

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúrákról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

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

SZERKESZTŐSÉG

Beszkid Judit
Dobos Barna
Juhász Daniella
Tamás Ábel
Vér Ádám

KAPCSOLAT

veradam@gmail.com
okorportal.hu

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

MEGRENDELÉS

veradam@gmail.com
Tel.: +36 30 826 6148

Egy szám ára 2000 Ft,
duplaszám esetén 3000 Ft.
Az éves előfizetés ára
2024-ben 5000 Ft

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

ISSN 1589-2700

A lapszám megjelenését
a Magyar Tudományos Akadémia
és a Magyar Kultúraért Alapítvány –
Petőfi Kulturális Ügynökség Nonprofit
Zártkörűen Működő Részvénytársaság
támogatta.



Petőfi
Kulturális
Ügynökség



Tartalom

Tanulmányok

Pindaros és utóélete

Agócs Péter	A költészetről szóló költészet Pindarosnál	3
Keisz Ágoston	A rendiség mítosza Ungvárnémeti Tóth László "Ἡρώες τῶν Οὐγγάρων / Magyar hősök című Pindaros-imitációja	15

Mathéma

Ebedli Viktória	Római és egyéni érdekek keresztútjában A Venus Erycina-templomok megépülésének körülményei Rómában a Kr. e. 3–2. században	29
Jancsovcics Fanni	<i>Homines novi</i> Visszatérés a „régí” virtushoz	38
Somfai Péter	Catullusi labirintusok a vergiliusi <i>ekphrasiskban</i>	45
Marton Máté	Apollók és az irodalmi nyilvánosság régi és új terei Rómában	59
Dobos Barna	A szatirikus lanus és a lanus-arcú szatírák Horatius szatíráinak hatása Ovidius <i>Fastijára</i>	73
Hargittay Levente	Emlékezet, mítosz és bukolika Borbély Szilárd <i>Ekhó a verandán</i> című versében	89
Balázs Bálint Tibor	Siratatlan sírok és madarak vijjogása Motivikus párhuzamok Sophoklés <i>Antigoné</i> és Wajdi Mouawad <i>Futótűz</i> című drámájában	94

Gymnasium

Ferenczi Attila – Gloviczki Zoltán	A klasszikus nyelvek tanítása Magyarországon	102
---------------------------------------	--	-----

Textus

Terentius: <i>A testvérek</i> Tordai Éva fordításában, Ferenczi Attila bevezetésével és jegyzeteivel	106
---	-----

Dualis

Nagy Árpád Miklós	Pindaros arcai a görög-római művészetben	124
-------------------	--	-----

A jelen szám Pindaros-összeállítása az NKFIH K 124232 számú
pályázata keretében készült, szerkesztője FERENCZI ATTILA.

A címlapon: Pindaros portréja félprofilból.

© Roma, Musei Capitolini. (H. R. Goette felvétele)

A címlap belső oldalán: Pindaros portréja szemből.

© Roma, Musei Capitolini. (H. R. Goette felvétele)

A hátsó borító belső oldalán: Pindaros portréja szemből.

© Napoli, Museo Archeologico Nazionale. (H. R. Goette felvétele)

A hátsó borítón: Pindaros portréja. Aphrodisias, Atrium-ház.

© Aphrodisias, Museum. (H. R. Goette felvétele)

Kedves Olvasóink!

Az *Ókor* mostani száma – visszatérve egy régi hagyományhoz – összevont szám; ezt a megoldást a támogatási rendszer egyszerre kedvezőtlen és kedvező változása teszi lehetővé. A továbbiakban szándékaink szerint az e számmal lezáruló 2023-as évfolyamhoz hasonlóan évi két szimpla és egy – a mostanihoz hasonló terjedelmű – duplaszámmal jelentkezünk. 2024-es évfolyamunk első száma a *Zöld ókor* című összeállítás lesz, melynek felhívását előző számunkban találják, és melybe továbbra is köszönettel várjuk az írásokat.

A jelen szám rendhagyó módon nem egy központi tematika köré épül, hanem egy kisebb tematikus összeállítást és egy nagyobb, alkalomhoz kötött válogatást talál benne az Olvasó.

Pindaros és utóélete címmel – Ferenczi Attila szerkesztésében, az NKFIH K 124232 számú pályázata keretében – olvashatják Agócs Péter átfogó írását a pindarosi metapoétikáról, Keisz Ágoston tanulmányát a hazai Pindaros-recepció alapvető és különös képviselőjéről, Ungvárnémeti Tóth Lászlóról, de ehhez az összeállításhoz csatlakozik Nagy Árpád Miklós értelmező áttekintése is az ókori Pindaros-portrékról. Az utóbbi egyszersmind alapító szövegéül szolgál az *Ókor* és a Palladion Műhely együttműködésében létrejövő új rovatnak, a *Dualis*nak, amely mostantól, nevéhez illően kétlaki módon, terveink szerint minden számban és ezzel párhuzamosan a Palladion honlapján is hírt ad magáról. Ahogy ez most is észrevehető, a *Dualis* szerves egységet alkot a színes borítóinkra kerülő képekkel, és az antik művészet szépségére és nélkülözhetetlenségére hívja fel a figyelmet – ezúttal természetesen Pindaros-portrék segítségével. A fényképekért hálás köszönet illeti Hans Rupprecht Goettét (Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale).

A másik, nagyobb terjedelmű összeállítás a 2023-as Mathéma-konferencia anyagából válogat. A fiatal ókorkutatók – köztük még egyetemi tanulmányaikat végző hallgatók, doktori hallgatók és doktorjelöltek, valamint fokozatukat nemrég szerzettek – az ELTE BTK-n évről évre megrendezett konferenciája egyre fontosabb fóruma a magyar nyelvű ókortudománynak; előadásai, vitái és a konferenciák anyagából szerkesztett, évről évre megjelenő kötetek jól tükrözik az ókorkutatás pillanatnyilag legizgalmasabb irányait. A legutóbbi konferencia előadásai közül olyanokat válogattunk, amelyek a római történelemhez (Ebedli Viktória, Jancsovcics Fanni), irodalomhoz (Somfai Péter, Marton Máté, Dobos Barna) és az antik irodalom kortárs utóéletéhez kapcsolódnak (Hargittay Levente, Balázs Bálint Tibor).

Gymnasium rovatunkban Ferenczi Attila és Gloviczki Zoltán a latintanítás hazai helyzetéről írnak, *Textus* rovatunk pedig ismét egy különlegességgel, Terentius *Adelphoe* című komédiájának új és merész fordításával jelentkezik, mely az antik irodalom kiemelkedő kortárs magyar fordítójának, Tordai Évának a munkája. Itt hívjuk fel a figyelmet a Plautus eddig magyarul nem olvasható komédiáiból megjelent kötetre (Plautus: *Hét komédia*. Budapest, 2023), amelynek jelentős része szintén az ő munkája; ebből két vígjáték, az *Epidicus* és a *Truculentus* előzőleg már megjelent az *Ókorban* is (*Textus*, 2022/1 és 2022/2).

Fájdalommal búcsúzunk az ókor és az *Ókor* barátjától, nagy költőnkől, Kovács András Ferencről. „Mandulafának / s költőnek lenni nehéz. / Nem tavaszodsz. Tél / tépi a lant idegét: / ágazol át az időn.” (Széljegyzet Janushoz)

A szerk.

Agócs Péter a londoni UCL Görög és Latin Tanszékének oktatója. Fő kutatási területe a görög líra.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Creatio ex Ovidio. Hogyan hatott Ovidius Pyramus és Thisbe-története az antik művészetben?* (Nagy Árpád Miklóssal, 2021/3).

A költészetről szóló költészet Pindarosnál

Agócs Péter

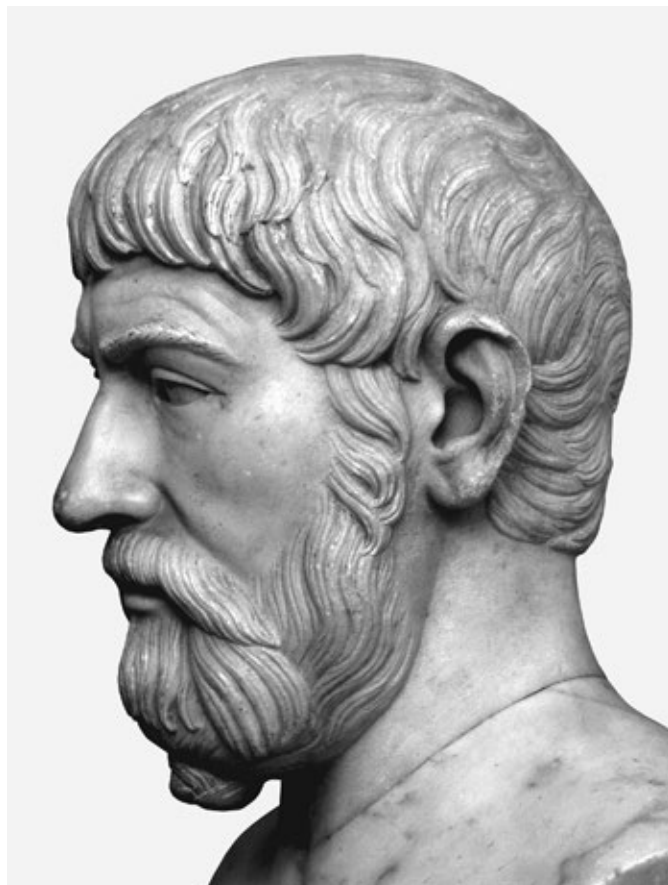
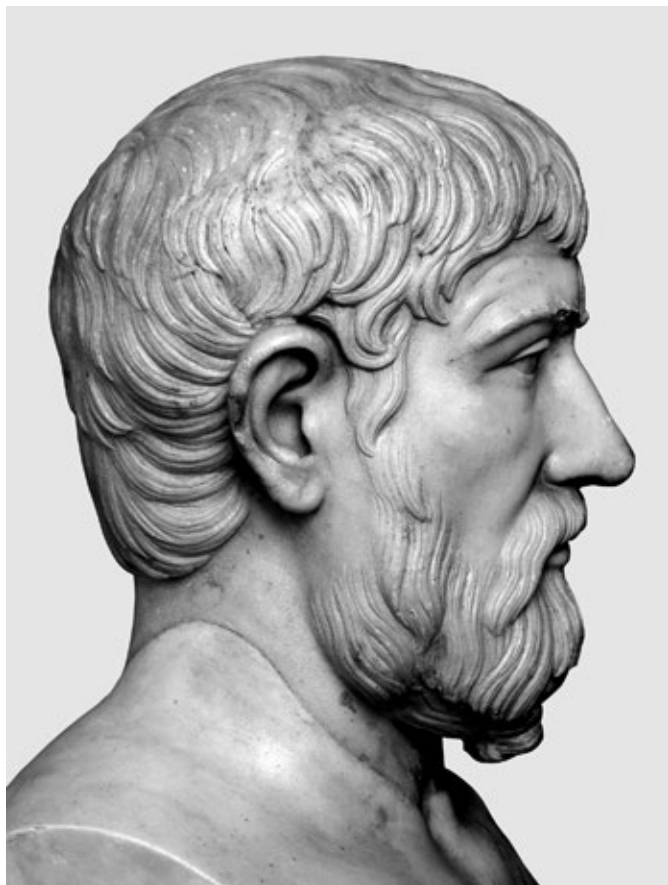
„Mert a költészet nem oka semminek... a költészet fennmarad.
A történés egy módja, száj.”

(Auden)

A jelen írás a pindarosi metapoétikába, vagyis abba kíván betekintést nyújtani, hogy Pindaros poétikai eljárásai, költői képei és műfaji konvenciói miképpen olvashatók a pindarosi költészet önértelmező alakzataiként.¹ Elemzésem távolról sem átfogó: minél gyakrabban olvassuk Pindarost, annál inkább meggyőződhetünk arról, hogy gyakorlatilag minden sora metapoézisként, vagyis önmagára reflektáló költői szöveggént is értelmezhető. Vizsgálatom középpontjában a győzelmi ódák állnak, hiszen egyértelműen ez a legterjedelmesebb korpusz, amelyből a korai görög költészet esztétikájáról szóló tudásunk származik. Az epinikionokban számos olyan költői eljárást figyelhetünk meg, amelyek révén a pindarosi kardalköltészet kifejezetten poétikai kifejezésformaként, a *Kunstsprache* keretén belül definiálja magát, kifejti vagy elhomályosítja saját eredetét, elhelyezi magát egy-egy előadásmódon vagy beszédforma történetén belül, meghatározza műfaját, megmutatja működését, igényt formál valamely státuszra vagy társadalmi funkcióra, hatásra, reflektál önnön formájára és esztétikájára. Ez – vagyis a költészetnek az a képessége, hogy önmagára és bizonyos funkcióira mint a társadalmi érintkezés eszközére reflektáljon – a metapoétikus kommunikáció lényege. Pindaros metapoétikus képeiből egy komplex, ám számunkra már kevésbé ismert görög költészeti hagyomány bontakozik ki: implicit esztétikája, műfajainak, formáinak, aitiológiáinak, művészi eszközeinek és betölteni kívánt társadalmi funkcióinak rendszere annál is figyelemreméltóbb, mivel a dikcióban és a költemények gondolatvilágában egyaránt jelen van.

