naturae)*. Liber primus, secundus, tertius. Edited with the collaboration of L. Bieler. *Scriptores Latini Hiberniae*, voll. VII, IX, XI. Dublin.
- 10 *A quae sunt et quae non sunt* („amely dolgok vannak, és amelyek nincsenek”) Eriugena műveiben nagy jelentőségű kifejezés, amely összefügg az istenfogalommal. A jelen szövegösszefüggés álláspontunk szerint arra utal, hogy a *quae sunt et quae non sunt* kifejezés a *Periphyseon* első mondatában a negatív teológia értelmében Istenre is vonatkozik. I. P. Sheldon-Williams ezzel szemben úgy véli, hogy e kettős felosztás a létező, illetve nem létező dolgokra csupán a *teremtett* természet felosztása, és nem vonatkoztatható Istenre (Sheldon-Williams 1973, 9). Kétségtelen, hogy a *quae sunt et quae non sunt* kifejezés Eriugena műveiben gyakran kizárólagosan a *teremtett* természetre utal. Itt azonban mindannak felosztásáról van szó, amire a lélek felfogása kiterjed, és ami azt meghaladja, tehát a kifejezés jelentéskörébe minden valószínűség szerint Isten is beletartozik. Lásd még É. Jeaneau összefoglalását ugyane kifejezésről, Eriugena *János evangéliumának* bevezetőjéről írott szentbeszéde kapcsán (*Omelia Iohannis Scotti translatoris ierarchiae Dionisii*, a szakirodalomban nyitó szavai alapján gyakran mint *Vox spiritualis*), melynek első fejezetében szintén filozófiai szerephez jut a *quae sunt et quae non sunt* kifejezés (Jeaneau 1969, 204–206).
- 11 E négyeszeres felosztás teremtetlen teremtőre, teremtett teremtőre stb. egyrészt Isten két különböző aspektusát mutatja be, másrészt a teremtés stádiumait az Istentől Istenig vezető úton. Mint alább maga Eriugena mondja, a felosztás második kategóriája: a teremtő és teremtett dolog az Ige által létrejövő, elsődleges vagy eredendő okokat tartalmazza, a harmadik pedig ezek okozatait: a teremtett, véges létezőket. A negyedik kategória: a se nem teremtő, se nem teremtett dolog az idők végezetére utal, amikor minden teremtmény visszatér Istenbe (*reditus*). Isten ugyanis ekkor már nem teremt tovább, és változatlanul nem teremtmény. Eriugena a *Periphyseon* V. könyvének végén, műve epilógusában visszatér e négyes felosztásra, és így értelmezi a negyedik kategóriát: *Et prima quidem et quarta forma de deo solummodo praedicatur... Cum enim omnia, quae ab ipsa á ádivina essentiañ per generationem intelligibilem seu sensibilem processerunt, mirabili quadam et ineffabili regeneratione reversura sint ad eam..., nihil dicitur creare.* („Az első és a negyedik fajta pedig egyaránt csupán Istenről állítjuk... Amikor ugyanis mindaz, ami az isteni lényegből értelmi vagy érzéki természetű keletkezés útján előjött, valamely csodálatos és kimondhatatlan újjászületés révén visszatér belé...”, azt mondjuk, hogy nem teremt semmit”, 1019 A–C).
- 12 A „negyedik azonban a lehetetlen dolgok között helyezkedik el, melyek létezése az, hogy nem képesek létezni” (*sed quarta inter impossibilia ponitur*,

6. *Kiadástörténet és az alapul vett szövegkiadás.* A mű *editio princeps* Thomas Gale műve (*Joannis Scotti Eriugena de Divisione Naturae libri quinque, diu desiderati*. Oxford, 1681).⁷ A *Patrologia Latina* 122. kötetében közölt szöveget H. J. Floss adta ki (Párizs, 1853). A jelen fordításhoz az É. A. Jeaneau szerkesztette történeti-kritikai kiadást vettem alapul: *Iohannis Scotti seu Eriugena Periphyseon*. Liber primus. Turnholt: Brepols, 1996 (CC CM 161). A legátfogóbb Eriugena-bibliográfia M. Brennan műve (1989). Eriugena idézeteit, utalásait általában Jeaneau kiadásának jegyzetei alapján azonosítottam (és minden esetben ellenőriztem).

A műből magyarul eddig csak *Az égi és a földi szépről* című antológiában jelentek meg válogatott, esztétikai szempontból fontos részek (*A természet felosztásáról* cím alatt) Horváth Judit fordításában.⁸ E fordítás alapjául a *Patrologia Latina* 122. kötetének szövege szolgált, bár ekkor már rendelkezésre állt I. P. Sheldon-Williams kritikai kiadásának három kötete.⁹

A fordítás szövegében a | jel a *Patrologia Latina* 122., a | jel a *Corpus Christianorum, Continuatio medievalis* 161. kötetének oldalszámát jelzi. A Mester, illetve Tanítvány neveket az első oldal után M., illetve T. betű jelöli. A szögletes zárójelek [] értelmező fordítói beszúrás jelölnek, vagy zárójelen belüli zárójelekként szerepelnek. A szögletes zárójelbe írt szakasz-számozás – például [I.] – modern szerkesztői eredetű, a kéziratokban nem szerepel, de a hivatkozás megkönnyítése végett célszerű megtartani (bár a számok elhelyezése nem teljesen logikus). A marginális szekciócímek szerepelnek a kéziratokban, de nem a szerzőtől származnak. A ^{GL} jel a kéziratba nem Eriugena által később betoldott glosszát, értelmező megjegyzést jelöl.

A magyar fordítást az eredetivel kedves kollégám, Dr. Tóth Anna Judit vetette össze. A fordítás kiadási joga a Szent István Társulat kiadójáé. Ezúton is tisztelettel köszönöm, hogy a Kiadó engedélyezte a folyóirat számára egy rövid szemelvény előzetes közlését. A *Periphyseon* I. teljes szövege előreláthatólag 2014. első felében jelenik meg. A kötet körülbelül kétszer annyi filológiai-filozófiai jegyzetet fog tartalmazni, mint a jelen szemelvény, és a függelékben a fontosabb forrásszövegekkel, valamint latin–görög–magyar terminológiai jegyzékkel is kiegészül.

Johannes Scottus Eriugena: *Periphyseon* (*A természet felosztása*)

I. könyv

| 441 | 3 [*Mindenek első felosztásáról ama dolgokra, melyek léteznek, és azokra, melyek nem léteznek.*] **MESTER.** Midőn gyakorta azon gondolkodom, és – amennyire erőm engedik – igen szorgalmasan azt kutatom, hogy mindama dolgokat, melyeket a lélek észlelhet, illetve amelyekhez már nem ér föl, legelőször és legfőképpen azokra oszthatjuk fel, amik vannak, illetve azokra, amik nincsenek,¹⁰ akkor mindezek egyetemes nevéként az ötlik föl előttem, amit görögül *physisis*nek, latinul pedig *természet*nek mondanak. Vagy te máshogyan látod?

TANÍTVÁNY. Ellenkezőleg, egyetértek. Hisz én is, midőn az okoskodás útjára lépek, úgy találom, hogy ez így van.

M. A természet tehát, amint mondtuk, minden létezőnek és nem létezőnek egyetemes neve.

T. Bizony az. Elvégre gondolkodásunkba semmi sem kerülhet, amire ne illene e szó.

M. Miután ekképp magunk között megegyeztünk afelől, hogy ez a szó egyetemes jelentésű, szeretném, ha megmondanád, miként osztható fel különbségek révén fajokra; vagy pedig, ha neked úgy jobban tetszik, előbb magam kísérlem meg a felosztást, a te dolgod pedig az lesz, hogy helyesen ítélj felőle.

T. Kérlek, fogj csak hozzá. Alig várom ugyanis, hogy erről a dologról igaz okfejtést halljak tőled.

[1. *A természet felosztásáról.*] M. Úgy tűnik nekem, hogy a természet négy különbség révén négy fajra osztható föl, melyek közül első a teremtő, de nem teremtett dolog faja, a második a teremtő és teremtett dologé, a harmadik a 4 teremtett és nem teremtő dologé, a negyedik pedig a se nem teremtő, se nem teremtett dologé.¹¹ E négy közül mármost kettő-kettő szembeállítható egymással. Hiszen a harmadik | 442 szemben áll az elsővel, a negyedik pedig a másodikkal; a negyedik azonban a lehetetlen dolgok között helyezkedik el, melyek létezése az, hogy nem képesek létezni.¹² Helyesnek tűnik-e neked ez a fölosztás, vagy sem?

T. Helyesnek bizony. De szeretném, ha még egyszer elmondanád, hogy az említett fajok szembenállása világosabbá váljék.

M. Ha nem tévedek, látod a harmadik faj szembenállását az elsővel. Az első ugyanis teremt, de nem teremtmény, ezért pontosan szemben áll vele az, amelyik teremtmény, de nem teremt; és látod a második szembenállását is a negyedikkel, hisz a második teremtmény is, és teremt is, aminek minden tekintetben ellentmond a negyedik, mely se nem teremt, sem pedig nem teremtmény.

T. Világosan látom. De fölöttébb zavarba ejt a negyedik faj, melyet hozzátettél a többihez. Elvégre a másik három kapcsán semmiféle kétségem sem támad, miután, úgy vélem, az elsőt minden létező okában, aki Isten, ismerjük föl; a másodikat az eredendő okokban,¹³ a harmadikat pedig ama dolgokban, melyeket a keletkezésben, különböző időkben és helyeken ismerünk meg. S e kategóriákat külön-külön elmélyültebben is meg kell tárgyalnunk, úgy látom.

M. Helyesen vélekedsz. De hogy fejtegetésünk milyen rendben haladjon előre, tehát hogy a természet mely fáját vizsgáljuk meg először, azt a te belátásodra bízom.

T. Nekem az tűnik helyesnek, ha a többi előtt az elsőről beszélünk el mindazt, aminek elmondását az elmék világossága¹⁴ megadja.

| 443 [2.] M. Úgy legyen. Mégis úgy vélem, hogy előbb röviden szólnunk kell minden dolgok legfőbb és elsődleges felosztásáról – mint mondtunk – létezőkre és nem létezőkre.

| 5 [Az első felosztás öt módjáról.] T. Jogosan véled így. Hiszen én is úgy látom, hogy fejtegetésünk nem indulhat ki máshonnan, még hozzá nemcsak azért nem, mert mind közül ez az első különbség, hanem azért sem, mert a többinél homályosabbnak tűnik, és valóban az is.

M. Nos, eme mind között legelső, elhatároló különbség öt értelmezési szempont alapján ragadható meg.¹⁵

[3.] Ezek közül az első, úgy tűnik, az, mely által az ész meggyőző benünket afelől, hogy mindazon dolgokról, melyek akár a testi érzék alá, akár az értelem felfogása alá tartoznak, helyesen és ésszerűen mondjuk, hogy vannak; azok viszont, melyek természetük kiválósága folytán nemcsak az érzéket múltják felül, hanem minden értelmet és ésszt is meghaladnak, joggal tűnnek nem létezőnek; ez utóbbiakat pedig semmi másra nem vonatkoztathatjuk helyesen, mint egyedül Istenre, valamint minden, általa alkotott dolog eszméjére és lényegére. S nem is ok nélkül. Elvégre minden dolog lényege ő, aki egyes-egyedül létezik valóságosan, miként Dionysios Areopagita mondja: „mert mindenek létezése a lét fölött álló Istenség”.¹⁶ A teológus Gergely is sok érveléssel igazolja, hogy semminő szubsztanciát, avagy lényegét – legyen akár látható, akár láthatatlan teremtményé – nem foghatunk fel sem értelmünkkel, sem eszünkkel.¹⁷

[Arról, hogy semmilyen lényeg vagy szubsztancia nem érthető önmaga által.] Hisz amint Istent önmagában véve, úgy, ahogyan Ő minden teremtményen túl van, egyetlen értelem sem fogja föl, akként az általa létrehozott s benne létező teremtmény bensőjének mélyén vizsgálva is éppoly fölfoghatatlan. Mármost bármit fogunk is föl testi érzékkel, illetve vizsgálunk értelemmel egy tetszőleges teremtményben, az nem más, mint vala-

cuius esse est non posse esse) kifejezés a „természet” negyedik fajaként felfogott, a világot az idők végezetén, a *reditus* során önmagába visszavevő Istenre vonatkozik. D’Onofrio szerint Eriugena a *megismerhetetlenség* értelmében beszél lehetetlenségről ezen eszkatológiai istenfogalom kapcsán: valójában nem Isten mint a „természet” negyedik faja tartozik a képtelen dolgok közé, hanem a megismerő alany, a természetes emberi ész képtelen felemelkedni a teremtés valóságán és végén túli, csak a kinyilatkoztatás és a hit révén ismert isteni természetéhez. Az *impossibile* (‘lehetetlen’) kifejezés ugyanis Eriugena filozófiai terminológiájában olyan dolgokat jelöl, melyek a teremtés természetes feltételei között nem jelenhetnek meg valamely érzékelhető vagy értelmi dolog formájában (*impossibilitas in aliqua re intellectuali seu sensibili apparere*, *Periphyseon* II. 597 B), e határokon kívül azonban igen.

- 13 Vö. Szent Ágoston: *De Genesi ad litteram* (*A Teremtés könyve szó szerinti értelmezésben*) 6, 10–11 (Zycha, I. [kiad.] 1894. *Sancti Aurelii Augustini De Genesi ad litteram libri duodecim*. Pragae–Vindobonae–Lipsiae [CSEL 28/I], 182 = PL 34, 346–347). Ágoston e fejezetekben kifejti, hogy Isten négyféleképpen teremtette a világot: az Igében (*in Verbo Dei*), a világ elemeiben (*in elementis mundi*), az idő folyamán létrejövő dolgokban (*in rebus*) és az élőlények magvaiban (*in seminibus*), mind a négy esetben másként. A teremtmények időbeli megjelenését a teremtés kibontakozása során a bennük rejlő eredendő okok vagy eszmék (*primordiales causae/rationes*) biztosítják.
- 14 *lux mentium*; L. Bieler szerint Isten (vö. Bieler 1973, 143). Jeauneau azonban felhívja a figyelmet a kifejezés ágostoni párhuzamaira, és idéz egy jellemző szöveghelyet is (*Isten városáról* VIII. 7). E párhuzam valószínűsíti, amit a szövegösszefüggés is sugall – hogy Eriugena egyszerűen a természetes világosságra, a természetes emberi értelemre gondol.
- 15 Jeauneau Marius Victorinusnak az ariánus Candidushoz írott művében keresi (*Marii Victorini rhetoris urbis Romae ad Candidum Arianum*, más címen *Liber de generatione divini verbi ad Candidum Arianum*) e felosztás előképét. G. Piemonte szerint Eriugena sohasem hivatkozik ugyan név szerint Marius Victorinusra, a nemlét értelmezésében mutatkozó tartalmi hasonlóságok alapján mégis szinte bizonyosra vehető, hogy ismerte Victorinus e művét (Piemonte 1986, 81–113).
- 16 Ál-Areopagita Szent Dénes: *A mennyei hierarchiáról* IV. 1: τὸ γὰρ εἶναι πάντων ἐστὶν ἡ ὑπέροχον εἶναι θεότης (Heil, G. – Ritter, A. M. [kiad.] 1991. *Corpus Dionysiacum II: Pseudo-Dionysius Areopagita: De coelesti hierarchia – De ecclesiastica hierarchia – De mystica theologia – Epistulae*. Berlin–New York [a továbbiakban CD II], 20; magyarul Vidrányi 1994, II. 224).
- 17 Nazianzoszi Szent Gergely: *2. beszéd a teológiáról* 5 (*Oratio 28, Sources chrétiennes* [a továbbiakban SC] 250, 108–110). Eriugena később, a [13] pont alatt is visszatér Isten megismerhetetlenségének gergelyi tézisére.

18 Utalás a kortárs Fridugisus episztolájára *A semmi és a sötétség létezéséről* (szerkesztői cím). A mű kiadásai: Gennaro, C. (kiad.) 1963. *Fridugiso di Tours e il "De substantia nihili et tenebrarum"*. Edizione critica e studio introduttivo. Padova, 123–138; MGH *Epistolarum tomus IV*, 552–555; valamint PL 105, 751–756 (megbízhatatlan szöveg).

^{GL} Megjegyzendő, hogy ez nem a bűnbeesés előtti emberre vonatkozik. Íme, a példák. Az ember állítása: „Az eszes, halandó élőlény az ember.” Az angyal tagadása: „Az eszes, halandó élőlény nem az angyal.” Az ember tagadása: „Az eszes, halhatatlan élőlény nem az ember.” Az angyal állítása: „Az eszes, halhatatlan élőlény az angyal.” Ez a négy megfordítva további négy kijelentést eredményez.

20 Vö. Szent Ágoston: *Enarrationes in psalmos* (Magyarázatok a Zsoltárok könyvéhez) 84, 7 (CC SL 39, 1165–1166 = PL 37, 1072); *Isten városáról* XIII. 14 (CC SL 48, 395 = PL 41, 386; a mű magyar fordításban: Földváry A. – Heidl Gy. – Dér K. (szerk.) 2006. *Szent Ágoston, Isten városáról*. I–IV. Kairosz, Budapest).

mely járulék, mely az egyes – mint mondtuk – fölfoghatatlan lényekhez járul. Elvégre a minőség, a mennyiség, az alak, az anyag, valamilyen különbség, a hely vagy az idő révén nem azt ismerjük meg, hogy mi ez a lényeg, hanem azt, hogy van. Ez tehát a létezőnek és nem létezőnek nevezett dolgok felosztásának első és legfőbb módja, miután azt, ami bizonyos módon szintén létezni látszik, s ami a szubsztanciák és a járulékok hiányában áll, véleményem szerint semmiképp sem kell figyelembe vennünk. Nem látom ugyanis, hogy miként vehetnénk be a dolgok felosztásaiba azt, ami egyáltalán nincsen, nem is létezhet, és | 6 létezésének kiválósága révén sem haladja meg az értelmet; hacsak netán azt nem mondja valaki, hogy a létező dolgok távollétei s hiányai nem teljesen semmiesek, hanem amelyek dolgok hiányai, távollétei vagy ellentétei, azoknak valaminő csodálatos, természetből fakadó hatóereje maga után vonja, hogy ezek valamiképpen létezzenek.¹⁸

[4.] A második mód legyen mármost az, melyet a teremtett természetek rendjeiben és különbségeiben vizsgálhatunk. | 444 Ez a legmagasabb és az Istenhez legközelebb elhelyezkedő, értelmi hatóerőtől indul ki, s egészen az eszes és nem eszes teremtmény határáig ereszkedik le, tehát – hogy világosabban mondjuk – a legemelkedettebb angyaltól az eszes és nem eszes lélek legalsó részéig, azaz a tápláló és növelő életig, mely a lélek legalacsonyabb rendű része, mivel a testet táplálja és növeli. Itt a megértés egy különleges módozatával élve azt mondhatjuk minden egyes rendről (az alul található, legutolsó rendről is, mely a testeké, s amelyben minden fölöstás véget ér), hogy van is, meg nincs is. Az alsó rend állítása ugyanis a felső tagadása. Hasonlóképpen, az alsó rend tagadása a felső állítása. A felső rend állítása ugyanígy az alsó tagadása, a felső tagadása pedig az alsó állítása. Mert az ember állítása az angyal tagadása, az ember tagadása pedig az angyal állítása, és fordítva.^{GL} Ugyanezt a szabályt figyelhetjük meg minden mennyei természetben egészen addig, míg a legmagasabb rendhez eljutunk. Ez a rend azonban fönt a legfelső tagadásban ér véget, hisz a tagadása már nem állít semmi magasabb rendű teremtményt. Lent pedig az utolsó rend csupán a magánál magasabb rendűt tagadja vagy állítja, mivel alatta már nincsen semmi, amit akár megsemmisítene, akár létesítene, miután minden, ami fölötte van, megelőzi őt, ő viszont nem előz meg semmi magánál alantasabbat. Ugyanezen az alapon mondjuk továbbá, hogy az eszes és értelmes teremtmény egész rendje van is, meg nincs is. Van ugyanis annyiban, amennyiben a fölötte állók ismerik őt, vagy ő ismeri saját magát; de nincs, amennyiben nem engedi, hogy az alatta állók fölfogják őt.

| 7 [5.] A harmadik módot nem helytelen azon dolgokban szemügyre venni, melyek e látható világ teljességét alkotják, továbbá e dolgok okaiban, melyek megelőzik őket a természet legbelső rejtekében. Elvégre bármit ismerünk is meg ezen okokból az anyagban és a formában, különböző időkben és helyeken a keletkezés révén, arról valamiféle emberi megszokás alapján azt mondjuk, hogy van; ami viszont mind ez idáig rejtve maradt a természet kebelében, | 445 és sem formában, sem anyagban, sem helyen, sem időben, illetve egyéb járulékokban nem jelenik meg, arról ugyanazon megszokás alapján azt mondjuk, hogy nincs. Az erre fölhozható példák napnál világosabbak, mégpedig különösen az emberi természetben. Hisz miután Isten amaz első és egyetlen emberben, akit a saját képére készített, az összes embert egyszerre megalkotta, de nem hozta őket mind egyszerre e látható világra, hanem bizonyos időkben és helyeken ezt a természetet, melyet egy csapásra alkotott meg, valamely, általa ismert sorrend szerint hozza elő a látható létezésbe, ezért azokról, akik már láthatóan megjelentek a világon, azt mondjuk, hogy vannak, akik pedig egyelőre még rejtve vannak, de később majd lesznek, azokról azt mondjuk, hogy nincsenek.²⁰ Ehhez a módhoz tartozik továbbá az az okfejtés, mely a magvak hatóerejét veszi fontolóra akár az állatokban, akár a fákban, akár a füvekben. Hisz a magvak hatóerejéről akkor, amikor ez az erő még a természet rejtekein pihen, mivel még nem jelent meg, azt mondjuk, hogy nem létezik; amidőn ellenben már megmutatkozott a születő és növekvő élőlényekben, vagy a fák s füvek virágaiban vagy gyümölcsjeiben, akkor azt mondjuk róla, hogy van.

[6.] A negyedik mód az, mely – a filozófusok szerint nem is valószínűtlenül – azt mondja, hogy csupán ama dolgok vannak igazán, melyeket csak az értelem egymaga fog fel; amelyek viszont anyagi keletkezésük folytán méretük és térbeli

helyzetük alakulása révén, valamint időbeli előrehaladásukban változnak, összeállanak, szétoszlanak, azokról igaz módon mondjuk, hogy nincsenek; amilyenek például mindazon testek, melyek képesek megszületni és elpusztulni.²¹

| 8 [7.] Az ötödik módot csupán az ész ismeri fel az emberi természetben, amely az isteni képmás dicsőségét, melyben a megfelelő módon állott fenn, a bűn által elhagyta, ezért jogosan veszítette el a saját létét is, és így azt mondjuk róla, hogy nincsen. Amidőn ellenben Isten egyszülött Fiának kegyelméből megújulva, visszavezettetik természetének korábbi állapotába, melyben Isten képének mására létrejött, akkor létezni kezd, mert abban kezd élni, aki Isten képének mására jött létre. Úgy tűnik, erre a módra vonatkozik az is, amit az Apostol mond: „és azokat, amelyek nincsenek, előszólítja mint meglevőket”,²² tehát azokat, akik az első emberben elvesztek, és valamiféle nemléte estek, az Atyaisten a Fiába vetett hitük révén előhívja, hogy legyenek, miként azok, akik már újjászülettek Krisztusban; jóllehet ezt is lehet azokra érteni, akiket Isten nap mint nap előhív a természet titkos rejtekeiből, ahol, mondhatni, nincsenek, hogy láthatóan megjelenjenek formában és anyagban és a többiben, melyekben a rejtett dolgok megjelenhetnek;²³ | 446 továbbá valamely keresettebb okfejtés révén esetleg még más módon is érthetjük. De egyelőre, úgy vélem, mindezekről elég szó esett, hacsak te másként nem látod.

T. Valóban elég, bár egy kissé zavar engem az, amit – úgy tűnik – Szent Ágoston mond a *Hexameron*ban,²⁴ tudniillik hogy az angyali természet nem idő, hanem dicsőség tekintetében előz meg minden teremtményt, s hogy ezáltal a sajátja kivételével minden más dolog eredendő okait – tehát az eredendő mintákat, melyeket a görögök *prótotypon*oknak neveznek – először Istenben szemlélte, azután saját magában, végül pedig magukat a teremtményeket szemlélte. Mert a *saját* okát nem volt képes megismerni azelőtt, hogy a saját fajába előlépett volna.

M. Ez sem kell, hogy kiköccsentsen, hanem vizsgálj megfigyelmesebben a mondottakat. Ha ugyanis azt mondjuk, hogy az angyalok megismerték a dolgok elsődleges, Istenben megalapozott okait, akkor úgy fog tűnni, hogy ellentmondunk az Apostolnak, aki azt állítja,²⁵ hogy Isten maga az összes dolognak a benne elhelyezkedő okaival együtt (melyek nem mások, mint Ő maga), fölötté áll mindannak, ami kimondható, illetve megérthető.²⁶ | 9 Emiatt pedig egyenesen kell haladnunk a középúton, nehogy akár úgy tűnjék, hogy ellenkezünk az Apostollal, akár úgy, hogy az igen nagy és szent tekintélyű tanítómester megállapítása nem állja meg a helyét. Nem szabad tehát kételkednünk afelől, hogy mindketten igazat mondanak, sőt, szilárdan ragaszkodnunk kell ehhez. Az Apostol szerint mármint az ész nem engedí, hogy minden dolgok oka, amely minden értelmet meghalad, egyetlen teremtett természet számára is ismeretessé váljék. „Mert kicsoda ismerte meg az Úr értelmét?”²⁷ – kérdi az Apostol. Másutt pedig így szól: „Krisztus békéje, mely minden értelmet felülhalad.”²⁸ Ha azonban mindenképp oka távol áll minden olyan dologtól, amelyet teremtett, akkor minden kétségen felül áll, hogy az összes dolog eszméi,²⁹ melyek örökké és változhatatlanul öbenne vannak, szerfölött messze állanak mindazon dolgoktól, amelyeknek az eszméi.

[*Arról, hogy minden dolgok eszméit Istenben nem létezőnek mondjuk, bizonyos teofániák révén viszont létezőnek, amennyiben az angyali vagy az emberi értelem felfoghatja őket.*] Úgy vélem, nem térne el az igazságtól, aki azt állítaná, hogy az angyalok értelmében amaz eszmék valamiféle teofániái vannak, azaz valamely, az értelmes természet számára felfogható, isteni megjelenítései, nem pedig maguk az eszmék, tehát az eredendő minták. Úgy hisszük, hogy Szent Ágoston nem helytelenül mondotta, hogy az angyali teremtmény e teofániákat minden, önmagánál alacsonyabb rendű dolog keletkezése előtt látta. Ezért nem kell fennakadnunk azon, amit mondtunk, hogy az angyalok először Istenben, azután önmagukban látják a náluk alacsonyabb rendű teremtmény okait. Elvégre nemcsak az isteni lényeket nevezzük Istennek, hanem a Szentírás gyakran azt a módot is Istennek nevezi, mely által Ő valamiképp megmutatja önmagát az értelmes és eszes teremtménynek, kinek-kinek a maga felfogóképessége szerint. Ezt a módot a görögök általában *theophaneiának* (azaz Isten megjelenésének)³⁰ hívják. Erre példa a „látám az Urat ülni”,³¹ és a többi hasonló; mert nem az Úr lényegét látta, hanem olyasvalamit, amit Ő hozott létre. Nem csoda tehát, | 447 ha valamiféle háromszoros ismeretet látunk meg az angyalban, mégpedig egy magasabb rendűt,

21 Jeuneau szerint Eriugena itt Calcidius *Timaios*-fordításának 27 D – 28 A részére támaszkodik (Waszink 1962, 20, linn. 15–20). Calcidius művét Eriugena is ismerte, vö. Mathon 1960, 361–375.

22 Róm 4, 17.

23 A mű távolabbi részei alapján Eriugena feltehetőleg a kategóriákra gondol.

24 Szent Ágoston: *De Genesi ad litteram* (*A Teremtés könyve szó szerinti értelmezésben*) 4, 24 és 32.

25 Fil 4, 7.

26 E tétellel kapcsolatban lásd Eriugena átlásfoglalását a korai *De praedestinatione* (*Az eleve elrendelésről*) című írásában: *Omne quod in deo est deus est*, „mindaz, ami Istenben van, Isten” (2, 17–18; Madec, G. [kiad.] 1978. *Iohannis Scotti De divina praedestinatione liber* [CC CM 50]. Turnholt, 10).

27 Róm 11, 34.

28 Fil 4, 7.

29 *rationes omnium rerum*, azaz a platonikus ideák. Az „örök eszmék” fogalmának további megértéséhez lásd Ágoston *83 különböző kérdésről* (*De diversis quaestionibus LXXXIII*) című művének 16. fejezetét („Az ideákról”, CC SL 45 A, 70–73).

30 *dei apparitio*. A teofánia az istenlátás egy módját teszi lehetővé. Miután Isten Eriugena szerint végtelenül meghalad minden létezőt, ezért *lényege* értelmi látással sem látható, csupán az e lényegből keletkező képek észlelhetők. A teofánia ezen elméletét Eriugena Ál-Areopagita Szent Dénesre támaszkodva alakítja ki. Dénesnek *A mennyei hierarchiáról* írott művében a teofánia következő definícióját találjuk: [ἡ ὁρασις ἐκεῖνη,] ἥτις ἐν ἑαυτῇ διαγεγραμμένην ἀνέφαινε τὴν θεῖαν ὡς ἐν μορφώσει τῶν ἀμορφώτων ὁμοίωσιν (cap. 4, 3; CD II, 22; „[ama látomás], mely saját magában ábrázolja és nyilatkoztatja ki az isteni hasonlóságot, mintegy az alak nélküli valóságok alakba öltöztetésével”, ford. Erdő P., in Vidrányi 1994, II. 225). E látomás nyomán isteni megvilágosodás (θεῖα ἔλλαμψις) jön létre a látóban. Az istenlátással kapcsolatos 9. századi vitáról, mely egy ágostoni szöveghely értelmezése kapcsán lángolt fel (*Isten városáról* XXII. 29), történeti áttekintést ad Cappuyns 1929.

31 Iz 6, 1.

32 *quasi quaedam imago imaginis expressa.*

A kifejezés Nüsszai Szent Gergely (335 körül – 395) kappadókiai atya *Az ember teremtéséről (De hominis opificio)* című művének XII. fejezetéből származik (PG 44, 164 A 15; magyarul Vanyó László fordításában lásd Vidrányi 1994 I. kötetében). Gergely művét Eriugena *De imagine (A képmásról)* cím alatt fordította latinra valószínűleg 862-864 táján (szövegkiadása: Cappuyns 1965).

33 1Jn 3, 2.

34 1Kor 13, 12.

35 Szabad idézet Ágostontól az *Isten városáról* XXII. 29 alapján (CC SL 48, 861, linn. 184–187).

36 Vö. Lk 20, 36.

mely a dolgok örök eszméiről elsőként képeződik le az angyalban az imént leírt mód szerint; majd pedig azt, amit a magasabb rendűekből befogadott, mintegy csodálatos és kimondhatatlan emlékezésben | 10 közli önmagával mint a kép egy-fajta, pontos képmása.³² S így azután, ha az önmagánál magasabb rendű dolgokat ily módon képes megismerni, ki merné azt állítani, hogy nem foglal magában valaminő ismeretet az alacsonyabb rendű dolgokról is? Helyesen mondjuk tehát, hogy léteznek ama dolgok, melyek észszel és értelemmel felfoghatóak; azokról el- lenben, melyek minden észszel és értelmet felülmúlnak, szintén helyesen mondjuk, hogy nem léteznek.

[8.] **T.** Akkor mit fogunk mondani amaz eljövendő boldogságról, melyet a szenteknek ígértek, s amelyet nem másnak vélünk, mint az isteni lényeg tiszta és közvetlen szemléletének? Amiként Szent János evangélista mondja: „most Isten gyermekei vagyunk, és még nem lett nyilvánvalóvá, hogy mivé leszünk. De tudjuk, hogy ha nyilvánvalóvá lesz, hasonlókká leszünk öhozzá, mert meg fogjuk Őt látni, mint van.”³³ Ugyanígy Pál apostol: „most tükör által, homályosan látunk, akkor pedig színről színre.”³⁴ Ugyanígy Szent Ágoston az *Isten városáról* írott könyveiben, úgy vélem, az isteni lényeg eljövendő szemléletéről mondja: „a testek révén, melyeket viselni fogunk, minden testben, amelyet csak meglátunk, bárhová is vetjük testi szemünket, magát az Istent szemléljük majd teljes világosságban.”³⁵ Mert ha az angyali szemlélődés igen tiszta hatóerejét felülmúlja az isteni létezés magassága – hisz a fenti érvek által bebizonyosodott, hogy egyetlen értelmes teremtmény sem tudja felfogni az isteni lényegét, s kétségtelen, hogy leginkább az angyalok értelmes természetűek; elvégre még nekünk sincs kilátásunk semmi egyéb boldogságra az angyali természettel való egyenlőségen kívül –,³⁶ akkor ugyan miként lesz képes az üdvözült emberi természet az isteni lényeg magasságát szemlélni?