1. Immanens esztétika, műfaj, irodalmi rendszer

Már az indulásnál a kulturális különbségek, a fordíthatóság problémájával találjuk szemben magunkat. Pindarosnak nincs szava a „költészetre”.² Bár nyilvánvalóan ismerte a költészet mint mesterség vagy technika fogalmát, hiszen verbális művészetét gyakran hasonlítja különböző mesterségekhez (*technai*), költeményeit pedig különféle szép tárgyakhoz,³ explicit megnevezés mégsem fordul elő a költeményeiben. Ez nem jelenti azt, hogy a költői vagy jelölt nyelvi regiszter⁴ fogalma ismeretlen lett volna számára, a szóbeli, népköltészeti kultúra hagyományait folytató költőként azonban a „dal” vagy „ének” terminust használja. A pindarosi „ének” (görög megfelelőit lásd alább) leginkább nem a mi költészetfogalmunknak, hanem az irodalom szélesebb fogalmának felel meg. Terminológiája a köznyelvi beszédnél több szempontból eltérő dalt tekintélyes, emelkedett hangvételével⁵ különbözteti meg. Az ének kategóriájába az *iambos* kivételével szinte minden nem drámai versforma belefér, a vele szembeállított ellentét azonban nem az akkoriban művészeti formává alakuló „próza”, hanem a „köznyelv”. Sem a metrum, sem a zene nem jelöl valódi fogalmi határt, az éneket recitálni vagy énekelni egyaránt lehetett.⁶ Pindaros következetesen dálnak nevezi a kompozíció egészét, de általában a beszéd szinonimáival (*logos, mythos, epé* stb.) utal az egy költeményen belüli szerkesztési módokra. A monódia és a kardal elkülönítése sem játszik különösebben jelentős szerepet az egyes költemények besorolásában.⁷



1–2. kép. Pindaros portréja oldalnézetből. © Napoli, Museo Archaeologico Nazionale. H. R. Goette felvétele

Az énekekre Pindarosnak több szava is van. Az eposzhoz kötődő, inkább éneklést, mint dalt jelentő *aoidé* a győzelmi ódáknak fordul elő gyakrabban.⁸ A *hymnos* az ünneppel és magasztalással fonódik egybe, egyformán szólhat istenhez és emberhez.⁹ A *melos* és a *molpé* a zenei elemet hangsúlyozza (előbbi a dallamot, utóbbi a táncot, *choreiát*). Bár azokra a dalformákra, amelyeket a hellénisztikus irodalomkritika a *lyrikos* vagy *melikos* jelzővel említ, inkább a *melost* használja, a lírai és az epikus formák Pindarosnál sosem válnak el élesen.¹⁰ Műfajmegjelölésének alapja ehelyett az az alkalom, amelyen sor kerül az előadásra, és ennek rendszerét a dal vagy éneklés társadalmi és rituális funkcióinak az adott kultúrára jellemző felosztása határozza meg. Az egyes dalokhoz társított címek vagy kategóriák (pl. *daphnéphorikon*, *oschophorikon*, *skolion*, *enthronismos*) utalhatnak a korai 5. századi énekkultúrából örökölt megnevezésekre, de ennek rendszerét már a hellénisztikus korban sem lehetett teljesen rekonstruálni.¹¹ Pindaros az általunk győzelmi ódának nevezett műfajt leginkább a *kómos*szal, vagyis a győzelem utáni tivornyázással (*enkómion*, *epikómios/kallinikos hymnos*) azonosítja. Az epinikion eléneklését kiáltást jelentő igékkel (*boan*, *garyein*, *keladein* stb.) vagy dicsekvést jelentő főnevekkel (*kompos*, *euchos*) írja le, hangzásához a harsány, férfias dorbézolás képzetét társítja. Az intertextuális vonatkozásokat és az előadási módokra utaló referenciákat, melyek műfajelméletének alapjául szolgálhatnak, a jelen írás nem tárgyalja. Itt és most csak az epinikionokra vonatkozó, Pindaros által „feltalált” irodalmi hagyományra utalok két példán keresztül. A 8. nemeai ódában (50–51) Pindaros elbeszéli,

hogy „az *epikomios hymnos* régen, már az Adrastos és a kadmosiak közötti háború előtt is létezett”, vagyis a dicsőítő költészet még az epika fő tárgyát képező hērősvilágnál is korábbról származik. A 9. olympiai ódában ezzel szemben saját énekét a *kallinikos hymnos*hoz, „Archilochos háromszoros diadalénekéhez” hasonlítja, „amely Olympiában harsant fel”, azaz az éppen énekelt dicsőítő kardalt a népi *kómos*-énekek fejlődéstörténetében helyezi el, és az olympiai játékokat megalapító Hérakléshez kapcsolja. Az első példában az epikát definiálja újra az epinikion alapjául szolgáló műfajként, a másodikban viszont az epinikion fejlődik ki egy olyan hagyományból, amelyet minden bizonnyal népköltészetnek kell tekintenünk.¹²

Pindaros irodalmi műfajrendszere egyértelműen különbözött a miénktől: a verbális művészetet egy sor szóbeli hagyomány és népköltészeti anyag, valamint a benne jelen levő zenei, koreografikus és szituatív elem alapján osztályozza, amelyek nyomai már alig-alig lelhetők fel magukban a szövegekben. Intertextuális vagy még inkább interdiszkurzív¹³ utalásai az énekkultúra teljes skálájára vonatkoznak, sőt messze túlmutatnak rajta, behatolnak az irodalmon kívüli nyelv és a szövegen kívüli tapasztalat birodalmába, felerősítik és formalizálják a mindennapi és alkalmi beszéd bevett fordulatait. Az epinikionok tele vannak olyan hétköznapi beszédaktusokkal, mint a megszólítás, dicséret, vád, ima, történetmesélés, hasonlítás, ajánlás, eskü- és tanúságtétel, istenek vagy emberek tanúul hívása. Mint látni fogjuk, szintén formulákat és műfaji hagyományokat alakít ki a leírás elemeiből: a költői képalkotásból és a dikcióból. Pindaros előadói nyelve, vonatkozzon

akár szent rítusokra, *kómosra*, *symposionra* vagy más kulturális elemekre, metapoétikus erővel bír.¹⁴ Metrikája, zenei terminológiája és táncreferenciái is bizonyosan összefüggésbe hozhatók közönségének a dalok előadására vonatkozó ismereteivel.¹⁵ Mindeme jellemzők nélkül lehetetlen az élő és alkalomhoz kötődő ének ideáljára alapuló műfaj teljességre törekvő leírása.

2. A dal eredete és társadalmi poétikája

Pindaros immanens esztétikája leginkább a dal ideális, képzelbéli és ideológiai összefüggéseire reflektál. Honnan származik a dal? Milyen tulajdonságokkal kell rendelkeznie, milyen társadalmi feladatot kell ellátnia? Pindaros minden görög költőnél többet foglalkozik a dal eredetével és társadalmi funkcióival, véleménye azonban nem mindig egyértelmű. A dalbeli metapoétikus dikció elfedi és idealizálja a társadalmi valóságot, Pindaros ideológiai állásfoglalása ugyanis mélyen bele szövődik médiumába.¹⁶

Pindaros teljes mértékben kiaknázza a hagyományos énekes–Múza-viszonyt.¹⁷ Múzsái a hésiodosi Mnemosyné-lányok,¹⁸ a dalok pedig az ő lányaik.¹⁹ Múzsája, akárcsak Homérosé, felébreszti vagy éneklésre készíti a költőt.²⁰ Magányosan dolgozik, felkavarja „a dalok fuvallatát”, vagy a dalra vonatkozó pénzbeli üzleti kötelezettséget vállal a *laudandus*-szal szemben,²¹ és gyakorlott kézművesként rafináltan önti az éneket a megkívánt formába.²² A költők leírhatók „a Pieridák szántóvetőiként”, akik az ő termékeny földjüket művelik meg.²³ A Múza esetenként az éneknek, a költő művészetének vagy a tágabb értelemben vett hagyománynak a megszemélyesítője.²⁴ Pindaros egyszer teljesen az istennőtől függőnek tekinti magát, máskor viszont büszkén jelöli meg művészete forrásaként saját szívét (*thymos*) vagy elméjét (*phrenes*), és bölcsességét (*sophia*) – mely a költői szaktudás gyakori megfogalmazása – a veleszületett tehetséggel (*phya*) párosítja. A feszültség, amely a dal mint isteni ihlet és mint a költői szaktudás produktuma között húzódik, szépen megmutatkozik a 3. nemeai ódában, ahol Pindaros először „anyánkat, Múza úrnőt” (*potnia Moisa*) szólítja: „jőjj el Aigina dór szigetére”, ahol az ifjak („méz-hangzatú *kómosok* ácsai hangodat áhítván”) várják, hogy elkezdődjön a dal,²⁵ majd ugyanezt a Múzsát mint Zeus lányát ekképpen kéri: „a szaktudásommal (*métis*) megalkotott [győzelmi] énekhez adj valami többletet”. A Múza „segítségül hívásának” vagy „segítségül adásának” a szükséglete (vagy ellenkezőleg, a *laudandus* „odaajánlása a Múzsáknak”) fejezi ki a készletet, amely alkotásra indítja a költőt.²⁶ A dalt úgy küldi el isteni mézborként a költő, ahogyan borral kínáljuk az élőket vagy áldozunk a halottainknak.²⁷ A költő a Múza hangja vagy *prophétése*, vagy épp ellenkezőleg, a Múza az ő segítője vagy védelmezője.²⁸ Tanú az esküinél,²⁹ részt vehet az előadásban.³⁰ Metapoétikus vagy tematikus célpontját a Múzsák íjával veszi célba, vagy éppen őket célozza meg díjnyertes dárdájával. A költő parmenidési látnokként a Múza szárnyas fogatán halad a dal ösvényein, még akkor is, amikor a győztes magasba emelkedik a Múza ragyogó szárnyain.³¹

Milyen jellemzőkkel kell rendelkeznie a dalnak? Pindaros olyan tulajdonságokat idéz meg, mint az érthetőség és szép hang (*ligeia*), édesség,³² rendezettség és egyensúly (*kosmos/kosmein*),³³ változatos tematika és újdonság.

A dal megvalósítja a vízként vagy mézként áradó hang homérosi eszményét, mégpedig nemcsak az énekhang és a melos kanyargós ívének, hanem a hagyomány töretlen folytonosságának tekintetében is.³⁴ A méz (*meli*) megfelel a dallamnak (*melos*).³⁵ A dicsőítő költő hangjának megfeleltetése a városában eredő forrásvizekkel a szerzőséget kinyilvánító, úgynevezett *sphragis*-szakaszokban játszik szerepet.³⁶ Hosszú hagyománya van továbbá a kardal természeti hangokhoz (szélhez, madarakhoz) vagy istennők és szirének földöntúli hangjához való hasonlításának, és ez olykor a teljes karra kivetül: az éppen előadó és az isteni kar akár el is vegyülhet egymással.³⁷ Mindegyik témák egyesülnek a *thelxis*, vagyis a dal megbabonázó bűvöletének képében: a dal képes kiragadni az embert hétköznapi gondjaiból, begyógyítani sebeit, kárpótolni a szenvedésért és halálért, végül pedig helyet biztosítani számára a szájhagyományban. Hésiodoshoz hasonlóan Pindaros is erkölcsileg kétélű fegyvernek tekinti a dalt: rossz célok szolgálatában fonák következménye lehet. A 7. nemeai ódában (20–22) Homéroszt „a hazugságok és szárnyaló családság édesszavú (*ἀδνεπής*)” költőjének nevezi, míg az 1. olympiai ódában (28–33) igazság-megszépítő ereje definiálja a dalt: nem pusztán az emberi *sophia*, inkább a Charis (Varázs vagy Báji) műve, azé a Charisé, aki „a halandók számára mindent elviselhetővé tesz” és „a tiszteletreméltóság ravasz adományával a hihetlent is gyakran elhiteti”. A dal a thukydideszi *κτῆμα* és *ἀεὶ*, „örök időkre szóló érték”. A 4. isthmosi ódában (40–41) például, amikor Homéros Aiasról szóló énekét dicséri, csodálata középpontjában az a képesség áll, hogy terjedhet szárazon és vízen, és közben folytonosan beragyogja tárgyát. A 4. nemeai ódában (6–8) azt állítja, „a tetteknel tovább él a szó” (*ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτέθει*), amelyet „a Charisok jóindulatából csal elő a nyelv az elme mélyéből”.

A *Charis* (báji) tehát kulcsfogalom Pindaros esztétikájában.³⁸ Jelenti a győztest körülragyogó dicsőséget és szépséget vagy egy vonzó férfi kisugárzását. A költészet is megajándékozhat vele. Többes számban jelenthet „dalokat”. A Charisokkal együtt énekelni a biztos siker záloga. Ha mélyebbre tekintünk, a *charis* a „kölcsonös gondoskodás” eszményét idézi fel: az emberek és istenek, költők és pártfogók, szerető és szeretett lények közötti ajándékot és áldást, jóindulatot és tiszteletteljes figyelmet. Ilyen értelemben az emlékezet istennői is, mivel a társadalom és hagyományainak viszonya ideális esetben szintén a *charis* egyik formája. A *Charisok*, akár mint ősi boiót termékenységistennők, akár mint a szépség, nagylelkűség, vonzerő és társadalmi összhang absztrakciói, folyamatosan jelen vannak Pindaros ódáiban, és gyakran nehezen választhatók el a Múzsáktól. Hésiodos Múzsáihoz hasonlóan a Charisnak és a Charisoknak is ambivalens hatalmuk van az igazság és a hazugság felett.³⁹

A *Charis* lényeges a tárgyak vagy baráti szolgálatok kölcsonös cseréjének szempontjából is, amelyet a pindarosi győzelmi ódák kiemelten fontos, a társadalmi életből vett modellként használnak saját működésük leírására. A hősök kínjait már Homérosnál is enyhíti a jövő emlékezetében elfoglalt helyük – tetteik (a kulcsszó itt az *aoidimos*, „megénekelhető”) igényt formálnak „az utánuk következők” nagylelkű viszonzására. Pindaros Múzsájának úgyszintén szokása „emlékezni a nagy viadalokra” (N. 1, 12). Alkalom és dal, a(z isteni vagy emberi) *laudandus* és a költő tiszteletreméltó hírneve (*kleos*)

– mindkettő egyszerre ok és okozat – kölcsönös szimbiózisban fonódnak össze.⁴⁰ Példa erre a 7. nemei óda (12–16):

εἰ δὲ τύχη τις ἔρδων, μελίφρον' αἰτίαν
 ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε· ταὶ μεγάλαι γὰρ αλκαὶ
 σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι·
 ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,
 εἰ Μναμοσύνας ἔκατι λιπαράμυκος
 εὖρηται ἄποινα μόχθων
 κλυταῖς ἐπέων ᾠοῖδαῖς.

Ha valaki nagy tettet hajt végre, mézes okot vet a Múzsák folyamába. Mert a nagy erő homályba vész, ha híjával van a dalnak, és a szép tetteknek egyféle tükrét ismerjük: ha a ragyogó homlokpántú Mnemosyné miatt elnyerik fáradozásuk jutalmát a szavak hírnevet hozó énekében.

E sorok azt sugallják, hogy az emberi cselekedetek egyedül a dalok révén kerülhetik el a feledés és a halál „homályát”. Ha egy nagy tett egyszer felkavarta a dal folyamatát – figyeljük meg a „táncos dal” (*melos*) és a „méz” (*meli*) közötti rejtett szójátékot! –, soha többé nem merül feledésbe. A dal és a hagyomány kanyarulatok áramlata a tükrökhasonlat révén rögtön átkerül a vizuális térbe. A korai görög tükrök ismeretében a tükrökép aligha lehetett tökéletes,⁴¹ Pindaros számára ez mégis elegendő: az igazi tükrörel ellentétben a dal feljavítja tárgyát. Ebben áll a dal tragikus halhatatlansága, mely a küzdő *laudandus* azzá az epikus hőssé emeli, aki tudatosan választja a halált a szégyennel szemben.

Pindaros költeményeiben a dalnak és a tetteknek ez a kölcsönös *charisa* változatos költői képekben jelenik meg, melyek gyűjteményét Schadewaldt „*Sieg-Lied Motiv*” címszó alatt foglalta össze.⁴² Ez a motívum gyakran jelenik meg a költő elé állított elmepróbaként vagy válaszra váró kihívásként. Ez az „istenes” dalokban és az epinikionokban egyaránt előfordul.⁴³ Ott van még a megérkezés-motívum, amikor a beszélő előadja, hogy a játékokról vagy városából, Thébaiból érkezett meg éppen az előadás színhelyére a győzelem hírével (*angelia*).⁴⁴ Olykor maga a dal „érkezik meg” vagy szánják fogadalmi ajándékkul (*agalma*) a város, egy istenség vagy hős számára, akit a költő megidézi, hogy „fogadjon el” (δέξαι).⁴⁵ Más helyütt a családi ősöknek ajánlja dalát mintegy emlékeztetőül a kölcsönös gondoskodás kötelékére, amely a vérvonal folytonosságát biztosítja.⁴⁶ A győzelem és a dal kölcsönös *charisát* azonban leggyakrabban a költő által törlesztendő adósság (χρέος) képe fejezi ki.⁴⁷ A kép olyannyira meggyökeresedett, hogy a *chreos* egyes helyeken gyakorlatilag ’a megénekklendő téma’ szinonimájaként szerepel. Máshol az óda jutalom (*apoina*: ’váltságdíj’) a győztes fizikai szenvedése miatt (*ponos*) és nagylelkű anyagi hozzájárulásáért (*dapané*), mert ezek révén alakul át a látszólag önző dicsőségvágy a közjóért való fáradozássá. Ennek fényében megfigyelhetjük, milyen veszedelmesen billeg az adósság fogalma a két végpont, az anyagi és az erkölcsi között. Noha a költők személyét körülölelő anekdotikus hagyományból nyilvánvaló, hogy a győzelmi ódákra vonatkozó megbízás értelmében a patrónus általában pénzzel fizetett a költőnek a dalért, ez mindössze két alkalommal bukkan fel a korpuszban (a 2. isthmosi óda elején és a 11. pythói óda végén), mindkét-szer olyan kontextusban, amely bensőséges, önironikus tréfál-

kozást feltételez. Az énekes szinte mindig kívülállóként jelenik meg,⁴⁸ ugyanakkor a győztes és a költő viszonya általában érzelmi kötődésként ábrázolódik, vagy a patrónusi házhoz fűződő *xenia* (vendégbarátság) formájában, vagy ritkábban (mint az aiginai *laudandusokhoz* írt tizenegy ódában) az egész város iránt érzett mély szimpátiaként. Végül előfordul, hogy Pindaros személyes indítékra hivatkozik: barátságra, szeretetre vagy a költői elhivatottság érzésére.⁴⁹ A győzelmi ódáknak leírt cse-reviszonyok társadalmilag mindig beágyazottak.⁵⁰ Általában elmondható, hogy az epinikionok énekese az éneklés ezen indítékait felsorakoztatva a státusz elismerésének helyes, társadalmilag elfogadott módját mutatja be. A patrónus és városa egyszerre válik a pánhellén arisztokrácia legjobb és legkívánatosabb tulajdonságainak jelképévé. Bátorság, jó modor, nagylelkűség, bölcsesség („erős, fiatal testben érett férfielme”⁵¹), gazdagság és bőkezűség: a *laudandus*nak többnyire ezeket a tulajdonságait dicsőíti Pindaros, és ezeket kapcsolja hazájuk régi dicsőségéhez és ősi hősaihoz.

Az éneklés indítékairól és a patrónus–költő-viszonyról térjünk át Pindarosnak a közönségéről alkotott véleményére. Bár a késő archaikus kori görög városokban még leginkább a kardal tekinthető a tömegkommunikáció eszközeként, Pindaros mégis ritkán szól közvetlenül a közönséghez. Ódái különböző patrónusokhoz, helyekhez és isteni hatalmakhoz szólnak, miközben a „fülelő” nagyközönség kívül reked a performatív fikción. Ennek ellenére Pindaros első személyű beszélője gyakran hangoztat olyan közmondásszerű véleményt, amely az „átlagember” nézőpontját tükrözi. Tekinthetjük ezt a hangot a költő, a kar vagy éppen a győztes hangjának, mindenképpen hasonlít az athéni tragédia karára abban, hogy reakciókat mutat be és témákra reflektál. Pindaros ugyanakkor biztos benne, hogy dalának befogadása rendkívüli erőfeszítést igényel. A 2. olympiai óda alábbi, sokat vitatott szakasza e felmagasztalt homályosság jelképeként is értelmezhető (83–88):⁵²

...πολλὰ μ<οι> ὕπ'
 ἄγκωνος ὠκέα βέλη
 ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας
 φων<άε>ντα **συνετοῖσιν**· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἐρμανέων
 χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φῦξ·
 μαθόντες δὲ λάβ' ροὶ
 παγγλωσσίᾳ κόρακες ὥς ἄκραντα γαρυέτων
 Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον·
 ἔπεχε νῦν σκοπῶ τόξον, ἄγε θυμέ· τίνα βάλλομεν
 ἐκ μαλθακᾶς αὐτὲ φρενὸς εὐκλέας ὀ-
 ἴστοὺς ἰέντες; ἐπὶ τοι
 Ἀκ' ῥάγαντι τανύσαις
 αὐδάσομ<αι> ἐνὸρκιον λόγον ἀλαθεῖ νόῳ,

Könyököm alatt a tegezben sok gyors nyíl rejlik, amelyek az értőkhöz szólnak, de mindenki megszólításához tolmácsra van szükségük. Bölcs az, aki természettől fogva sokat tud, akik pedig tanulnak, azok olyanok hozzájuk képest, mint a hiába fecsegő, káromgó varjak Zeus isteni madarához képest. Szívem, célozz a nyíllal! Kít találunk el szelíd elménkből löve ki dicsőítő nyílvevesszeinket? Íjamat Akragas felé feszítve, igaz elmével mondom ki az esküszót.

Ez a néhány sor a megszakítás (*Abbruchformel*)⁵³ a mítosz és a záró dicsőítés között, ahol a költő a *kleos* nyílával készül célba venni patrónusa, Thérón városát. A metapoétikus bőség zavara: a rengeteg rendelkezésre álló téma közül vajon melyiket fogja kiválasztani?⁵⁴ A szállóigeszerű σοφός ὁ πολλὰ εἰδώς φού (86) kifejezéssel arra utal, hogy az efféle költészet műveléséhez és megértéséhez veleszületett képességekre van szükség: „a többiek” nem énekesek és a legkevésbé sem méltó hallgatóság: a „tanulók” csak annyira követik Pindaros szavait, mint varjú a sást. A hellénisztikus kortól fogva, de lehetséges, hogy már korábban is, ezeket a sorokat Pindaros vetélytársaira vonatkoztatták, legfőképpen Simónidészre és Bacchylidészre.⁵⁵ Bár ez valószínűleg nem állja meg a helyét, az alacsonyan szálló, károgó madarak a tehetetlen *phthonos*, irigységet jelképezik, Zeus madara pedig a dicsőítő énekes metaforája.⁵⁶ Pindarosnál a „Múzsák ismeretének hiánya” (fr. 189a) a dal megalkotásához és megértéséhez való hozzá nem értést jelenti. Városokat méltat azért, mert kultusza van ott egy Múzsának.⁵⁷ Az efféle dicsőítés és a *sophia* egyenlőtlen eloszlása a kiválóság és társadalmi megkülönböztettség jelei, amibe a jelenlévők természetesen mindig beleértendők.⁵⁸

3. Négy fogalom: eredetiség, *poikilia*, *kairos* és „harc a *phthonos* ellen”

Ez a szakasz Pindaros poétikájának alapfogalmait (eredetiség, *poikilia*, *kairos*, *phthonos*) vizsgálja a győzelmi ódák alapján. Mindegyikük a költői alkotást befolyásoló elvként működik, és a hagyományos dikció széles repertoárja fejlődött ki belőlük. Mind azt mutatják, hogy az esztétikai és formai ítéletek milyen szorosan összefonódnak a dal társadalmi aspektusaival Pindaros poétikájában.