M. Éles elméjű és elővigyázatos megjegyzés. Hisz ez nem ok nélkül kavarr fel téged. De úgy vélném, elég ehhez annyi, amennyit korábban általában megállapítottunk minden teremtményről.

T. Mi is volt az? Ismételd meg, kérlek.

| 11 **M.** Nemde egyetemesen meghatároztuk, hogy az isteni lényeg semminő testi érzék, semmi ész, se egyetlen, akár emberi, akár angyali értelem számára nem felfogható önmagában véve?

T. Emlékszem, s nem tagadhatom, hogy így tartottam. De úgy tűnik nekem, hogy vagy teljességgel érvényét veszti e korábbi következtetésünk, s az értelmes teremtménynek meg fogjuk adni az önmagában vett isteni lényeg szemléletét, vagy ha e következtetés nem elvethető, mivel rendkívül szilárd érvekre alapozódik, akkor igaz érvek és valószínű példák révén kell majd meghatároznod a módot, amely szerint Istenre irányul a szemlélődés, melyre a szentek ígéretet kaptak az eljövendő életben, s amely az angyalok állandó osztályrésze.

M. Nem tudom, milyen módot keresel, hacsak nem azt, melyet kevéssel | 448 ezelőtt röviden megtárgyaltunk.

T. Szeretném, ha megismételnéd, melyik is az, mert nem emlékszem reá.

M. Emlékszel-e, miben állapodtunk meg, amikor a szent Ágoston atya *Hexameron*járól mondtunk egyet s más?

T. Emlékszem ugyan, de ismét hallani akarom, amit erről mondasz.

M. Úgy vélem, az okozott számodra nehézséget, hogy milyen értelemben mondja az említett atya, hogy a teremtésre váró dolgok okait, melyek mindörökké Istenben vannak, és azonosak vele, az angyalok először Istenben szemlélték, azután önmagukban, majd pedig megismerték maguknak a teremtményeknek sajátos fajait és különbségeit – ha egyszer az isteni lényeg a benne elhelyezkedő eszmékkel egyetemben lényegileg nem lehet felfogható egyetlen teremtmény számára sem.

T. Teljesen értem.

M. Emlékszel-e, mit feleltünk erre?

T. Természetesen emlékszem, ha emlékezetem cserben nem hagy. Azt mondtad ugyanis, hogy az angyalok nem magukat a dolgok okait látták, melyek az isteni lényegben állanak fenn, hanem bizonyos isteni megmutatkozásokat, melyeket, mint mondd, a görögök teofániának neveznek, s amelyeket azon örökkévaló

okok nevével nevezzük meg, melyeknek ezek képei. Hozzátetted még azt is, hogy nem csupán az önmagában változás nélkül létező isteni lényeket magát hívjuk Istennek, hanem Isten nevét viselik a teofániák is, melyek e lényegből és e lényegről megjelennek az értelmes természetben.

| 12 **M.** Jól emlékszel. Hiszen így mondtuk.

T. De mi köze van ennek a mostani dolgunkhoz?

M. Úgy látom, nem kevés. Az angyalok ugyanis véleményem szerint ezen a módon látják mindig Istent is; az igaz emberek pedig már ebben az életben is, az elme elragadtatásának állapotában³⁷ és az eljövendő életben is úgy fogják látni Őt, mint az angyalok.

T. Nem Istent magát fogjuk tehát látni önmagában véve, mivel úgy maguk az angyalok sem látják Őt – ez ugyanis minden teremtmény számára lehetetlen; mert, amiként az Apostol szól, övé „egyedül a halhatatlanság, aki hozzáférhetetlen világozásban lakozik” –,³⁸ hanem bizonyos teofániákat szemlélünk majd, melyek róla jönnek létre bennünk.

[9.] **M.** Úgy van. Elvégre minden egyes ember a maga szentségének s bölcsességének nagysága szerint nyer majd formát egy és ugyanazon forma: az Ige által, mely felé mindenek törekszenek. Ez a forma ugyanis ezt mondja önmagáról az Evangéliumban: „az én Atyámnak házában sok lakóhely van”,³⁹ az Atya házában nevezvén magát. Bár e hajlék egy, s önazonosan és változhatatlanul megmarad, mégis sokszorosnak tűnik majd azok szemében, kiknek megengedi, hogy benne magában lakozzanak. Elvégre minden egyes ember, mint mondtuk, Isten egy-szülött Igéjének ismeretét birtokolja majd magában, amennyire megadatik neki kegyelem által. Amekkora ugyanis a kiválasztottak száma, annyi hajlék lesz majd. Amennyire megsokasodnak a szent lelkek, annyi isteni teofániát vesznek majd birtokba.

T. Valószínűnek látszik.

M. Helyesen mondd, hogy valószínű. Hiszen ki állíthatná ilyen kérdésekről, hogy így vannak és nem másként, miközben látjuk, hogy ezek felülmúlják az emberi figyelem erőit, melyek egyelőre e törékeny testben vannak?

| 449 **T.** Mégis szeretném, hogy röviden tárd fel, ami e teofániáról sejthető, tehát hogy micsoda, honnét van, hol van – vajon kívülünk vagy bennünk nyer-e formát.

| 13 [A teofániáról.] **M.** Magasra törsz, és nem tudom, milyen tárgy lehetne magasabb az emberi kutatás számára. Mindazáltal elmondom, mi található erről ama szent atyák könyveiben, akiknek volt bátorságuk ilyen kérdésekről nyilatkozni.

T. Mondd, kérlek.

M. Azt kérdezed tehát, mi is ez, honnét van, és hol.

T. Pontosán.

M. Azt találjuk, hogy Maximós szerzetes, az isteni filozófus a teológus Gergely beszédeihez írott magyarázataiban igen magasztosan és árnyaltan értekezik e teofániáról.⁴⁰ Azt állítja ugyanis, hogy a teofánia nem máshonnan ered, mint Istenből, és pedig úgy, hogy az isteni Ige, tehát az egyszülött Fiú, aki az Atya bölcsessége, mintegy lefelé ereszkedik az emberi természethez, melyet Ő hozott létre s tisztított meg, valamint úgy, hogy az emberi természet fölfelé emelkedik az említett Igéhez az isteni szeretet révén. A leereszkedés alatt itt nem arra gondolok, mely már megtörtént a Megtestesülés által, hanem arra, amely a teremtmény *theósis*a (azaz átistenülése) útján megy végbe. A teofánia tehát úgy jön létre, hogy Isten bölcsessége a kegyelem által leereszkedik az emberi természethez, e természet pedig a szeretet által fölemelkedik ama bölcsességhez. Úgy tűnik, hogy a szent Ágoston atya egyetért ezzel az értelmezéssel, midőn az Apostol e mondatát magyarázza: „ki bölcsességül lőn nekünk és igazságul”.⁴¹ Így magyarázza ugyanis: „az Atya bölcsessége, melyben és mely által létrejöttek mindenek, s amely nem teremtmény, hanem teremtő, megjelenik lelkünkben könyörületességének valamiféle kimondhatatlan leereszkedése révén, és úgy kapcsolja magához értelmünket, hogy bizonyos kimondhatatlan módon úgyszólván egyfajta összetett bölcsesség álljon elő a hozzánk leereszkedő és bennünk lakozó Igéből, valamint a mi értelmünkben, melyet Ő szeretetből felemel magához, és a saját képére formál”.⁴² Hasonlóképp az igazságosságról és a többi erényről is kifejti, hogy nem jöhetnek létre másként, mint az isteni bölcsesség s a mi értelmünk valaminő csodálatos és kimondhatatlan

37 *mentis excessum*.

38 1Tim 6, 16.

39 Jn 14, 2.

40 Jeaneau úgy véli, e szöveg hely nem található, de megjegyzi, hogy egyesek a következő helyekre utalnak: Maximus Confessor: *Ambigua ad Johannem (Nehéz szöveg helyekről Jánosnak)*, PG 91, 1084 B–C, 1113 A–C, 1385 B–C. Hitvalló Szent Maximós (580–662) e 630 körül keletkezett, alapvető jelentőségű teológiai művében Ál-Areopagita Szent Dénes és Nazianzoszi Szent Gergely (a „Teológus”) írásainak egyes, nehezen érthető szöveg helyeit (*ambiguum*) magyarázza. A megadott passzusok témája Isten emberré válásának és az ember Istennel való azonosulásának misztikus értelmezése.

41 1Kor 1, 30.

42 Jeaneau szerint e szöveg hely nem azonosítható.

- 43 Maximus Confessor: *Ambigua ad Johannem*, PG 91, 1113 B 8 – C 2. A nagy jelentőségű *10. ambiguum* a Nazianzoszi Szent Gergely által Szent Athanasios dicséretére mondott beszéd (*Oratio 21*) magyarázata, tulajdonképpen többrészes, önálló teológiai értekezés. Az Isten leereszkedéséről és az ember felemelkedéséről szóló szakasz egy ide iktatott rövid lélekfilozófiai fejtegetés része (Πῶς καὶ πόσαι κινήσεις εἰσι ψυχῆς). Vö. még Maximus: uo., 1288 A 5–7. fejtegetés a Gergely által *A születésre* (Εἰς τὰ Γενέθλια, *Oratio 38*) mondott beszédről.
- 44 *illuminata, purgata, perfecta*. A felemelkedés három fokozatáról – κάθαρσις (megtisztulás), φωτισμός (megvilágosulás), τελείωσις (tökéletessé válás, beavatás, megszentelődés) – szóló tanítás forrása Ál-Areopagita Szent Dénes *A menyeyi hierarchiáról* című műve, lásd a 3, 2; 7, 3 és 8, 2 stb. fejtegeteket (CD II, 19, linn. 1–7; 30, linn. 23–24; 31, linn. 1–4; 34, linn. 13; Vidrányi 1994, II. 222, 233, 236).
- 45 Jeuneau úgy véli, e szöveghely nem azonosítható, de utal a tétel forrására, Aristotelés *A lélekről* című művének 3, 4. (429 B 30) és 8. (431 B 21) fejezeteire. Az utóbbi helyen olvasható a következő, ismert tétel: „a lélek valamiképpen azonos minden létezővel” (ἡ ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα; Ross, W. D., ed., *Aristotelis De anima*, Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1956, 76).
- 46 Vö. Maximus Confessor: *Ambigua ad Johannem*, PG 91, 1076 A 2–4 (7. *ambiguum* Nazianzoszi Szent Gergely *A szegények iránti szeretetről* mondott beszédéhez [*Oratio 14*], az *unio mystica* állapotának részletes leírásával); 1088 D 6–8 (7. *ambiguum*, a *theosis*, megistenülés állapotának jellemzése); 1140 C 9–10 (*10. ambiguum* a Gergely által Szent Athanasios dicséretére mondott beszédhez, 20. fejezet: szemlélődés Melkisédekről). A fény által átjárt levegő hasonlatáról, mely a misztikus uniót és az abban remélt istenlátást írja le az üdvösség állapotában, lásd Pépin 1967.
- 47 Szabad idézet Szent Ágostontól az *Isten városáról* XXII. 29 alapján (CC SL 48, 861, linn. 184–187; a magyar kiadásban: IV. 539). Lásd a [8.] pont alatt.
- 48 1Kor 15, 28.
- 49 Jób 19, 26.
- 50 Nazianzoszi Szent Gergely: *Oratio 7*, 21 (PG 35, 781 C – 784 A = SC 405, 234–236). Hitvalló Szent Maximos Nazianzoszi Szent Gergely 2. *teológiai beszédének* (*Oratio 28*) 20. fejezetét magyarázva tér ki Gergely 7. *beszédének* fent idézett részére (*Ambigua ad Johannem*, PG 91, 1249 D 11 – 1252 A 1 és 1252 A 8–10). Míg Gergely itt feltehetőleg egyszerűen ‘halhatatlan, boldog lény’-t ért az ‘isten’ szó alatt, addig Maximos értelmezésében – melyet

| 14 hasonulásából. Amennyire ugyanis az emberi értelem fölemelkedik a szeretet révén – mint Maximos mondja –, annyira az isteni bölcsesség is leereszkedik a könyörületesség révén; s ez az oka és lényege minden erénynek.⁴³ Következésképp minden teofánia, tehát minden erény az emberben és Istentől és mindkettőjükből jön létre, nem pedig az emberen kívül, mind ebben és életben, melyben eddig is elkezdett alakot ölteni azokban, kik méltók reá, mind pedig annak eljövendő életében, ki elnyeri majd az isteni boldogság tökéletességét.

T. A teofániák tehát Istentől kiindulva, kegyelem révén jönnek létre a megvilágosult, megtisztult, beteljesedett⁴⁴ anyagi és emberi természetben, az isteni bölcsesség leereszkedése s az emberi értelem fölemelkedése által.

M. Pontosan. Elvégre ezzel a felfogással összhangban áll az, amit szintén Maximos mond, | 450 hogy amit csak képes megérteni az értelem, azzal azonosná is válik.⁴⁵ Amily mértékben tehát a lélek felfog valamely erényt, oly mértékben azonosul is azzal. [10.] Ha pedig példákat szeretnél hallani mindezekre, akkor nyilván ismét Maximoshoz kell fordulnod. Amint ugyanis a Nap által megvilágított levegő semmi másnak nem látszik, mint csakis fénynek – nem mintha elveszíténé saját természetét, hanem mivel a fény oly módon uralkodik el benne, hogy a levegőt azonosnak véljük a fényvel –, úgy az Istennel összekapcsolódó emberi természetet is teljesen Istennek mondjuk, nem mintha megszűnne e természet, hanem mert befogadja az istenségben való részesedést, úgyhogy úgy tűnik: egyedül Isten van jelen benne. Továbbá, a levegő fény híján sötétnek mutatkozik, míg a Nap világozóságát, ahogy az önmagában fennáll, semminő testi érzék nem fogja föl; midőn azonban a napfény a levegőhöz vegyül, akkor kezd megjelenni olyanformán, hogy önmagában véve fölfoghatatlan ugyan az érzékek számára, a levegőhöz keveredve ellenben már felfoghatják az érzékek. Így értsd tehát azt, hogy az isteni lényeg önmagában véve felfoghatatlan, de ha az értelmes teremtményhez kapcsolódik, akkor csodálatos módon úgy tűnik, mintha csupán az isteni lényeg egymaga jelenne meg az értelmes teremtményben.⁴⁶ | 15 Az isteni lényeg kimondhatatlan magassága ugyanis oly igen fölülmúl minden olyan természetet, amely részesül benne, hogy rajta kívül semmi sem mutatkozik meg egyetlen értelmes lényben sem, holott e lényeg saját magában véve, mint mondtuk, semmiképpen sem jelenik meg.

T. Világosan látom, miről szeretnél meggyőzni. De hogy vajon mindez összefér-e a szent Ágoston atya szavaival, azt nem látom át elég tisztán.

M. Légy tehát figyelmesebb, és térjünk vissza Ágoston szavaihoz, melyeket az előbb idéztünk. E szavak pedig, úgy vélem, az *Isten városáról* írott munka huszonkettedik könyvében vannak: „a testek révén, melyeket viselni fogunk, minden testben, amelyet csak meglátunk, bárhová is vetjük testi szemeinket, magát az Istent szemléljük majd teljes világozóságban.”⁴⁷ Fontold meg a szavak jelentését! Nem azt mondta ugyanis, hogy a testek révén, melyeket viselni fogunk, magát az Istent szemléljük majd – hiszen Ő saját magában véve nem látható. Hanem így szól: „a testek révén, melyeket viselni fogunk, minden testben, amelyet csak látni fogunk, magát az Istent szemléljük majd.” Isten tehát a testek révén a testekben, nem pedig önmagában véve lesz látható. Hasonlóképpen az értelem révén az értelmekekben, az ész révén az eszekben, s nem önmagában véve jelenik majd meg az isteni lényeg. Hisz az isteni hatóerő kiválósága oly hatalmasan mutatkozik majd meg az eljövendő életben mindenkinek, aki csak méltó lesz arra, hogy Őt szemlélje, hogy rajta kívül semmi egyéb nem fényeskedik majd sem a testekben, sem pedig amaz értelmekekben. Mert „Isten” lesz „minden mindenben”.⁴⁸ Mintha nyíltan mondaná az Írás: egyedül Isten jelenik majd meg mindenekben. Ezért mondja szent Jób: „és testemben látom meg az Istent”.⁴⁹ Mintha csak azt mondta volna: ebben a testemben, melyet sok kísértés gyötör, | 451 oly nagy dicsőség támad majd, hogy amiként most semmi sem jelenik meg benne a halálon és a romláson kívül, úgy az eljövendő életben semmi sem jelenik majd meg benne az egyedüli Istentől kívül, aki valóban az élet s a halhatatlanság és a romolhatatlanság. Am ha ő a testének boldogságával kapcsolatosan ily nagy dicsőséget jósolt, akkor mit kell gondolnunk lelkének méltóságáról? Különösen mivel – amint a nagy, teológus Gergely mondja – az üdvözültek teste ésszé, az ész értelemmé, az értelem istenné, s ily módon az üdvözültek egész természete magává Istenné változik majd át. Aminek igen szép példait | 16 hozza fel az imént említett Maximos a Gergely műveihez írott magya-

rázatában.⁵⁰ Ezek egyikét már idéztük, midőn a levegőről beszéltünk, most pedig hozzá fogjuk tenni a másikat is, melyet a tűz és a vas szolgálhat.⁵¹ Mert amikor a tűzben megolvasztott vas folyékonyvá válik, akkor az érzékeknek úgy tűnik, hogy semmi sem marad meg a természetéből, hanem teljes egészében tüzes minőséggé változik át, s csak az ész ismeri fel, hogy folyékony állapota ellenére is megőrzi az eredeti természetét. Amiként tehát az egész levegő fénynek, az egész, folyékonyvá vált vas pedig, mint mondtuk, tüzesnek, sőt tűznek mutatkozik, jóllehet megmarad a saját szubsztanciájuk, úgy az ép értelemnek azt is el kell fogadnia, hogy amidőn a jelen világ véget ért, minden, úgy testi, mint testetlen természet csupán Istennek tűnik majd, bár természetük sértetlenül megmarad, úgy, hogy Isten is, ki önmagában véve felfoghatatlan, bizonyos módon benne lesz a teremtményben, míg a teremtmény maga is egy kibeszélhetetlen csoda által Istenné változik át. De erről legyen elég ennyi, ha számodra kellőképpen világos.

T. Természetesen világos, már amennyire az ilyen dolgok egyáltalán világosak lehetnek a mi elménk számára. Hisz kimondhatatlan dologról ki tudna oly világosan szólni, hogy semmi további ne keltse fel az érdeklődők vágyát? Különösen mivel semmi egyéb megdicsőülésre nem nyertünk ígéretet ama dolgokon kívül, melyeket ezen a világon hit által hiszünk, s az ész segédletével kutatunk, és amelyek felől – amennyire lehet – meggyőződést szerzünk, az eljövendő életben pedig tapasztalás útján ismerünk majd meg.

M. Óvatosan és ésszerűen vélekedsz. Ezért úgy gondolom, vissza kellene térnünk a kitűzött tárgyhoz, tehát a természet felosztásaihoz.

T. Így van, vissza kell térnünk, mivel módszeresen kell haladnunk a mondanókban, hogy célt érthessünk.

[11. *A teremtő és nem teremtett természetről.*] **M.** Nos, úgy tűnt nekünk, hogy a természet főt említett felosztásainak első különbsége⁵² a teremtő és nem teremtett természetet jelöli ki. Nem is alaptalanul tűnt így, hiszen az ilyen természet fáját egyedül Istenről állíthatjuk helyesen, akiről értjük, hogy mindenek egyedüli teremtője lévén, ἀναρχος (azaz kezdet nélkül való), mivel egyedül Ő az eredendő oka mindennek, ami belőle és általa létrejött. Ennélfogva Ő a végecélja is mindennek, ami belőle van; | 17 mert hozzá törekednek mindenek. Következésképp Ő a kezdet, a közép, és a vég; kezdet azért, mert belőle lett minden, ami részesül a létezésben; közép azért, mert minden benne és általa áll fenn és mozog; s vég azért, mert hozzá tart mindaz, ami keresi a | 452 maga mozgásának elnyugvását és a maga tökéletességének állandóságát.⁵³

T. Igen szilárdan hiszem, s amennyire megadatik, értem, hogy kizárólag a mindenség isteni okáról lehet ezt helyesen állítani, mivel egymaga teremti a mindenséget, amely tőle származik, és maga nem teremtménye semminő magasabb rendű, Őt megelőző oknak. Elvégre Ő a legfőbb és egyetlen oka a mindenségnek, mely belőle jött létre és benne áll fenn. [12.] Mégis szeretném tudni, mit gondolsz a következő dologról. Nem kevés gondot okoz ugyanis nekem, hogy igen gyakran azt találok az isteni természetről értekezni próbáló szent atyák könyveiben, hogy e természet nemcsak teremt mindent, ami van, hanem maga is teremtetik. Mert – amint mondják – létrehoz és létrejön, teremt és teremtetik.⁵⁴ Ha tehát így áll a dolog, akkor nem is tudom, okoskodásunk miként áll meg a lábán. Azt mondjuk ugyanis, hogy ez a természet csupán teremt, és semmi sem teremti őt.

M. Jogosan kételkedsz. Hisz én is módfelel csodálkozom ezen, és szeretném, ha általad megtudhatnám, hogy e jellemzők, melyek egymással kölcsönösen ellentétesnek tűnnek, miként tehetnének egyebet, mint hogy kölcsönösen egymás ellen hatnak; és hogy miként kell az igaz észt ezzel kapcsolatosan kikérdezni.

T. Kezdj csak hozzá, kérlek. Hiszen az ilyen dolgok kapcsán nem a magam ítéletére vagyok kíváncsi, hanem a tiédre, s tőled várok útmutatást okoskodásunkhoz.

[Az „Isten” névről.] **M.** Nos, úgy vélem, hogy először, ha jónak látod, azt a nevet kell vizsgálnunk, mely a Szentírásban igen gyakran fordul elő, s amely az „Isten”. Hisz bár sok névvel jelöljük az isteni természetet, | 18 amilyenek például a ‘jóság’, ‘lényeg’,⁵⁵ ‘igazság’ és a többi ilyesféle, a leggyakrabban mégis ezzel a névvel él a Szentírás.⁵⁶

T. Nyilvánvalóan.

Eriugena is követ – már maga Isten veszi fel magába a feltámadás utáni lelket. Eriugena jól ismerte Maximos e művét, melyet 862 és 864 között latinra is fordított.

51 Az áttüzesített vas metafizikai hasonlatának eredete Órigenés *A principiumokról* című művének II. 6. 6. fejezete. J. Pépin szerint a középkori filozófusok különösen a 13–14. századtól gyakran használták a fény által átjárt levegő és a tüzes vas metaforáját a lélek Istennel való egyesülésének képszerű ábrázolására. E metaforák azt fejezik ki, hogy a lélek az üdvözülés állapotában sem oldódik fel teljesen Istenben, hanem Isten és a lélek két különböző szubsztancia marad (vö. Pépin 1967).

52 *differentia [specifica]*, fajalkotó különbség.

53 Jeaneau szerint e leírás fontos forrásai Ál-Areopagita Szent Dénes *De divinis nominibus* (Περὶ τῶν θεῶν ὀνομάτων, *Isten nevei*) című művének 4., 4., 5., 8. és 10. fejezetei. A mű talán legfontosabb része a 4. rész, mely Istent mint a Jót (*to agathon*) tárgyalja. E rész 4. fejezete a Jót mint kozmikus okot és értelmi fényt vizsgálja. Isten eszerint egyfelől kívül van a világmindenségen (ἡ τῆς πάντων ἐπέκεινα θεότητος ἀγαθότης) mint az ok, amelyből minden keletkezett (ἐξ οὗ τὰ πάντα ὑπέστη). A létezők másfelől Istenben állnak fenn (ἐν ᾧ τὰ πάντα συνέστηκεν), másrészt visszavágnak a vele való szorosabb egységbe (οὐ ἐφίεται πάντα; Suchla, B. R. [kiad.] 1990. *Corpus Dionysiacum I: Pseudo-Dionysios Areopagita: De divinis nominibus*. Berlin–New York [a továbbiakban CD I], 147 és 148).

54 Eriugena a *Periphyseon* III. könyvében visszatér ehhez a tételhez, melyet állítása szerint Areopagita Szent Dénestől vett (CC CM 163, 22, linn. 577–588 = PL 122, 632 D 3–633 A 10; vö. Dénes: *De divinis nominibus [Isten nevei]* 5, 8; CD I, 187, linn. 4–6).

55 *essentia* – fordítható ‘létezés’-nek is, a két jelentés Eriugena számára szorosan összefügg.

56 Az itt kifejeződő archaikus szemantikai felfogás korai példája a 7. századi hispániai püspök, Sevillai Izidor műve, az *Etimológiák* (*Etymologiarum libri XII*, PL 82, 73 A – 728 C). Izidor az istenfogalmat ugyanígy Isten különböző – héber, görög, latin – megnevezései alapján fejtegeti (VII. 1. 2–40; 259 C 1 –264 A 12).

57 Isten (gör.)

58 Vö. Platón: *Kratylos* 397d3–4, ahol Sókratés ironikusan faggatja Hermogenést a nevek eredetéről, s ennek során szintén a ‘futni’ igéből származtatja a régen istenek hitt égitestek nevét: αὐτὰ ὀρῶντες πάντα αἰεὶ ἰόντα δρόμῳ καὶ θεόντα, ἀπὸ ταύτης τῆς φύσεως τῆς τοῦ θεῖν ‘θεοῦς’ αὐτοὺς ἐπονομάσαι („látva, hogy azok mind állandóan gyors mozgással haladnak és szaladnak, e futó természetük alapján nevezték őket isteneknek”. Jeaneau számos további potenciális forrást jelöl meg.

59 Zsolt 147, 15.

60 *a se ipso in se ipso ad se ipsum.*

M. E név etimológiája mármost a görögöktől származik. Vagy a θεωρῶ (azaz ‘látni’) igéből vezethető le ugyanis, vagy a θέω (azaz ‘futni’) igéből, vagy – ami valószínűbb, mivel egy és ugyanazon értelem van bennük – a helyes felfogás szerint mindkettőből ered. Hisz amennyiben a θεωρῶ igéből eredeztetjük, a θεός-t⁵⁷ ‘szemlélő’-nek értelmezzük. Elvégre Ő mindent, ami létezik, saját magában szemlél, mivel önmagán kívül semmit sem pillant meg, mert rajta kívül nincsen semmi. Ha ellenben a θέω igéből vezetjük le a θεός-t, akkor helyesen ‘futó’-nak értjük.⁵⁸ Ő fut ugyanis szét mindenekbe, és egyáltalán nem áll, hanem futásával tölt be mindeneket, amint írva van: „nagy hirtelen lefut az Ő rendelete”.⁵⁹ Ugyanakkor azonban mégsem mozog semmiképp. [*Isten mozgásáról és állásáról.*] Mert Istenről igen helyesen állítják, hogy álló mozgás és mozgó állás. Áll ugyanis önmagában, megváltoztathatatlanul, mert sohasem hagyja el a maga természetes állandóságát, de mégis mozgatja önmagát mindeneken keresztül, hogy legyenek ama dolgok, melyek lényeg szerint tőle vannak. Hisz minden az Ő mozgása révén jön létre. S ezért egy és ugyanazon értelem van a nevének, az ‘Isten’-nek mindkét | 19 értelmezésében. Isten számára ugyanis nem mást jelent mindeneket befutni, mint mindeneket szemlélni; és úgy az Ő szemlélete, mint az Ő futása által lesznek mindenek.

T. A név eredetéről immár kellő mértékű és valószínű meggyőződést szereztünk. De | 453 nem látom eléggé, merre mozoghat az, aki mindenütt jelen van, aki nélkül semmi sem létezhet, s akin túl semmi sem nyúlik. Elvégre Ő mindenek helye és körülvevője.

M. Nem azt mondtam, hogy Isten önmagán kívül mozog, hanem azt, hogy önmagától önmagában önmagához.⁶⁰ Nem kell ugyanis más mozgást hinnünk őbenne az Ő akaratának törekvésén kívül, mely által akarja, hogy mindenek létrejöjjenek; amiként az Ő állása sem úgy értendő, mintha mozgás után megállana, hanem ugyanezen akarat megváltoztathatatlan szándékaként, mellyel meghatározza, hogy mindenek megmaradjanak eszméik megváltoztathatatlan állandóságában. Nem a szó szoros értelmében mondjuk ugyanis róla, hogy mozog, vagy hogy áll. Hiszen látjuk, hogy e kettő egymással kölcsönösen ellentétes. Az igaz ész azonban tiltja, hogy ellentmondást gondoljunk el vagy értsünk meg őbenne, különösen mivel az állás a szó szoros értelmében a mozgás véget érése; ámde Isten nem azért kezd mozgásba, hogy valamely állásig jusson el. E neveket tehát, mint sok más hasonlót, a teremtményről valaminő isteni metafora révén vonatkoztatjuk a Teremtőre. Nem is ésszerűtlenül, mivel Ő mindazon dolgok oka, amelyek állanak vagy mozognak. Elvégre őtőle kezdik futásukat, hogy létrejöjjenek, mert Ő mindenek kezdete; és természetes mozgással jutnak el rajta keresztül őhöz, hogy őbenne megváltoztathatatlanul és mindörökké megálljanak, miután Ő mindenek beteljesedése és megnyugvása. Hiszen rajta túl már nem törekednek semmi felé, mivel benne találják meg mozgásuk kezdetét s végét. Istent tehát nem azért nevezük ‘futó’-nak, mert önmagán kívülre fut az, aki mindig megváltoztathatatlanul áll önnön magában, s aki mindeneket betölt, hanem azért, mert mindeneket futásra késztet a nem létezők közül a létezők közé.

Válogatott bibliográfia

AL = *Aristoteles Latinus*

Allard, G.-H. 1983. *Johannis Scoti Eriugena Periphyseon. Indices generales.* Montréal–Paris.

Alonso, J. M. 1950–1951. „Teofanía y visión beata en Escoto Erígena”: *Revista Española de Teología*, vol. X, cuad. 3º (núm. 40), 361–389; vol. XI, cuad. 3º (núm. 44), 255–281.

Bieler, L. 1973. „Remarks on Eriugena’s Original Latin Prose”: J. J. O’Meara – L. Bieler (szerk.): *The Mind of Eriugena.* Dublin, 140–146.

Brennan, M. 1989. *Guide des études érigeniennes – A Guide to Eriugenian Studies.* Bibliographie commentée des publications 1930–1987. A Survey of Publications 1930–1987. Fribourg–Paris.

Cappuyns, D. M. 1929. „Note sur le problème de la vision béatifique au IX^e siècle”: *Recherches de théologie ancienne et médiévale* I, 98–107.

Cappuyns, M. 1965. „Le *De imagine* de Grégoire de Nysse traduit par Jean Scot Érigène”: *Recherches de théologie ancienne et médiévale* XXXII, 205–262.

- CC CM = *Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis*
 CC SL = *Corpus Christianorum, Series Latina*
 CD = *Corpus Dionysiacum*
 Cohn, L. – Wendland, P. (kiad.) 1962. *Philonis Alexandrini opera quae supersunt*. Vol. I. Berlin, 34.
 Contreni, J. J. – Ó Néill, P. P. 1997. „Introduction”: uők (szerk.): *Glossae divinae historiae. The Biblical Glosses of John Scottus Eriugena*. Firenze, 3–85.
 Crouse, R. D. 1996. „Primordiales causae in Eriugena’s Interpretation of Genesis: Sources and Significance”: G. Van Riel et al. (szerk.): *Iohannes Scottus Eriugena. The Bible and Hermeneutics*. Leuven, 209–220.
 CSEL = *Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum*
 D’Onofrio, G. 2002. „Cuius esse est non posse esse. La quarta species della natura eriugeniana, tra logica, metafisica e gnoseologia”: J. McEvoy – M. Dunne (szerk.): *History and Eschatology in John Scottus Eriugena and his Time*. Leuven, 367–412.
 Floss, H. J. (kiad.) 1853. *Joannis Scoti opera quae supersunt omnia ad fidem Italicorum etc.* PL 122. Paris (reprint: Turnhout, 1978).
 Gersh, S. E. 1973. *Κίνησις ἀκίνητος. A Study of Spiritual Motion in the Philosophy of Proclus*. Leiden.
 Gersh, S. 1986. *Middle Platonism and Neoplatonism. The Latin Tradition*. I–II. Notre Dame, Indiana.
 Gregory, T. 1963. „Note sulla dottrina delle «teofanie» in Giovanni Scoto Eriugena”: *Studi medievali* (3ª serie) IV/1, 75–91.
 Jeaneau, É. A. 1987. „Jean Scot et la métaphysique du feu”: uő.: *Études Érigéniennes*. Paris, 299–319.
 Jeaneau, É. A. (kiad.) 1996. *Iohannis Scotti seu Eriugena Periphyseon. Liber primus*. Brepols.
 Locher, A. (kiad.) 1976. *Marii Victorini Afri opera theologica*. CSEL 83. Leipzig.
 Lossky, V. 1962. *Vision de Dieu*. Neuchâtel.
 Madec, G. (kiad.) 1978. *Iohannis Scotti De divina praedestinatione liber*. Turnhout.
 Madec, G. 1980. „Observations sur le dossier augustinien du »Periphyseon«”: W. Beierwaltes (szerk.): *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*. Heidelberg, 75–84.
 Madec, G. 1988. „Le dossier augustinien du *Periphyseon* de Jean Scot”: uő (szerk.): *Jean Scot et ses auteurs. Annotations Érigéniennes*. Paris, 73–137.
 Marenbon, J. 1981. *From the Circle of Alcuin to the School of Auxerre. Logic, Theology and Philosophy in the Early Middle Ages*. Cambridge University Press.
 Mathon, G. 1960. „Jean Scot Érigène, Chalcidius et le problème de l’âme universelle (À propos des *Annotationes in Martianum* 7, 10)”: *L’homme et son destin d’après les penseurs du Moyen Age*. Actes du premier congrès international de philosophie médiévale, Louvain.
 Mattalia, D. (kiad.) 1999. *Dante Alighieri, La Divina Commedia III: Paradiso*. Milano.
 McKitterick, R. 1995. „The Palace School of Charles the Bald”: uő: *The Frankish Kings and Culture in the Early Middle Ages*. Aldershot, 326–339.
 MGH = *Monumenta Germaniae historica*
 Minio-Paluello, L. (kiad.) 1961. *Aristoteles Latinus 1: Categoriae vel Praedicamenta*. Bruges–Paris.
 Nidditch, P. H. (kiad.) 1975. *John Locke, An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford.
 Norris, J. 1698. *Treatises upon Several Subjects*. London.
 Patkós J. (ford.) 1991. „Philón, A világ teremtéséről”. *Magyar Filozófiai Szemle* 35/6, 821–865.
 Pépin, J. 1967. „»Stilla aquae modica multo infusa vino, ferrum ignitum, luce perfusus aer«. L’origine de trois comparaisons familières à la théologie mystique médiévale”: *Divinitas* 11/1, 331–375.
 PG = *Patrologia Graeca*
 Piemonte, G. 1986. „L’expression »quae sunt et quae non sunt«: Jean Scot et Marius Victorinus”: G.-H. Allard (szerk.): *Jean Scot écrivain*. Montréal–Paris, 81–113.
 PL = *Patrologia Latina*
 Rodis-Lewis, G. (kiad.) 1979. *Malebranche, Oeuvres I*. Paris.
 Rorem, P. – Lamoreaux, J. C. 1998. *John of Scythopolis and the Dionysian Corpus. Annotating the Areopagite*. Oxford.
 Ross, W. D. (kiad.) 1956. *Aristotelis De anima*. Oxonii.
 SC = *Sources chrétiennes*
 Sheldon-Williams, I. P. 1959. „A Bibliography of the Works of Johannes Scottus Eriugena”: *The Journal of Ecclesiastical History* X/2, 198–224.
 Sheldon-Williams, I. P. 1973. „Eriugena’s Greek Sources”: J. J. O’Meara – L. Bieler (szerk.): *The Mind of Eriugena*. Dublin, 1–12.
 Vidrányi K. (szerk.) 1994. *Az isteni és az emberi természetéről*. I–II. Budapest.
 Victorisz, L. 1966. *Greek Sources in the Periphyseon of John Scotus, called Eriugena*. Pontifical Institute, Toronto (kiadatlan szakközlöt).

Pásztókai-Szeőke Judit (1975) régész, 2007 és 2012 között a *DressID: Clothing and Identities – New Perspectives on Textiles in the Roman Empire* nemzetközi kutatási projekt *Production and Trade* kutatócsoportjának vezetője. Kutatási területei: a római provinciák régészete, pannoniai textilművesség, textilművesség és társadalom kapcsolata a régészeti korokban, valamint a római viselet.

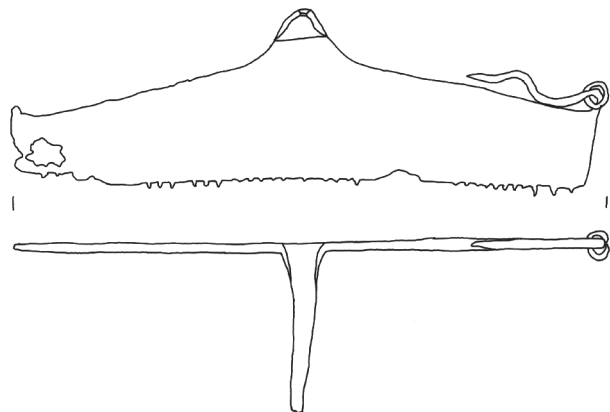
Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Inspiráció, imitáció, imázs. A Kr. u. 3. századi katonai viselet szír eredetű elemei (2013/2).

Serlegi Gábor (1971) régész, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontja Régészeti Intézetének tudományos segédmunkatársa. Kutatási területei: környezetrégészet, paleoklimatológia, „site formation process”, műszeres lelőhelyfelderítés.

Bevezetés

A címben feltett kérdésre mindenki automatikusan rávágja: vízvezetékeket, utakat és közfürdőket, ahogyan azt a Judea Népe Front tagjai is megállapítják a *Brian élete* című filmben. Ezekon a közismert építményeken túl azonban azt is elmondhatjuk, hogy a Dunántúl területén a természeti környezet talán addigi legnagyobb mértékű átalakítása is a római korban történt. Ez a beavatkozás a megelőző időszakéval összehasonlítva nemcsak méreteiben volt sokkal jelentősebb, hanem mint átgondolt és célirányosan végrehajtott tevékenység talán egy nagyobb léptékű, birodalmi szintű mechanizmus részeként is értelmezhető.

Az olyan nagy kiterjedésű, több kontinensre is átnyúló, kifinomult egymásrautaltsági és támogatási hálózattal rendelkező birodalmak esetében, mint amilyen a római is volt, a változó természeti körülményekből adódó kihívásra mindenképpen összetett reakció várható. Feltételezhető továbbá, hogy a ko-



1. kép. Vas *pecten* vagy fogazott vetülékleverő (Rupnik László rajza)

„De mit tettek értünk a rómaiak?”

Textilművesség, klíma és a Balaton a Kr. u. 4. századi Dunántúlon

Pásztókai-Szeőke Judit – Serlegi Gábor

rabeli társadalom nemcsak a kedvezőtlen természeti körülmények negatív hatásait volt képes mérsékelni, de esetenként nagyobb szabású állami beavatkozásokkal ezeket éppenséggel a birodalom előnyére is képes volt fordítani.

A tárgyak

Vizsgálódásunk kiindulópontját két olyan vasból készült római eszköztípus jelenti, amelyek gyakran fordulnak elő sírmellékletként a Dunántúl 4. századi temetkezéseiben (3. b kép). Ezen tárgyak egyike egy 200-300 mm hosszú, téglalap alakú, egyik hosszanti oldalán teljes egészében, centiméterenként általában egy-két rövid foggal csipkézett vaspengve, amelynek másik hosszanti oldalán középen egy, a pengével derékszöveget vagy tompaszöveget bezáró nyéltüske található (1. kép).¹ A másik vasból készült eszköz egy szintén 200-300 mm hosszú, egyik végén hegyben végződő kerek keresztmetszetű pálca (2. kép).² Pannoniában mindkét eszköztípus eddig ismert legkorábbi példányai talán már a Kr. u. 2–3. század folyamán is használatban lehettek, azonban a 4. századtól kezdődően alkalmazásukat illetően szemernyi kétségünk sem lehet.³ Néprajzi analógiák, illetve mai tárgyakhoz való formai hasonlóságuk alapján a fogazott vaseszközöket általában állatvakaróként szokás azonosítani,⁴ míg a hegyben végződő pálcákat nyársként,⁵ vagy guzsalyként,⁶ illetve orsópálcaként.⁷

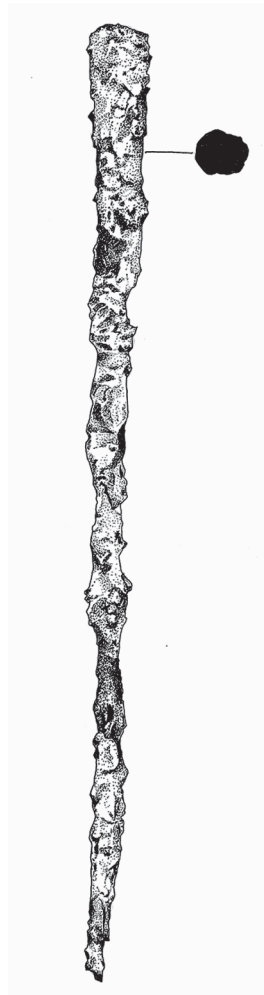
Újabban bizonyítottá vált, hogy mindkét vaseszköz ugyanahhoz a szerszámkészlethez tartozott, és a függőleges kétgerendás szövőszéken való szövésnél használták őket: egy hegyben végződő, magyarul cecének, latinul *radius*-nak nevezett pálcát használtak a függőlegesen futó láncfonalak kiemelésére, illetve az egyenetlenségek eligazítására, mielőtt az újonnan bevetett vízszintes szálakat, az ún. vetüléket egy leverő fésűvel a helyére igazították.⁸ Ez utóbbi fésű, azaz latinul *pecten* az általunk tárgyalt, nyélbe foglalt fogazott vaspengével azonosítható.

Érdeklődésre tarthat számot, hogy milyen textilek készülhettek a fenti vasszerszámok segítségével. Amennyiben a vas vetükleverők néhány közös jellemzőjére tekintünk, talán erre a kérdésre is találhatunk lehetséges választ. Ilyen jellemzők: a tárgyak tömege; a penge szélessége, valamint a fogak hossza és sűrűsége. A fogak sűrűsége alapján elmondható, hogy viszonylag alacsony szálsűrűségű textil készítésére is alkalmasak voltak. A fogak rövidege csak viszonylag kis keresztmetszetű szövet készítését tette lehetővé: hosszabbakra csak csomózott szőnyegek esetében van szükség, így azok a szövet vastagabb keresztmetszetét is átérik.

Nagy tömegük megkönnyíti a szövő dolgát, hiszen kevesebb erő kifejtésével is tömör, zárt szerkezetű szövetet lehet készíteni. A 20-30 cm széles penge szintén haladós munkát tesz lehetővé, de például kilim (azaz szőtt, csomózás nélkül készült képes kárpit) készítésében inkább akadályozó, hiszen ott a sokszínű mintának egyszerre csak egy kis elemén dolgoznak: ebben az esetben a rövid penge használata sokkal célravezetőbb, a széles inkább akadályozza a hatékony munkát.

Tehát a szerszámok közös jellemzői alapján megállapítható, milyen szövetfélésegek (így csomózott szőnyegek, illetve összetett mintájú kilimek) szövésére *nem* voltak alkalmasak ezek az eszközök. Amennyiben vizsgálat alá vonjuk előkerülésük régészeti kontextusát, talán választ találhatunk arra is, mi az, ami készülhetett velük.

Bár ugyanahhoz az eszközkészlethez tartozó mindkét vasszerszám (*pecten* és *radius*) használata a Dunántúl egész területén bizonyítható a vizsgált időszakban, egy-két szórványos előfordulástól eltekintve nagy többségük



2. kép. Vas *radius* vagy cece (Soproni Múzeum, Gabrieli Gabriella rajza)

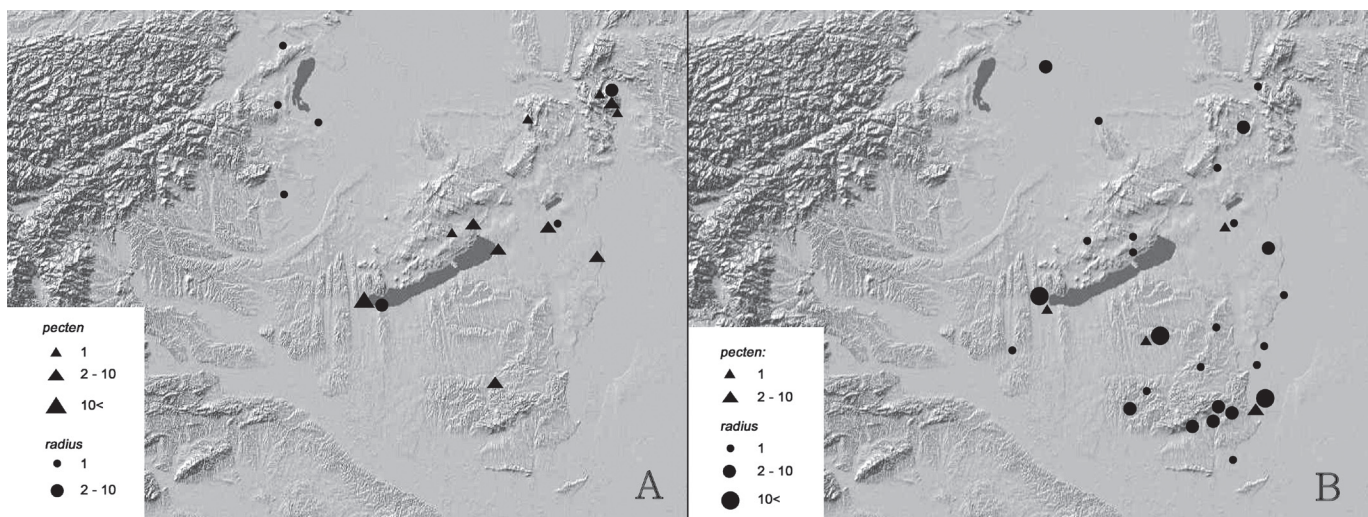
mégis a Kelet-Dunántúlról, illetve a Balaton-tól délre eső területről származik. A sírokból származó példányok esetében ez az eloszlásbeli egyenetlenség még inkább szembeötlő (3. kép a és b).⁹

Figyelemre méltó továbbá, hogy városi településekre és temetőikre egyáltalán nem jellemzőek,¹⁰ illetve mind Pannoniában, mind a balkáni provinciákban igen gyakran kerülnek elő elsősorban vas mezőgazdasági eszközöket tartalmazó leletegyüttesekben.¹¹ Használatuk, illetve az előállított szövetek használati köre tehát a mezőgazdasággal, vagy általában a vidéki településeken folytatott tevékenységekkel mutat szoros kapcsolatot. Tehát jellemzőik és az előkerülési kontextusuk alapján elmondható, hogy ezek a rurális környezetben nem túl finom szövet készítésére használt eszközök valamilyen okból a 4. századi dél-dunántúli népesség számára olyan fontosak voltak, hogy elhunyt szeretteik sírjába gyakran melléklet gyanánt is behelyezték.

Nem valószínű, hogy esetünkben egy állami tulajdonú 4. századi textilműhelyhez (gyapjúköpenyeket és -takarókat is gyártó *gynaeceum*-hoz) kapcsolható eszközről lenne szó: valószínűtlen, hogy a *Notitia Dignitatum* szerint Sirmium és Bassiana mellett Ioviában található egyik pannoniai állami szövőműhely¹² alkalmazottainak munkaeszközei térben ennyire szórta jelentkeznének.

A kérdés továbbra is adott: mit jelképezhettek ezek a vasból készült szövőeszközök a Dunántúl egyes részein, hogy számos elhunyt hátrahagyott családja szükségét érezte szeretett halottjuk mellé helyezésüket a sírba?

Míthogy ezen sírok a Balatontól délre húzódó területeken mutatnak koncentrációt, jelen dolgozatot a továbbiakban hasznos lehet a tó római kori történetével folytatni.



3. kép. Vas szövőeszközök (*radius* és *pecten*) elterjedése a Dunántúlon: a) településekről; b) temetőkből

Új termőföldek nyerését célzó kormányzati intézkedések a 3–4. századi Dél-Dunántúlon

A Balaton, vagy ahogy egykor a rómaiak hívták: a *lacus Pelson*¹³ a pannoniai táj egyik meghatározó természeti eleme volt. A 19. századi szabályozását megelőzően mind kiterjedése, mind formája nagymértékben különbözött a ma ismerttől. Természetes állapotában vízszintjének változásait kizárólag klimatikus tényezők befolyásolhatták: egyrészt a felszínére és vízgyűjtő területére hulló csapadék, valamint az innen elpárolgó víz mennyiségének arányától függ.¹⁴ Vízszintjének nagyon kis mértékű csökkenése vagy emelkedése befolyással volt mind a vízzel borított, mind a vízjárta terület kiterjedésére, valamint ennek következményeként az emberi megtelepedésre és a környező mezőgazdasági területek produktivására. Hosszantartó éghajlati változások nemcsak a tó vízszintjének alakulását befolyásolták tartósan, de az emberi megtelepedés struktúráit is, drasztikus esetben akár a települések feladásához is vezethettek.¹⁵

Az M7-es autópálya építkezéseit megelőző nagyfelületű leletmentő ásatásoknak köszönhetően a Balaton déli partjának római kori megtelepedési történetét elég jól ismerjük (4. kép).¹⁶ Az itt feltárt római kori telepek geomorfológiai jellemzői meglehetősen hasonlóak: mindannyian löszlejtőkön, egykori öblök partján helyezkedtek el. A Kr. u. 3. század közepéig ezek a telepek folyamatosan lakottak voltak, azonban ekkor hirtelen, markáns pusztulási rétegek nélkül hagyják fel

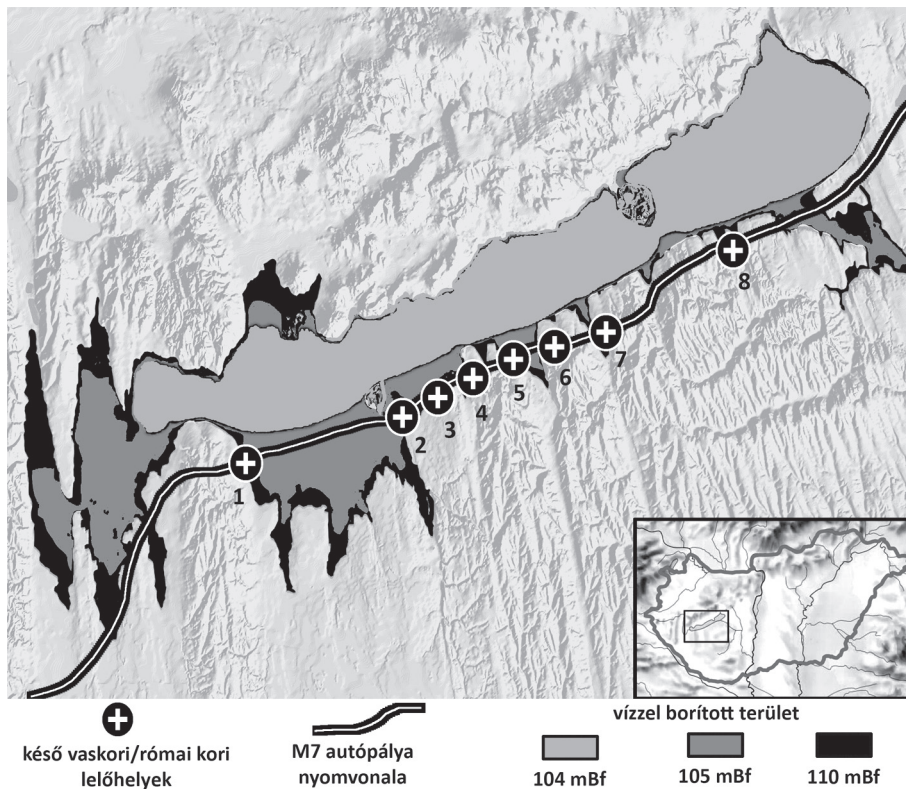
őket. Az ok valószínűleg az emelkedő vízszint lehetett, amelyet feltehetően a növekvő csapadékmennyiség okozhatott.¹⁷ Európa más tájain is megfigyelhető a Kr. u. 3–4. század folyamán a növekvő csapadékmennyiség és annak az emberi megtelepedésre a fentivel párhuzamba állítható hatása.¹⁸ Ezzel szemben a Balaton partján az egyik korábban felhagyott település a 4. század folyamán újra benépesül,¹⁹ egy másik pedig nemcsak a korabeli, de a modern, igen alacsonyan tartott vízszint alatti tengerszint feletti magasságon újonnan létesül.²⁰ Mindkét település ékes bizonyítéka a Balaton-vízszint 4. századi drasztikus csökkenésének. Minthogy ez az Európa más részein észleltekkel²¹ ellenkező tendenciát mutat, feltételezhető, hogy okai olyan emberi beavatkozásban keresendők, melynek célja a klimatikus okok miatt magas talajvízszintű part menti területek kiszáritása volt.²²

A fentiek összegzéseként elmondható, hogy a klímaváltozás következtében megnövekedett csapadékmennyiség hatására nemcsak a Balaton vízszintje emelkedett meg a 2–3. század folyamán, de vízzel borított, elmocсарasodott területe is növekedett, valamint a környező földterületek jelentős részét a járulékos talajvízszint emelkedésből adódó problémák is komolyan sújthatták. Tehát a legújabb környezetregészeti eredmények alátámasztják Aurelius Victor azon közlését, miszerint a 3. század végén Galerius császár a Balaton vizének a Dunába leengedésével, valamint hatalmas erdők kiirtásával új, mezőgazdasági művelés alá vonható kiterjedt állami földekhez jutott Pannoniában.²³

A római katonai mérnökök a földek termelékenységét is befolyásoló problémákat a Dunántúlon az addigi legnagyobb környezetalakítással orvosolták, amelynek során máig érzékelhető változtatásokat hajtottak végre a dél-dunántúli vízrendszerben (5. és 6. képek). A topográfiai és geomorfológiai adatok elemzése alapján arra következtethetünk, hogy a szabályozást megelőző időszakban a Balaton, valamint a Kis-Koppány- és Jaba-patakok külön vízgyűjtőhöz tartoztak, nem kapcsolódtak a Kapos-Koppány-Sárvíz-Duna vízrendszerhez. A lecsapolási munkák során ezt a két vízrendszert köthették össze, megteremtve így a Balaton és a Duna völgye közti közvetlen kapcsolatot.²⁴ Egy ilyen komoly szakértelmet és szervezést, valamint nem elhanyagolható mértékű földmunkát igénylő beavatkozásnak a háttérében mindenképpen jelentős gazdasági érdekek húzódhattak.

Galerius császár ugyanekkor betelepíti a Dél-Dunántúltra a karpokat is,²⁵ akik így segítségével lehettek mind a csatornázásban és az erdőirtásban, mind az újonnan nyert területeket is megművelő adófizetőként.

A lecsapolás nem *ad hoc* döntés eredménye, inkább értelmezhető a 4. századi Pannónia területén kezdeményezett állami nagyberuházások keretében végrehajtott tevékenységsorozat első, a ter-



4. kép. Késő vaskori és római kori partközeli lelőhelyek az M7 autópálya nyomvonalaiban:

- 1) Balatonkeresztúr-Réti-dűlő; 2) Ordacsehi-Bugaszeg, Ordacsehi-Csereföld;
- 3) Ordacsehi-Kistöltés; 4) Balatonboglár-Berekre-dűlő; 5) Balatonlelle-Kenderföld;
- 6) Balatonszemes-Szemesi-berek; 7) Balatonőszöd-Temetői-dűlő; 8) Zamárdi-Kútvolgyi-dűlő

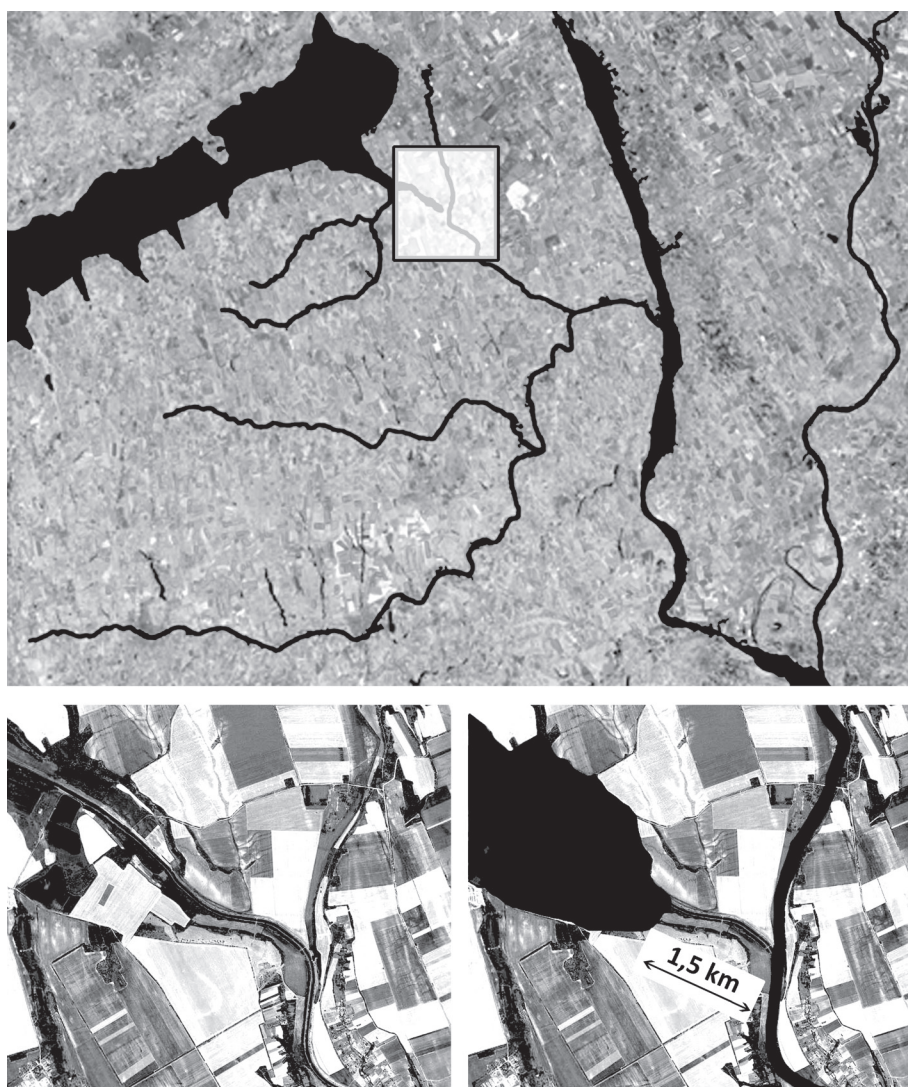
mészetet átalakító láncszemeként; más szavakkal: a római kormányzat ama új, hosszú távra szóló politikájának részeként, amelynek keretében a kedvezőtlen, illetve kevésbé kedvező dél-pannoniai természeti állapotokba beavatkozva a helyi mezőgazdaság produktivitását szándékoztak növelni.²⁶ Persze jó lenne tudni, milyen mezőgazdasági terményeket termeltek az újonnan nyert területeken. Feltételezhető, hogy azokat részesítették előnyben, amelyekre nagy mennyiségben is volt kereslet, tehát termesztésük profittal járt, így termelve ki és fizetve vissza a kezdeti állami beruházások jelentős költségeit, amelyek hosszú távon esetleg még további, tiszta hasznot is eredményezhettek. Ez a jól jövedelmező termény leginkább valamilyen tápláléknövény, például gabona lehetett.

A feltételezést ismert irodalmi források is alátámasztják: míg a korai századokban Pannoniát erdős vidékként jellemzik, amely híresen bővelkedik tölgyerdőkben és erdei vadállatokban,²⁷ addig a 4. századra ez a kép gyökeresen megváltozik, és mint gazdag mezőgazdasági területet kezdik emlegetni.²⁸ Az archeobotanikai és palinológiai eredmények is hasonlóan virágzó római kori gabonatermesztést bizonyítanak a térségben.²⁹

Egyéb adatok is felsorakoztathatóak a Balatontól délre eső területek 4. században virágzó gabonatermesztése mellett: így például a térség egyes településeinek gabonásvermei esetében térfogatnövekedést figyeltek meg ebben az időszakban.³⁰ A növekvő gabonátömeg ennél is nyilvánvalóbb bizonyítéka a térségben az ún. belső-pannoniai erődök (7. kép) és azok nagyméretű, többszintes gabonátárolóinak a megépítése:³¹ becsléseink szerint a Balatontól délre esők (az alsóhetényi, a fenékpusztai és a ságvári *horreumok*) kb. 3831–11494 hektárnyi földterületről származó, illetve 7662–34481 fő élelmezésére elegendő gabonamennyiség raktározására voltak alkalmasak.³²

Ezen fallal körülvett, egységes tervek alapján a 330–340-es években épült³³ begyűjtő és redistribúciós központok közül három éppen a Balatontól délre eső hátszágban helyezkedett el. Ezek a belső erődök biztosították a birodalmi határ mentén állomásozó katonai csapategységek, valamint háború idején a térségbe érkező hadsereg ellátását is.

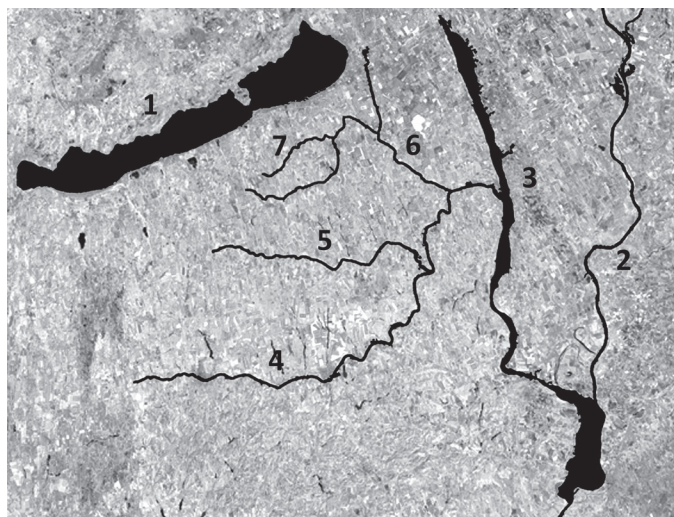
Bár az erődök a barbár betöréseknek és fosztogatásoknak kitett dunai határtól távol létesültek,³⁴ mégis kivétel nélkül mindegyik olyan helyen épült, melynek kitűnő vízi összeköttetése volt a térség legfőbb folyami útvonalával, a Dunával.³⁵ Az áru a keszthely-fenékpusztai és ságvári erődök raktáraiból a Balatonon és az újonnan megnyitott galeriusi csatornán, majd a Sárvízen lehajóztatva juthatott le a Dunára megfelelő víz-



5. kép. A Galerius-féle csatorna feltételezett helye

állás esetén. Ehhez hasonlóan a Sárvízen Tác-Fövenypusztáról és Kospula-Alsóhetényből is eljuttathatók voltak a szállítmányok (utóbbi esetében a Hársas-berki patakon és a Kaposon),³⁶ míg Környéről az Által-éren érkezhettek a Dunára (6. és 7. képek). E következtetések a vízhálózat természetes és mesterséges elemeinek tanulmányozásából adódnak, azonban a tényleges kivitelezés technikai lehetőségét egy átfogó vízrajzi és vízmérnöki felmérés, valamint az erre a célra használt vízi járművek szerkezetének ismerete tudná csak minden tekintetben igazolni.