Első pillantásra idegennek tűnik az önnön tradicionalitáshoz megrögzötten ragaszkodó költészetétől, amikor a költő dalai eredetiségét emeli ki. Költői, zenei, koreografikus és narratív stílusának eredetiségére vonatkozó állítása azonban értelmet nyer, ha a hagyományon *belüli* innovációként értelmezzük.⁵⁹ A 9. olympiai ódában Pindaros simónidészi megfogalmazásban utal dalai eredetiségére (46–49):

ἔγειρ' ἐπέων σφιν οἶμον λιγύν,
αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων
νεωτέρων. λέγοντι μάν...

Ébreszd fel nekik [a lokrisi opúsiaknak] a vers zengő ösvényét, dicsérd az óbort, de az újabb ének virágait! Úgy tartják...

Az énekes megszakítja a lokrisi eredetmítoszt, amely elbeszéli, hogyan teremtette újra az emberiséget Deukalión és Pyrrha kövekből sarjadt utódaik révén a vízözön utáni Lokrisban, majd kijelenti, hogy új formába önti a régi történetet, miközben a régi bort és régi dalt dicsérő Simónidésznek félig ellentmondva jelzi, hogy felülmúlta idős mesterét. Hogy újítása a történet vagy a költészeti forma átalakításában állt-e, máig megválaszolatlan kérdés.⁶⁰ Pindarosnál az emlékezet álomból való felébresztése vonatkozhat a dalra, a lantra vagy a hagyományra, továbbá leírja a *kleos* újjáélesztését és az elfeledett kulturális

javak felszínre hozatalát is.⁶¹ Később (83–89), a lokrisi mítosz lezárásával a beszélő azért fohászkodik, hogy „rátermett szó- (vagy vers-) feltalálóként (εὐρησιεπὴς πρόσφορος) haladjon a Múzsák fogatán, kísérje bátorság és mindenre kiterjedő hatalom”. Az eredetiség már akkor kihívást jelentett ebben a kultúrában: mint Bacchylidész mondja egy elveszett paianjában (fr. 5), „minden nép más területen rendelkezik *sophiá*val, ez igaz volt régen is, és igaz ma is. [Mert egyáltalán nem könnyű] megtalálni az el nem mondott (vagyis rejtett) beszéd kapuit”.⁶² A meg- és feltalálás (a εὐρίσκω mindkettőt jelenti) a költő szerkesztési elveire és témaválasztására, sőt a megrendelésre is vonatkozik.⁶³ Mindegyik esetben ugyanazt a párbeszédet látjuk régi és új között.

Egy másik alapvető pindarosi fogalom a *poikilia* ('változatosság' vagy inkább 'sokszínűség'). A 10. pythói ódában, amely talán legkorábbi fennmaradt szövege, Pindaros azzal indokolja a hirtelen túl hosszúra nyúlt mítosz lezárását, hogy „a *kómos*-ének legszebb része (ἐγκομίω... ἄωτος ὕμνων, 53–4) úgy száll egyik szóról (vagyis témáról, történetről) a másikra, mint a méh”. A szálldosó méh képe (a méhek, akárcsak a kabócák és az énekesek, Apollónhoz és a Múzsákhoz tartoznak) a Pindaros által máshol (N. 4, 33–35) a dal „törvényének” vagy „isteni elrendeltségének” (*tethmos*) nevezett jelenségre reflektál, vagyis arra, hogy a sikeres óda nem időzhet el egyetlen tárgynál, hanem merészen kell váltogatnia a témákat és hangnemeket, hasonlóképpen a ποικιλόγαρυς-ként, „sokféleléppen hangzóként” (O. 3, 8) leírt lanthoz (a lant állandóan változó, szinte egyszerre érzékelhető hangváltásait nagyra értékelte a korai görögség). A költő által egybefont vagy -sodort dal (πλέκων... ὕμνων, O. 6, 86–7) *poikilos*, 'sokszínű' lehet,⁶⁴ akárcsak a hagyomány hazugságai és túlzásai.⁶⁵ Pindaros a dalszerkesztést fűzér, szöttes vagy korall nyaklánc készítéséhez hasonlítja.⁶⁶ A dal témája és dikciója legyen ragyogóan változatos – hol szent, emelkedett és kimért, hol gyors, informális, sőt akár komikus is.

Ez egyben a „mindent a maga idejében” esztétikája is, melyet a *καιρός* ('megfelelő mérték vagy pillanat') és a τὸ μέτρον ('mérték') szavak fejeznek ki.⁶⁷ A *kairos* jelenti a kontextusnak való megfelelést. Az 1. pythói ódában (81–84) a „*kairos* szerinti beszédhez” hozzátartozik a „sok szálvég rövid összefogása”, mely stratégiával a költő állítása szerint elkerülhető a negatív társadalmi következmény (*phthonos*). A *kairos* ismét előtérbe kerül (P. 9, 76–79), amikor Pindaros kreatívan átszínezi a híres hésiodosi mondást: „a *kairos* mindenekelőtt” (ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως / παντὸς ἔχει κορυφάν) – amit gyakran értelmeznek úgy, hogy a siker a körültekintő választástól és kidolgozástól függ –, miközben hangsúlyozza az ellentétet a hosszú elbeszélésekre számot tartó, „sokszor elbeszél nagy tettek (*megalai aretai*)” és az igazi hozzáértők (*sophoi*) beszámolóí között, amelyek néhány kiválasztott témát dolgoznak ki hozzáértő módon: hatásosan, de röviden (βαῖα δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν/ἀκοᾷ σοφοῖς). A megfelelő témaválasztáson túl a *kairos* jelenti a beszéd adott helyzetre való alkalmazhatóságának felismerését is. A „dal nyílvezzéjének” képe és az énekes célját eltaláló íjászként, dárda- vagy diszkoszvetőként való elképzelése elengedhetetlen a pindarosi téma megértéséhez. Az ódáknak célba találni annyit tesz, mint az esztétikai, enkomiasztikus vagy narratív tervet megvalósítani.⁶⁸ A téma lehet a sok „dal-nyílvezző”⁶⁹ egyike vagy a „cél”, amelyre ezek

a lövedékek irányulnak.⁷⁰ Maga a költemény lehet az énekes számára a Múza által „segített” vagy „felemelt” legerősebb nyíl.⁷¹ Hasonló pillanat, amikor a költő, akár az öttusázó, az életét megváltoztató ugrásra készül: „Ha a gazdagságot, a kar erejét vagy a vasfegyverzetű háborút kell dicsérni, ássák ki nekem a startgödört itt, mert könnyedén hajlik a térdem, és saszárnymaim a tengert is átrepülnek” (N. 5, 19–21).⁷² Pindaros itt a kudarcra flörtöl, miközben az ember számára látszólag lehetetlen tett azonnali végrehajtása az elkerülhetetlen siker záloga. A sas pedig a repülés és a költői erő szélesebb körű szimbolikájába illeszkedik.⁷³

Ha valaki költőként elvétí a *kairos*t, azzal magát és patrónusát is kiszolgáltatja a *phthonos* (‘irigység’) pusztító erejének.⁷⁴ Az irigység gyakran a *koros* (‘túlzás’) következménye, mely magában foglalja a történetmesélés vagy magasztalás minden túlzását csakúgy, mint a hallgatóság csömörét; leírhatja az olyan emberek hibás megnyilvánulásait is, akik másoknál hatalmasabbnak és gazdagabbnak tartják magukat, és azt a viselkedést is – hagyományosan a *hybriszt* –, amelyet az efféle túlzás eredményez. Ennélfogva kerülendő a túlzott magasztalás is, mivel a szépből, „még a mézből és Aphrodité gyönyörteli virágaiból” is megárt a sok.⁷⁵ Másrészt kerülni kell a *phthonos*-ból fakadó hazug és gyalázkodó beszédet is. Ez legtisztábban a 2. pythói ódában látszik, ahol Pindaros a költő Archilochos alakjával illusztrálja mindazt, amit neki mint dicsőítő éneket zengőnek kerülnie kell (52–56):

ἐμὲ δὲ χρέων

φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν
εἶδον γὰρ ἐκάς ἐὼν τὰ πόλλ’ ἐν ἀμαχανίᾳ
ψογερὸν Ἀρχιλόχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
παινόμενον.

Jobb, ha kerülöm a szüntelen maró gyalázkodást, mert látam messziről a köztözködő Archilochost, szörnyű állapotban, amint súlyos szavú gyűlölettel fújta fel magát.

Pindaros parosi elődje, aki jambikus invektivaköltészetéről volt ismert az ókorban, itt a *phthonos*-marcangolta ember archetipikus karikatúrájává válik, az ő „gyűlöletbeszéde” ellenpontozza a dalhoz társuló *charist*. A *phthonos* és az általa létrejövő beszédaktus így egyfajta anti-dal, amellyel szemben Pindaros *hymnosa* érvényesül, a *kairos* pedig szemben áll a *phthonosszal* abban az értelemben, hogy az utóbbi elkerülhetetlenül lealacsonyítja a beszéd és a tett színvonalát, ahogyan azt a *phthoneros* költő negatív alakja sugallja a 2. pythói ódában.

Pindaros költészete a maga kinyilatkoztatásaival és elhallgatásaival, állításaival és tagadásaival jól láthatóan a dicsőítésre összpontosít, minden mást kizárva. A dicsőítés nem pusztán műfaj vagy beszédstílus, hanem életforma. Ebben az értelemben Bundy gyakran méltánytalanul kritizált „vezérelve” a pindarosi szövegértelmezésben, mely szerint „Pindarosnak és Bacchylidésnek nincs olyan szövegrészlete, amely elsősorban ne enkómiasztikus lenne”, ha a „dicsőítést” készek vagyunk a legtagabb kulturális értelemben érteni, tökéletesen helytálló az ódáik teljes korpuszára nézve. A dicsőítés az alapja a pindarosi *hymnos*nak, legyen az „világi” vagy „szent”, és egy olyan kultúrában, amely a szélsőségek rabja, a dicsőítés sem létezhet ellenpontja, a „szégyen” nélkül, mint ahogyan a hang sem a

csend, az emlékezet sem a felejtés, az élet sem a halál nélkül. Ez a *chiaroscuro* létfontosságú Pindarosnál az érzelmi és esztétikai hatás kiváltásához.⁷⁶

4. Spontaneitás és állandóság: Pindaros formai és szerzői poétikája

Pindaros ódáiban a társadalmi és esztétikai *kairos*ra és *koros*ra vonatkozó kijelentéseit azonnal igazolja az őket megfogalmazó szövegek szerkezete. Ez az *önmegvalósító* megformáltság jellemző más stíuselemekre is, például az úgynevezett „epinikioni” jövő idő használatára. Ódái a köznap nyelvhasználat performatív/illokúciós beszédaktusaihoz hasonlóak (mint amilyen az esküvői fogadalom vagy a hajóavatás): mindkét esetben a beszéd révén történik meg valami, vagyis új szubsztancia keletkezik a társadalmi térben. Pusztán azáltal, hogy a költő kimondja, „énekelni fogok”, elkezdődik a dal. Pindaros radikalizálja a kompozíció és az előadás műfaji hagyományoknak megfelelő szimultaneitását, amely közvetve már elődeinél is megvolt. Szintén a hagyománynak megfelelően hangsúlyos nála a mellérendelés (parataxis) mint szerkesztési mód, ami egy alapvetően asszociatív és többnyire ki nem fejtett kapcsolatokra épülő költői beszédet eredményez. Szerzői vívódásainak tudatos dramatizálását nevezték már „verbális trükknek”, „pszeudo-” vagy „előre megírt” spontaneitásnak.⁷⁷ Ez Pindaros legnagyobb stílári újítása.⁷⁸ Ódái, különösen az epinikionok, a befogadás pillanatában öltenek alakot egy sereg döntés, asszociációs ugrás és témaváltás következményeként, melyek kockázatait, lehetőségeit és korlátait maradéktalanul elő is adja. Ennek a spontaneitásnak és a különböző művészi és társadalmi célok közötti elrendezett konfliktusoknak a révén egyensúlyoznak Pindaros ódái a krízis szélén, közönségüket is bevonva az alkotás kalandjába. Az élőbeszédnek ez a mimézise, ha közelebbről megvizsgáljuk, a műfaji hagyomány eszközkészletévé rendeződik át. Itt hármat fogok kiemelni közülük: a priamolát, a megszakítást (*Abbruchsformel*) és a prooimiont.

A priamola Bundy meghatározásában „olyan kiemelő eszköz, amelyben egy vagy több tag ellenpontozza az érdeklődésre számot tartó elemet”.⁷⁹ Rugalmas szerkezet, hosszan cirkalmazható vagy rövid összefoglalással tömöríthető.⁸⁰ Kiemelő ereje egyértelműen alkalmassá teszi a tudatos költői túlzás bevezetésére. Pindaros arra használja, hogy megalkossa a kiválasztás minidrááját, megalapozza vele a tematikus fokozás, feszültségkeltés és feloldás dinamikáját, amit Bundy a „plafon”, „crescendo/decrescendo”, „climax” és „diminuendo” kifejezésekkel ír le.

A metapoétikus feszültség másik forrása a dicsőítés és a mítosz viszonya.⁸¹ Már a scholionok is említik a költő „szerencsétlen kitérőt”, a „mítoszkérdés” pedig újra és újra felmerül a pindarosi egységességről szóló viták során. A hosszabb epinikionok tipikus háromlépcsős szerkezete, amely az alkalomból indul ki („dicsőítés”), áttér a mítosyra, majd visszatér a dicsőítésre, alkalmat teremt az „akkor” és „most”, a dicsőítés és a mítosz közötti tematikus feszültség megjelenítésére a költői forma szintjén. Ez leggyakrabban a megszakítás (*Abbruchsformel*) során történik meg, ami Pindaros egyik legjellemzőbb formai eszköze. A beszélő ilyenkor irányt vált, korábbi témáját visszavonja, felesleges kitérőnek, sőt egyenesen kártékonynak

vagy istenkáromlásnak minősíti.⁸² Némelyik megszakításnak komikus, önironikus vetülete is van, amikor a gondosan tervezett megnyilvánulás addig sodródik, míg helyre nem áll a rend. Ezt példázza a 10. pythói óda fentebb tárgyalt részlete (51–54). A megrendezett krízis elmúlik: a fenyegető katasztrófa esztétikai sikerként hárul el, vagyis érvényesül a dal „törvénye”.⁸³ Így egyensúlyoz Pindaros az öngúny (a kudarccal való játék), a gnómák szilárd közép-szer-moralitása és az erőfeszítés nélkül nyújtott teljesítmény színlelése között.

Pindaros leghosszabb mítoszát, az argonauták útját a 4. pythói ódában erőteljes metapoétikus *Abbruchsformel* zárja le. A narrátor egyszer csak kijelenti: „hosszú lenne a járt úton hazajutni, sürget az idő, és tudok is egy rövidebb utat, bölcsességgemmel sok más embert vezetek” (μακρά μοι νεῖσθαι κατ’ ἀμαξίτον, ὥρα γὰρ συνάπτει καὶ τινα οἶμον ἴσαμι βραχύν, πολλοῖσι δ’ ἄγῃ σοφίας ἐτέροις, 247–48). A „rövidebb út” említése mindössze azt formalizálja, ahogy részletgazdag jelenetei végül rendre villámgyors összefoglalásba torkollnak. A hősök visszatérése itt egyszersmind a jelenbe való visszatérést is jelenti.⁸⁴ A lezárás ugyanakkor másféleképpen is megoldható: gnómával,⁸⁵ a témák túlbujánzásának hangsúlyozásával,⁸⁶ az illendőség határával, műfaji szabályokkal (*tethmos*)⁸⁷ vagy egy csábító új témával. Egyszerűen eljátszhatja, hogy elvesztette a fonalat, miután letért az útról, vagy megfeledezett kötelességéről.⁸⁸

A megszakításokban a dalköltészet gyakran utazásként jelenik meg. Pindaros ódáiban az útnak vagy „a dal ösvényének” a képe egyszerre a hagyomány metaforája és a dalnak (vagy műnek) térbeli alakzatként való elképzelése, ezenkívül a *laudandus* dicsőségre való törekvését is modellezi. Ezzel a képpel már találkozunk Pindarosnál, amikor a költői megnyilatkozás ösvényeként (οἶμος ἐπέων) írja le dalát (*O.* 9, 47), amelyet fel kell ébreszteni (ἐγείρει) a győztes kedvéért. Az *oimos* szót itt a homérosi *oimé*-val (az elbeszélés témájával) való látszólagos etimológiai összefüggése miatt használja.⁸⁹ Ezek a „dalösvények” máshol is megjelennek, amikor a beszélő egyik mítoszról a másikra tér át, vagy kilép belőlük, vagy amikor a rendelkezésre álló narrációs lehetőségek bőségét dicséri („Minden irányból széles ösvények vezetnek a mítosz mestereit, hogy ezt a híres szigetet ékesítsék”, *N.* 6, 45–46).⁹⁰ Az előadott óda lineáris temporalitása szintén az utazás képét idézi.⁹¹ Ugyanakkor a dal kocziként vagy hajóként való elképzelése könnyen visszavezethető a sportversenyek kulturális mátrixára, amelyben a győzelmi ódák egyáltalán létrejöhetnek.⁹²

A prooimionok jelentik a metapoétikus önreferencialitás harmadik kontextusát. Pindaros dikciójából világosan kitűnik (különösen a 4. nemeai óda elején [6–11] a ὕμνον προκώμιον szükségességére tett utalásból), hogy a prooimion tudatos felütésként használja a dalban.⁹³ Így azáltal, hogy ő is „az istennel kezd”, ódáival a homérosi himnuszokhoz kapcsolódik.⁹⁴ Néhány prooimion egy nagyobb nyelvi objektumon belüli térbeli alakzatként jelenik meg, például a 6. olympiai óda elején (1–4) arany oszlopcsarnokot emel („lakhelyünk erősfalú oszlopcsarnokát”), mert „a mű kezdetének homlokzata messziről kell, hogy látsszon”. Egy elveszett óda töredékes kezdete (fr. 194) „szent dalok arany alapzatát” említi, amelyet már „megácsolt” (κεκρότηται χρυσέα κρηπίς ἱεραῖσιν αἰοδαῖς), majd hozzáteszi: „most húzzunk fel rá színes díszítményt zengő szavakból (τειχίζομεν ποικίλον/κόσμον αὐδάεντα λόγων)”. Termékeny találkozás jön létre a fal-alapzat-építmény szóképlete és akö-

zött, hogy a munka eredménye ez esetben a ragyogó zenei kompozíció. Hasonló kontextusban szerepelnek más mester-ségbeli analógiák is, melyek közül az etimológiailag a *hymnos* szóhoz kapcsolt szövést (ὕφαίνειν) emelhetjük ki.⁹⁵

A 6. olympiai óda prooimionja vagy az úgynevezett *sphragis*-szakaszok, amelyek megerősítik Pindaros szerzőségét egy másik szájából elhangzó megnyilvánulást illetően, arról tanúskodnak, hogy tudatosan hoz létre egy verbális objektumot. Ez a dal egyedi, átadható és újra előadható mivoltához kötődik, melynek anyagául nem annyira a szó, mint inkább az elhangzó artikulált beszéd szolgál, s melynek fennmaradása a kultúrában és kánonban az őt megszólaltató élő hangtól függ. Pindaros tárgyi analógiái – némileg paradox módon – beleillenek a dalköltészetről alkotott gondolati sémákba, amelyek az ének-kultúrában gyökereznek. Olykor „elküldi” ugyan dalait, soha nem említi azonban őket kizárólag olvasásra szánt szöveggént: mindig előadásra szánt szöveggönyvek.⁹⁶ A görög fogadalmi ajándék felíratához hasonlóan⁹⁷ Pindaros szövege végső soron „a történet egy módjaként” írható le. A dal és az előadás előre-vetített konkrét képe leginkább egy olyan poétika kifejezése, amely az alkalom és a hagyományok minden aspektusára kiterjed, és ennek a képnek a tükrét reméli megteremteni előadásainak töretlen sorozatában.⁹⁸

5. Műfaji konvenciók, hagyomány és eredetiség

A pindarosai dal számos olyan alapvető meghatározottság között létezett, amely mélységesen különbözik a mi „lírai költészetünkötől”. Tanulmányozása közben óhatatlanul eszünkbe jut, hogy a mi poétikánk és költészeti műfajaink ugyanannyira történelmileg meghatározottak, ugyanolyan kontextus- és hagyományfüggők, mint a görögökéi. Mint láttuk, Pindaros ódáinak egységessége és jelentése nagyrészt egy szöveggé vált hangtól származik, melyet főleg az az alkalom és társadalmi kontextus formál, amelyben az egyes ódák az élő beszéd miméziseként szólnak meg és nyernek értelmet. Ez azonban nem jelenti, hogy Pindaros ódái valamilyen társadalmi helyzetet tükröznének, inkább a külső valóságot teremtik újra egy olyan ideológikus megfogalmazásban, amely társadalmi jelentést hordoz. Az tehát, hogy a költészetet maradandó hangnak tekintse, amely „nem oka semminek”, ahogy Auden teszi a mottóban idézett soraiban, tökéletesen távol áll Pindaros szemléletétől, amelyben a dal a társadalmi kommunikáció hatékony eszköze.

Végezetül még egy kérdést vetnék fel röviden: a motívumok és műfaji konvenciók kérdését.⁹⁹ A szavak, költői képek, motívumok és jellegzetes szerkezetek rendszerre szervezett összességéért is hasznos, mert lehetővé teszi, hogy szemantikai egyezést állapítsunk meg olyan szövegrészek között, amelyek látszólag teljesen különbözőek ugyan, de ha egymás mellé állítjuk őket, világosan kiderül, hogy a metapoétikus diskurzus egyazon vonulatához tartoznak. A Pindaros-kutatásban nagy hagyománya volt az ilyen katalogizáló olvasatnak már Bundy alapműve, a *Studia Pindarica* előtt is, amely teljes egészében ezen a módszeren alapszik. Bundy megközelítésében Pindaros nyelve alapvetően azoknak a műfaji hagyományoknak és motívumoknak a szövedéke, amelyek az epideiktikus/enkómiasztikus retorika folyamatos kulturális hagyományában öröklődnek

tovább.¹⁰⁰ Ez lényegében igaz, még ha logikusabb is a pindarosi hagyományt az ősi énekkultúrából eredeztetni, amelyből később a retorika vett át mindent, amit tudott. Metapoétikus nyelve szigorúan szisztematikus rendszert alkot: nemcsak ugyanazt a fogalmat lehet kifejezni különböző módokon (pl. *chreos* és *kairos*), de a fogalmak és a hozzájuk kapcsolódó képek ellentétpárokat is alkotnak (dicsőség–szégyen).¹⁰¹ Természetesen a tematikus vagy szemantikai egyezés nem jelent teljes azonosságot. Nem lehet tudni, mennyire régre megy vissza ez a rendszer, néhány hagyományos eleme azonban nagyon régről is származhat. A dicsőség–szégyen, enkómion–szatíra alapvető megkülönböztetése más indoeurópai énekkultúrákból is ismerős.¹⁰² Pindaros metapoétikus képeire számos analógia található korai szövegekben Eurázsia-szerte Indiától egészen Írorszáig.¹⁰³ Még érdekesebb ebben, hogy egy adott kép vagy metafora sokszor éppen Pindaros költeményeiben fordul elő először a görög hagyományban. Ez azt a csábító lehetőséget is felvetheti, hogy költeményei egy igen ősi énekkultúra elemeit őrzik, amely sok tekintetben párhuzamos a hagyományos epikával, és amelynek elemei még a

görög nyelvénél is korábbiak. Mint a korai költészeti hagyomány tanulmányozása során oly gyakran megesik, azzal a problémával szembesülünk, hogy fontos motívumok, sajátosságok és műfajok akkor kerülnek hirtelen a látóterünkbe, amikor írásba foglalják őket. Azt azonban már megállapítottuk, hogy Pindaros nem pusztán könnyedén reprodukálja a bevett formákat, még akkor sem, ha az újításai és eredetisége saját költői hagyományának keretein nyernek formát. Tanult elemek felerősítésével, más keretbe helyezésével és a hagyományban betöltött szerepük kiterjesztésével megalkotja a költői diskurzus önreferenciális retorikáját, amely művészi formává és jelentős költői témává emelte a metapoétikát, egyfajta egyéni stílusjeggyé és (az olyan hagyományos jellemzőkkel együtt, mint a dikció, dialektus és metrum) a költőiség egy sajátos fajtájának, a magasztosan emelkedett ünnepi költészet műfajának, az ódának a lényegi elemévé vált. Az itt kifejtett tipológiai és összehasonlító megközelítés mindössze első lépése lehet a dalok mélyebb megértésre törekvő újraolvasásának.¹⁰⁴

Fordította Tordai Éva

Jegyzetek

Ez az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NFKIH) támogatásával, a K 124232 és az FK 128492 számú pályázatok keretében készült; angol változata az előkészítés alatt álló *Cambridge Companion to Pindar* című kötetben fog megjelenni. Köszönettel tartozom Tordai Évának a fordításért, továbbá Ferenczi Attilának, Pártay Katának, Tamás Ábelnek és Jessica Lightfootnak. Pindarost Snell és Maehler Teubner-kiadásából idézem (SM/M); a magyar prózafordítások a tanulmány fordítójának munkái. Pindaros epinikionjaira könyv és szám alapján hivatkozom (O. = olympiai ódák; P. = pythóiak; N. = nemeiaiak; I. = isthmosiak) és a Bacchylidész-ódák a jegyzetekben B. rövidítéssel szerepelnek. A scholion-hivatkozások (Σ) A. B. Drachmann: *Scholia vetera in Pindari carmina*, I–III (Stuttgart–Leipzig, 1997) = Dr.-t követik. Az itt kifejtett téma más aspektusait tárgyalja két korábbi, szintén az *Ókorban* megjelent írásom: Agócs 2016 és 2020.