Az alacsony költségű vízi szállításnak köszönhetően ezek a dunántúli belső erődök hatalmas előnyhöz jutottak, hiszen a szárazföldi szállítás a tömegcikk, így például a búza esetében is egy kocsiárakomány árát nagyjából 480 km feletti távolság esetén már megduplázza.³⁷ Tehát ha feltételezzük, hogy ezek a belső erődök egyrészt a térségbe érkező mobil katonai csapatokat (*comitatenses*), másrészt a dunai határ mentén állomásozókat (*limitanei*) hivatottak többek között élelmiszerral ellátni, a vízi úton való mozgatás lehetősége jelentősen lecsökkenthette a szállítási időt és költségeket egyaránt. Továbbá a bőséges aratást hozó éveket követően a belső erődökben raktározott felesleg így nemcsak a határmenti táborokba, de ese-



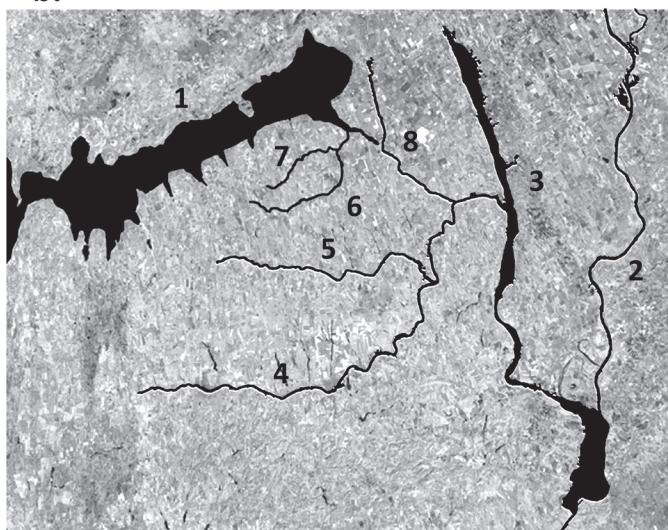
a.



b.



c.



d.

- | | | | |
|------------|-----------|----------------|------------------------|
| 1. Balaton | 3. Sárvíz | 5. Koppány | 7. Jaba-patak |
| 2. Duna | 4. Kapos | 6. Kis-Koppány | 8. Cinca-Csíkgát-patak |

6. kép. A Balaton és a dél-dunántúli vízrendszer összekötésének lehetősége: a) a Balaton mai kiterjedése és a dél-dunántúli vízrendszer; b) a Balaton természetes állapotú kiterjedése és partvonala; c) a Kis-Koppány és a Jaba patak a Balaton természetes állapotú kiterjedése esetén; d) a Balaton természetes állapotú kiterjedése és a dél-dunántúli vízrendszer

tenként vízi úton a birodalom olyan részeibe is könnyedén eljuttatható volt, ahol hiányt szenvedtek, vagy éppen éhínség tombolt. Összefoglalásként elmondható tehát, hogy a belső erődök helyének mezőgazdaságilag aktív területen, valamint vízi útvonalak melletti megválasztása kezdettől fogva (meg) határozott orientációt mutat.

A milánói Ambrosius püspök egyik, a pannoniai gabonát is említő levelében³⁸ arról tudósít, hogy a birodalom mediterrán térségétől eltérően néhány északabbra fekvő területhez hasonlóan Pannoniában is kifejezetten bőséges termést takarítottak be Kr. u. 383-ban. Ebben az évben a Földközi-tenger térségét összességében az ottani általánosan rossz termés következményeként súlyos éhínség pusztította, és utánpótlásra a hagyományosan élelemtermelő provinciákból sem lehetett számítani,

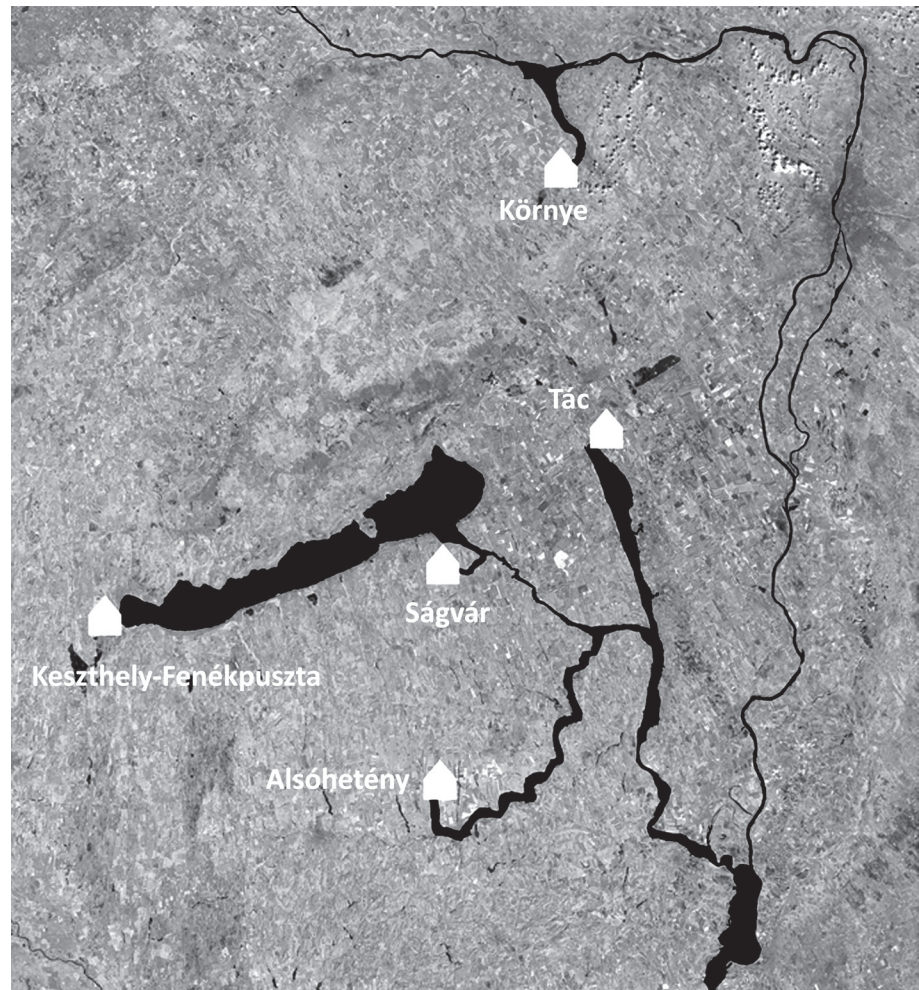
hiszen Észak-Afrikában ez már egymást követően a második év, ami a szárazság következtében nagyon rossz termést eredményezett. 383-ban a Nílus is csak nagyon gyengén áradt.³⁹ Érdekes, hogy az északi tartományokat ez a probléma egyáltalán nem érinti, sőt: Ambrosius levelében hangsúlyozza, hogy a termés Pannoniában annyira jó volt, hogy a felesleget eladták. Sajnos a gabonafelesleg szállításának irányáról hallgat, azonban Pannonia éremforgalmával foglalkozó eddigi munkák nagy része felhívja a figyelmet arra, hogy a bőséges 4. századi éremanyagban a balkáni és keleti verdék feltűnő mennyiségben képviseltetik magukat.⁴⁰ Ezen tanulmányok szerzői szerint ez a jelenség közvetlen gazdasági kapcsolatra utalhat Pannonia és az al-dunai, propontosi térség közt: egyesek szerint keletről érkező import lehet a jelenség hátterében, mások inkább

a Pannoniából induló, Dunán lehajózott gabonaexportra gondolnak. Mi is ez utóbbit véljük elképzelhetőbbnek, hozzátéve, hogy a kísértékű aprópénzek talán inkább a szállításban részt vállaló hajósok „költőpénzének” hazahozott maradékai lehettek, nem pedig a gabonáért kapott fizettségé.

Az eddigieket röviden összefoglalva: a tudatosan átgondolt és célirányos kormányzati döntések (így a mezőgazdasági művelés alá vonható földterületek 3. század végi megnövelése egyrészt a Balaton vízének lecsapolásával, másrészt az erdőirtások által; valamint nagylétszámú új munkaerő letelepítése, talán vetőmagimport és a helyi parasztok jó minőségű mezőgazdasági eszközökkel való tömeges ellátása)⁴¹ eredménye a jelek szerint egy nagyon is sikeresnek bizonyuló (mező)gazdasági nagyberuházás lett, amint azt a mintegy 30-40 évvel az első intézkedéseket követően a jelentős, előzmények nélkül megépülő, a helyi mezőgazdasági többletet begyűjtő-raktározó-újraelosztó központok iránti igény is mutatja. Feltételezhető, hogy a gabona növekvő mennyisége a térség textilművességére is hatással lehetett, hiszen ennek tárolása, szállítása jelentős mennyiségű zsákot kívánt.

Több alapvetően fontos adat pontos ismerete hiányában ismét csak becslésekbe bocsátkozhatunk arra vonatkozóan, hogy a Balatontól délre eső belső erődökben tárolt gabonamennyiség szállítása mennyi zsákot igényelt volna. A római zsákoknak két típusa, egy kisebb és egy nagyobb, különböztethető meg.⁴² Mi itt a 20 itáliai modiusos (174,72 literes) zsákkal számoltunk, melynek mérete 1,35 × 1,35 m, azaz 1,8225 m² lehetett. Egy ilyen zsákba árpából 107,97 kg, míg búzából 136,5 kg férhetett (a különbség eltérő hektoliter-tömegükből adódik).⁴³ A korábban említett adatok alapján az Alsóhetényben, Fenékpusztán és Ságváron tárolt gabona tárolására és szállítására legalább 17542,35 zsákra (azaz 31970,93 m² szövetre), felső hangon 81 969 zsákra (mintegy 149 389 m² szövetre) volt szükség. Ezek elkészítésére, ha 4 m²-rel számolunk napi szövéskvótaként, és ennek hatszorosával fonáskvótaként (tehát a nyersanyag előkészítése és a szövés felvetésére szánt idő még csak bele sem került ebbe a számításba), akkor legalább 22 év szövés és 131 év fonás, azaz 153 fő éves munkájával kell számolnunk. Mindez maximálisan számítva 102 év és 614 év, ami összesen 716 fő éves munkáját jelentheti. Természetesen ennél sokkal több fő is részt vállalhatott a göngyölegek elkészítésében, ha feltételezzük, hogy azt részidőben, elsősorban a téli hónapokban végezték.⁴⁴

Egyéb, a helyi textilműves szerszámokra vonatkozó további átfogó kutatás híján csak feltételezésbe bocsátkozhatunk arra vonatkozóan is, hogy a göngyöleg iránti megnövekedett igény a Balatontól délre eső térség helyi textilművességét miként be-



7. kép. A késő római belső erődök és a dunántúli vízrendszer kapcsolata

folyásolhatta, azonban nem zárható ki az a lehetőség, hogy a régió 4. századi gazdasági jólétére és az azt eredményező felzárkózásra⁴⁵ történő utalásként kerültek gyakorta a fent tárgyalt, mezőgazdaságban használatos durvább textilműk szövésére is alkalmas vaseszközök a térség falusi temetőinek sírjaiba. Megjegyeznénk továbbá azt is, hogy az értékes termőföldeket sem kellett a zsákok alapanyagának megtermelésére feláldozni, hiszen a római zsákok nem növényi alapanyagból, hanem állatszorból készültek,⁴⁶ a szövetek légáteresztő képességéhez így hozzáadva a nem elhanyagolható vízlepergető tulajdonságot is.⁴⁷ Ez utóbbi különösen fontos vízi, illetve nagyobb távolságokra való szállítás esetén, ahol az áru meglehetősen ki van téve a természeti erőknél.

Feltételezhető, hogy ezen római zsákok készítésére az állatbőrök kidolgozása során eltávolított szőrt (tímárszört) is felhasználhatták, amint az a későbbi korokban is gyakorlat volt,⁴⁸ és miként azt alábbi 9. századi bizánci forrás is jól illusztrálja: *(Teodóra) kézbe vette orsóját, és a mások által elutasított len durva szálait készítette elő, majd fonta meg. Hasonlóan tett a trágyadombokra kihajított haszontalan állatszörrel: ebből zsákot készített.*⁴⁹ Egyébként így megtaláltuk a lehetséges választ arra is, miért készült az általunk tárgyalt két eszköz vasból: az így tömegesen gyártható szerszámok munka közben sem tehetek semmiféle kárt a durva szorból készült szövetben, viszont anyagukból adódóan sokkal tartósabbak, a mechanikai behatásoknak ellen-

állóbbak voltak, mint fából vagy csontból készült társaik.⁵⁰ Nem lehet pusztán véletlen egybeesés, hogy a korábban említett belső erődökben nagy mennyiségű vágóállat leölésére és feldolgozására, így húruk füstölésére is vannak régészeti bizonyítékok.⁵¹ Nagyon valószínű, hogy itt semmi sem ment veszendőbe: az állatok bőrét, csontját és szőrét is értékes alapanyagoknak tekintették, legutóbbiakat akár a gabonás zsákok készítésére.

Felmerülhet továbbá a kérdés: vajon szükség volt-e egyáltalán a Dunántúlon megtermelt gabonafeleslegre Pannonián kívül, hiszen a több évszázados bevált recept szerint Róma és a birodalom nagyvárosainak asztalaira elsősorban Észak-Afrikából származó gabonából sült kenyér került.⁵² Ugyanez a modell érvényesült Konstantinápoly lakosságának élelmezésében is, hiszen tudjuk, hogy a kormányzat intézkedései értelmében kezdetektől fogva elsősorban Egyiptomnak kellett orozslánrészt vállalnia az új főváros nagyszámú lakosságának gabonával való ellátásában, bár szerepet kaptak más területek is.⁵³ Észak-Afrika többi része továbbra is elsősorban Róma városát hivatott etetni.

Azonban úgy tűnik (elsősorban a fennmaradt, gazdasági tartalmú papiruszok alapján), hogy Egyiptomban ebben az időben a gabonatermelés nem volt olyan zökkenőmentes, mint korábban, vagy amint azt a kormányzat elvárta: a Kr. u. 2. század közepétől gyakoribbak a Nílus nagyon gyenge áradásai,⁵⁴ aminek következtében az egyiptomi parasztok még a Kr. u. 2. századnál alacsonyabb terményadókat sem tudják befizetni,⁵⁵ és egyre többen és gyakrabban szöknek a városokba az adók elől.⁵⁶ Egyes elképzelések szerint mindez Észak-Afrika, és így Egyiptom római kori ökológiai kizsárolásának az eredménye (tehát a szárazodás, dezertifikáció, valamint a termékeny mezőgazdasági területek és termények mennyiségének 3–4. századi zsugorodása nemcsak természeti, így klimatikus tényezők, hanem az emberi beavatkozás számlájára is írható).⁵⁷ Amennyiben a római birodalom éléskamráját, ahogy Észak-Afrikát gyakran nevezték, valóban súlyosan érintette mezőgazdasági termőterületeinek lassú degradációja, akkor azt a birodalmi adminisztrációnak feltétlenül észlelnie kellett, és a nagyobb római városok élelem ellátásában mutatkozó kiesést más forrásokból próbálhatta meg pótolni: olyan, mezőgazdaságilag ekkor is prosperáló területekről, melyek kívül estek a már kockázatot jelentő mediterrán zónán. Így egyáltalán nem elképzelhetetlen – még ha csak alkalmi jelleggel is –, hogy egy-egy szűkösebb

évben szükség lehetett más területeken, így a Dunántúlon megtermelt és olcsón, vízi úton szállított gabonafeleslegre – akár Konstantinápoly élelmezésében is.

Összefoglalás

Összegzésként elmondható, hogy az olyan, több kontinensre kiterjedő államalakulatoknak, mint amilyen a Római Birodalom volt, nagyobb lehetett az ellenállóképességük az éghajlati változásokkal, de általánosságban szólva a természeti környezet változásaival szemben is. Kifinomult és bonyolult ellátóhálózatára támaszkodva a római társadalom még a 4. században is képes volt egyes területeinek mezőgazdasági termelékenységét nagyszabású állami beruházások által növelni, amint azt a jelen esettanulmány példázza.

Az itt bemutatott vaseszközökkel kapcsolatban feltételezhető, hogy a térségben megtermelt gabona tárolására-szállítására használt zsákok szövésére is használták őket, és a helyi falusiak, akik minden bizonnyal tisztában voltak jólétük eredetével, elhunyt szeretteik sírjába mellékletként ennek a prosperitásnak a szimbólumaiként helyezhették azokat.

Befejező gondolatként azt is megjegyeznénk, hogy a római kormányzat hosszú távú tervei a térségben ennél is hosszabb távúak lehettek volna, azonban a terület gazdasági virágzását a népvándorlás megakasztotta: nemcsak a Galerius császár által ásatott csatornát hanyagolták el az ezt következő időszakban,⁵⁸ de a rómaiak álló, kétgerendás szövőszékének pannoniai használatát jelző, vasból készült eszközkészlet is eltűnik a Dunántúl régészeti leletanyagából. Tehát a címben feltett kérdés úgy is elhangozhatna: mit tettek volna értünk a rómaiak, ha a népvándorlás közbe nem avatkozik?

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnénk köszönetünket kinyilvánítani Polgár Péter és Gabriella Gabriella régészeknek, amiért betekintést engedtek még közöletlen ásatási anyagaikba; Balázs Péternek a szombathelyi vas cecével kapcsolatos értékes információkért; John Peter Wildnak, Tóth Endrének és Sümegi Pálnak a témába vágó inspiráló beszélgetésekért.

Jegyzetek

- 1 Pásztókai-Szeőke 2011; 2012a; 2013a és b.
- 2 Pásztókai-Szeőke 2011, 9; 2012a, 18–20 és 11. kép; 2013a, 210–211 és Abb. 5; 2013b.
- 3 Pásztókai-Szeőke 2011, 4; 2012a, 16; 2013a, 209; 2013b.
- 4 Összefoglalóan: Pásztókai-Szeőke 2011, 4–5; 2012a, 16–18; 2013a, 209; 2013b.
- 5 Dombay 1957, 289; Vágó-Bóna 1976, 182; Tóth 2006.
- 6 Sági 1973 és 1981; Bíró 1996, 156; Kelemen 2008, 144; Müller 2009 és 2011a; Müller 2010, 231; Heinrich-Tamáská *et al.* 2012, 46.
- 7 Sági 1973; László 2011, 137. nr. 2.
- 8 Pásztókai-Szeőke 2011, 9 és fig. 9–10; 2012a, 18–20 és 7–8. kép; 2013a, 210–211 és Abb. 4; 2013b.

- 9 Településekről származó példányok: Szombathely (Balázs 2012, 73), Sopron-Potzman-dűlői villa (Soproni Múzeum, közöletlen), Petőháza-Lésalja-dűlői villa (Soproni Múzeum ltsz. 88.1.3012), Keszthely-Fenekpusztai erőd területéről (Müller 2009, 44); Tác-Margittelep (Kocztur 1974, 101 Abb. 48.7. nr. 435); valamint ausztriai lelőhelyekről (Pollak 2006, Taf. 58. Abb. 48; Lang 2010, 66–67 és Taf. IX Abb. 27–33). A hegyben végződő vaseszközök dunántúli elterjedésével más is foglalkozott, bár funkciójukat továbbra is guzsalyként határozta meg (Müller 2009 és 2011a). Müller (2009, 44–45) szerint „Nehéz pontosan meghatározni, hogy miért, milyen céllal, és miért csak ezen a területen kerültek sírba ezek az eszközök. ... Arra a kérdésre pedig, hogy miért ilyen behatárolt területen fordulnak elő a vasguzsalyok, az a válasz adható, hogy feltehetően csak itt vált divattá valamikor a 4. században

- a kézi vasguzsalyok használata.” Nem igazán talál magyarázatot az általa fonóeszköznek tartott vastárgyak területileg jól körülhatárolható népszerűségére a sírmellékletek között, továbbá ez az elterjedés semmiféle egyezést nem mutat a többi fonóeszközzel sem. Terjedelmi okokból a fenti két cikkben fellelhető tévedésekre (többek közt nemcsak nők, de férfiak sírjaiból is ismertek ezek a vaseszközök; az általa „jelképes guzsalyknak” vélt bronzdarabok egyértelmű funkcionalitása (röviden már Pásztókai-Szeőke 2012b, 7) és módszertani hibákra itt nem, csak egy későbbi cikkben van lehetőségünk kitérni (Pásztókai-Szeőke [előkészületben]).
- 10 Az egyetlen általunk ismert kivételt a fenti szombathelyi példány, amely a savariai Iseum kútjának 4. századi feltöltéséből került elő exhumált (szintén 4. századi) sírok maradványaival együtt, illetve kolompokkal és más vaseszközökkel összecsomagolva (Balázs 2012). A fallal körülvett 4. századi Savaria déli előterében építőanyag-nyerő helyként használt egykori szentély telkén eltemetett, majd exhumált halott sírmellékleteként is bekerülhetett a használaton kívüli kútba, de a 4. században helyenként romos Savaria déli előterében az újabb feltárások egyéb mezőgazdasági eszközöket (pl. sarlót) is felszínre hoztak ebből az időszakból.
- 11 Pásztókai-Szeőke 2011, 4; 2012a, 16.
- 12 A műhely ioviai helyére vonatkozóan lásd Tóth 2009, 136–137.
- 13 Mócsy 1968; Tóth 2012, 68.
- 14 Sümegei *et al.* 2004; Sümegei *et al.* 2007; Serlegi 2007.
- 15 Serlegi 2007 és 2009; Fábrián–Serlegi 2009.
- 16 Költő 1988; Költő–Vándor 1996; Bondár *et al.* 2000; Honti *et al.* 2002; Honti *et al.* 2004; Honti *et al.* 2006; Belényesy *et al.* 2007.
- 17 Serlegi 2007 és 2009; Sümegei *et al.* 2009, 13; Sümegei *et al.* 2011, 563, 565–566.
- 18 Adler 1977, 26; Billamboz–Tegel 1995; Haarnagel 1979; Serlegi 2007, 302; Zabehlicky 1994. A különböző proxy adatok alapján mások is úgy vélik, hogy a Kr. u. 2. század folyamán Közép-Európában az éghajlat csapadékosabbá vált (Somogyi 1984, 58; Issar 1995, 44; Brown 1995, 16; Neev–Emery 1995, 60, Table 3.3; Horváth 2004; Wurth 2002, 103, Abb. 50–52; Járainé-Komlódi 2003, fig. 17, 62–65; Issar 2003, 25; Magny 2004; Horváth 2007, 257; Serlegi 2007). Újabb kutatások (elsősorban északkelet-franciaországi, valamint északkelet- és dél-németországi adatsorok alapján) viszont a Kr. u. 2. század közepétől-végétől változékony, hűvösebb és szárazabb éghajlatot feltételeznek csapadékosabbá váló 4. századdal (Büntgen *et al.* 2011; McCormick *et al.* 2012; McCormick 2013; Manning 2013; Wilson 2013, 261–262), azonban adataik esetenként ellentétes tendenciát mutatnak a spanyolországi mellett az alpi adatsorokkal is, melyek szerint Európa egyes részein a 3. század is melegebb és csapadékosabb (Manning 2013, 162–164). A Balaton környékét az utóbbi 2000 év során ért éghajlati változások a kelet-alpi térséggel állíthatók leginkább párhuzamba (Sümegei *et al.* 2009, 13 és 2011, 566).
- 19 Balatonlelle-Kenderföld: Serlegi 2007 és 2009.
- 20 Keszthely-Fenekpuszta: Sági 1968, 28; Bendefy–Nagy 1969, 201; Grynaeus 2004, 96. Bár volt korábbi település-előzménye (Müller 2011b, 146–147; Heinrich–Tamáska *et al.* 2012, 40–41), maga a 4. században épült Keszthely-fenekpusztai erőd körítő falaival együtt újonnan, a korabeli alacsony vízálláshoz igazodva került kialakításra.
- 21 Billamboz–Tegel 1995, 26; Magny 2004, 74, Episode 4.
- 22 Serlegi 2007 és 2009.
- 23 Aurelius Victor: *de Caesaribus* 40. 9.
- 24 A feltételezés minden tekintetben meggyőző, tudományos igényű alátámasztása remélhetőleg hamarosan publikálásra kerül. A gondolatsort elindító közlésért Dr. Sümegei Pálnak tartozunk köszönettel.
- 25 Aurelius Victor: *de Caesaribus* 39. 28; Eutropius IX. 25. 9; *Constitutiones Constantinopolitanae*; Ammianus Marcellinus XXVIII. 1. 5; Kovács 2001, 144; Nagy 1988, 240; Tóth 2005, 370; Tóth 2009, 101; Visy 2012, 40–41.
- 26 Mócsy 1974, 265–298; Mócsy 1990, 128; Visy 1994, 430; Visy 2012, 36–38.
- 27 Plinius: *Naturalis Historia* III. 147, Appianos: *Illyr.* 22; Lucanus: *Bellum Civile* VI. 220; Martialis XIII. 69; CIL XII, 1122; Hyginus: *Constitutio limitum* B279.
- 28 Solinus 21, 2; *Expositio totius mundi* 57; Avienus: *Descriptio orbis terrae* 456–467; Ambrosius: *Epistolae* 18. 23. Habár tanulmányok sora mutatja, hogy Európa nagy részén az erdős területek drasztikus csökkenése még a vaskor során bekövetkezett (Pott 1986; Sümegei *et al.* 2003, 56 and Horváth 2007, 257–258), a Kárpát-medencei pollenadatok egyelőre nem bizonyítanak ilyen nagymértékű erdőirtást, illetve a természetes növénytakaró ilyen előzmény nélkül álló átalakítását a vaskori kelták által (Járainé-Komlódi 2003, 64; Horváth 2007, 257). Valószínűbb, hogy itt a természeti környezet ehhez hasonló antropogén átalakítása a római időszakban következett be.
- 29 Gyulai 2005, 267–269; Sümegei *et al.* 2009, 12; Sümegei *et al.* 2011, 557–558, 563, 565; Náfrádi *et al.* 2012, 598.
- 30 Gabler–Ottományi 1990, 185; Gabler 1995; Gabler 2003, 243.
- 31 Legutóbb Tóth 2009, 32, 75; Heinrich–Tamáska *et al.* 2012, 33–35, 49. kép; Visy 2012, 37.
- 32 Tóth 2009 által a horreumok belső alapterületére megadott adatokat alapul véve Visy 1994, 430 és 2012, 37 nyomán kíséreltük meg megbecsülni a fenti három erődben egykor tárolt gabona mennyiségét, azonban komoly nehézségbe ütközött annak eldöntése, hogy hány szintesek lehettek ezek a gabonatárolók (1, 2 vagy éppen 3). A fenti adatok az egy- illetve háromszintes változatokra vonatkoznak. Malanima 2013, 18 alapján 0,5 hektárnyi földterület volt elegendő 1 fő éves teljes körű élelmezésére, azonban a gabonafélék az emberi étkezésnek csak mintegy 60%-át teheték ki (McCarthy 2013, 48, Tab. 3.1), tehát ebből adódóan 1/3 ha/fővel számoltunk. Ismételten hangsúlyozzuk, az itt közölt adatok kizárólag csak becslésnek tekinthetők.
- 33 Az építés időpontjára vonatkozó eltérő elképzelésekről összefoglalóan lásd Müller 2011b; Heinrich–Tamáska *et al.* 2012, 8.
- 34 Tóth 1975, 183; Tóth 2003a, 182–183; Tóth 2003b, 216; Tóth 2009.
- 35 Hasonló megoldással éltek a Balkánon is: Böttger 1995, 69; Christie 1995, 50–51; Poulter *et al.* 1999, 46; Karagiorgou 2001, 147–149, 153; Liebeschuetz 2001, 77–80.
- 36 Sárvíz menti római kikötőkre vonatkozóan lásd Fitz 2003, 29 és Nádorfi 2012, 133.
- 37 Yeo 1946, 241–242; Jones 1964, 841; Greene 1986, 43; Rees 1987, 500.
- 38 *Epistolae* 18. 23.
- 39 Stathakopoulos 2004, 205–213, Cat. 27–31.
- 40 Mócsy 1974, 320–321; Lányi 1972, 56; Burger 1981, 101, 150; Lányi 1990, 212–213; Duncan 1993, 20–23; Lenski 2002, 38; Prohászka 2011. Ezzel szemben Ruggini Pannonia Észak-Itáliába irányuló gabona exportját tételezi fel: Ruggini 1961, 113–115.
- 41 Borhy 1996, 209; Tóth 2003b, 217; Tóth 2009, 75–76, 78.
- 42 Wild 2003, 38.
- 43 Willet 2012, 130–132.
- 44 A tanulmányban tárgyalt szövegeszközök és a függőleges szövszék hiteles replikáival valamint a megfelelő alapanyag feldolgozásában gyakorlott fonók és szövők által végrehajtott, a megismételhetőség érdekében jól dokumentált régészeti kísérletek hiányában, hiteles adatokkal sajnos nem rendelkezünk arra vonatkozóan, hogy egy ilyen római zsák elkészítése mennyi időt is vehetett igénybe. A fenti számok más, összehasonlításként alkalmazható egyéb kísérleti régészeti és történeti-néprajzi adatok alapján becsültek, ebből adódóan valószínűleg pontatlanok is. Mégis jól illusztrálhatják azt a jelentős időmennyiséget, melyet a fenti zsákok elkészítése jelenthetett – akár évről évre újra és újra.

- 45 Mócsy 1974, 222, Fig 37 és 307–311; Tóth 1986; Gabler–Ottományi 1990, 185; Christie 2000, 277; Bertók 2000; Tóth 2003c, 46; Christie 2007, 560–561; Visy 2012.
- 46 Wild 2003, 38; Batcheller 2001.
- 47 Az időjárás viszontagságaival szemben védő állatszörből készült szövetre jó példával szolgál Gárdonyi Géza Ida regénye (3. rész 4) is: „Csaba fölsegítette Idát [a bricskába], és fogta a fekete tehén-ször-takarót, magukra terítette.” Továbbá Domonkos 2000, 121.
- 48 Ébner 1931; Morton 1936; Crowfoot 1936–37; 1941; Domonkos 1954; 2000; Szolnok 1954; Báldy Bellovics 1974; Lukács 2007, 69; Pásztkai-Szeőke 2010, 188.
- 49 Részlet Thesszaloniki Szent Teodóra életéből, Talbot 1996, 200 alapján. A római korból fennmaradt kecskeször-zsákok vizsgálatakor a szörszálak végén megfigyelhetőek voltak a szörtüszök is (Batcheller 2001, 41), ami jelzi, hogy alapanyaguk nem az állat megnyírásából (Columella 7,6,2) származott, bár nem zárható ki annak lehetősége sem, hogy a forrás ebben az esetben a természetes módon elhullajtott, és nem a bőreszerzékort eltávolított szőr is lehetett.
- 50 Fából és csontból készült darabokra vonatkozóan lásd Van Raemdonck *et al.* 2011, 234. fig.15 (a jobb alsó sarokban egy fából készült szövőfésűvel/vetülékleverővel együtt). A vasból készült római kornál későbbi párhuzamokra vonatkozóan lásd Pásztkai-Szeőke 2012a, 20.
- 51 Tóth 2003b 182–183; Tóth 2009, 50 és 75; Heinrich-Tamáska *et al.* 2012, 6; Visy 2012, 37.
- 52 Tengström 1974; Fulford 1987, 68; Mitchell 2007, 345–347.
- 53 Velkov 1962, 31–66; Garnsey 1988, 158–160; Lenski 2002, 278–279.
- 54 Bonneau 1971; McCormick 2013, 71, 76–81; Wilson 2013, 264–266.
- 55 Bagnall 1985; helyreállítási kísérletek Probus idejében: *SHA vita Probi* 9. 3–4; P.Oxy XII.1409; Westermann 1920; valamint Diocletianus alatt: Bagnall 1985, 297; Lewis 1943, 71–73.
- 56 Depeyrot 2006, 228.
- 57 Brown 1995, 19–20 és 53; Fulford 1987, 69; Reale–Dirmeyer 2000; Reale–Shukla 2000.
- 58 Sümegei *et al.* 2011, 562.