- 1 A metapoétika a regénybeli metafikció mintájára úgy definiálható, hogy minden utalást magában foglal magára a költészetre, annak formájára vagy működési felételeire, egyszóval mindarra, amit általában poétikának nevezünk.
- 2 A *poiēma* és *poiētēs* szavak először prózaíróknál (Démokritos, Hérodotos III. 38, 4) és az attikai vígjátékokban (Kratinos fr. 198.5 K-A) fordulnak elő; Bowra 1964, 2; Ford 2002, különösen 131–158.
- 3 Lásd Ford 2002, 93–130; Nünlist 1998, 3. fejezet.
- 4 Roman Jakobsont idézi Nagy 1990, 5–6, 16–51.
- 5 Lásd Tomlinson 2007, 1–5.
- 6 West 1981, 113–115.
- 7 Davies 1988, Cingano 2003.
- 8 Maslov 2019, 291–292.
- 9 Bouchon – Brillet-Dubois – Le Meur-Weissman 2012; Brumbaugh 2019; Bremer-Furley 2001; más megközelítésben lásd Maslov 2019, 287–294.
- 10 Calame 1998.
- 11 Lásd Färber 1936; Harvey 1955; Lowe 2007; Ford 2002; Rutherford 2001.
- 12 Morgan 1993, 3–4; Pavlou 2008, 541–545; Agócs 2012, 212–218.
- 13 Vö. Yatromanolakis 2004.
- 14 Lásd Nagy 1994; Depew 2000; Agócs 2012.
- 15 Lásd Phillips alább, Prauscello 2012.

- 16 Iser 2001, 9–20.
- 17 Az előfordulások listáját lásd Nünlist 1998, 326–328.
- 18 I. 6, 75; *paian* 6, 56; 7b, 16; a Pieridákként és Helikoniadesként való gyakori említésük szintén Hésiodosra vall.
- 19 N. 4, 2–3.
- 20 Vö. Hom. *Od.* VIII. 72–75; Pind. fr. 6a; fr. 151. A költő, isten stb. szintén felébresztheti a lantot vagy a régi dicsőségek emlékét: N. 9, 20–22; I. 4, 19–30; Bacch. fr. 20B., fr. 20C (vö. O. 1, 17–22).
- 21 Vö. P. 4, 3 és P. 11, 41–45.
- 22 Vö. N. 7, 77–79.
- 23 N. 6, 31–34; vö. P. 6, 2 és N. 10, 25–6 (ahol a Múzsák „szántanak”); „magvetés”: N. 1, 13 és N. 8, 37–8. A dicsérő szavak „terelgetése”: O. 11, 8–9.
- 24 Pl. O. 13, 22; P. 4, 279; P. 5, 65; P. 10, 37; N. 2, 28; I. 2, 6; Pind. fr. 199, 3; O. 6, 91–2, ahol a férfi, aki Syrakusaiba fogja vinni az ódát, „megbízható hírnök és a Múzsák hírnöki pálcája”, vitathatatlanul ugyanebbe a kategóriába tartozik.
- 25 A „késői” vagy késleltetett dalt az óda befejező részében közvetlenül invokálja (80); vö. O. 10.
- 26 I. 8, 6 („hívás”), vö. N. 3, 1–3 és O. 3, 4–5, O. 11, 16–19; „adás” vagy „küldés”: pl. P. 4, 67–8; P. 5, 65.
- 27 cf. O. 7 és I. 6. init.; P. 5.98–103.
- 28 Pind. fr. 150: *μαντεύσο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ* („Adj jósjelet, Múzsza, és én kinyilatkoztatom”). vö. Maslov 2019, 96–7 és index s. v. „poet, Muse” és „prophetes”. A Múzsza többféleképpen segíthet a költőnek/beszélőnek: vö. O. 1, 112; O. 3, 4 és P. 4 kezdete; O. 10 kezdete.
- 29 Pl. O. 6, 20–21 és P. 4, 279.
- 30 Vö. P. 1, 58; P. 4, 3; N. 3, 1–10; *paian* 14, 32 skk.
- 31 Simpson 1969. Íj: O. 1, 111–113; O. 2, 83–5, 89–92; O. 9, 5–8, 11–12; N. 6, 26–28; I. 2, 1–3; I. 5, 46–8, 63 (egyértelmű a „szárnyas szavakra” való utalás is); Pind. fr. 6a(g); B. 10, 42–43; „célbatalálás” bármilyen hajítófegyverrel: P. 3, 65–66; N. 1, 18; dárda: O. 13, 93–5; P. 1, 42–5; N. 7, 70–73; N. 9, 53–55; diskosz: I. 2, 35–37; távolugrás: N. 5, 19–20; fogat: O. 9 kezdete; O. 9, 81 (az öszvérfogatról és a parmenidési pillanatról lásd O. 6, 22 és D'Alessio 1995), P. 10, 65, I. 2, 2, I. 8, 61, *paian* 7b, 14; győztes: I. 1, 65; birkózás: N. 4, 93–96; P. 2, 58–61. A témához általában lásd Nünlist 1998, 6. fejezet.

- 32 A teljes listát lásd Nünlist 1998, 305–306.
- 33 Lásd Hom. *Od.* VIII. 482–3; Sol. fr.1.2 *IEG*; 7. homérosi himnusz 58–59; Parm. 28 B 8.51–2 DK; Simon. *eleg.* 22, 5–6 *IEG*, fr. 531, 7–9 *PMG*; Pind. fr. 194, 2–3; *O.* 11, 11–14; *N.* 3, 30–32; 6, 45–46; B. 12, 7.
- 34 Lásd Nünlist 1998, 8. fejezet. Az „öntés” (χέω), „áradás” (ῥεῖ) és „csöpögés” (σταίζω) bevett metaforái az éneklésnek a pindarosi hagyományban.
- 35 Waszink 1974; Nünlist 1998, 60–63 és 18. fejezet. A μέλισσα (‘méh’) és μελέτα (‘gondosság, gondoskodás, szorgalom’) szavak és származékaik szintén beleillenek ebbe az átfogó áletimológiai rendszerbe.
- 36 Vö. *P.* 4, 298–299, *I.* 6, 73–75 és *O.* 10, 85.
- 37 A teljes karra való kivetítésről lásd Henrichs 1994, Power 2000; Pind. fr. 70b, hangok összevegyülése: *N.* 5, 22 skk.; szirének: Pind. *parth.* fr. 94b, 6–20 (vö. Alkman fr. 1, 96–99, fr. 30 *PMG*); madarak: Nünlist 1998, 56.
- 38 A *charis* aspektusairól a korai görög lírában lásd MacLachlan 1993.
- 39 Vö. pl. *O.* 1, 30–35 és Hes. *Theog.* 22–34.
- 40 Goldhill 1991, 116–119 és 132–134.
- 41 Simon. test 47b Campbell = Plut. Mor. 3.346F („Simónidés a festészetet néma költészetnek nevezi, a költészetet pedig fecsegő festészetnek”, vö. Leonardo da Vinci visszavágásával: „Ha a festészetet néma költészetnek nevezzük, ugyanannyi erővel a költészetet is hívhatnánk vak festészetnek!”), lásd Carson 1992. A tükör analógiája a mimézisről ironikusan megismétlődik Platónnál (*Rep.* 10, 596d). Az ókori polirozott fémtükrök képe többnyire homályos volt: vö. 1Kor 13.
- 42 Schadewaldt 1928, 277–278.
- 43 Pl. Pind. *paian* 6 (fr. 52f) kezdete.
- 44 Vö. Nünlist 1998, 68–82, ahol a költő/beszélő a hírnök (*angelia*): vö. Nash 1990. A megérkezés-motívumhoz lásd Bundy 1986, 22–28, vö. *O.* 13, 96–97; *P.* 2, 3–4; *N.* 6, 57b–59; *I.* 5, 19–22; *I.* 6, 57–8; Pind. *paian* 6, fr. 52f, 7–11; *parth.* fr. 94b, 3–4; B. 12, 4–7.
- 45 *Dexai*-motívum: Schadewaldt 1928; Bundy 1986, 78, 104. jegyzet; Agócs 2012, 209–211 (vö. *O.* 4, 10b–16, *O.* 6, 98–99, *O.* 14, 15–18. Az énekes könyörgőként is megjelenhet: *O.* 5, 19, *N.* 8, 13–14.
- 46 Lásd pl. *O.* 8, *O.* 14, *P.* 5, 99skk.
- 47 Lásd *O.* 10, 1–12; *P.* 4, 2–3; bővebben Schadewaldt 1928, 278 (1. jegyzet) – 279.
- 48 D’Alessio 2009. A *xeniá*ról lásd Nünlist 1998, 16. fejezet
- 49 A barátságról lásd pl. *N.* 3, 76–80 és *P.* 6 / *I.* 2, az akragasi Thrasybulos iránt. Az „erotikus dicsőítésről” lásd Rawles 2011.
- 50 Polányi Károly „szubsztantivista” gazdasági antropológiájára utalok (*The Great Transformation*, 1944), melyet – nagy visszhangot keltve – Finley alkalmazott (1985) Homéros *Odysseiájára*. Lásd még Kurke 2013.
- 51 Vö. *P.* 2, 62–67; *P.* 5, 2–22.
- 52 Az ἐς δὲ τὸ πᾶν ἐρμηνεύων χητίζει kifejezés fordításáról lásd Willcock 1995, 161–162; Most 1986. A szövegrészlet egészét részletesen tárgyalja Catenacci (lásd Gentili *et al.* 2013, 408–10), és lásd a bőséges scholionanyagot *ad loc.* (i: 97–100 Dr).
- 53 Lásd alább.
- 54 A nyíl-téma-metaforáról (a bőség zavarának kontextusában) lásd *I.* 5, 46–8, *O.* 2, 89–90 és Willcock 1995, 161; a nyílról mint a dal „megbabonázó” érzelmi hatásáról lásd *P.* 1, 12 (vegyük észre a κηλα–κηλέω szójátékot!), továbbá fentebb a 32. jegyzet.
- 55 A dualis γάρυετον értelmezése (87) a scholionokra megy vissza: lásd Willcock 1995, 162–64 és scholia *ad loc.*
- 56 Vö. *N.* 3, 80–82 és B. 5, 16–36; egy egyszerűbb példa: *N.* 5, 21.
- 57 Vö. Pind. fr. 198, fr. 199, vö. *paian* (fr. 52d) 4, 24; *O.* 10, 13–15 (vö. *O.* 11, 16–20); *O.* 13, 22; *I.* 9, 8. Továbbá *P.* 4, 67 és *P.* 10, 37–39.
- 58 Α συνήμι ‘megért’ igéről lásd *N.* 4, 31 és Willcock 1995, 161. Hasonló kontextusban Bacchylidés frazeológiája is hasonló (B. 3, 85: φρονέοντι συνετὰ γάρυω = „sapienti sat”).
- 59 Vö. Kurke 2013, 225 („Pindaros legnagyobb újítása paradox módon az öntudatos hagyományörzése”) és Pavlou 2008, 533–534.
- 60 A scholiasták (Σ 74b/c, i: 285 Dr.) az *Odysseiát* (I. 351–52) idézik és Simonidést (fr. 602 *PMG* = 310 Poltera), válaszként Pindaros dalverseny-győzelmére: „az újbórl nem múlja felül a szőlő tavalyi aján-dékát, ilyesmit csak gyerekek mondanak esztelenül”. A scholionok *O.* 9, 48–9-re adott magyarázata különbözik az ittenitől: „borban a régít dicsérd, történetben (vagyis cselekményben) az újat” – ami azt implikálja, hogy Pindaros megváltoztatta az opúsi mítosz egyes részleteit. Lásd Giannini (Gentili *et al.* 2013, 222 és 536–37), Pavlou 2005, 556–65 (az elérhető legjobb kifejtése a témának) és D’Alessio 2005, 220–26. Lásd továbbá Pavlou 2008, 535.
- 61 *I.* 3/4; *I.* 7, és hozzá Young 1971, Kurke 2013, 1. fejezet és Agócs 2009; a releváns szövegrészek szélesebb skáláját lásd Nünlist 1998, 17. fejezet
- 62 ἔτερος ἐξ ἐτέρου σοφός/τό τε πάλαι τό τε καὶ νῦν. [οὐδὲ γὰρ ῥᾱιστον] ἀρρήτων ἐπέων πύλας/ἐξευρεῖν. Úgy tűnik, a költői dikció a kontextus: az az igény, hogy „feltaláljunk” vagy „felfedezzünk” (ἐξευρεῖν) valamit, amit pontosan ugyanígy még senki nem mondott el. Vö. az 5. század végi samosi Choirilos töredékével: *Persica* fr. 1–2 Bernabé. Maga a gondolat mindazonáltal más korai irodal-makban is megfogalmazódott, különösen jó példa a British Muse-umban őrzött 18. dinasztia-korabeli egyiptomi írótablán megőrzött „Khakheperrészeneb panasza”: lásd Kadish 1973.
- 63 *P.* 4, 299.
- 64 Vö. *N.* 5, 40–42.
- 65 *O.* 1, 29; vö. *N.* 5, 28.
- 66 *N.* 8, 15; Pind. fr. 179; *N.* 7, 77–79.
- 67 A ’megfelelő mérték’ jelentéséről (’a körülmekintő választás és illő visszafogottság szabályai, a körülményekhez való alkalmazkodás érzéke, tapintat, diszkréció stb.’) lásd Fränkel 1973, 447, 14. jegyzet; ’alkalom’: *P.* 4, 286; ’mérték’: pl. *N.* 7, 58. Pindarosnál a κατὰ καιρὸν annyi, mint ’jól, hozzáértő módon’, ellentéte a παρὰ καιρὸν, az ἐν καιρῷ pedig jelenthet ’akkoriban’-t: lásd még Slater 1969, s. v. A μέτρον-ról: pl. *O.* 13, 47; *P.* 1, 18
- 68 Lásd pl. *N.* 3, 65–66 és 32. jegyzet.
- 69 *O.* 2, 83–86 és *I.* 5, 46–8, ahol a nyílak a költő „igazszavú nyelvéhez” kötődnek (ἀρτιεπὴς γλώσσα), mely kifejezés inkább a helyes és gördülékeny stílusra vonatkozik, nem pedig az erkölcsileg/társadal-milag helyes viselkedésre.
- 70 Lásd fentebb a 32. jegyzetet.
- 71 *O.* 1, 112.
- 72 Vö. *N.* 8, 19–20.
- 73 Vö. Nünlist 1998, 56–60, aki az alábbi szöveghelyeket idézi: B. 5, 16–31, *N.* 3, 80–82; vö. a fentebb tárgyalt hellyel: *O.* 2, 86–88. Hasonló szerepet játszik a cikázó delfin mint a könnyed költőiség szimbóluma: *N.* 6, 64–66, vö. *P.* 2, 49–52.
- 74 A *phthonos*-ról megkerülhetetlen olvasmány Morgan 2008; továbbá lásd Bulman 1990.
- 75 *N.* 7, 52.
- 76 Egyetlen példa, ahol a költő/beszélő kinyilvánítja abbéli szándékát, hogy dicsőítse az ártatlant és elítélje a bűnöst: *N.* 8, 37–39.
- 77 Pindaros művészi tökélyének ezen dimenziójáról lásd Carey 1981, 5; Miller 1993; Scodel 1996; Pfeijffer 1999; Bonifazi 2001; Fowler 2022, 123–124.
- 78 Bacchylidésnél és más költőknél nincs szoros párhuzam.
- 79 Lásd Bundy 1986, 4–10 és Dornseiff 1921, 97–102; egy híres Pindaros előtti példa: Sapph. fr. 16 V.
- 80 Az összefoglaló priamolához lásd Bundy 1986, 7–8. ’summary prime’ = ’lerövidített, Schlagwortes primola’
- 81 A terminust gyakorlati pindarosi értelmében („bármilyen hosszabb narratíva”) használom.
- 82 A Pindaros-scholionok nem hagyják szó nélkül a jelenséget: a „nem kívánt kitérő” (*akaios parekbasis*) kifejezéssel illetik ezeket a szövegrészeket; lásd Drachmann mutatóját.