Bibliográfia

- Adler, H. 1977. „Die germanische Besiedlung Niederösterreichs im 2. Jh. und in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts”: H. J. Windl (szerk.): *Germanen – Awaren – Slawen in Niederösterreichischen Landesmuseums. – Das erste Jahrtausend nach Christus*. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 75. Wien, 24–40.
- Bagnall, R.S. 1985. „Agricultural Productivity and Taxation in Later Roman Egypt”: *Transactions of the American Philological Association* 115, 289–308.
- Balázs P. 2012. „A savariai Iseum kútja”: *Ókor* 11/4, 69–75.
- Báldy Bellovics F. 1974. „A torba, a bácskai buvenyácok tarisznyája”: *Cumania*, 159–64.
- Batcheller, J. 2001. „Goat-hair textiles from Karanis, Egypt”: P. W. Rogers – L. Bender Jørgensen L. – A. Rast Eicher (szerk.): *The Roman Textile Industry and its Influence: A Birthday Tribute to John Peter Wild*. Oxford, 38–47.
- Belényesi K. – Honti Sz. – Kiss V. (szerk.) 2007. *Gördülő idő – régészeti feltárások az M7-es autópálya Somogy megyei szakaszán Zamárdi és Ordacsehi között*. Kaposvár–Budapest.
- Bendefy L. – V. Nagy I. 1969. *A Balaton évszázados vízszintváltozásai*. Budapest.
- Bertók G. 2000. „»Item a Sopianas Bregetione m.p. CXS: Iovia XXXII m.p...« (Adalékok a Dél-Dunántúl római kori településtörténetéhez: Iovia lokalizációja)”: *A szekszárdi Wosinszky Mór Múzeum Évkönyve*, 101–112.
- Billamboz, A. – Tegel, W. 1995. „Die dendrochronologische Datierung des spätrömischen Kriegshafens von Bregenz”: *Jahrbuch des Voralberger Landesmuseumsvereins*, 23–30.
- Bíró M. 1996. „Lucina és Szent Lucia. Az antik születésistennő továbbélése a néphitben”: Pócs É. – Voigt V. (szerk.): *Ősök, táltosok, szentek. Tanulmányok a honfoglaláskor és Árpád-kor folklórából*. Budapest, 153–174.
- Bondár M. – Honti Sz. – Kiss V. 2000. „A tervezett M7-es autópálya Somogy megyei szakaszának megelőző régészeti feltárása (1992–1999). Előzetes jelentés I”: *Somogy Megyei Múzeumok Közleményei* 14, 94–114.
- Bonneau, D. 1971. *Le fisc et le Nil. Incidences des irregularities de la crue du Nil sur la fiscalité foncière dans l'Égypte grecque et romaine*. Paris.
- Borhy L. 1996. „Non castra sed horrea. Zur Bestimmung einer der Funktionen spätrömischer Binnenfestungen”: *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 61, 207–224.
- Böttger, B. 1995. „Die Gefäßkeramik aus Iatrus und ihre wirtschaftlichen Aussagen”: L. Bartosiewicz *et al.* (szerk.): *Iatrus-Krivina. Spätantike Befestigung und frühmittelalterliche Siedlung an der unteren Donau*. Band V. Studien zur Geschichte des Kastells Iatrus (Forschungsstand 1989). Berlin.
- Brown, N. 1995. *The Impact of Climate Change: Some Indications from History, AD 250-1250*. Oxford.
- Burger, A. Sz. 1981. *Late Roman Money Circulation in South-Pannonia*. Régészeti Füzetek Ser. II. No. 22. Budapest.
- Büntgen, U. *et al.* 2011. „2500 Years of European Climate Variability and Human Susceptibility”: *Science* 331, 6017, 578–582.
- Christie, N. 1995. *The Lombards. The Ancient Longobards*. Oxford.
- Christie, N. 2000. „Towns, Land and Power: German-Roman Survivals and Interactions in Fifth- and Sixth-Century Pannonia”: G. P. Brogiolo – N. Gauthier – N. Christie (szerk.): *Towns and their Territories between Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Boston, 275–298.
- Christie, N. 2007. „From the Danube to the Po: the Defence of Pannonia and Italy in the Fourth and Fifth Centuries AD”: *Proceedings of the British Academy* 141, 547–578.
- Crowfoot, G. M. 1936–37. „Of the Warp-Weighted Loom”: *Annual of the British School at Athens* 37, 36–47.
- Crowfoot, G. M. 1941. „The Vertical Loom in Palestine and Syria”: *Palestine Exploration Quarterly* 73, 141–151.
- Depeyrot, G. 2006. „Economy and Society”: N. Lenski (szerk.): *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. Cambridge, 226–252.
- Dombay J. 1957. „Késő római temetők Baranyában”: *Janus Pannonius Múzeum Évkönyve* 2, 181–330.
- Domonkos O. 1954. „Egy tiszántúli szőrtarisznyás műhely”: *Néprajzi Értesítő* 37, 192–214.
- Domonkos O. 2000. „Tarisznya- és pokrócszövés”: Viga Gy. (szerk.): *Szöttek textíliák mindennapi életünkben. A Hevesen 1999. augusztus 13-15-én tartott konferencia előadásai*. Heves, 119–126.
- Duncan, G.L. 1993. *Coin Circulation in the Danubian and Balkan Provinces of the Roman Empire AD 294-578*. London.
- Ébner S. 1931. „A szőrtarisznyás mesterség Dunántúlon”: *Néprajzi Értesítő* 23, 165–169.
- Fábián Sz. – Serlegi G. 2009. „Settlement and Environment in the Late Copper Age along the Southern Shore of Lake Balaton in

- Hungary”: T. Thurston – R. B. Salisbury (szerk.): *Regional Analyses of Spatial and Social Dynamics*. Cambridge, 199–231.
- Fitz J. 2003. *Gorsium-Herculia*. Székesfehérvár.
- Fulford, M. 1987. „Economic Interdependence among Urban Communities of the Roman Mediterranean”: *World Archaeology* 19/1, 58–75.
- Gabler D. 1995. „Late Roman Settlement at Szakály-Rétiföldek in Hungary”: *Din istoria europeii romane*. Oradea, 211–25.
- Gabler D. 2003. „Vidéki települések Pannoniában”: *Visy* 2003, 235–243.
- Gabler D. – Ottományi K. 1990. „Késő római házak Szakályban”: *Archaeologiai Értesítő* 117, 161–188.
- Garnsey, P. 1988. „Prolegomenon to a Study of the Land in the Later Roman Empire”: P. Garnsey – W. Scheidel (szerk.): *Cities, Peasants and Food in Classical Antiquity. Essays in Social and Economic History*. Cambridge, 151–165.
- Greene, K. 1986. *The Archaeology of the Roman Economy*. London.
- Grynaeus A. 2004. „A magyarországi dendrokronológiai kutatás eredményei és kérdései”: F. Romhányi B. – Grynaeus A. – Magyar K. – Végh A. (szerk.): *“Es tu scholaris”. Ünnepi tanulmányok Kubinyi András 75. születésnapjára*. Budapest, 87–102.
- Gyulai F. 2005. „Archaeobotanikai kutatások a Balaton környékén (Archaeobotanical Researches around Lake Balaton)”: *Zalai Múzeum* 14, 263–275.
- Haarnagel, W. (szerk.) 1979. *Die Grabung Feddersen Wierde. Methode, Hausbau, Siedlungs- und Wirtschaftsformen sowie Sozialstruktur*. Feddersen Wierde. Die Ausgrabungen der vorgeschichtlichen Wurt Feddersen Wierde bei Bremerhafen in den Jahren 1955 bis 1963. Band II. Wiesbaden.
- Harris, W. V. (szerk.) 2013. *The Ancient Mediterranean Environment between Science and History*. Leiden–Boston.
- Heinrich-Tamáskó O. – Müller R. – Straub P. 2012. *A fenékpusztai római erőd évszázadai*. Zalaegerszeg.
- Honti Sz. et al. 2002. „A tervezett M7-es autópálya Somogy megyei szakaszán 2000–2001-ben végzett megelőző régészeti feltárások. Előzetes jelentés II”: *Somogyi Múzeumok Közleményei* 15, 3–36.
- Honti Sz. et al. 2004. „A tervezett M7-es autópálya somogyi szakaszának megelőző régészeti feltárása (2002–2003). Előzetes jelentés III”: *Somogyi Múzeumok Közleményei* 16, 3–70.
- Honti Sz. et al. 2006. „Régészeti kutatások az M7-es autópálya Somogy megyei szakaszán és a 67-es úton (2004–2005). Előzetes jelentés IV”: *Somogyi Múzeumok Közleményei* 17, 7–70.
- Horváth A. 2004. „Archaeological Sites as Indicators of Environmental Changes in Hungary during Prehistory”: H. Dobrzańska – E. Jerem – T. Kaliczki (szerk.): *The Geoarchaeology of River Valleys*. Budapest.
- Horváth F. 2007. „Late Celtic and Roman Settlement Patterns around Baláta-tó”: Zatykó Cs. – Juhász I. – Sümegi P. (szerk.): *Environmental Archaeology in Transdanubia*. Varia Archaeologica Hungarica 20. Budapest, 255–259.
- Issar, A. S. 1995. *Impacts of Climate Variations on Water Management and Related Socio-economic Systems*. Technical Documents in Hydrology. IHP-UNESCO. Paris.
- Issar, A. S. 2003. *Climate Changes during the Holocene and their Impact on Hydrological Systems*. Cambridge.
- Járainé-Komlódi M. 2003. „A Kárpát-medence növényzetének kialakulása”: Glatz F. (szerk.): *Magyar Tudománytár* 3. Budapest, 39–65.
- Jones, A. H. M. 1964. *The Later Roman Empire, 284–602: A Social, Economic and Administrative Survey I-III*. Oxford.
- Karagiorgou, O. 2001. „LR2: a Container for the Military annona on the Danubian Border? ”: S. Kingsley – M. Decker (szerk.): *Economy and Exchange in the East Mediterranean during Late Antiquity. Proceedings of a Conference at Somerville College, Oxford – 29th May, 1999*. Oxford.
- Kelemen M. 2008. *Solva. Esztergom későrómai temetői. Die spätrömischen Gräberfelder von Esztergom*. Budapest.
- Kocztur, E. 1974. „Ausgrabungen im südlichen Stadtviertel von Gorsium (Tác-Margittelep)”: *Alba Regia* 13, 69–148.
- Kovács P. 2001. „Adatok a tetrarchia-kori katonai építkezésekről Pannoniában”: *Antik Tanulmányok* 45, 141–168.
- Költő L. (szerk.) 1988. *Konferencia a Kis-Balaton régészeti kutatásáról*. Kaposvár.
- Költő L. –Vándor L. 1996. *Évezredek üzenete a láp világából. (Régészeti kutatások a Kis-Balaton területén 1979-1992)*. Kaposvár–Zalaegerszeg.
- Lang, R. 2010. „Depot- und Siedlungsfunde der späten römischen Kaiserzeit aus dem Karth im Südlichen Niederösterreich”: *Römisches Österreich* 33, 43–111.
- László J. 2011. „Római vasszerszámok a tatai múzeum Kállaygyűjteményében”: *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica* 12, 137–144.
- Lányi V. 1972. „Szempontok a régészeti analógiák felhasználásának módszeréhez”: *Archaeologiai Értesítő* 99, 53–63.
- Lányi V. 1990. „PéNZ”: Mócsy A. – Fitz J. (szerk.): *Pannonia régészeti kézikönyve*. Budapest, 210–214.
- Lenski, N. E. 2002. *Failure of Empire: Valens and the Roman State in the Fourth Century A.D. The Transformation of the Classical Heritage*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Lewis, N. 1943. „A Sidelight on Diocletian’s Revival of Agriculture”: *The Journal of Egyptian Archaeology* 29, 71–73.
- Liebeschuetz, J. H. W. G. 2001. *Decline and Fall of the Roman City*. Oxford.
- Lukács L. 2007. *A tisztos ipar emlékei. Céhek, céhemlékek, az iparosok hagyományai Fejér megyében és Székesfehérváron*. Székesfehérvár.
- Magny, M. 2004. „Holocene Climate Variability as Reflected by Mid-European Lake-Level Fluctuations and Its Probleme Impact on Prehistoric Human Settlements”: *Quaternary International* 113, 65–79.
- Malanima, P. 2013. „Energy Consumption in the Roman World”: *Harris* 2013, 13–36.
- Manning, S. W. 2013. „The Roman World and Climate: Context, Relevance of Climate Change, and some Issues”: *Harris* 2013, 103–194.
- McCarthy, M. 2013. *The Romano-British Peasant towards a Study of People, Landscapes and Work during the Roman Occupation of Britain*. Oxford.
- McCormick, M. et al. 2012. „Climate Change under the Roman Empire and its Successors, 100 BC-800 AD. A First Synthesis Based on Multi-Proxy Natural Scientific and Historical Evidence”: *Journal of Interdisciplinary History* 43/2, 169–220.
- McCormick, M. 2013. „What Climate Science, Ausonius, Nile Floods, Rye, and Thatch Tell Us about the Environmental History of the Roman Empire”: *Harris* 2013, 61–88.
- Mitchell, S. 2007. *A History of the Late Roman Empire AD 284-641. The Transformation of the Ancient World*. Oxford.
- Mócsy A. 1968. *Pelso lacus. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. XI. 1049–1051.
- Mócsy A. 1974. *Pannonia and Upper Moesia. A History of the Middle Danube Provinces of the Roman Empire*. London–Boston.
- Mócsy A. 1990. „Mezőgazdaság”: Mócsy A. – Fitz J. (szerk.): *Pannonia régészeti kézikönyve*. Budapest, 127–129.
- Morton, H. V. 1936. *In the Steps of St. Paul*. London.
- Müller R. 2009. „Guzsalyok és orsógombok Pannoniában”: *Zalai Múzeum* 18, 39–54.
- Müller R. 2010. *Die Gräberfelder vor der Südmauer der Befestigung von Keszthely-Fenékpusztá*. Castellum Pannonicum Pelsonense, Vol. 1. Budapest–Leipzig–Keszthely–Rahden.

- Müller R. 2011a. „Spinnrocken aus Metall und Spinnwirtel im spätkaiserzeitlichen Pannonien”: *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 62, 175–198.
- Müller R. 2011b. Mikor épült a Keszthely-fenekpusztai késő római kori erőd? *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica* 12, 145–153.
- Nádorfű G. 2012. „Előzetes jelentés a szabadbattyáni késő római kori épület feltárásáról”: *Visy–Mráv* 2012, 112–138.
- Náfrádi K. – Sümei P. – Töröcsik T. 2012. „Charcoal and Pollen Analyses and Vegetation Reconstruction of the Alpine Foreland in West Hungary”: *Central European Journal of Geosciences* 4/4, 592–602.
- Nagy T. 1988. „Sopianae. Egy új városmonográfia margójára”: *Antik Tanulmányok* 33, 218–245.
- Neev, D. – Emery, K. O. 1995. *The Destruction of Sodom, Gomorrah and Jericho. Geological, Climatological, and Archaeological Background*. Oxford.
- Pásztókai-Szeőke J. 2010. „Curry-Comb or Toothed Weft Beater? The Serrated Iron Tools from the Roman Province of Pannonia”: E. Andersson Strand *et al.* (szerk.): *North European Symposium for Archaeological Textiles X*. Ancient textiles series vol. 5. Oxford–Oakville, 187–188.
- Pásztókai-Szeőke J. 2011. „Curry-Comb or Toothed Weft-Beater? The Serrated Iron Tools from the Roman Pannonia”: *Archaeological Textiles Newsletter* 52, 3–13.
- Pásztókai-Szeőke J. 2012a. „Vasból készült szövőeszközök és textilművesség a 4. századi Dunántúlon”: Petkes Zs. (szerk.): *HADAK ÚTJÁN XX. Népvándorlások Fiatal Kutatóinak XX. Összejövetelének konferenciakötete. Budapest-Szigethalom, 2010. október 28-30.* Budapest, 15–26.
- Pásztókai-Szeőke J. 2012b. „»Míg az anya fogy, a gyermek hízik. Mi az?« Gondolatok ókori nőekkel kapcsolatos társadalmi elvárásokról a scarbantiai borostyán guzsályok kapcsán”: *Soproni Szemle* 66, 5–19.
- Pásztókai-Szeőke J. 2013a. „Technologische Wandel in der Textilproduktion Pannoniens unter römischem Einfluss”: M. Tellenbach – R. Schulz – A. Wieczorek (szerk.): *Die Macht der Toga. DressCode im alten Rom*. Mannheim, 209–214.
- Pásztókai-Szeőke J. 2013b. „Following a Clew – From Tools to Textile Production in Roman Pannonia”: J. Banck-Burgess – C. Nübold (szerk.): *NESAT XI. North European Symposium for Archaeological Textiles XI, 10. – 13. May 2011 in Esslingen*. Espelkamp (megjelenés alatt).
- Pásztókai-Szeőke J. (előkészületben). „Római kori vas szövőeszközök a Soproni Múzeum gyűjteményében.”
- Pollak, M. 2006. *Stellmacherei und Landwirtschaft, Zwei römische Materialhorte aus Mannersdorf am Leithagebirge, NÖ*. Fundberichte aus Österreich, Materialhefte, Reihe A 16. Wien.
- Pott, R. 1986. „Extensive anthropogene Vegetationsveränderungen und deren pollenanalytischer Nachweis”: *Flora* 180, 153–160.
- Poulter, A. G. – Falkner, R. K. – Shepherd, J. D. 1999. *Nicopolis ad Istrum. A Roman to Early Byzantine City. The Pottery and Glass*. London.
- Prohászka P. 2011. Észrevételek Pannonia I és Valeria késő római és kora népvándorlás kori aranyérem forgalmához. *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica* 12, 155–169.
- Reale, O. – Dirmeyer, P. 2000. „Modeling the Effects of Vegetation on Mediterranean Climate during the Roman Classical Period Part I: Climate History and Model Sensitivity”: *Global and Planetary Change* 25, 163–184.
- Reale, O. – Shukla, J. 2000. „Modeling the Effects of Vegetation on Mediterranean Climate during the Roman Classical Period Part II. Model Simulation”: *Global and Planetary Change* 25, 185–214.
- Rees, S. 1987. „Agriculture and Horticulture”: J. Wacker (szerk.): *The Roman World. Volume II*. London, 481–503.
- Ruggini, L. 1961. *Economia e Società nell' "Italia Annonaria". Rapporti fra agricoltura e commercio dal IV al VI secolo d. C.* Milano.
- Sági K. 1968. „A Balaton szerepe Fenékpusztá, Keszthely és Zalavár IV-IX. századi történetének alakulásában”: *Antik Tanulmányok* 15, 15–46.
- Sági K. 1973. „Római téglasír Balatonberényben és ókeresztény kapcsolatai”: *Somogyi Múzeum Közleményei* 1, 289–297.
- Sági K. 1981. *Das römische Gräberfeld von Keszthely-Dobogó*. Fontes Archaeologici Hungariae. Budapest.
- Serlegi G. 2007. „A balatonkeresztúri »vízmerce«. Környezetrégészeti információk a Balaton déli partjának római kori történetéhez”: Bíró Sz. (szerk.): *FiRKÁK I. Fiatal Római Koros Kutatók I. konferenciakötete. Xántus János Múzeum, Győr 2006. március 8–10.* Győr, 297–317.
- Serlegi, G. 2009. „The Waterlogged Century”: Bíró Sz. (szerk.): *Ex Officina... Studia in honorem Dénes Gabler*. Győr, 501–514.
- Somogyi S. 1984. „A Kárpát-medence természeti viszonyainak változásai a honfoglalás előtt”: Székely Gy. (szerk.): *Magyarország története. Előzmények és magyar történet 1242-ig*. I–II. Budapest.
- Stathakopoulos, D. C. 2004. *Famine and Pestilence in the Late Roman and Early Byzantine Empire. A Systematic Survey of Subsistence Crises and Epidemics*. Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs. Volume 9. Aldershot–Burlington.
- Sümei P. – Kertész R. – Rudner E. 2003. „Magyarország rövid környezettörténete”: *Visy* 2003, 51–56.
- Sümei P. *et al.* 2004. A balatoni déli autópálya régészeti lelőhelyeinek környezettörténeti feldolgozása: Ilon G. (szerk.): *ΜΩΜΩΣ III. Óskori Kutatók III. Összejövetelének konferenciakötete – Halottkultusz és temetkezés. Szombathely-Bozsok, 2002. Október 7–9.* Szombathely, 399–420.
- Sümei P. *et al.* 2007. „A Balaton déli partján feltárt régészeti lelőhelyek környezettörténeti feldolgozása”: Belényesy *et al.* 2007, 241–253.
- Sümei P. *et al.* 2009. „The Environmental History of Fenékpusztá with a Special Attention to the Climate with a Special Attention to the Climate and Precipitation of the last 2000 years”: *Journal of Environmental Geography* II/3–4, 5–14.
- Sümei, P. *et al.* 2011. „Reconstruction of the Environmental History of Keszthely-Fenekpusztá”: Heinrich-Tamáskó, O. (szerk.): *Keszthely-Fenekpusztá im Kontext. Spätantiker Kontinuitätsforschung zwischen Noricum und Moesia*. Castellum Pannonicum Pelsonense, Vol. 2. Budapest–Leipzig–Keszthely–Rahden, 541–572.
- Szolnoky L. 1954. „A bodrogközi függőleges szövőszék rekonstrukciója”: *Néprajzi Értesítő* 36, 95–99.
- Talbot, A-M. (szerk.) 1996. *Holy Women of Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation*. Washington.
- Tengström, E. 1974. *Bread for the People: Studies of the Corn-Supply of Rome during the Late Empire*. Acta Instituti Romani Regni Sueciae ser. 8:12. Stockholm.
- Tóth E. 1975. „A késő római belsőpannoniai erődök kérdéséhez”: *Somogyi Múzeumok Közleményei* 2, 183–189.
- Tóth E. 1986. „Zur Urbanisierung Pannoniens. Municipium Volgum”: *Folia Archaeologica* 37, 163–181.
- Tóth E. 2003a. „Late Roman Fortresses in Transdanubia”: *Visy Zs. (szerk.): The Roman Army in Pannonia. An Archaeological Guide of the Ripa Pannonica*. Pécs, 181–183.
- Tóth E. 2003b. „Késő római erődök Pannoniában”: *Visy* 2003, 215–218.
- Tóth E. 2003c. „Az alsóhetényi erőd és temető”: *Ókor* 2/4, 45–46.
- Tóth E. 2005. „Karpen in der Provinz Valeria. Zur Frage der spätrömische eingeläteten Keramik in Transdanubien”: *Communicationes Archaeologicae Hungariae*, 363–391.
- Tóth E. 2006. „A pogány és keresztény Sopianae. (A császárkultusz-központ Pannonia Inferiorban, valamint a pogány és keresztény

- temetkezések elkülönítésének a lehetőségéről: a II. sírkamra”): *Specimina Nova Universitatis Quinqueecclesiensis* 20, 49–96.
- Tóth E. 2009. *Studia Valeriana. Az alsóhetényi és ságvári késő római erődők kutatásának eredményei*. Dombóvár.
- Tóth E. 2012. „A Seuso-kincs: egy észak-pannoniai ezüstkincs”: *Visy–Mráv* 2012, 64–79.
- Vágó E. – Bóna I. 1976. *Der spätrömische Südstfriedhof*. Budapest.
- Van Raemdonck, M. – Verhecken-Lammens, C. – De Jonghe, D. 2011. „The Mummy of the ‘Embroideress’ and the Contents of her Grave”: A. De Moor – C. Fluck – E. Ehler (szerk.): *Dress Accessories of the 1st Millennium AD from Egypt. Proceedings of the 6th Conference of the Research Group “Textiles from the Nile Valley” Antwerp, 2-3 October 2009*. Tielt, 222–235.
- Velkov, 1962. *Les campagnes et la population rurale en Thrace au IVe – Vie siècle*. Byzantino Bulgarica I, 31–66.
- Visy Zs. 1994. „Die ländliche Besiedlungen und Landwirtschaft in Niederpannonien”: H. Bender – H. Wolff (szerk.): *Die ländliche Besiedlungen und Landwirtschaft in den Rhein-Donau-Provinzen des Römischen Reiches*. Passauer Universitätsschriften zur Archäologie 2. Espelkamp, 421–449.
- Visy Zs. 2012. „A késő római vidéki települések szerepe és jelentősége Valeriában”: *Visy–Mráv* 2012, 35–48.
- Visy Zs. (szerk.) 2003. *Magyar régészet az ezredfordulón*. Budapest.
- Visy Zs. – Mráv Zs. (szerk.) 2012. *A Seuso-kincs és Pannonia. Magyarországi tanulmányok a Seuso-kincsről. I. kötet. Régészet*. Pécs.
- Westermann, W. L. 1920. „The Papyri and the Chronology of the Reign of the Emperor Probus”: *Aegyptus* 1, 297–301.
- Wild, J. P. 2003. „Facts, Figures and Guesswork in the Roman Textile Industry”: L. Bender Jørgensen – J. Banck-Burgess – A. Rast-Eicher (szerk.): *Textilien aus Archäologie und Geschichte. Festschrift für Klaus Tidow*. Neumünster, 37–45.
- Willet, R. 2012. „Whirlwind of Numbers – Demographic Experiments for Roman Corinth”: *Ancient Society* 42, 127–158.
- Wilson, A. 2013. „The Mediterranean Environment in Ancient History: Perspectives and Prospects”: Harris 2013, 259–325.
- Wurth, G. 2002. *Klimagesteuerte Rhythmik in spät- bis postglazialen Stalagmiten des Sauerlandes, der Fränkischen Alb und Bayerischen Alpen*. Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Naturwissenschaften der Fakultät für Geowissenschaften der Ruhr-Universität Bochum. <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/WurthGeorg/> (2013. október 29.).
- Yeo, C. 1946. „Land and Sea Transportation in Imperial Italy”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 77, 221–244.
- Zabehlicky, H. 1994. „Kriegs- oder Klimafolgen in archäologischen Befunden?”: H. Friesinger – J. Tejral – A. Stupper (szerk.): *Markomannkriege – Ursachen und Wirkungen. VI. Internationales Symposium. „Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im nördlichen Mitteldonauegebiet”*. Brno, 463–469.

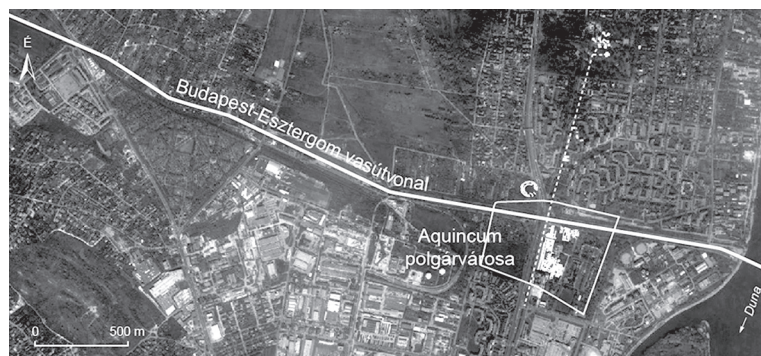
Aquincum polgárvárosának keleti városfala: egy 120 éve várt felfedezés

Láng Orsolya (1974) régész-muzeológus, az Aquincumi Múzeum munkatársa. Szakterülete a római provinciális régészet, ezen belül az urbanisztikai kutatások. Rendszeresen végez ásatásokat az aquincumi polgárvárosban és annak territóriumán.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Villa kilátással. Feltárások a Csúcs-hegy oldalában* (2008/4).

Láng Orsolya

A BTM Aquincumi Múzeuma ebben az évben kezdte meg a Budapest–Esztergom vasútvonal rekonstrukciójához kapcsolódó régészeti kutatásokat. A munka eleme már csak azért is nagy várakozással tekintettünk, mert a vasút nyomvonala egy tradicionális, feltehetően már az őskortól kezdve folyamatosan használt közlekedési folyosón alakult ki: a Solymár-völgyön keresztül a Duna-partig vezető út zónájában. A római korban ezen a völgyön haladt a Brigetio felől Aquincumba vezető északnyugat–délkeleti irányú, diagonális út (1. kép).



1. kép. Az aquincumi polgárváros és az esztergomi vasút nyomvonalának viszonya (Kolozsvári Krisztián munkája)



2. kép. Római kori lelőhelyek az esztergomi vasút nyomvonala mentén (Kolozsvári Krisztián munkája)

Vasútépítés anno...

Az 1893 és 1895 között – elsősorban a dorogi szén fővárosba történő feljuttatása céljából – megépült vasútnak a római kori Aquincum polgárvárosát átszelő szakasza megépítésekor nem voltak szisztematikus régészeti kutatások. Egyrészt a korabeli hazai örökségvédelmi szabályozás még gyerekcipőben járt, másrészt alig valamivel korábban indultak meg a polgárváros területén is az első feltárások, így a település jellegéről (polgári, katonai?) és kiterjedéséről még viszonylag kevés információval rendelkeztek a kutatók. A leltárkönyvek tanúsága szerint azonban a vasút építésekor régészeti lelőhelyeket bolygathattak meg, néhány tárgy (bronzszobrocska, építészeti terrakotta stb.) ekkor került be az Aquincumi Múzeumba. Az ép tárgyak egy része feltehetően a város valamelyik temetőjének sírjaiból származhat, hiszen a vasúti töltés mind a település keleti (ügynevezett gázgyári), mind pedig a várostól nyugatra található ún. Aranyhegyi-patak menti temetőn keresztülhalad. A területről további információ volt, hogy a *forum*tól északkeletre, a Krempel-malom és a vasúti töltés között a 19. század végén mozaikpadló részlete és feliratos oltárkö került elő, amely alapján a kutatás ezen a területen *mithraeum*ot sejt(ett). A leletek pontos származási helye ma is ismeretlen.

Régészeti kutatások a vasúti pálya zónájában

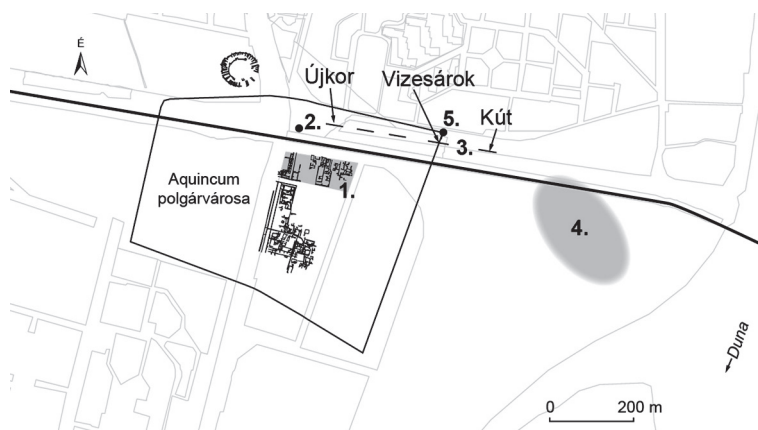
A polgárvárosban és közvetlen környezetében az elmúlt közel 120 év során végzett régészeti kutatások nyomán ma már persze lényegesen többet tudunk a vasút által érintett terület római kori topográfiájáról (2. kép). A kelet–nyugati irányú vasútvonal – amely a Dunától az óbudai vasútállomás keleti széléig töltésen halad – az északi vasúti összekötő hídon átérve a római kori település 20. század eleje óta szinte folyamatosan kutatott Duna-parti (gázgyári), Kr. u. 2–4. század között használt temetőjét, illetve az ettől kissé északra található nagy kiterjedésű, a 2. században működött fazekastelep északi szegélyét érinti. A vasúti pálya a

mai Jégtörő utca vonalánál „lép be” az egykori város területének északi részére, amin kb. fél kilométeren át halad keresztül. A nyugati városfalon túl a vasút egy elővárosi szakaszt is metsz és az itt a Kr. u. 1. század utolsó negyedében és a 2. század elején működő kisebb fazekastelepet is érinti. Átszeli (főként az óbudai állomás területén) a szintén a kora római időszakban használt Aranyhegyi-patak menti temetőt. Nyugat felé – a főváros közigazgatási határáig – már a település villaövezetén halad át a vasút, illetve részben feltehetően párhuzamosan fut a fent említett diagonális úttal.

Mivel a vasúti pálya rekonstrukciójához kapcsolódó földmunkák egyelőre – hiszen a munka jelenleg is tart – elsősorban a Szentendrei úttól keletre eső területeket érintették, a feltárás során előkerülő jelenségek jellegére, funkciójára az ezen a területre korábban végzett kutatások adataiból következtethetünk

A polgárvárosi romkert központi, a *forum*hoz közelebb eső északi részén olyan, úgynevezett hosszúházak álltak, amelyeknek déli – utcafronti – részén boltok, műhelyek, míg északi részén a lakótraktus kaptak helyet. (3. kép: 1) Az ipari-kereskedelmi rendeltetésű negyedek dél felől a kelet–nyugati főút (*decumanus*), nyugatról az észak–déli főút (*cardo*) folytatása zárta le. A negyed keleti lezárása – a romkerten kívüli beépítések (Sujtás utca, gázgyári lakótelep) miatt – egyelőre ismeretlen, mint ahogy fehér folt még az északi határa is, amely feltehetően a Keled utca vagy a vasúti töltés alá húzódik. Szerencsére azonban ez utóbbi területéről az utóbbi évek kutatásai során sikerült információkat nyernünk: észak felé további lakóépületek jelenlétére engednek következtetni azok a fal- és padlószintmaradványok, amelyek a Pók utcai csatornarekonstrukció idején kerültek elő 2005-ben (3. kép: 2). „Az Aquincumi híd és kapcsolódó úthálózata” elnevezésű projekthez 2009-ben végzett szondázó jellegű kutatások során kelet–nyugati irányban kaptunk metszetet a vasúti töltéstől északra húzódó területről (Pók utca északi oldalán) (3. kép: 3). Itt egyrészt az derült ki, hogy a kelet–nyugati irányban az újkor óta ezen a területen futó Aranyhegyi-patak töltésének építéskor alaposan megbolygatták a római kori rétegeket (a Pók utca 19. századi előzménye is előkerült, kis vízvezető árkokkal együtt), másrészt viszont néhány római kori épületfal részlete és útmaradvány arra utalt, hogy a patak zónájában is számolhatunk még sűrű, római kori városi beépítéssel. A Dunához közelebb megnyitott árkunkban egy római kút bukkant elő, amely legnagyobb valószínűséggel a területtel szemben, déli irányban, a mai Gázgyár alatt korábban feltárt fazekastelephez tartozhatott, azaz már a településen kívül helyezkedett el (3. kép: 4).

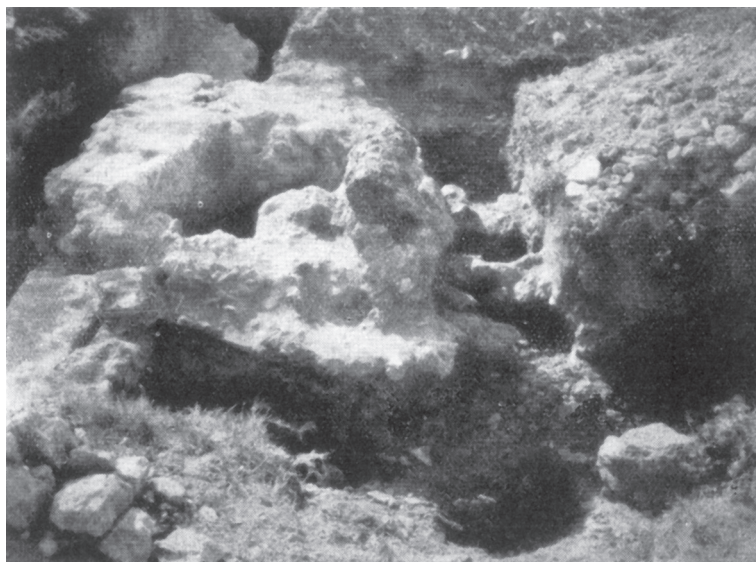
Nagy kérdés volt, hogy itt északon hol ér véget a város, hol lehet a település keleti lezárása, városfala. A város északkeleti sarkáról, azaz arról a pontról, ahol az északi városfal keletnek fordul, nagyon kevés információval rendelkezünk. Nagy Lajos azt feltételezte, hogy a város keleti fala valahol a gázgyári lakótelep háza alatt, a Gázgyárból az esztergomi vasútra csatlakozó sínpártól kissé nyugatra helyezkedett el. 1947-ben Szilágyi János megelőző feltárás során a Pók utcától északra, a Jégtörő utca magasságában az



3. kép. Régészeti feltárások a vasútvonal szomszédságában, Aquincum polgárváros keleti rész (Kolozsvári Krisztián munkája)

északi fal lezárását vélte felfedezni egy „kitörőkapu” formájában, és azt feltételezte, hogy innen keletnek fordult a város fala (3. kép: 5 és 4. kép). Megállapítás azonban a későbbiekben sem megcáfolni, sem pedig megerősíteni nem sikerült, mivel egyrészt ennek az ásatásnak a pontos helye – geodéziai felmérés hiányában – utóbb már nem volt azonosítható, másrészt a városfal megtalálását célzó későbbi kísérletek (például a Jégtörő utcában Póczy Klára által, vagy később geofizikai módszerekkel ugyanitt végzett kutatások) kudarcot vallottak.

A keleti városfal „hiányának” okát időközben többféleképpen is próbálták magyarázni. Egyes vélemények szerint a városnak nem is volt a folyó felé védműve – ez az elképzelés azonban nem tűnt túl valószínűnek, mivel ebben az esetben éppen a Duna, azaz a Barbaricum felé lett volna védtelen a település. Póczy Klára és Zsidi Paula hipotézise szerint a városfalat ebben a zónában már a római korban visszabontották, így a későbbi ásatások ennek nyomát már nem találhatták meg. A jelen cikk szerzője pedig – az előző véleményhez kapcsolódva – korábban arra hívta fel a figyelmet, hogy mivel a terep a római korban a mai Szentendrei úttól a Duna irányába lejtett, elképzelhető, hogy itt a városfalmaradványok is mélyebben feksze-



4. kép. Az ún. kitörőkapu Szilágyi J. feltárásán (Szilágyi 1950, 8. kép nyomán)



5. kép. A település keleti védműveihez tartozó vizesárok, köves betöltéssel, a 2009. évi feltárás során (a szerző felvétele)

nek, így a mély, szondázó jellegű ásítások hiányában eddig nem kerülhettek elő. A fentiek miatt tehát annyit lehetett sejteni, hogy valahol a Jégtörő utca magasságában kellett lennie a város határának, hiszen a gázgyári lakótelep alatt Nagy Lajos még lakóházak és utcák maradványait tudta dokumentálni, illetve kelet felé egy kisebb szentélykörzetet, amely jelezheti a település szélét. Figyelembe kellett venni azt a tényt is, hogy a Gázgyár területe alatt már a polgár város nagy kiterjedésű, a Kr. u. 2–4. század között használt temetője és a fazekastelep húzódik, amelyek mindenképpen kívül voltak a város határán.

A fent említett 2009-es, Pók utcai szondázások során a Szilágyi János-féle feltárás feltételezett helyének közelében, illetve a Jégtörő utca vonalában nyitott árkunkban nagy meglepetésre egy kisebb, kelet felé pedig egy nagyobb, V keresztmetszetű, észak–déli irányú árok került elő, amelyek azt



6. kép. Hulladékgyödör feltárás közben (a szerző felvétele)

jelezték, hogy ténylegesen a korábban prognosztizált városfal zónájában lehetünk. Az árkok már a település védműveihez tartozhattak, városfalnak vagy kiszedett falnak azonban nem találtuk nyomát (5. kép). Az igen keskeny – 1,5 méter széles – és több mint 2 méter mély kutatóárokban sajnos további információkat már nem tudtunk kinyerni, így továbbra is nyitott kérdés maradt a fal nyomvonalának helye. Az árkok jelenléte, illetve Szilágyi János feljegyzései miatt azonban világos volt, hogy valahol itt kellett húzódnia.

...Vasútépítés ma – új eredmények

A fentiek ismeretében külön érdeklődéssel tekintettünk a vasútfelújításhoz kapcsolódó földmunkák elé, mivel éppen a Jégtörő utca zónájában új vasúti híd készül, amelynek pillérialapjaiban ez év nyarán nyílt lehetőségünk feltárásokat végezni.

A két, 10×10 méter alapterületű alaptestmunkagödörben különböző jellegű római kori jelenségek mutatkoztak, amelyek egyértelműen jelezték a település határát. A keleti munkagödörben, annak északnyugati részén nagyméretű (minimum 7×5 méter), átlagosan 1 méter mélységű, szögletes formájú beásás került elő, amelynek többrétegű betöltése nagy mennyiségű római kori leletanyagot tartalmazott. Bár az objektum teljes feltárására sajnos nem volt mód, a sok, viszonylag ép edény (korsó, fazék, *terra sigillata* edények) és állatsont arra utalt, hogy egy nagyméretű hulladékgyödör került elő. Ennek egyik betöltési rétegében valószínűleg a közeli fazekastelepről származó kemencehulladék, illetve átégett, rontott téglák is voltak (6. kép). A gödör eredeti funkciója esetleg más is lehetett (veremház vagy műhely), erre az objektum szélén lévő néhány cölöplyuk utalt. A leletanyag restaurálása és kiértékelése még csak most kezdődött el, de a keltező értékű tárgyak (*terra sigillata*, érem) már most azt jelzik, hogy a gödör folyamatosan töltődhetett be, hiszen a Kr. u. 1. század vége és a 4. század közötti időszak leletei egyaránt megtalálhatók benne (7. kép). A hulladékgyödör felső rétegét később – de még a római korban – megbolygatták és egy kutat ástak bele. Ennek teljes kibontására statikai okokból nem volt lehetőség. A terület rész perifériális jellegére utal, hogy a kút felső betöltési rétegeinek egyikébe még állati tetemeket (kistestű kutya és/vagy macska) is beástak, amelyeket részben el is égettek.

Amíg tehát a keleti pillér régészeti jelenségei alapvetően városszéli (esetleg már a városon kívüli) terület képét mutatták, a nyugati pillér munkagödörében más jellegű régészeti objektumok mutatkoztak, amelyek legalább három, a római korra keltezhető periódusba sorolhatók.

A legkorábbi időszakot a felület keleti szélén, a 2009. évi feltáráson is előkerült két vizesárok közül a nyugatabbra esőnek az 1,6 méter mély folytatása képviselte, amellyel párhuzamosan – attól kb. másfél méterre – egy 1,5 méter széles, kiszedett fal futott (8. kép). A faltól nyugatra, feltehetően ahhoz kapcsolódva, karólyukak sora mutatkozott, míg a munkagödör

nyugati szélén egy északkelet–délnyugati irányú földút és az azt kísérő kis vizesárok került elő. Az objektumok jellege és azok topográfiai elhelyezkedése arra utalt, hogy itt sikerült megfogni a település keleti szegélyét, az egykori városfal alapjával (teljesen kiszedett állapotban, belülről talán körüljáróval – lásd karólyukak), az azt kívülről kísérő vizesárokkal és a falon belül az első (föld)út részletével. Az út tisztításából származó *terra sigillata* tanúsága szerint ez a periódus a 2. század elejére tehető. A város többi oldalán eddig feltárt városfalszakaszok alapján a kutatás Hadrianus uralkodási idejére teszi a falak építését, így feltehetően a keleti városfal is ebben az időszakban készülhetett el. A következő periódusban kerülhetett sor a fent említett földút lekövezésére, nyugat felé pedig már kőalapozású épületek is készültek (9. kép). Ezt követően a védműveket ezen a szakaszon felszámolják: a fal köveit kiszedik, a vizesárok pedig betöltődik (esetleg betöltik). A korszakhoz ugyanitt még egy – bizonytalan rendeltetésű – épület (?) falai is tartoztak, amely a vizesárok szomszédságában épült (a falakat később itt is kiszedték). A leletanyag restaurálása és feldolgozása ugyan még kezdeti stádiumban van, de a keltező értékkel bíró darabok (*terra sigillata*, érem, *amphora*) alapján a városfal és a hozzá tartozó vizesárok a 3. század első felében már biztosan használaton kívül volt (kiszedték, illetve betöltötték).



7. kép. Leletek a hulladékgödörből (Komjáthy Péter felvétele)

Egy későbbi időszakban a városfalon belüli első utat még megújítják, de a védműveket többé már nem hozzák rendbe. A terület legkésőbbi használatára az egykori vizesárok tetején szétterített köves omladékokból kialakított út utal, amelyről középkori vagy újkori patkó, vaslánc és szögek kerültek elő.

A polgárváros többi részéhez viszonyítva itt meglepően kevés építési periódust tudunk megfigyelni, aminek okát abban kereshetjük, hogy a város szélei csak később épültek be, így ott a római kori megtelepedés közel négyszáz éve alatt kevesebb átépítésre, átalakításra került sor (hasonló a helyzet a város délkeleti részén is).

A polgárváros most előkerült keleti fala első látásra kissé keskenynek tűnhet, hiszen például a déli városfal keleti szakaszának alapozása átlagosan 2,2 méter széles, ugyanakkor azonban a nyugati városrészben is vannak hasonló szélességű falalap-szakaszok mind a déli, mind pedig a nyugati falnál. A város északkeleti „sarkánál”, a már említett „kitörőkapunál” 1,5–1,7 méter szélességet mért Szilágyi János, amely adatok egybevágznak a most feltárt falszakasz méreteivel.



8. kép. A városfal kiszedett vonala (a szerző felvétele)



9. kép. A római kori kövezett út (balra) és a későbbi (közép- vagy újkori) út (jobbra) részletei (a szerző felvétele)

Az idei év eddigi felfedezéseinek jelentősége elsősorban abban áll, hogy sikerült információkat nyernünk a római kori település északi sávjáról, illetve közvetlen környezetéről. Kiderült, hogy a 19. századi vasútépítés során – szerencsés módon – kevésbé bolygatták az antik emlékeket, a vasúti töltést gyakorlatilag az akkor még itt-ott felszínen látszó falmaradványokra, járósíntekre építették rá. A polgárváros keleti védműveinek – pontosabban azok maradványainak

– előkerülése segített tisztázni a 120 éve feltett kérdést: hol volt a város széle? Érdekes továbbá, hogy a választ nem egy úgynevezett tervásatás (azaz tudományos szempontból fontos területen végzett kutatás), hanem egy beruházás által vezérelt megelőző feltárás során kaptuk meg, ami újabb bizonyíték arra, hogy az ilyen jellegű munkákból származó információkat is beilleszthetjük a tudományos munkák sorába, és gyarapíthatjuk vele tudásunkat Aquincumról.

Bibliográfia

Kuzsinszky B. 1932. „A gázgyári római fazekastelep Aquincumban”: *Budapest Régiségei* 11.
Lassányi G. 2006. „Újabb feltárások az Aranyhegyi-patak menti temetőben”: *Aquincumi füzetek* 12, 73–78.
Láng O. 2010. „Feltárások az aquincumi polgárváros keleti határán”: *Aquincumi füzetek* 16, 19–24.

Szilágyi J. 1950. „Jelentés a Fővárosi Ókortörténeti (Aquincumi) Múzeum kutatásairól és szerzeményeiről az 1945-48 évek folyamán”: *Budapest Régiségei* 15, 303–321.
Zsidi P. 1990. „Aquincum polgárvárosának városfala és védművei az újabb kutatások tükrében”: *Communicationes Archeologicae Hungariae* 141–169.
Zsidi P. 2002. *Aquincum polgárvárosa*. Budapest.

Hagyományteremtő szándékkal indította útjára 2003 telén a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye „Az évszak műtárgya” kamarakiállítás-sorozatát. A sorozat fő célja, hogy rendszeresen a közönség elé tárja a Gyűjteményben folyó munka eredményeit: egy-egy újonnan megszerzett, illetve restaurált művet, vagy olyanokat, amelyekről új és bemutatásra érdemes tudományos eredmények születtek.

A kiállítás-sorozat weboldala:
classics.mfab.hu/antik_gyujtemeny/evszak_mutargya

A szirének az archaikus görögök vallási, költészeti és képi világának nyugtalanító, isteni, és épp isteni létüktől egyszerre vonzó és szörnyű – mert nem emberi – hatalmai közé tartoztak, és a mai világnak is szólnak. Odysseusnak az *Odysseia* XII. énekében elmesélt kalandos története óta fontos és kétértelmű jelentést hordoznak, ami kettős, madár-emberi alakjukban is kifejezésre jut: énekükből a legtökéletesebb isteni szépség, a zene bűvölete árad, lényük viszont a halálhoz kötődik, a költői és a képzőművészeti hagyományban egyaránt. Ahogy Giuseppe Tomasi di Lampedusa, a szicíliai hazájának görög-pogány múltját mélységeiben átélő olasz regényíró *Lighea* című novellájában megfogalmazta, az ógörög szirénnel való csodálatos találkozás során egyúttal halandó kiszolgáltatottságunkat is megtapasztaljuk azzal szemben, ami hatalmas, s a könyörtelen természettel egyidejű és örök. A kiállításon bemutatott négy szirénábrázolás jól szemlélteti ezt a kettősséget.

Az *Odysseia* híres jelenetében már erősen jelen van az említett kettősség. Itt és az epikus hagyományban általában a szirének tengeri lények: szigetükről csábítják édes énekükkel a hajósokat. Az archaikus kor a görög szóbeliség nagy kora volt: a költészetet az énekkel azonosították. A szirének éneke, mint a műzsáké vagy a homérosi énekmondóé, alapvetően két dolgot ígér: varázslatos gyönyört és tudást. Mint az epikus énekes műzsája, a szirének isteni mindentudók:

*...mert mi tudunk mindent, mit a tágterü trójai síkon
túrtek a trójai s argoszi küzdők isteni szóra,
és mindent, mi az életadó földön megesik még.*

A szirének tehát ellenműzsák, énekük a homérosi eposz kísérteties (*unheimlich*) mása. Visszajára fordítják a halhatatlan hírnevet ígérő epikus énekmondást, hiszen halált jelentene, ha, mint Odysseus (aki árbochoz kötve hallgatja az éneküket), engednénk tudásuk csábításának. De a szirének az ének kozmikus erejét is bizonyítják, hiszen hangjukkal békessé varázsolják a tengert. Ez a kép (varázslatos hang és tükörsima tenger) továbböröklődik a korai görög kardallíra képzeletvilágában, ahol az alkmani és pindarosi *partheneion*okban a hajadon lánykar isteni párhuzamaként, mintaként említik a sziréneket. Mint az isteni szférához tartozó bűvölet, az édes énekben van valami az emberfeletiből, a démoniból (az archaikus görögben az isteni és a démoni egyet jelent). A későbbi költők és vázafestők

A szirének éneke

Agócs Péter

A Mesternek

dél-itáliai eredetű hagyománya szerint (így egy híres londoni vörösalakos stamnoson) Odysseus legyőzte a sziréneket, akik bánatukban öngyilkosok lettek, amiért végleg elcsábítani nem tudták: Nápolyban egyikük, Parthenopé sírjánál kultusz volt, a város fontos látványossága, de ez a helyi hagyomány nem érintette az örök szirének alakját és emberfölötti furcsaságát.

Az *Odysseia* költője nem beszél a szirének alakjáról. Odysseust elbeszélésében egyedül a hang foglalkoztatja. A szirén képi alakja más hagyománytól ered. A szárnyas, madártesztű, nőfejű keveréklény (*Mischwesen*) képi formát ad annak a nyugtalanító kettősségnek, ami a homérosi elbeszélésben az isteni hangban ölt testet. A madárember típusa keleti (mezopotámiai) és főleg egyiptomi gyökerekhez vezethető vissza (talán az egyiptomi sírfestmények lélekmadár-, azaz *ba*-ábrázolásai nyújtják a legközelebbi támpontot). Az alak a 7. századtól, a görög művészet orientalizáló korszakában egyre fontosabb képi motívummá vált, a korinthusi vázafestészetben ornamentális állat- és madárfrízek gyakori eleme. A szirénalak ekkor mindenféle vázaformán megjelenik – ahogy később is: a legszebb képi illusztrációja az *Odysseia*-jelenetnek a British Museum vörösalakos stamnosán van, amit a férfiak közös ivászataira, a symposionokra szántak, mielőtt az etrusiai Vulci nekropolis egyik sírjába került. De az utóbbi kép egyértelműen az *Odysseia*-jelenet illusztrációja. A 6. század második feléből származó, elsősorban attikai vázákon már vannak olyan azonosító feliratok, illetve az *Odysseia* jelenetét szorosan illusztráló képek, amelyek jelzik, hogy a madárember keletről származó képi alakját már azonosítják a mitológiai szirénekkal. De a korábbi, korinthusi és más eredetű kora archaikus szirénábrázolások azonosítása és értelmezése problémás marad, bár a tudomány ezeket is szirénnek hívja, hiszen nem narratív jelenetekről, hanem ornamentális kompozíciókról van szó: lehet, hogy a szárnyas szirén-szkhéma többféle jelentést hordozott.

Az orientalizáló és a korai archaikus művészetben gyakoriak a szakállas férfiszirének, akiknek értelmezése szintén talányos. Ezt a típust szemlélteti az egyedülálló, a Kr. e. 6. század végén Boiótiában készült terrakotta szobor (1. kép). A kézzel mintázott, tömör agyagszobor kiterjesztett szárnyú teste szervesen nő ki a kerek talapatból. Az orr és szakáll erősen kiáll az arc síkjából, és a további arcrészletek matt festése jól látszik; a szétterjesztett szárnyak mintha arra utalnának, hogy az alak a levegőbe veti magát. A lelőhelye ismeretlen: de miután a leg-



1. kép

több ismert lelőhelyű boiótiai terrakotta sírból került elő, lehet, hogy ez a szakállas szirén is kísért valakit a túlvilágra.

Kicsivel korábban, 550-540 körül készült a magas talpú, feketealakos díszítésű ivócsésze (*kylix*), a lakón (spártai) vázafestészet virágkorának remek darabja (2. kép). A belsejébe festett kompozíció lován ülő és egy másik lovat vezető ruhátlan, fegyvertelen ifjút ábrázol. A ló hátán, a lovas mögött, számára láthatatlanul kis szirén ül. Alakja az orientalizáló korban kialakult gyakoribb női változatot mutatja. Több ilyen lovasat ábrázoló *kylix* ismert a lakón vázafestészetből, és a szirének, illetve a szárnyas emberalakok szintén igen gyakoriak, de ez az egyetlen példány, ahol a két motívum összekapcsolódik. A kép jelentése narratív támpontok hiányában itt is enigmatikus: a másik ló talán egy harcoló vagy elesett társé, vagy egy elesett ellenfélé lehet; a lovas meztelensége talán idealizált fiatalságot jelez. A szirén (mint a más lakón vázakon igen gyakran felbukkanó madár- vagy szárnyas emberalakok) vagy a halál közelségére, az élet rövidségére utaló jelként áll (Horatius lírai szóképével a lovas



2. kép

háta mögött fészkelő, fenyegető „fekete gond” ábrázolására), vagy az isteni hatalmak egy diffúzabb jelenlétére utalhat az alighanem fogadalmi használatra vagy sírba tételre szánt edényen. De ha a mitikus szirénekkal azonosítjuk az alakot, akkor valószínű, hogy a túlvilág csábítását ábrázoló chthónikus-alvilági lényvel állunk szemben.

Ide kapcsolódik a Kr. e. 5. század első évtizedeiben készült athéni fehéralapos lékythos is (3. kép), amely Fleissig József, az Auschwitzban 1944-ben meggyilkolt műgyűjtő hagyatékából került az Antik Gyűjteménybe. Ez az edénytípus a sírnál bemutatott olajáldozatok szokásos kelléke, sírok gyakori melléklete – ebben az esetben tehát biztosan ismert a váza rendeltetése. A stílus a nagyon kései, ikonográfiailag roppant inventív, de technikailag gyenge attikai feketealakos Beldam- („Boszorkány”)-műhely sajátosságait mutatja. A vázát figurális jelenet díszíti: sziklán álló szirént látunk, aki egy széken ülő, félmeztelen ifjúnak énekel. Lyrán kíséri énekét, egyik kezével a húrokat érinti, a másikban a pengetőt tartja. Az ifjú visszafordítja fejét, a szirénre néz. Bal kezében botot tart (ez Athénban a szabad polgár státuszát jelzi), jobbában pedig hasonló alakú lékythost, de az is lehet, hogy üdvözlésre emeli a kezét. Ahogy Szilágyi János György egyik tanulmányában kimutatta, a kép egyetlen, furcsa, nem egységes térré rendezzi a halál-énekes szirén mesebeli világát egy otthonos, hétköznapi jelenettel: az ifjú, akit talán a sír tulajdonosával azonosítottak, a szirén elbűvölő hangjában találja meg a halál nyugalmát. A halál itt egyáltalán nem ijesztő és távolí, hanem nagyon is közeli dolog: egyfajta szerelmi jelenet tanúi vagyunk, ahol az élő, akiből hamar halott lesz, felismeri a halál közeledését és elfogadja.

A sziréneket az 5–4. századi Athénban és a görög világ más pontjain gyakran ábrázolták síremlékeken is. Szinte ember nagyságú szirénszobor állt például az athéni Kerameikos több sírján, de a sírsztéléket is gyakran díszítik zenélő vagy gyászoló szirének. Később a görög nyelvet és művészi formákat sokfelé elterjesztő, a Mediterráneum keleti felét sokszínű kulturális koinéba egyesítő hellénisztikus korban is számos helyen felbukkannak. Feltehetően a Kr. e. 2. század első felében, alexandriai műhelyben formázhatták meg a kiállítás utolsó darabját, a gyászoló szirén terrakotta szobrát (4. kép). Ez a szirén szép, fiatal nő, élethűen megmintázott emberi testtel, nagy madárlábakkal és hatalmas, kiterjesztett szárnyakkal. A gyásznak a görög kultúrában ismert hagyományos gesztusait mutatja: bal kezével a fejét fogja, vagy kibontott, hosszú, vállára hulló haját tépi (a kezét elnagyoltan mintázták, ezért nem látható pontosan), jobb tenyerével pedig a mellét veri. Ez az ábrázolásmód közeli párhuzama a Kr. e. 4. századi márvány sírszobrok egyik változatának, a fájdalomtól hátragörnyedő, fájdalmas arckifejezésű gyászoló szirénnek. A szirén itt sem félelmetes; a hozzátartozók gyászát, a halott elsiratását (ez is az ének egyik formája a görög hagyományban) jeleníti meg. Az emberen túli szféra rokonszenvvel tekint az „egynapigélő” emberre a halál örök



3. kép

szépségének és fiatalságának vigasztaló, de ugyanakkor elkerülhetetlen képében. (Érdekes előzményt jelenthetnek a lykiai Xanthosból származó, ma a British Museumban látható, ún. Harpyia-sír (Kr. e. 480/470) domborművei sarkaiban látható, repülő szirénalakok, akik szinte anyáskodó gyöngédséggel vizsik a halottak gyermekméretüként ábrázolt lelkét a túlvilág felé.) *Komm, süßer Tod, komm, selge Ruh!* – „Jöjj, édes halál, jöjj, áldott nyugalom...”



4. kép

Bibliográfia

- Bettini, M. – Spina, L. 2007. *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino.
- Buschor, E. 1944. *Die Musen des Jenseits*. München.
- Ford, A. 1992. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca.
- Hofstetter, E. 1997. „Seirenes”: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. 1–2. Zürich–München. – A katalógusért lásd VIII. 1, 1093–1104 (kimerítő bibliográfiával).
- Hofstetter, E. 1990. *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*. Würzburg.
- Marót K. 1956. *A görög irodalom kezdetei*. Budapest.
- Padgett, J. M. (szerk.) 2003. *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*. New Haven.
- Pietro Pucci, P. 1997. *The Song of the Sirens: Essays on Homer*. Lanham.
- Segal, Ch. 1994. *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*. Ithaca.
- Szilágyi J. Gy. 1957. „A görög irodalom kezdetei. Megjegyzések Marót Károly könyvéhez”: *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 10, 424–442.

- Szilágyi J. Gy. 2005. „Szirénzene”: Szilágyi J. Gy.: *Szirénzene. Ókortudományi tanulmányok*. Budapest, 51–56.
- Thomsen, A. 2011. *Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin–Boston.
- Weicker, W. 1902. *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst: Eine mythologisch-archäologische Untersuchung*. Leipzig.

Az évszak műtárgya – 2013. ősz
Szépművészeti Múzeum, Reneszansz Csarnok
2013. szeptember 17. – 2013. december 1.

A fotókat Mátyus László készítette

A kiállítás a Napfolt Kft.
támogatásával valósult meg.



Dobos Károly Dániel: *Sém fiai. A sémi nyelvek és írásrendszerek története.* Pázmány Egyetem eKiadó – Szent István Társulat, Budapest, 2012, 435 oldal, 4800 Ft.

Dobos Károly Dániel 2012-ben megjelent könyve a hazai könyvpiacra tatóngó úr betöltésére hivatott, régóta várt alkotás. Újdonságnak számít, és nemcsak a sémi nyelvekkel foglalkozó szakirodalom körében – hiszen ezt megelőzően még nem született magyar nyelven a témában ilyen átfogó igényű monográfia –, hanem a tudományos-ismeretterjesztő művek sorában is. Ez a könyv ugyanis a szűk szakmán kívül deklaráltan szélesebb rétegekhez is el kíván jutni (lásd a *Kinek szól ez a könyv?* című bevezető gondolatokat, 23–24. o.), és alapos okunk van feltételezni, hogy ez így is lesz.

Címválasztás(ok)

Maga a főcím (*Sém fiai*) is ennek a szándéknak a kifejezését szolgálja: nem kell hozzá különösebb biblikus műveltség, hogy tudjuk, biblikus allúzióról van szó, de ha valaki még sincs tisztában a „Sém fiai” szókapcsolat eredetével, annak is figyelemfelkeltő hívószó. Kikövetkeztethetjük belőle, hogy a téma nem szigorú nyelvészeti keretek között kerül bemutatásra (vö. a 33. oldalon írottakkal), hanem tágabb, sokak számára izgalmasabb, érthetőbb művelődéstörténeti összefüggésben.

A szerző azonban semmit nem akar a véletlenre bízni: az afroázsiai *phylum*ról szóló részben (35. o.) mindenki számára világossá teszi a főcím bibliai eredetét. Magyarozatával egyúttal a saját maga állított műfaji követelményeknek is eleget tesz, a *Sém fiait* ugyanis felsőoktatási használatra szánja (24. o.) – s valóban, a tankönyvi célzattal készült monográfiában (saját definíció szerint: *bevezetőben*, 24. o.) alig van olyan fogalom, idézet, idegen kifejezés, utalás, amely ne lenne gondosan körüljárva, értelmezve, definiálva.

A könyv nyelvi egységének (35–342. o.) különféle címadásaiból is arra következtetünk, hogy a szerző jól tudja, hogyan kell szélesebb olvasói rétegeket megmozgatni-megszólítani: választásai-val felkelti az érdeklődést, érdekeltté teszi az olvasót az adott sémi nyelv és kul-

túra megismerésében-befogadásában.¹ Megoldásainál – néhol tudatosan-didaktikusan, néhol „ösztonösen” – tekintetbe veszi a meglévő kultúrtörténeti háttér-ismereteket, amelyeket összefoglalóan akár általános műveltségnek is nevezhetünk, és megpróbálja lerombolni az afféle előítéletet, miszerint a téma „száraz” volna. De legyen szabad megjegyeznünk, hogy előzetes várakozásainkkal ellentétben a sémi írásrendszert felölelő rész (345–395. o.) címeinél már nemigen találunk ötletes, érzelmi hatást keltő megoldásokat. Pedig itt is jól jönne egy kis népszerűsítés, a potenciális olvasótábor ily módon történő aktiválása!

S ha a könyv főcíméről azt mondtuk, hogy a szakmán kívülieket igyekszik megszólítani, az alcím (*A sémi nyelvek és a sémi írásrendszerek története*) már a szakmának (is) üzen: a monográfia tudományos jellegét ígéri. A tárgymegjelölés azonban picit „félrevezető” lehet, ugyanis nem egészen fedi le a könyv tényleges tartalmát. Nyilván pontosabb volna, ha megjelenne valahol a „kultúrák” kifejezés is, a „nyelvek” és az „írásszerek” valamiféle összefoglalásaként vagy közös nevezőjeként. Ugyanakkor az ókori kultúrákról, hagyományosan, ha a „nyelv” felől, akkor az „írás” felől is gondolkodunk (és fordítva), a szerző tehát nyilván ezzel a konvencióval is él, amikor a két kategória együttes használatát nem szándékozik megtörni, kiegészíteni.²

És egy utolsó, formai természetű megjegyzés még a címekhez. A *Tartalomból*, sajnos, nem derül ki egyértelműen, hogy mi számít fejezetnek, és mi számít az adott fejezethez tartozó kisebb egységnek a könyvben (tehát a fejezetek-alfejezetek hierarchiája); a címek elrendezése, illetve kiemelése ugyanis nem tükrözi a könyv felosztásában megnyilvánuló rendszert. Ez pedig nemcsak a *Tartalom* és a könyv formai-tartalmi tagolása közt létrejövő – igaz, minimális – diszharmónia miatt zavaró kissé, hanem azért is, mert így a sémi nyelvek Huehnergard³ nevével fémjelzett nyelvészeti felosztása, amely a *Sém fiai* rendszerezésének alapjául szolgál (61. o., részletesen erről lásd alább), nem érvényesül maradéktalanul a *Tartalom*jegyzékben. Márpedig ott is jó volna a huehnergardi modellt, illetve a rubini „családfát”⁴ – legalábbis a csoportok, alcsoportok szintjén, a technikai lehetőségeket kihasználva – szemléltetni!

Stílus

A könyv stílusának jelentősége – kiindulva a szerző tudatosságából – a célkitűzések és a szándékolt hatás szempontjából aligha kisebb, mint a könyv tárgyának. Erről az attitűdről, illetve a kiválasztott „irályról” pedig egyaránt kijelenthetjük: igen újszerűnek számít! Mindjárt a *Bevezetőben* megfogalmazódik, hogy a szerző „közérthető stílusban” akar írni, sőt még „móttót” is választ indoklasképp: „amiről nem tudunk egyszerűen beszélni, azt valójában még nem értjük” (24. o.). Mi most annak fogunk röviden utánajárni, hogy milyen stílári és egyéb kommunikációs eszközöket használ a „közérthetőség”, valamint a kívánt műfaj: a tankönyv-jelleg megteremtése érdekében.