- 83 Az implicit krízis az óda elküldését is érintheti: lásd *N.* 3 és *O.* 10, ahol Pindaros azt állítja, késve tett eleget kötelességének, és ezt az egyértelmű szakmai baklövését azzal menteti, a végső produktum annyira jó lesz, hogy feledtetni fogja a késedelmet.
- 84 Sigelman (2016) kitűnő áttekintést ad a pindarosi narratív struktúráról, régebbi bibliográfiával.
- 85 *P.* 9, 67–75.
- 86 *I.* 6, 55–59.
- 87 Lásd fentebb.
- 88 Lásd *I.* 5, 51skk.
- 89 Nem valószínű, hogy tényleges etimológiai kapcsolat állna fenn a két szó között: lásd Beekes (2010) kiváló összefoglalását, ii: 1057–58. (A dalt jelentő οἶμος szó töve különbözik az 'ösvény' jelentésű οἶμος-étól.) Az archaikus görög kultúrában elterjedt dal-út-képről lásd Becker 1937: hasznos összefoglalás, de lásd még Schadewaldt 1940; Nünlist 1998, különösen 228–9; Ford 1992, 41–2, 112; *vö.* *O.* 9, 47, *P.* 4, 248, *I.* 4, 1, *B.* 19, 1–4 és *Hom. Od.* VIII. 72–75, 479–481, XXII. 347–348.
- 90 *Vö.* *N.* 7, 50–53, *I.* 4, 1–6. Lehetséges, hogy legalábbis részben önreferenciális: fr. 107a.6.
- 91 Lásd 6. olympiai óda (21–29: dal és kocsiút) és hozzá Calame 2012; *vö.* *P.* 4, 1–7 (dal és tengeri út) és a fentebb tárgyalt megbeszélés; lásd még Nünlist 1998, 12. és 13. fejezet. Lásd még Felson-Rubin 1999 és Sigelman 2016, 2. fejezet, bibliográfiával.
- 92 *Vö.* *O.* 1, 108–111, ahol a dal és a győzelem teljesen egybeolvad.
- 93 Négyyszer fordul elő, mindig azonosíthatóan a prooimion kontextusában: *N.* 2, 7, *P.* 1, 4, *P.* 7, 2 és fr. 78, ami valószínűleg egy dithyrambos kezdete. A 4. nemeai óda kifejezése jelentheti „egy dalból álló kómos előhangját” vagy „egy dal enkomiasztikus előhangját”: Agócs 2012, 204–205.
- 94 *Vö.* pl. fr. 89a (egy prosódion) és *N.* 7, 80 (egyfajta második prooimion), valamint *N.* 2 kezdete.
- 95 *ὀπαίνειν ὕμνον*: *B.* 5, 9; *vö.* *B.* 17, 51; 19, 8; 16, 24; 29a3 és *Pind.* fr. 179. *Vö.* *Hom. Il.* III. 212, IV. 678; *Od.* IX. 422; *Hés. Sc.* 28. Már Homéros is említ gonosz vagy éppen bölcs terveket szövögető hősöket. A szövésről és a dalról alapvető Scheid és Svenbro (1996) műve.
- 96 Agócs (2020) ezt a témát tárgyalja Bacchylidésnél és Pindarosnál.
- 97 A egyszerű analógia Joseph Daytól (1989 és 2010) származik; *vö.* Steiner 1993.
- 98 Athanassaki 2012.
- 99 Hasznos listát ad ezekről Nünlist 1998, 31–34.
- 100 Bundy ([1984]: 3–4) megfogalmazásai utólag túlzónak tűnnek, amelyek célja, hogy lefűjják a port a kortárs angol nyelvű Pindaros-kritikáról (cf. pl. Bowra 1964). E téren maradt még tenni-valónk. Az, hogy Pindaros a dicsőítésben látja a dal lényegét, a retorika számára megkönnyítette az enkomiasztikus költői képek átvételét.
- 101 A pindarosi dikció szisztematikus jellege túlmutat a metapoétika határain, és sok máshol (vagy egyáltalán nem) tárgyalt, ismerős költői képet érint. Egyetlen példaként a *non plus ultrát*, a „Héraklész oszlopai”-motívumot említem, a győztes felbecsülhetetlen teljesítményének visszatérő erkölcsi mércéjét (lásd pl. *O.* 3, 42–45).
- 102 Watkins 1995 és West 2007. Nünlist (1998) védikus és egyéb forrásokra is utal.
- 103 Az indoeurópai énekkutatás az egyik lehetséges összehasonlító megközelítés; a középkori dal is ígéretesnek tűnik; akárcsak a Szubszaharai Afrika dicsőítő költészete, l. Thomas (2012).
- 104 Bevezetésül az énekkultúrába és a történelmi etnopoétikába lásd Herington 1985, Kurke 2000, Rutherford 2001, Yatromanolakis 2004, Tomlinson 2007, Maslov 2019. Lord 1960 alapmű; John Miles Foley írásai is hozzáférhetők és hasznosak. A Platón előtti poétikához lásd pl. Koller 1954, Lanata 1963, Harriot 1969; Ford 1992 és 2002, Ledbetter 2003; továbbá Calame 1996, 2003 és 2005. Az alapmű Pindaros műfaji hagyományairól és költői képeiről továbbra is Bundy 1986, akinek értelmezéseit és módszereit mostanában egyre inkább félreértik („történelmietlennek” és „irodalmiatlannak” tartják), de még mindig sokat lehet tanulni belőlük; Dornseiff 1921 és Schadewaldt 1928 művére támaszkodik. Bowra 1964 első fejezete meglehetősen tömör gyakorlati áttekintést ad a kérdéssel. Young 1968 és 1971, Fränkel 1973 és Most 1985 egy-egy hely értékes és aprólékos olvasatát fejt ki. Kurke 2013 szintén megkerülhetetlen olvasmány. Morgan 2015, Sigelman 2016, Phillips 2016, Spelman 2018 és Fowler 2022 nemrégiben megjelent művei számos itt is kifejtett témát tárgyalnak. Steiner 1986 áttekinti Pindaros metaforáit, amelyek között sok nyilvánvalóan releváns ebből a szempontból is. Nünlist 1998 gyűjteménye hasznos kiindulópontja lehet a további kutatásnak. Bacchylidésről lásd Maehler német nyelvű Brill-kommentárját, Maehler 2004 és Cairns–Howie 2010 kivonatában. Az énekes alakja az archaikus és klasszikus korban ismét az érdeklődés középpontjába került, és hatalmas irodalma van: számomra Maehler 1963, Gentili 1988 és Ford 1992 bizonyult különösen hasznosnak. Az újításról lásd D’Angour 2011, a dalról 184–206. A *charis*-ról lásd MacLachlan (1996). A *phthonos*-ról lásd Morgan 2008. Az igazságról és hazugságról lásd Pratt 1993 és Bowie 1993. A *kairos*-ról lásd Trédé-Boulmer 2015. Ezt a tanulmányt nem írhattam volna meg Slater 1969 és Bruno Gentiliék négykötetes olasz kommentárja nélkül, amely a pindarosi bölcsesség valódi kincseskamrája.