Elsőként a bőséges magyarázatokat, értelmezéseket emelhetjük ki. Akár nyelvészeti fogalmakról van szó,⁵ akár ritkán használt földrajzi és vallási terminusokról, akár idegen szavakról:⁶ nem hagyhatja definíció, körülírás vagy pontos magyar megfelelő (fordítás) nélkül. De előszeretettel él a didaktikus kérdésfelvetés módszerével is.⁷ Ezzel élesebb megvilágításba helyezi a problémát, ugyanakkor közelséget is teremt, hiszen ha a szerző kérdez, az egy kicsit olyan, mintha az olvasó (nevében) tenné. A kérdésekre adott válaszok értelemszerűen a tananyag elsajátítását automatizálják. Az interaktív, egyik témáról a másikra átvezető, meg- és felszólító formuláival közvetlenül az olvasót szólítja meg, néhol egyenesen be is vonva a téma feldolgozásának folyamatába.⁸

Az egzakt információk – nyelvek, dialektusok nevei, fontos kategóriák – nyomatékosítására a vastag betűs kiemelést alkalmazza szívesen, amely a tankönyv-jellegét erősíti a műnek, éppen úgy, mint a pontokba szedő technika használata is.⁹ Az ismeretanyag pontokban (és alpontokban) történő szisztematizálása azonban nemcsak az eligazodást segíti az információbőségben (vö. 24. o.), hanem a szerző racionális látásmódjáról és rendszerező habitusáról is tájékoztat.

A *Sém fiai* stílusa tehát olvasóorientált, az ismeretek elsajátítását megkönnyítő, a szaknyelvi monoton közlésmódtól elütő, a mindennapi beszélt nyelvi változathoz közel álló (olykor rétegnyelvi fordulatokat is tartalmazó),¹⁰ üdítő innováció. A szerző

kihasználja, megragadja a rendelkezésére álló nyelvi-stiláris (és nyomdatechnikai) eszközöket a célja eléréséhez. Egyetlen lehetőséget nem aknáz ki maradéktalanul szerintünk: ez pedig a magyar nyelvi párhuzamokban rejlő lehetőség.

Természetesen a szerző maga jogosít fel arra, hogy elvárásaink legyenek e téren, hiszen többször is rámutat magyar nyelvi vonatkozásokra.¹¹ Példái jók, de kissé rendszertelenek, esetlegesek, és a lehetőséghez képest csekély számúak. Persze jól végig kell gondolni, hogy hol húzzuk meg a határt, milyen elv alapján „szelektáljuk” a magyar vonatkozásokat. Ez nyilvánvalóan nem könnyű feladat, és ha csak a sokadik szempont, amire figyelniünk kell, akkor érthető a laza asszociációs keretbe ágyazás. De akkor sem árt, ha felfedezhető a magyar nyelvi példatárban némi következetesség vagy rendezőelv!

Szemlélet

Beszámolónkban eddig főként a formai jegyekből adódó többletjelentésre koncentráltunk, most következzenek a tisztán tartalmi összetevők is! Mindenekelőtt két tényezőre szeretnénk felhívni a figyelmet.

Egyrészt a könyv felépítésében megjelenő tudatosságról kell szót ejtenünk. A szerző a bevezetőben *a nyelv és az írás* kapcsolatát boncolgatva a sorrendiség didaktikai szempontjait is vizsgálat tárgyává teszi (31–32. o.). Megosztván velünk a lehetséges variációk előnyeit-hátrányait (pontokba szedve!), meggyőző minket arról, hogy miért is ésszerű a *nyelvekkel* kezdeni. Tudatosan dönt tehát amellet, hogy a sémi nyelvek (kultúrák) bemutatása az írásrendszerek elé kerüljön, de egyúttal nyomatékosan leszögezi, hogy a két terület nem választható el élesen egymástól – és természetesen ezt menet közben bizonyítja is.

Másrészt ismételt megemlíjtük a könyv felosztásában megnyilvánuló szemlélet újdonság-voltát: a Hetzron-modell (1975, 1976) Faber (1997) és Huehnergard (2004, 2005) által továbbfejlesztett változatának alapul vételét,¹² azaz az arab nyelv, valamint az ókori feliratos délarab (szajhádi) centrális besorolása mellett elköteleződést.¹³

Könyvét, a *Sém fiait* Dobos Károly Dániel tehát ennek megfelelően a következőképpen építi fel.

A sémi nyelveket nagyobb nyelvi egységbe helyezve először az afroázsiai *phylumról* és egyes tagjairól beszél: az egyiptomi, a berbero-libiai, a kúsita, az omói és a csádi nyelvekről (35–49. o.). Utána általános elméleti kérdésekről értekeznek: afroázsiai (például az afroázsiai komparatív nyelvészetről) és sémi nyelvészeti témakörben (*A sémi nyelvek mai kiterjedése és felosztása*, 53–64. o.)

A sémi nyelvek ismertetésében – a kronológiai rendet megtartva – keletről indul. Ide azonban nemcsak az akkád és az eblait sorolja, hanem az amurrút, valamint az „Amarna-táblákat” is (67–117. o.). Kár, hogy ezt a besorolást a Rubin-féle családfával nem erősíti meg, az ugyanis az amurrúra egyáltalán nem tesz utalást (mint ahogy az „Amarna-táblákra” sem, vö. 63. o.)! Nehezíti az értelmezést továbbá, hogy csak következtetni tudunk a jellemzésből a besorolás indítékaira.

A keleti ág tárgyalása után jut el a nyugati ágig, ezen belül is először a centrális ág északnyugati sémi csoportjáig (125–244. o.). Itt szintén a kronológiát tartja szem előtt: a Kr. e. 2. – sőt az egyiptomi piramisok, valamint Észak-Szíria esetén részben a 3. – évezred nyelvemlékeivel kezd¹⁴ (az egyiptomi, az észak-szíriai, a bübloszi, a Deir Alla-i, valamint a proto-kánaáni feliratokkal), majd ezt követően Ugaritra, illetve a Kr. e. 1. évezredből (pontosabban: az első évezredtől kezdődően) dokumentált északnyugati sémi nyelvekre tér rá.

És itt egy fontos szemléletváltást kell jelezni! Nevezetesen: hogy nem a hagyományos kánaáni-arámi distinkciót alkalmazza az osztályozásukra (nota bene, ebből a szempontból sem jó választás a Rubin-féle diagram), hanem – Randall Garr nyomán – dialektuskontinuumként tekint rájuk (vö. 147. o.), amelynek egyik végén a főníciai áll (a bübloszi dialektussal mint önálló nyelvi szigettel), a másik végén pedig a vaskori Deir Alla-i feliratok és az arámi nyelv (az északi jaudi- vagy számbi dialektussal mint önálló nyelvi szigettel).¹⁵ Értelemszerűen a kontinuumon elfoglalt pozíciójuk lesz a további leírás sorrendjének kiindulópontja, amely néhányuk esetében túl is lép a rendszer alapjául szolgáló időkorláton. A főníciai esetében ugyanis a nyelv és a vele szoros kultúrtörténet (a nyugati dialektus: a pun, illetve az újpun révén) az arab hódításig terjed, a héber

és az arámi pedig más-más módon (és eltérően dokumentáltan), de átível a „történelmen”, egészen napjainkig (a héber a Kr. u. 2–3. századtól beszélt nyelvként lényegében nem létezik a 19. századig, de írott nyelvként „folyamatosan” jelen van, az arámi történetét pedig „a 13. és a 19. század közötti időszakban valójában nem ismerjük”, lásd 240. o.).

A szerző tehát ezen nyelvek történetét – amennyire tudni lehet, illetve amennyit a tudományos kutatások eddig feltártak a történetükből – kezdettől fogva napjainkig (a főníciainál: a kihalásáig) bemutatja, valamennyi nyelvtörténeti szakaszt és dialektológiai változatot ismertet (természetesen az ammonit is, amely szintén nem szerepel Rubin diagramján), és mindeközben, ahogyan már megszokhattuk, nagyon alapos vallás-, irodalom- és műfaj-történeti bevezetést is nyújt (a fogalmak pontos meghatározásával).

Újszerű megközelítése miatt még két további mozzanatra szeretnénk ezen a ponton rámutatni! Elsőként a bibliai arámi elhatárolására (lásd *Létezik-e bibliai arámi?*, 220–221. o.). A bibliai arámi nyelvet ugyanis a szerző – a korábbi álláspontoktól eltérően,¹⁶ Stephen Kaufmannal egyetértve¹⁷ – nem tekinti egységesnek. Ezra arámiját a birodalmi arámira (Kr. e. 600–200) jellemző nyelvváltozatnak, Dániel bizonyos szakaszait pedig közép-aráminak (Kr. e. 200 – Kr. u. 250) minősíti. Ezáltal elhatárolódik a címben is megkérdőjelezett fogalom használatától, illetve általában e fogalom létjogosultságától. Említésre érdemes továbbá a kései vagy klasszikus arámi szakasz (Kr. u. 250–1200) kategorizációja is, amely nem a hagyományos keleti és nyugati dialektológiai szempontú kategorizációra épül¹⁸ (228. o.), összhangban a legújabb tudományos eredményekkel.¹⁹

Az északnyugati csoportot a centrális nyelvek arab ága (az óészakarab dialektusok és a tulajdonképpen arab, 247–295. o.), majd pedig a délarab ág (az ókori feliratos délarab nyelvek, 299–310. o.) követi. A *Sém fiait* holisztikus szemlélete ennél az egységénél is megmutatkozik: minden kapcsolódó nyelv- és szövegemlékkel, dialektussal, és az összes releváns tudománytörténeti, irodalomtörténeti tudnivalóval megismerkedhet az olvasó. Például az óészakarab feliratos anyag kapcsán az oázisi északarabbal, a szafáival, a hiszmáival, a számúival és

a haszáival, az ókori délarab nyelveknél pedig a szábeussal, a mainival, a katabá-nival, a hadramautival – hogy köztük a „tulajdonképpen” arab nyelv 41 oldalt kitevő (254–295. o.), rendkívül színes és olvasmányos bemutatásáról ne is beszéljünk!

A centrális nyelvek után a nyugati sémi nyelvek déli ágának, azaz a dél-nyugati ágának – a modern délarab nyelveknek (313–316. o.) és az etiópiai sémi nyelveknek (317–342. o.) – a sajátosságait tárja elénk a szerző,²⁰ a tőle megszkott precizitással, alaposan. A modern délarab esetében így felsorolja az egész csoport: a mehri, a harsúsi, a bathári, a hobjót, a dzsibbáli és a szokotri nyelv valamennyi ismervét – főként földrajzi és aktuál-társadalmi kritériumok alapján, Marie-Claude Simeone-Senelle legújabb kutatásai nyomán.²¹ De Etiópia sémi nyelveiről is bőséges és beható összefoglalással szolgál, amelyből a történelmi, kulturális információk éppúgy nem hiányoznak, mint a klasszikus etióp nyelv: a geez és a ma használatos – mintegy 14–15 – etióp nyelv részletekbe menő, főként diakrón vetületű, valamint a kortárs beszélőközösségek számát, nyelvhasználati szokásait érintő leírásai.

Itt ér véget az első, a nyelvi egység. Láthatjuk, a ma ismert összes sémi nyelvet és kultúrát tárgyalja a szerző – a konkrét nyelvekre vonatkozó legfrissebb eredményekre támaszkodva –, ráadásul igen aprólékos részletességgel. Minden lehetséges esetben beszél a leletek (szöveg-, nyelvelmékek) feltárásának körülményeiről, a felfedezés jelentőségéről, a feldolgozás fázisairól és egyéb tudománytörténeti kérdésekről, a városállam és a nyelvhasználók történetéről, a mai beszélőközösségek társadalmi vonatkozásairól, az adott nyelven íródott források fajtáiról, történetéről, az irodalmi műfajokról. A nyelveket az oktatói céllal írt nyelvészeti bevezetőben (24–32. o.) ismertetett fogalmak mentén, történeti, földrajzi és társadalmi összefüggésrendszerükben tárgyalja, amelyhez a releváns diszciplínák: a történeti nyelvészet, a dialektológia, az areális nyelvészet, a szociolingvisztika, valamint a pszicholingvisztika terminológiáját és módszertanát használja fel (ez utóbbit az újrab kialakulásáról szóló elemeltekkel kapcsolatban, vö. 270. o.).²² Azaz napjaink legmodernebb általános nyelvészeti diszciplínáinak megközelíté-

seivel (módszereivel, eszközeivel) teszi vizsgálat tárgyává az ókori (és jelenkori) sémi nyelveket!

Ennek az újszerű metodológiai szemléletnek köszönhető, hogy a könyv első felében igen erőteljesen artikulálódnak bizonyos (olykor problematikus) kérdések. Említettük már a *dialektuskontinuum* jelenségét, amelyről a szerző nemcsak a Kr. e. 1. évezred északnyugati sémi nyelveivel összefüggésben (147. o.), hanem az arabbal (276–278. o.), a modern arámi nyelvek északkeleti változataival (az ún. NENA nyelvekkel, 242. o.) és a modern etiópiai nyelvekkel (341. o.) kapcsolatban is ír. Szintén szóltunk a *diglosszia* fogalmáról, amely a könyvben főként az arab nyelvi realitás okán kerül elő (270–271., 274–276. o.). De olyan további, fontos modern nyelvészeti vizsgálati tárgyak (szempontok, terminusok stb.) is megjelennek, mint: a *funkcionális diglosszia* a második Templom korabeli héber nyelvben (175. o.); az *írásos dokumentumok és a korabeli beszélt nyelv viszonya* a sumer-akkád szöveg-emlékek (68. o.), a birodalmi sztenderd arámi (221. o.), a babilóni zsidó arámi varázsszövegek (238. o.) és a középkori arab nyelvjárások kapcsán (268. o.); a sumer-akkád (69–72. o.), a héber-arámi (174. o.), az akkád-arámi (216. o.), a samaritánus arámi-arab (230. o.), a szír-arab (233. o.), a kúsita-sémi (319. o.) *kétnyelvűség, illetve nyelvcsere problematikája; a földrajzi adottságok hatása a nyelvhasználatra* Etiópia nyelvi sokszínűségével kapcsolatban (317. o.); a *nyelvi változás történelmi-társadalmi okai* a fogság utáni és a rabbinikus héberben (173., 184. o.), a modern arámi-ban (240–241. o.), valamint az arabban (269–270., 273. o.); az Újasszír, az Új-babilóni és az Óperzsa Birodalom (174., 215–216., 218., 221. o.), továbbá az arab hódítók *nyelvpolitikája* (264–265. o.), és a *nyelvpolitika* (a központi szabályozás) *teljes hiánya* a modern délarab nyelvek esetében (314. o.). Végül nem hagyhatjuk figyelmen kívül a *feliratok vagy táblára írt szövegek nyelvészeti értékelését* sem, amelyet a szerző az óészakarab feliratok (248. o.), az ókori feliratos délarab nyelvek (304. o.) és az eblai gazdasági jegyzékek (98. o.) bemutatásánál fejt ki részletesen. A lista természetesen nem teljes, de reményeink szerint kielégítően illusztrálja a sémi nyelvek feldolgozásában tetten érhető tematikus szempont-

rendszert, és általában véve a könyv újszerű látásmódja következtében kirajzolódó hangsúlyviszonyokat.

A tankönyv második részét a sémi írásrendszerekről szóló egység teszi ki (345–395. o.). A szerző mindenekelőtt széles összefüggésbe helyezi a tulajdonképpen témát, egy átfogó bevezetés keretében (*A világ írásrendszereinek rövid tipológiája*, 345–348. o.). Csak ezután tér rá a sémi írásokra, a nyelvi egységben alkalmazott kronológiai szempontnak megfelelően.

Az ékírással kezd tehát (348–354. o.), ezt követően mutatja be a sémi hangjelölő írás történetét, amelyben először a proto-sínai (355–358. o.), a proto-kánaáni (358. o.), a vádi el-Hol-i (358–359. o.) és az ugariti írásról (359–360. o.) szól, majd ez utóbbi kapcsán a sémi ábécére tesz kitékintést (360–361. o.). A déli sémi hangjelölő írásokon belül a délarab (362. o.), az északarab (363–364. o.) és az etióp írásrendszereket (364–366. o.), az északnyugati ághoz tartozók között pedig a föníciai (366–369. o.), a paleo-hébert (369–371. o.) és a belőle kifejlődött samaritánust jellemzi (372. o.). S végül a legkétségteljes kialakuló, számos módon szétágazó arámi írásrendszer sajátosságait foglalja össze (372–391. o.).

Mielőtt azonban az arámi részletezésébe belemennénk, érdemes megállnunk egy pillanatra! A föníciai írásról ugyanis a szerző meglehetősen merész kijelentést tesz (367. o.). Állítása szerint (és itt nem hivatkozik külső szaktekintélyre) föníciai írástípusról csakis a héber és az arámi önállósodását követően lehet beszélni, addig nem (tehát a Kr. e. 8. századtól). Amit tehát ma minden hangjelölő írás ősenek tekintenek,²³ az valójában még nem a föníciai, hanem egy differenciálatlan, közös északnyugati sémi írásos hagyomány.

És visszatérve a könyv utolsó részét képező arámi írásrendszerre. A keleti ággal foglalkozik először (373–378. o.), bemutatván az iráni világban (374. o.), valamint – az összefoglalóban keleti arámi írásformáknak nevezett – mezopotámiai (374–375. o.) és szír-palmürai (375–378. o.) csoportban meghonosított valamennyi írástípust. Így pl. megismerkedhetünk a pártussal, a pehlevivel, a közép-ázsiai türk rovásírással (az iráni világból), az elámival, a mandeussal (a keleti csoport mezopotámiai ágából), a palmüraival, a szírral, a manicheussal és

a modern arámi írástípusokkal (a keleti csoport szír-palmürái ágából) stb. Az átláthatóság szempontjából nagyon hasznosnak bizonyul a keleti ághoz mellékelt diagram, amely az írásforma evolúcióját szemlélteti (373. o.). Kár, hogy a nyugati ághoz nem csatol ilyen illusztratív, didaktikus segédeszközt!

A nyugati ág ismertetését – a történeti fejlődést szem előtt tartva – a nabateussal nyitja (378–379. o.), ezt követi az arab írás nagyon precíz leírása (380–384. o.), megkülönböztető figyelmet szentelve az arab kalligráfiának (383–384. o.). A nyugati részt – és egyben az írástörténeti egységet, azaz az egész könyvet – a zsidó (kvadrát) írásról szóló alfejezet zárja (385–391. o.), amelyben a maszóráról (387–389. o.) és a modern héber ortográfiáról (389–390. o.) külön is szó esik.

Az írásrendszerek leírásában is, láthatjuk, a holisztikus szemlélet érvényesül. Nemcsak mennyiségi, hanem minőségi értelemben is: a szerző valamennyi esetben a rá jellemző elmélyültséggel tárgyalja a szóban forgó írás felfedezésének és megfejtésének a történetét, az írástörténeti vonatkozásokat, különös tekintettel az előzményekre, az érintkezésekre és a hatástörténetre. Nem tulajdonít kisebb jelentőséget az adott írástípus strukturális bemutatásának sem (legyen az piktografikus, logogrammatikus vagy fonetikus, és azon belül is abdzsad vagy alfabetikus, esetleg abudzida): hosszasan értekezik a jelek alkalmazásáról, funkciójáról, számáról, sorrendjéről, a kötés módjáról, a szimbólumok alakjáról, kombinációjáról stb., ábrákkal, táblázatokkal is kísérve a leírtakat. Mindenképpen folyamatosan hangsúlyozza az írás és a (beszélt) nyelv problematikáját, egymást sokszor nem egy-az-egyben leképező viszonyát (lásd pl. 68. o.; 97. o., 12. jegyzet; 348. o. stb.), amellyel az olvasót is az íráshoz való kritikus hozzáállásra ösztönzi. És mivel a didaktikus és gördülékeny stílus itt is adott (a részleteket lásd fenn), a könyvnek ez az egysége sem szára az információhalmaz, hanem „élvezetes olvasmány”.²⁴

A *Sém fiai* naprakész és holisztikus látásmódjával kapcsolatban már csak egyetlen területet nem érintettünk, mégpedig a szakirodalomét. Ha jól számoltuk, az *Összesített bibliográfia* (397–419. o.) 445 tételt tartalmaz. Ez magában foglalja egyrészt a primér források és a szekundér irodalom jegyzékét

(kiadványok, internetes elérhetőségek, adatbázisok),²⁵ másrészt a ténylegesen hivatkozott bibliográfiai tételeket és a továbbvezető szakirodalomhoz feltüntetett listát egyaránt. Nyilván nem kell hangsúlyoznunk, hogy ez az óriási szám már önmagában is a szerző hallatlanul alapos felkészültségéről, a téma szakirodalmában való széles körű jártasságáról tanúskodik. S ha figyelembe vesszük a leggyakrabban előforduló (szám szerint 50) bibliográfiai tételhez írt *Rövidítések jegyzékét* (19–22. o.), láthatjuk azt is, hogy zömében az 1990-es évektől kiadott könyveket, tanulmányokat tekint mérvadónak.²⁶ Tájékozottsága a szakirodalomban, és azon belül is a kurrens és a legfrissebb irodalom, de legfőképpen is az *értő és kritikus felhasználás* terén – példaértékű!

Kritikai észrevételek

Remélhetőleg az eddigi ismertetésünk-ből is kitűnt Dobos Károly Dániel kritikai érzékenysége, amellyel a témát feldolgozza. Nemcsak tisztában van egy-egy jelenség kapcsán a különféle tudományos felfogásokkal, hanem ezeket ütközteti is: vitatkozik, érvel, cáfol, és szükség esetén – felelősségteljesen – meghozza a saját döntését. Ha teljes a bizonytalanság a tudományos közvélekedésben egy-egy kérdésről, és önálló elgondolása, álláspontja sincs, azt sem rejti véka alá (például a D'mat államalakulatról, 320. o., a sémi hangjelölő írás kialakulásáról, 359. o. stb.). Kritikai mentalitása, „tudományos szkepszise”²⁷ követendő – szakmabelinek és „laikusnak” egyaránt.

Most részben ezt a kritikai attitűdöt követve, részben pedig a recenzensi (írott vagy íratlan) kötelezettségünknek eleget téve, még néhány általános kritikai megjegyzést tennénk. Határozottan leszögezzük azonban, hogy ezek csupán szubjektív észrevételek, és nem jelentik azt, hogy a recenzens maga képes lenne vagy képes lett volna bármi jobbat produkálni az inkriminált területeken. Mint-hogy nyilvánvaló az is, hogy éppen a szerző maximalizmusa bátorít fel minket arra, hogy az esetleges „hiányosságokra” rávilágítsunk.

Ahogy fent kifejtettük, tökéletesen egyetértünk abban, hogy a nyelvbumutatás nem nélkülözheti a tágabb, iroda-

lomtörténeti, történelmi, kulturális kontextus bemutatását. Néhol azonban, úgy érezzük, a hangsúly eltolódik ez utóbbi irányába. Ilyen aránytalanság figyelhető meg az ugariti és az arámi leírása esetén. Az ugariti nyelvről, a besorolási nehézségeken kívül, amelyek egyébként éppen a nyelvre vonatkozó ismereteink korlátozottságával függnek össze (vö. 139. o.), szinte egyáltalán nem esik szó. Nagyon jó, hogy a szerző reflektál a megismerés korlátaira, problémáira, de a felhasznált és a megadott nyelvészeti szakirodalom (mintegy 5-6 tétel) azt sugallja, hogy az írásba foglaltaknál (lásd 138. o. 50.–51. jegyzet) azért bőségesebb információval rendelkezünk a nyelvről. Egyébként éppen a klasszifikálás okán lehetne szólni olyan hangtani-alaktani jelenségekről (például a kánaáni hangtörvény, a szóvégi vokálisok, az esztéveződések kérdéséről stb.), amelyek eldönthetik pro vagy kontra a dilemmát.

Az arámi nyelvnek ugyan jóval nagyobb részt szentel értelemszerűen (és nemcsak az ugariti nyelvhez képest, hanem arányaiban is), de ha megnézzük, még mindig nem elegendő, továbbá a történeti és a dialektológiai szemponton kívül más (például strukturális, tipológiai szempont) nemigen érvényesül a nyelvleírásban.

Általánosságban is elmondható, hogy a sémi nyelvi érintkezések, egymásra hatások, amelyek akár areális, akár történeti-társadalmi okokkal magyarázhatók, nincsenek igazán *leíró* nyelvi aspektusból megragadva a könyvben. A szinkron nézőpont pedig fontos kiegészítése, szemléltetése lehetne a nyelvek közti kapcsolatok diakrón, dialektológiai és szociolingvisztikai vetületének!

Most pedig lássuk a didaktikai természetű „hiányosságokat” (részben megismételve a korábbiakat)!

Nagyon praktikusak a fejezetek, alfejezetek élén elhelyezett térképek, de nem mindig lehet könnyen beazonosítani rajtuk az aktuálisan tárgyalt nyelvet, nyelvcsoportokat. Didaktikai szempontból az volna a célravezető, ha olyan térképek lennének mellékelve, amelyek teljesen kompatibilisek a témával, tehát az adott nyelvek területi megoszlása is fel lenne tüntetve rajtuk. Talán bizonyos nyelvek, nyelvcsoportok, dialektuskontinuumok esetében egyáltalán nincsenek is ilyen térképek az interneten (ezért nem is kerülhettek be a könyvbe), így elké-

szítésükhöz szakember segítségére volna szükség. Mindenesetre megérné!

A másik didaktikailag kifogásolható jelenség háttérben feltehetőleg szintén gyakorlati-technikai okok rejlenek. Amint azt már többször jeleztük, a tankönyvben található sémi nyelvfelosztás és a szemléltető eszközként megjelenített rubini családfa-diagram (63. o.) nem korrelál egymással. Ajánlatosabb lenne olyan családfa-modellt (is) alkalmazni, amely összhangban van a tematikával. Javasoljuk, hogy a szerző saját diagramon mutassa be az általa képviselt lezármaztatási sémát.

És egy technikai természetű megjegyzés a lábjegyzetelésről. Arra gyanakszunk, valami technikai hiba csúszhatott be a tördelés során, mivel nem találtunk rendszert (hiába is kerestünk) a jelenlegi, újrakezdő számozásban (nem fejezetenként, de nem is alfejezetenként történik). Egy újabb, második kiadáshoz feltétlenül szükséges, hogy a lábjegyzetek számozását újragondolják és javítsák.

Végül egy jövőbeni projekt-javaslat. Célszerű lenne, ha a kötethez külön szöveggyűjtemény is készülné, amelyben a vonatkozó forrásszövegek lennének közzétéve, szemelvényes formában, magyarul. Jelentősége egy ilyen sémi nyelvi-irodalmi *chrestomathiának*, úgy gondoljuk, evidens, mint ahogy azt sem kell különösebben hangsúlyozni, milyen hasznos kiegészítése, segédlete lenne a *Sém fiainak*.

Ajánlás

Hosszú ismertetőt írtunk egy műről, mert sok mondanivalónk volt róla. Már ezzel önmagában is jeleztük, hogy ezt a művet nem lehet néhány gondolattal elintézni, mert jóval többet érdemel annál, és jóval többet hoz is ki a befogadóból.

A *Sém fiaí* – remélhetőleg sikerült érzékeltetni – tárgya, stílusa, holisztikus és naprakész szemlélete folytán mérföldkő a hazai sémi nyelv- és kultúratudományban. Tudományos-ismeretterjesztő kategóriában, és tankönyvként is megállja a helyét. Ajánljuk „diplomátáknak, külkereskedőknek, bölcsészeknek, teológusoknak, közgazdászoknak, politikusoknak – hogy csak néhány foglalkozást említsünk taláalomra”.²⁸ Mi már tankönyvként kipróbáltuk, használjuk.²⁹ Nagyon jól bevált!

Koltai Kornélia

Jegyzetek

- 1 Pl. „*Ex oriente lux*” (66. o.), „*Az amurru rejtély*” (103. o.), *Ósi mítoszok nyomában: Ugarit nyelve és kultúrája* (133. o.), „*Beszélg a te szolgálóddal arámul*” (211. o.), *Arabia felix* (298. o.), *Szába királynőjének unokái* (311. o.) stb.
- 2 Lásd pl. az *Ókori és keleti nyelvek és írások* című előadássorozatot az ELTE BTK-n, valamint az ehhez írt digitális segédanyagot, az ún. gépeskönyvet, amely ugyanezt a címet viseli: http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Okor-kelet/Okori.es.keleti.nyelvek.es.irasok/index.asp_id=1.html
A szerző fel is használja szakirodalomként a gépeskönyv sumerre vonatkozó fejezetét, Zólyomi Gábor „A sumer nyelv és írás” című tanulmányát, lásd http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Okor-kelet/Okori.es.keleti.nyelvek.es.irasok/index.asp_id=70.html
- 3 A sémi nyelvek korábbi, földrajzi-kulturális kritériumokon alapuló lezármaztatását a szerző elveti, könyvében a R. Hetzron-féle genetikus, nyelvi (fonetikai-morfológiai) kritériumokon alapuló modell J. Huehnergard és A. Faber által tökéletesített változatát követi (58., 60. o.). Hetzron elméletét lásd Hetzron, Robert 1975. „Genetic Classification and Ethiopian Semitic”: J. Bynon – Th. Bynon (szerk.): *Hamito-semitic*. The Hague, és uő 1976. „Two Principles of Genetic Reconstruction”: *Lingua* 38, 89–104. Huehnergard elmélete olvasható: Huehnergard, John 2004. „Afro-Asiatic”: R. D. Woodard (szerk.): *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages*. Cambridge, 138–159, valamint uő 2005. „Features of Central Semitic”: A. Gianto (szerk.): *Biblical and Oriental Essays in Memory of William L. Moran*. Roma, 155–203. S a Faber-féle releváns szakirodalom, amelyre a szerző támaszkodik: Faber, Alice 1997. „Genetic Subgroupings of the Semitic Languages”: R. Hetzron (szerk.): *The Semitic Languages*. New York, 3–15.
- 4 A *Sém fiaí*ban a szerző Rubin diagramján mutatja be a sémi nyelvek családfáját (63. o., vö. Rubin, Aaron 2008. „The Subgrouping of the Semitic Languages”: *Language and Linguistic Compass* 2/1, 62). A diagram kissé „hiányos” voltáról lásd később.
- 5 Főként a nyelvészeti bevezetőkből, a *Megismerésünk korlátaiban* (24–29. o.) és *A nyelvi változásban* (29–32. o.), de mást is, lásd pl. a nyelvi enklávét (36. o., 9. jegyzet), a dialektuskontinuum (43. o., 46. jegyzet), a *Sprachbund* (46. o., 61. jegyzet), a szociolektus, etnolektus (272. o., 243. jegyzet) stb. definícióit.
- 6 Pl. vádi (159. o., 140. jegyzet), *halákha* (188. o., 249. jegyzet), *leson ha-hahamim* (183. o., 239. jegyzet) stb.
- 7 Pl. „Mégis mit tartalmaznak ezek a feliratok?” (153. o.), „Mit tudhatunk meg e névanyag és a későbbi maszoréta formák összevetéséből?” (178. o.) stb.
- 8 Többek között: „Vizsgáljuk meg most e kritériumokat!” (159. o.), „Most próbáljuk meg bejárni a Gardiner által bejárt utat!” (357. o.) stb.
- 9 Ilyen pl. a berber nyelvek/dialektusok felsorolása 6 pontban (43–44. o.), a modern héber létrejöttének fázisai 2 pontban (198. o.), a szábeus korszakai 3 pontban (305. o.) stb.
- 10 Pl. a fiatalabb generációkhoz intézi „A világhálón szörfözve számos modern arámi (asszír) weboldalra bukkanhatunk” című mondatát (243. o.), miközben a kutatás internetes távlataira valamennyi nemzedék figyelmét felhívja vele.
- 11 Pl. a sémi nomádok kampós végű pásztorbotját a régi magyar „öztökével” azonosítja (357. o.), a héber *gé hinnom* kapcsán a Gyeheennával való etimológikus összefüggésekre asszociál (176. o., 205. jegyzet), a hiper- és hipokorrekcio jelenségét magyar példákkal magyarázza (271. o.), és az azonos alakúság szemléltetésére is a „vár” szavunkat hozza példaként (352. o., 160. jegyzet).
- 12 A pontos szakirodalmi tételket lásd a 3. lábjegyzetben. A szakirodalomban a Hetzront követő első évtizedekben még nem vált széles körben elfogadottá az arabot (az arámiaval és a kánaáni nyelvekkel együtt) a nyugati ág centrális csoportjába helyező felosztás. Bennetnél pl. csupán szemléltetésképpen merül fel. A tudományos „köztudatba” mindenesetre bekerült, de (kezdetben legalábbis) csak a földrajzi-kulturális tagolás alternatívájaként jelenik meg, vö. Bennett, Patrick R. 1998. *Comparative Semitic Linguistics. A Manual*. Winona Lake, 21; Rabin, Chaim M. 2007. „Semitic Languages”: M. Berenbaum – F. Skolnik (szerk.): *Encyclopaedia Judaica*. 2. ed. vol. 18. Detroit, 283; és Sáenz-Badillos, Angel 1996 [1988]. *A History of the Hebrew Language*. Cambridge, 12–14 stb.
- 13 Ez utóbbi mutatja Huehnergard rendszerét, hiszen az ókori feliratos délarabot Hetzron és Faber is a nyugati sémi ág délnyugati csoportjába helyezi, vö. R. Hetzron (szerk.) 1997, 6 (a bibliográfiai adatokat lásd a 3. jegyzetben). Huehnergard tanulmánya az ókori (feliratos) délarab centrális voltáról in A. Gianto (szerk.) 2005, 155–203 (a bibliográfiai adatokat lásd a 3. jegyzetben). Dobos is ennek a tanulmánynak az eredményeit használja fel az ókori délarab besorolásakor, vö. 299. o., 4. jegyzet. Abban azonban nincs vita a tudósok között, hogy a modern délarab nyelvek nem az ókori feliratos délarab egyenes ági le-

- származottai – hangsúlyozza a szerző a *Sém fia* 300. oldalán.
- 14 Valójában jó lenne a címben valamiképpen – pl. zárójelben – jelezni, hogy korábbi emlékekről is szó esik a fejezetben.
- 15 Fő szakirodalmi forrása tehát e dialektuskontinuum-elmélethez: Garr, Randall 2004. *Dialect Geography of Syria-Palestine 1000-586 B. C. E.* Winona Lake (2. kiadás).
- 16 Lásd pl. Kutscher, Eduard J. 2007. „Aramaic”: M. Berenbaum – F. Skolnik (szerk.): *Encyclopaedia Judaica*. 2. ed. vol. 2. Detroit, 342–343.
- 17 Kaufman, Stephen A. 1997. „Aramaic”: R. Hetzron (szerk.): *The Semitic Languages*. New York, 116. Ugyanígy osztályoz Lambdin és Huehnergard is a targumi arámi nyelvtanukban, vö. Lambdin, Thomas O. – Huehnergard, John 2002. *An Introduction to the Aramaic of Targum*. Cambridge, Mass., v. o. A Harvard egyetemi nyelvtankönyvének szánt targumi arámi gyakorlati nyelvtanra egyik hebraisztika szakos MA-s hallgatóm, Nemeshegyi Dávid talált rá az interneten, és azonmód fel is használtuk a targumi arámi kurzusunkhoz. Ajánlom Dobos Károly Dániel figyelmébe is mind az oktatásban, mind a *Sém fia*i továbbvezető szakirodalmához (244. o.): www.scribd.com/mobile/doc/37318427?width=600
- 18 Lásd pl. Kutscher, in Berenbaum–Skolnik (szerk.) 2007, 342–343; 348–356 (a bibliográfiai adatokat lásd a 16. jegyzetben).
- 19 Vö. Kaufman, in Hetzron 1997, 117–118 (a bibliográfiai adatokat lásd a 17. jegyzetben). Érdekes, hogy Lambdin és Huehnergard használja a hagyományos keleti–nyugati oppozíciót, de a szirt nem sorolja egyik közé sem: a szír a rendszerezésükben önálló ágat képvisel, lásd Lambdin–Huehnergard 2002, vi. o. (a bibliográfiai adatokat lásd a 17. jegyzetben).
- 20 Sajnos, a Rubin-diagram (63. o.) ezen a ponton is „hiányos” kissé, tudniillik nem jelöli az összefoglaló csoportnevezéseket.
- 21 Simeone-Senelle, Marie-Claude 1997. „The Modern South Arabian Languages”: Hetzron 1997, 378–381.
- 22 Azért hozunk a pszicholingvisztikára külön példát, mert a többi diszciplína vizsgálati tárgyai, módszerei folyamatosan jelen vannak a feldolgozás során, de a pszicholingvisztika fogalma és metodikája az újrab kialakulását magyarázó poligenezis elméletek egyik változatával kapcsolatban jelenik meg. Ennek köszönhető, hogy a szerző magát a tudományágot is csak itt definiálja (270. o., 237. jegyzet), szemben a szociolingvisztika, történeti nyelvészet stb. bevezetőben történő meghatározásával (és a vonatkozó szakirodalom feltüntetésével, lásd 30. o., 35–36. jegyzet stb.).
- 23 Itt konkrét hivatkozást nem ad, mert széles körben, általánosan elfogadott nézetről van szó. Ahogyan fogalmaz: „A főnyciai írást sokszor – nem egészen megalapozottan – az összes hangjelölő írás őseinek nevezik” (367. o.).
- 24 Utalás a Fröhlich Ida tanszékvezető egyetemi tanár (PPKE BTK Hebraisztikai Tanszék) rövid ismertetésében írottakra, amely a könyv hátsó borítóján olvasható.
- 25 A modern technológia vívmányai: a számítógép adta lehetőségek, illetve az internetes kultúra a szerző számára teljesen természetes közeg. Folyamatosan utal különféle internetes adatbázisokra, térképekre, diagramokra, és a legnagyobb természetességgel hivatkozik az olyan népszerű, internethasználók által gyakran látogatott oldalakra is, mint amilyen pl. a Wikipedia (40. o., 26. jegyzet, 44. o., 50. jegyzet, 49. o., 80. jegyzet stb.) vagy a Wikimedia (25., 37., 44. o. stb.).
- 26 Ahogyan a már sokszor emlegetett, Hetzron által szerkesztett, 1997-es kötet is bizonyítja, amelyre a szerző a nyelvi résznél talán a legtöbbször hivatkozik, valamint a Peter T. Daniels és William Bright által szerkesztett tanulmánygyűjtemény (*The World's Writing Systems*. Oxford, 1996), amelyet az írástörténeti részben használ föl minden egyéb szakirodalmi tételnél gyakrabban.
- 27 Amelyet egyetemi tanárától, Komoróczy Gézától sajtátított el, amint ezt a *Köszönetnyilvánításból* megtudhatjuk (33. o.).
- 28 Az igei személyrag megváltoztatásával szinte szó szerinti idézet a *Kinek szól ez a könyv?* című bevezetőből (24. o.).
- 29 Az ELTE BTK hebraisztika szakán.

Éva Kocziszky – Jörn Lang (szerk.): *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*. Philipp von Zabern Verlag, Darmstadt–Mainz, 2013, 172 oldal, € 35.

Az *Antike Welt* könyvsorozatának új kötete az antikvitást mutatja be, modern műveken keresztül. És nem is akármilyen művekről: a modern kori német költészet válogatott darabjairól van szó. A könyv tárgya ennek megfelelően kettős: egyfelől a német líra, másfelől az ókori Görögország és az archeológia. (Hogy az alcímben is felbukkanó „archeológia” szón itt régészetet, netán a Foucault-féle ismeretelméleti archeológiát kell-e értenünk, nem egyértelmű. S a könyv végére sem lesz az. Ahogy én olvastam, a szónak végig elsősorban szűkebb, „régészet” jelentése dominál, amelyet aztán az olvasó, ha az olvasottakat mélyebb refle-

xió tárgyává teszi, kedve szerint tágíthat tovább.) A kötet tehát a 18–20. századi német lírának nyújtja szűk spektrumú, az ókorra és az archeológiára fókuszáló válogatását. De rögtön megteremti egy olyan mélyebb értelmezés lehetőségét is, mely szerint e verseket és a róluk szóló tanulmányokat olvasva az antikvitás megértésének, befogadásának, a kutatási eredmények társadalmi feldolgozásának folyamatát – s ennyiben „a modernitás archeológiáját” – ismerjük meg, úgy, ahogy ezt a német költészet mutatja nekünk. Így épülhet fel egyfajta, karcsúnak és elegánsnak ígérkező híd a 19., 20. és 21. századi Németország, illetve az ókor Görögországa között.

A két szerkesztő egy-egy előszóban ezt a szerkezetet konkrét kérdésfeltevésekre is lefordítja. Kocziszkyt elsősorban az foglalkoztatja, mi hajtja a modernitás költőit az antikvitás tárgyai, relikviái

felé, mi az, amitől a költészet számára az ókor máig élő és érdekes tud maradni.¹ Jörn Lang pedig a leíró tudomány határaitra kérdez rá: a képzelet és tudományos kutatás kölcsönös meghatározottságát állítja, s ennek nyomán a régészen is szükségképp megbúvó költőt keresi.

Az elképzelés már első pillantásra magával ragadó – mindezt közérthető, átélhető és élvezhető módon könyvformába önteni azonban komoly kihívást jelent. Az egy-egy versben megragadható „archeológiai” sok esetben olyannyira szubtilis, hogy az is bizonytalan, érdemes-e egyáltalán vele kapcsolatban archeológiáról („Archäologische Imagination”-ról) beszélni. Klasszika-archeológia és német költészet viszonya pedig annyira specifikus, inkább elméleti, mint költészeti konzekvenciákkal járó kérdésnek tűnik, hogy az a veszély fenyeget, izgalmas versek helyett csupán kutatási

anyagot kapunk egy lehetséges kultúr-történeti vizsgálódáshoz.

A szerkesztők persze maguk is tudatában vannak ezeknek a nehézségeknek. A kiinduló kérdésfeltevésből következő kihívásokra a kötet átgondolt felépítése próbál megoldásokat találni, valamint az a huszonöt rövid esszé, amely egy-egy – különösebb háttérkonceptió nélkül kijelölt – vers után azt kontextualizálni, magyarázni, értelmezni hivatott az olvasó számára. A kötetben tehát versek és verselemzések váltják egymást, miközben nagyobb egységeként haladunk előre egyik régészeti témától a másikig.

Az első egység (*Archäologie*) öt verset és két esszét tartalmaz, s a régészetről mint olyanról szól. Hans Carossa (1878–1956) nyitóverse (*Ergänzungen: Ein Dank an Ludwig Curtius*) egy múzeumlátogatás apropóján a lírai én találkozását beszéli el a klasszika-archeológia „lényegével”. (Mint a kísértőesszéből megtudhatjuk, a vers egy Terme múzeumbeli közös séta emlékét eleveníti fel, s válasz Curtius Carossának írt, néhány évvel korábbi szövegére.) A tárgyyszerű leírásba („Wir kamen aus dem Kreuzgang in den Hof... Zwei Elefanten tragen eine hohe Grablampe... Wir gingen weiter zwischen roten Urnen...”)² egy szellemi megvilágosodás története van beékelve, belesűrítve: „wie der Blinde, den ein Sonntagskind führt..., so lernt’ ich sehn, und die zerbrochenen Formen / ergänzten sich beim Klange Deiner Deutung / zu klaren Szenen lichtbeglückten Daseins...”³ A múzeumlátogatónak avatott kísérője magyarázataitól („beim Klange Deiner Deutung”) felnyílik a szeme, s így tud igazán közel kerülni ahhoz a torzóhoz, amely végül kiállítási tárgynál jóval nagyobb jelentőségre tesz szert életében: „Doch Du, Du fandest neue Zauberworte, / Verklärende, und die fluchtgewillte Seele, / sich beugend unterm Hauche Deiner Andacht, / begann gehorsam-still das alte Steinbild / mit Deiner glühenden Rede zu vergleichen.”⁴ A fej nélküli, nőalakot mintázó szobor, melynek megnevezése először „a nagy tovalépő” („die große Schreitende”), később „a szürke vándorasszony” („die graue Wanderin”), a vers végére maga válik egy másik (ókori? túlvilági? képzeletbeli?) birodalom elérésének eszközévé: „Entgegen schwebt sie mir, doch nicht mehr hauptlos, / und immer weiß ich: sie wird wieder kommen; (...)

Dann eilt sie sternhell durch rote Wolken / und will mich nachziehen in ein Geisterland.”⁵ A versről szóló tanulmány (Dietrich Boschung: *Hans Carossas Ergänzungen: Die Sicht des Archäologen und die Vision des Dichters*) korrekt és informatív, de az olvasónak mégiscsak hiányérzete támadhat utána. A kommentár ugyanis mintha nem is a huszonegyedik században született volna: meglehetősen egyoldalúan érvényesíti azt a – magyar középiskolákból még sokunknak ismerős – szemléletmódot, mely szerint az értelmezés lényege a vers születésének és a szerző motivációinak rekonstrukciója. A versben Carossa a műalkotás magyarázatának és feltárásának egy olyan modelljével dolgozik – s ebben tulajdonít zsenialitást Curtiusnak –, amely szerint a cél a laikus befogadó eljuttatása odáig, hogy ő maga legyen képes a művel személyes kontaktust létesíteni. A régész által életre keltett „Schreitende” később már a tanítvány lelkéhez szól, s egy ismeretlen, sejtelmes szellemvilágba kalauzolja. A verset magyarázó Boschung ezzel szemben végig megmarad a hideg távolságtartás módusában („A költő a mozgás motívumát saját helyzetére vonatkoztatja és szinte menekülésre való felhívásként értelmezi... [K]ésőbb, kísérője magyarázatai nyomán »szellemvilágba« csábító alaknak látja”), s a vizsgált művet legfeljebb a rekonstruált szerzői életrajzba tudja integrálni.

A bevezető részben további öt verset olvashatunk, valamint egy esszét Hans Magnus Enzensberger *G. B. P. (1720–1778)* című verséről és Giovanni Piranesi munkásságáról. Ezek a versek Canossáénál kevésbé zártak, epikus és teoretikus tartalommal többnyire kevésbé telítettek, inkább a régészet egy-egy aspektusát villantják fel. Enzensberger Piranesi kapcsán a klasszikus régészet (és általában az ókorkutatás) lehetséges önáltatásait, a tudás fantázia voltát emeli ki: „Was diese Gewölbe bedeuten, wissen wir nicht”;⁶ „Das Altertum ist eine Utopie” stb. (itt eszünkbe juthat Jörn Lang már említett előszava is), Günter Kunert pedig a régészeti lelet- és nyomvadászatot idézi fel ennek szerény és sokszor jelentéktelen eredményeivel („Brandspuren [bewiesen] die Kriege, / die keiner mehr zählt. / Von Karthago blieb ein Zitat / in ausgestorbener Sprache”⁸). Erich Arendt verse egyfajta „szóleletcsoportot” (töredékes papiruszt?) idéz, melynek utolsó sorában

a PINDAR betűsor látható, Atabay pedig egy olyan lelőhely tudományos leírását imitálja, ahol a leletek tanúsága szerint szinte elképzelhetetlenül sok ókori nép: föníciai, arab, görög, római, asszír és hettita lakosság váltotta egymást egyetlen dombtetőn. Végül Hartling versében már múzeumba zárt leletek közt sétálunk, akár egy erdőben, s a tárgyak (szirén?)énekét hallgatjuk régi időkről: „ihr altes Lied, / beginne ich / durch diesen Wald / zu wandern, / von Kopf zu Kopf...”⁹

A következő, *Hellas* névre keresztelt fejezetben jól ismert toposzok formájában tudunk meg szinte mindent, amit csak a görögségről mint romantikus ideálról tudni kell. Egy elmúlt, idilli világról olvasunk: „Da kam’s mir in’s Gemüt: / Hier unter diesem blauen / Gezelt, wo’s ewig blüht, / Wie gut wär’s Hütten bauen”¹⁰ (Emanuel Geibel), s a csodás görög tájról mint a kedvesnek nyújtott ajándékról: „Manche schenken Rosen, andere Perlen, andere Kleider. / Ich schenk dir die Landschaft, die mir von jeher die liebste war, / denn sie steht dir. / Sie steht wenigen. / Denkst du vielleicht an Marika? Die war nur ein Stück von ihr, / nur ein Erdbeerbaum.”¹¹ (Eckart Peterich). Kezdjük visszasírni Enzensberger lakonikus megállapítását az ókor utópia voltáról („Das Altertum ist eine Utopie”¹²), s csak Theobaldy distanciáltabb strófái oldják a hangulatot: „Und als sie verstanden, / daß die Götter keine Lösung waren, / ließen sie den Olymp verwildern; / der Berg wurde ein Berg.”¹³ Persze a mai olvasó számára esetleg túlságosan naivnak vagy egysíkúnak tűnő verseknek is van egyfajta irodalom- és kultúrtörténeti tanulsága, de a kötet nem igazán segíti az ezek felméréséhez szükséges distancia megteremtését (a versek mellett még keletkezési idejük sincs feltüntetve, minden ilyesfajta információ csak hátul, a mutatókból kereshető ki).

A könyv legterjedelmesebb blokkja a *Ruinen* címet viseli, itt a versek helyszínek és nagyobb tájegységek szerint vannak csoportosítva. Ezen belül, mint az várható is, a jellegzetes antik emlékekkel és nagyobb presztízzsel rendelkező helyekhez többnyire érdekes versek tartoznak, a kevésbé *mainstream* ókori helyekhez kapcsolódó blokkok viszont esetenként teljes unalomba fulladnak. A *Dodona* fejezetben például mindössze két vers van, s ezek közül az első arról

szól, hogy „Szabadság, Szeretet, Emberség” („Von Aegyptens Pyramiden / Bis zu Delphis Priesterin... Herrsche Einer Lehre Sinn: (...) Freiheit allen Erdenkindern, / Freiheit, Liebe, Menschlichkeiten”),¹⁴ a másíknak pedig ugyan *Dodona* a címe, de hogy miért, arra vonatkozólag az olvasónak csak tippjei lehetnek (a helyszínhez lazán kötődő verses hangulatjelentésnek persze meg lehet a helye a szerző, Lernet-Holenia életművében, s más kontextusban akár érdekes is lehet, itt a Dodona-fejezetben mégis teljesen jelentéktelennek tűnik). Más alfejezetekben ezzel szemben kifejezetten jó verseket és érdekes esszéket is találunk: Erich Arendt *Kassandra* jövődőlésével („und Troja wird sein Asche”)¹⁵ induló *Durchs Torja* a mykénéi oroszlanos kapuról szól, és kifejezetten izgalmas, a hozzá tartozó tanulmány pedig érdekesen bontja ki a hely, a szerző és Christa Wolf *Kassandra*-regényének összefüggéseit. A földrajzi rész sűrűsödési pontja azonban egyértelműen Athén. Itt a fent idézettekhez hasonló, elégikus hangvételű Emanuel Geibel-, Wilhelm Weiblinger-, Ludwig I. von Bayern- (a görög királlyá koronázott I. Otto apja) és von Schack-versek után modernebb költői univerzumokba lépünk, s a 20. századi Athénnek szentelt részben már a 21. századi fülnek is fogyasztható verseket találunk. A problematika persze nem új: megint a múlt és az ókor megismerhetőségének, továbbélésének, elvesztésének kérdései vannak terítéken (Herman Kesten: „Die noch gestern Göttersöhne waren, / Sind Barbaren”,¹⁶ Durs Grünbein: „...Und schweigen doch, die Säulen, abgewetzt, die Stufen”¹⁷), de sem a megfogalmazás, sem a tartalom nem irritálóan patetikus. Rose Ausländer (bukovinai származású zsidó költőnő, szül. 1901, Csernovic, megh. 1988, Düsseldorf) *Akropolis*a pedig, mely bár antik témájú, mégis igazán otthon van a huszadik században, igazi felüdülésként hat („aber die Angst / hier zu bleiben / als Torso / und vergangener Glanz”¹⁸ – hogy csak a kontextusából így méltatlanul kiragadott utolsó sort idézzem).

A kariatidákról szóló négy vers talán az egész kötet legerősebb része. S nem is csak a két élvonalbeli költő, Rilke és Benn miatt, mert ebben a környezetben Vierordt és Biermann versei szintén jól befogadhatók és élvezhetők. Heinrich Vierordt (karlsruhei „helyi költő”) ver-

selését ugyan újtónak vagy izgalmasnak semmiképp sem mondanám, de az által, hogy magukat a kariatidalányokat szó-laltatja meg, mégis életet visz a könnyen közhelyessé váló ekphraszisz-struktúrába. Először a templomot máig is tartó kariatidák hangját halljuk, akik elveszett testvéruket siratják, az utolsó versszakban viszont már a száműzöttet – az elszállított londoni kariatidát, gondolom én –, aki visszavágyik testvéreihez. A csattanó mégis az utolsó sor, amelyből kiderül, az eltávolított nővér nem azért menne haza az Akropolisra, hogy ott boldog legyen, hanem hogy együtt bússzon testvéreivel Görögország sorsán: „Könn’ ich wieder festlich tragen / Das Gebälk des Tempelrands, / Leise mit den Schwwestern klagen / Auf den Trümmern Griechenlands!”¹⁹.

Rilke a kariatidák eredeti pozícióját egy, az Akropolison rendezett ünnep közepén, kigyúrt, meztelen férfiak tekintetének keresztüztüében képzelel el. S bár ez a világ már kihalt körülük, a kőlánnyok mégis magukban hordozzák ezt a múltat, az ünnepi sportverseny hangulatát, lenyomatát. Édesek és érettek („sind ihre Angesichter noch vom Saft / gefüllter Sinne süß”),²⁰ s szinte „elfolynak” (különböző szexuális konnotációk a kötetbeli kommentátor, Manfred Koch által is engedélyezve, l. pl. az utolsó sorokban felbukkanó, kétértelmű „Überfluß”, vagy az ezt mintegy előkészítő „Saft” szót).

Benn költészete egészen más világot teremt a szobrok köré. A rilkei lappangó erotika helyett itt bacchusi mámort látunk, a költő lázadásra, tánra, felszabadulásra hívja az elnyomott lányokat: „Entrücke dich dem Stein! Zerbirst / die Höhle, die dich Knechtet! (...) Verhöhnne die Gesimse”²¹ A felszólításokban rejlő feszültséget és agressziót, mellyel Benn az erős individuumnak szavaz bizalmat a múlt társadalmának és művének tiszteletével szemben („Stürze / die Tempel vor die Sehnsucht deines Knies”),²² csak még jobban kiemeli a mellette helyet kapó, Bennével egyszerre párhuzamos és ellentétes Wolf Biermann-dal. Biermann-nál az egyik kariatida maga akarna menni, s a lírai ént kéri, szabadítsa meg: „Ach Kleiner, du! auf dich wart ich schon / Seit sie dich gejagt haben in das Exil / Mein Lieber, laß man! ich hab viel / Mehr Unrecht hier mit angesehen / Zweieinhalbtausend Jahre stehn / Wir hier. Die Menschen unten dumm! / Und

stumm die Götter oben.”²³ A kérés nyomán kibontakozó párbeszéd ugyanúgy a kariatidák szolgasorsát tematizálja, mint azt Benn-nél is látjuk, de itt egészen mások a háttérben rejlő motivációk. Biermann kariatidájának nem a szabadságból, hanem az emberség rémtetteiből van elege, s ezért fogadná szívesen szabadítóját; csak éppen nem tud szabadulni („ich will ja, ich kann nicht”),²⁴ mert örökre „köbe vették súlyos férfikezek” („Sie stehn da, schön geschlagen / Von schwerer Männerhand / In Stein”).²⁵

A két utóbbi verssel persze már nyakig benne vagyunk nem csak az antikvitásban, hanem a 20. századi német történelemben is: Az egyik oldalon Benn vitalista világszemlélete, kezdeti szimpátiája a nemzetiszocializmus iránt, s az ő radikális lázadásra biztatott, de meg se mukkanó kariatidái. A másikon a zsidó származású, NDK-ba költöző, fél-ellenzéki énekes Wolf Biermann, egy szerelmes, szabadságra vágyó, de férfikezek által fogságba zárt kariatidalánnyal.

A földrajzi sorba rendezett versek után már csak kisebb tematikus blokkok következnek (*Tempel, Torso/Tote Götter, Gräber, Mittelmeerisch, Geschichtsbilder, Ausblick*). Ezeket olvasva rögtön beigazolódik, hogy a tematikus rendezés mégiscsak jobb, mint a földrajzi: sokkal kevesebb az üres frázisokat pufogató vers, s többször is érdekes verscsoportok, verspárok állnak össze. Rilke *Archaiskus Apolló-torzója* mellé odakerül másik Apolló-verse, a *Früher Apollo*, amely a kanonikussá vált verssel szemben nem a szoborral és a torzó-léttel, inkább magával az istennel foglalkozik, s azt a „még nem Apolló Apollót” írja le, amelyik még nem énekel és nem visel babért. Csak az utolsó sorokban csilán föl az istenné érés, az igazi, énekes Apolló reménye: „nur mit seinem Lächeln etwas trinkend, / als würde ihm sein Singen eingefloßt.”²⁶ Ugyanígy épp születőben van Erich Arendt „Kouros”-a is, de itt elsősorban az anyagi, s csak ezen keresztül szellemi születésről van szó. A sziklából a véső nyomán először durva formák válnak láthatóvá („das ungesichtige Antlitz”),²⁷ majd megjelenik a szem, a mosoly. De ez az alkotófolyamat nem zárul le, sőt, később mintha vissza is fordulna: „Unter den Hufen des Windes, meerwärts fliehn die Steine”,²⁸ miközben azonban a „látás” és a „pillantás” – a *ku-rosé?* – mindvégig hangsúlyosan jelen

van: „...der Blick: / Über dem Sehenden, steil / die Gewitterrose / des Blitzes, er sieht: (...) Nicht hebt nicht / senkt sich die Waage / in seinem Blick, der / fallen sah / die Tagesmitten, unaufhörliche / Säulen ...”²⁹ A *kuros* mintha egyszerre lenne keletkező, pusztuló és örök. Motívumok, sőt szavak ismétlődnek folyamatosan (tenger, vérző kéz, pillantás, sötétség, kövek, halál), de nem állnak össze renddé: állandóan folyik el, de közben ismétli is magát egy örök jelen. Végül e verscsoport utolsó tagjaként ismét a rilkei szálát veszi föl – és építi le, vagy legalábbis szállítja le köznapibb szintre – Kunertől a *Fortgesetzt Rilke*. A Rilke-vers szerint az Apolló-torzó (mely Kunertnél már nem annyira torzó, mint inkább törmelék, töredék [Brocken]) mindmáig élő és hatni képes. Kunertnél azonban ez az elevenség nem ilyen evidens, s mintha nem Apollón, az élő szobor, hanem csak az emléke maradna fenn: „Noch eben jeder Zoll ein Beispiel unnachahmlicher Gestalt / und nun zersprungen: Der Archaische Apoll.”³⁰

Ahogy az első, általános részekben, úgy a hátsó tematikus blokkokban is fontos szerepet kapnak a jó minőségű illusztrációk. A régészeti lelőhelyekről készült archív felvételek helyett, melyek a könyv középső részét jellemzik, itt a különböző műalkotások (fotók, metszetek, festmények) dominálnak, melyek hol kiegészítenek egy-egy verset vagy esszét (mint Piranesi *Via Appiája*, Albrecht Altdorfer *Alexanderschlachtja* vagy Ernst Arendt „szerzői” fotója egy ledöntött *kuros*ról), hol önmagukban állnak, s vers helyett képekben, a költészet helyett a képzőművészet nyelvén próbálnak szólni a régészetről és az ókori emlékekről (pl. Walter Hege, Herbert List görögországi fotói, vagy a néhány Alfredo Guzzoni-grafika). A kötet legvégén aztán képzőművészet és költészet viszonya fel is cserélődik, amikor Cy Twombly *Thermopylae* című, egy sziklát és négy, belőle kuszán kinövő virágot formázó térplasztikája mellett Kavafisz verse, a *Thermopylae* (Θερμοπύλες) az illusztráció. A szobor Thierry Greub által kínált, izgalmas interpretációja – egyben a kötet záró írása – szerint Twombly műve egyszerre áll Kelet és Nyugat vonzásában. A dombon növő virágok (tulipán) motívuma a perzsa költészeti hagyomány tükrében Mohamed próféta unokájának, Al-Huszain ibn Alinak a kerbalai csatá-

ban bekövetkezett mártírhalálát idézi, a szobor oldalába vésett Kavafisz-sorok pedig, mintegy ennek ellenpontjaként, a thermopylai csata nyugat-európai recepcióját, feltételezett erkölcsi pátoszát hivatottak képviselni.

A kötet a szerkesztők által felvetett kérdésekre nem kínál konkrét válaszokat, inkább szemezgetésre, ismerkedésre hív. Mint „nyitott mű” kiváló példája annak, hogyan lehet egy termékeny ötletből kiindulva az antikvitás felé is izgalmas, élő kérdésekkel, a modernitásról nem megfélekedve fordulni – keveset állítani, de sokat kérdezni. Így, még ha archeológia és költészet határvonalait és keresztelési pontjait kitapintani nem tudjuk is, de a költészet (a művészet) egyfajta régészet-funkciója mégiscsak föltáruhat előttünk. Mert ezek a versek mind azzal az igénnyel fordulnak a múlt-hoz és a görögséghez, hogy személyes viszonyt építsenek ki vele – történjék ez akár a hódolat, akár az értetlenség, akár a nosztalgia, akár a szkeptikus távolságtartás jegyében. Belekapaszkodnak a tájba, a szoborba, a kőbe, vagy akár a hagyományba, hogy értelmezzék s magukévá tegyék azt a kis darab ókort, amelyre rálátnak.

Gábor Sámuel

Jegyzetek

- 1 Vö. Kocziszkó Éva 2010. „Dionysosi intenzitás és tudománykritika. Görögországi romjai a 20. századi német költészetben”: *Ókor* 9/2, 40–51.
- 2 „A kerengőből az udvarra értünk (...) Két elefánt tart egy magas halotti mécses (...) Vörös urnák közt mentünk tovább.” (A főszövegben németül idézett versrészletekhez lábjegyzetben saját prózafordításomat mellékelem. – G. S.)
- 3 „Mint a vak ember, kit vasárnap szület gyereke vezet (...) úgy tanultam látni, és a törött formák / értelmezésed hangjára / a fényben felragyogó lét letisztult jelenetivé egészültek ki.”
- 4 „És te, te mégis új varázsszókat leltél, / tisztázó szavakat, és a menekülni akaró lélek, / áhítatod légkörében meghajolva, / csöndes-engedelmesen kezdte a régi kőfaragványt / izzó beszéddel összevetni.”
- 5 „Fellibben előttem, már nem is fej nélkül, / és én tudom: eljön majd újra; (...) Aztán elsiet, csillagként fénylőn, vörös felhőkön keresztül, / és magával akar vonni egy szellemvilágba.”
- 6 „Hogy ezek a boltívek mit jelentenek, nem tudjuk.”

- 7 „Az ókor egy utópia.”
- 8 Égésnyomok [jelezték] a háborúkat, / melyeket már senki nem tart számon. / Karthágóról egy idézet maradt fenn / egy kihalt nyelven.”
- 9 „Ősi énekük, / vándorútra indulok / ezen az erdőn át / egyik fejtől a másikig.”
- 10 „Ott jutott eszembe: / Itt ez alatt a kék / lombozat alatt, ahol mindig virágnak a fák / milyen jó lenne kunyhót építeni.”
- 11 „Van, ki rózsát ad ajándékba, mások gyöngyöt, megint mások ruhát. / Én a tájat adom neked, mely mindig is a kedvencem volt, / mert neked jól áll. / Keveseknek áll jól. / Talán Marikára gondolsz? Ő csak egy darabja volt, / csak egy eperfa.”
- 12 „Az ókor egy utópia.”
- 13 „És amint megértették, / hogy az istenek nem jelentenek megoldást, / hagyták az Olymposzt elvadulni; / a hegy hegy lett.”
- 14 „Az egyiptomi piramisoktól / A delphoi jósnőig / Egy bölcsesség uralkodjon: (...) Szabadságot minden földlakónak, / Szabadságot, Szeretetet, Emberséget.”
- 15 „És Trója hamuvá lesz”
- 16 „Kik tegnap még félistenek voltak, / Most barbárok.”
- 17 „mégis hallgatnak, az oszlopok, elkoptatva, a lépcsők.”
- 18 „de a félelem / hogy itt maradsz / mint torzó / és elmúlt csillogás”
- 19 „Bárcsak megint ünnepélyesen hordhatnám / A templom szélső karzatát / És sirhatnék hangosan nővéreimmel / Görögország romjai felett!”
- 20 „Tekintetük még a duzzadó / értelemről / érzékiségtől édes”
- 21 „Feszülj neki a kőnek! Roppantsd szét / a barlangot, mely leigáz! (...) Észre se vedd a párkányt!”
- 22 „Vesd a templomot térded vágyai elé”
- 23 „Ó, kicsikém! Rád várok, már / mióta száműzetésbe kergettek / Kedvesem, hagyd! sokkal / Több igazságtalanságot láttam itt / Két és fél ezer éve állunk / mi itt. Az emberek odalent ostobák! / És némák az istenek ott fent!”
- 24 „Akarok, igen, de nem tudok”
- 25 „Ott állnak szépségükben / kőbe verve / súlyos férfikezektől.”
- 26 „Csak mosolyával iszik valamit, / mintha énektudását töltenék belé.”
- 27 „a tekintet nélküli arc”
- 28 „A szél patái alatt, a tenger felé szöknek a kövek.”
- 29 „...a pillantás: / a látó fölött, / meredeken, a villám / viharrózsája, ő lát(ja): (...) Nem emelkedik, nem süllyed a mérleg pillantásában, mely látta leomlani a delelőket, az elpusztíthatatlan oszlopokat...”
- 30 „Még épp minden egyes darabja egy utánozhatatlan alakot mutat / mely már szer-tehullott: Az archaikus Apolló.”