Bibliográfia

- Agócs, P. 2009. „Memory and Forgetting in Pindar’s Seventh Isthmian”: Dolezalova 2009, 33–92.
- Agócs, P. 2012. „Performance and Genre: Reading Pindar’s κῶμοι”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 191–223.
- Agócs, P. 2016. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában”: *Ókor* 15/3, 3–13.
- Agócs, P. 2020. „Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidész »költői levelei«”: *Ókor* 19/4, 3–22 (angolul lásd: <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/issue/view/2304>).
- Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge.
- Athanassaki, L. „Performance and Reperformance: The Siphnian Treasury Evoked (Pindar’s *Pythian* 6, *Olympian* 2 and *Isthmian* 2)”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 134–157.
- Becker, O. 1937. *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*. Berlin.
- Beekes, R. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden–Boston.
- Bowra, M. 1964. *Pindar*. Oxford.
- Bonifazi, A. 2001. *Mescolare un cratere di canti. Pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*. Alessandria.
- Bouchon, R. – Brillet-Dubois, P. – Le Meur-Weissman, N. 2012. *Hymnes de la Grèce Antique: Approches littéraires et historiques*. Lyon.
- Bowie, E. 1993. „Lies, Fiction, and Slander in Early Poetry”: Gill, C. – Wiseman, T. P. (szerk.): *Lies and Fiction in the Ancient World*. Exeter, 1–37.
- Brumbaugh, M. 2019. „The Greek ὕμνος: High Praise for Gods and Men”: *CQ* 69.1, 167–186.
- Bulman, P. 1990. *Phthonos in Pindar*. Berkeley.

- Bundy, E. L. 1962. *Studia Pindarica*. Berkeley.
- Cairns, D. L. – Howie, G. 2010. *Bacchylides. Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory Essays, and Interpretative Commentary*. Cambridge.
- Calame, C. 1996. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ithaca–London.
- Calame, C. 1998. „La poésie lyrique grecque: un genre inexistant?": *Littérature* 111, 87–110.
- Calame, C. 2003. *Myth and History in Ancient Greece: The Symbolic Creation of a Colony*. Princeton–Oxford.
- Calame, C. 2005. *Masks of Authority: Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. Ithaca.
- Calame, C. 2012. „Metaphorical Travel and Ritual Performance in Epinician Poetry": *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 303–320.
- Carey, C. 1981. *A Commentary on Five Odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem, MA.
- Carson, A. 1992. „Simonides Painter": *Hexter–Selden* 1992, 51–64.
- Cingano, E. 2003. „Entre skolion et enkomion: réflexions sur le »genre« et la performance de la lyrique chorale grecque": *Jouanna–Leclant* 2003, 17–45.
- D'Alessio, G. B. 1995. „Una via lontana dal cammino degli uomini: (Parm. fr. 1+6 D-K; Pind. *Ol.* VI 22-27; *pae.* VIIb 10-20)": *SIFC* 13, 143–181.
- D'Alessio, G. B. 2005. „Ordered from the Catalogue: Pindar, Bacchylides and Hesiodic Genealogical Poetry": *Hunter* 2005, 217–238.
- D'Alessio, G. B. 2009. „Defining Local Identities in Greek Lyric Poetry": *Hunter–Rutherford* 2009, 137–167.
- D'Angour, A. 2011. *The Greeks and the New. Novelty in the Ancient Greek Imagination and Experience*. Cambridge.
- Davies, M. 1988. „Monody, Choral Lyric and the Tyranny of the Handbook": *CQ* 38, 52–64.
- Day, J. W. 1989. „Rituals in Stone: Early Greek Epigrams and Monuments": *JHS* 109, 16–28.
- Day, J. W. 2000. „Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)activation of Ritual": *Depew–Obbink* 2000, 37–57.
- Day, J. W. 2010. *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*. Cambridge.
- Depew, M. [– D. Obbink] (szerk.) 2000. *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge, MA – London.
- Dolezalova, L. (szerk.) 2009. *Strategies of Remembrance: From Pindar to Hölderlin*. Newcastle-Upon-Tyne.
- Dornseiff, F. 1921. *Pindars Stil*. Berlin.
- Färber, H. 1936. *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*. München.
- Felson, N. 1999. „Vicarious Transport: Fictive Deixis in Pindar's *Pythian Four*": *HSCPh* 99, 1–31.
- Finley, M. I. 1985. *Odüsszeusz világa*. Budapest.
- Ford, A. 1992. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca, NY – London.
- Ford, A. 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton.
- Fowler, R. L. 2022. *Pindar and the Sublime. Greek Myth, Reception and Lyric Experience*. London.
- Fränkel, H. 1973. *Early Greek Poetry and Philosophy*. New York – London.
- Gentili, B. 1988. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. Baltimore.
- Gentili, B. – Catenacci, C. – Giannini, P. – Lomiento, L. 2013. *Pindaro. Le Olimpiche*.
- Goldhill, S. 1991. *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.
- Harriot, R. 1969. *Poetry and Criticism before Plato*. London.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry": *CQ* n.s. 5, 157–175.
- Henrichs, A. 1994/95. „»Why Should I Dance«: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy": *Arion* 3.1, 56–111.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Hexter, R. – Selden, D. (szerk.) 1992. *Innovations of Antiquity*. New York – London.
- Hornblower, S. – Morgan, C. 2007. *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford.
- Hunter, R. (szerk.) 2005. *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*.
- Hunter, R. – Rutherford, I. (szerk.) 2009. *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality, and Panhellenism*. Cambridge.
- Iser, W. 2001. *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár G. T. Budapest.
- Jouanna, J. – Leclant, J. (szerk.) 2003. *Colloque la poésie grecque antique*. Paris.
- Kadish, G. E. 1973. „British Museum Writing Board 5645: The Complaints of Kha-Kheper-Re'-Senebu": *The Journal of Egyptian Archaeology* 59, 77–90.
- Koller, H. 1954. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern.
- Kurke, L. 2000. „The Strangeness of Song Culture: Archaic Greek Poetry": *Taplin, O. (szerk.): Literature in the Greek and Roman Worlds: A New Perspective*. Oxford, 58–87.
- Kurke, L. 2013. *The Traffic in Praise*. Berkeley.
- Lanata, G. 1963. *Poetica Pre-Platonica. Testimonianze e frammenti*. Firenze.
- Ledbetter, G. 2003. *Poetics Before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*. Princeton.
- Lord, A. B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA.
- Lowe, N. 2007. „Epinician Eidography": *Hornblower–Morgan* 2007, 167–176.
- MacLachlan, B. 1993. *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*. Princeton.
- Maehler, H. 1963. *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*. Göttingen.
- Maehler, H. 1982/1997. *Die Lieder des Bakchylides, I–II*. Leiden – New York – Köln.
- Maehler, H. 2004. *Bacchylides: A Selection*. Cambridge.
- Maslov, B. 2019. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge.
- Morgan, K. A. 1993. „Pindar the Professional and the Rhetoric of the κῶμος": *CPh* 88, 1–15.
- Morgan, K. A. 2008. „Generic Ethics and the Problem of Badness in Pindar": *Sluiter–Rosen* 2008, 29–58.
- Morgan, K. A. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford.
- Miller, A. 1993. „Pindaric Mimesis: the Associative Mode": *CJ* 89, 21–54.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore.
- Nagy, G. 1994/95. „Genre and Occasion": *Métis* 9/10, 11–25.
- Nash, L. L. 1990. *The Aggelia in Pindar*. New York – London.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart–Leipzig.
- Pavlov, M. 2008. „Metapoetics, Poetic Tradition, and Praise in Pindar *Olympian* 9": *Mnemosyne* 61.4, 533–567.
- Pfeijffer, I. L. 1999. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III, and Pythian VIII*. Leiden–Boston–Köln.
- Phillips, T. 2016. *Pindar's Library. Performance Poetry and Material Texts*. Oxford.
- Power, T. 2000. „The *Parthenoi* of Bacchylides 13": *HSCPh* 100, 67–81.
- Pratt, L. H. 1993. *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor.
- Prauscello, L. 2012. „Epinician Sounds: Pindar and Musical Innovation": *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 58–82.
- Rawles, R. 2011. „Eros and Praise in Early Greek Lyric", in Athanassaki, L. – Bowie, E. (szerk.): *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin–Boston, 139–159.

- Rutherford, I. 2001. *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford.
- Schadewaldt, W. 1928. *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*. Halle.
- Schadewaldt, W. 1940. „Otfrid Becker”: *Gnomon* 16.5, 237–240.
- Scheid, J. – Svenbro, J. 1996. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Ford. C. Volk. Cambridge, MA – London.
- Scodel, R. 1996. „Self-Correction, Spontaneity, and Orality in Archaic Poetry”: *Worthington* 1996, 59–79.
- Sigelman, A. 2016. *Pindar's Poetics of Immortality*. Cambridge.
- Simpson, M. 1969. „The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes”: *TAPhA* 100, 437–473.
- Slater, W. J. 1969. *Lexicon to Pindar*. Berlin.
- Sluiter, I. – Rosen, R. M. (szerk.) 2008. *Kakos: Badness and Anti-value in Classical Antiquity*. Leiden–Boston.
- Spelman, H. 2018. *Pindar and the Poetics of Permanence*. Oxford.
- Steiner, D. 1986. *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*. London.
- Steiner, D. 1993. „Pindar's »Oggetti Parlanti«”: *HSCPh* 93, 159–180.
- Tomlinson, G. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge.
- Thomas, R. 2012. „Pindar's »Difficulty« and the Performance of Epinician Poetry: Some Suggestions from Ethnography”: *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 224–245.
- Trédé-Boulmer, M. 2015. „Kairos”: *L'à propos et l'occasion: le mot et la notion, d'Homère à la fin de IVe siècle avant J.-C.* Paris.
- Watkins, C. 1995. *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford.
- Waszink, J. 1974. *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*. Opladen.
- West, M. L. 1981. „The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music”: *JHS* 101, 113–129.
- West, M. L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford.
- West, M. L. 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford.
- Willcock, M. M. 1995. *Pindar Victory Odes*. Olympians 2, 7, 11, Nemean 4, Isthmians 3, 4, 7. Cambridge.
- Worthington, I. (szerk.) 1996. *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden – New York – Köln.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual Poetics in Archaic Lesbos: Contextualising Genre in Sappho”: *Yatromanolakis–Roilos* 2004, 56–70.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics*. Cambridge, MA – London.
- Young, D. C. 1968. *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*. Leiden.
- Young, D. C. 1971. *Pindar Isthmian 7. Myth and Exempla*. Leiden.

Gyakran használt görög és latin kifejezések magyarázata

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

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

chreos 'adósság', 'tartozás', amivel a költő-laudátor igazolja a saját személyes indokát arra, hogy dicsérje a *laudandus*-t. A *chreos* és a *charis* (lásd fentebb) a dicsőítő költészet valódi természetének (mint pénzügyi tranzakciónak: pénzért alkotott ének) leplezésére alkalmas költői toposzok, amelyek Polányi Károly fogalmaival élve az ének mint áru elidegenett, „modern” gondolatát egy, az emberi kapcsolatok és személyre szóló szívességek kölcsönös cseréjére alapuló archaikusabb, a családi emlékeztetben öröklődő és a társadalmi viszonyokba beágyazott, kereskedelem előtti gazdaság gondolatával takarja el.

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

epinikion, epinikos (ti. hymnos) győzelmi óda. A megnevezést különösen az alexandriai filológia aranykorától, azaz a Kr. e. 3–2. század kezdetétől fogva használják. A *ta epinikia* egyébként a győzelmet ünneplő áldozati lakoma és buli gyűjtőfogalma.

kairos 'helyes mérték, alkalom, a megfelelő időpont' valaminek az elérésére. A *kairos*t minden helyzetben érdemes felismerni és elérni, hiszen ez a siker záloga. Morális és esztétikai fogalom egyszerre.

kallinikos hymnos 'szépgyőzelmű ének': az *epinikion*-*enkómiom*nak egy hagyományos formája, amely az aristophanési komédiákat záró győzelmi ünnepjelenetekben idéződik fel. Az egyik népi változata az Archilochosnak (fr. 342 West) tulajdonított olympiai ünnepi ének, amely Héraklét és Iólaost mint 'szépgyőzelmű' hősöket szólítja meg. Pindaros a 9. olympiai óda elején reflektál erre a népdalra mint a művészi epinikion előzményére.

kleos hírnév, az epikus hagyományban és a kardalköltészetben a hősök halhatatlan, az énekek és a múzsa emlékeztet által megteremtett hírneve, így számos összefüggésben a hagyományos tudás fogalmát is kifejezi. A 'hallani' (*kluein*) igéből derivált főnév.

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

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

melos az énekelt és nem recitált szóló (monódikus) ének vagy kardal. Az általunk „ógörög lírának” nevezett szövegek adekvát Kr. e. 5. századi neve. A szó alapvetően 'dallamot' jelent.

molpé énekkel kísért tánc.

poikilia esztétikai fogalom: a 'tarkaság, színesség, változatosság' vagy 'szemantikai összetettség' értelmében használt szakszó. Alapjelentése a 'sokszínűség'.

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

phthonos morális fogalom: a más sikerét vagy gazdagságát elfogadni nem tudó isteni vagy emberi 'irigység', a 'rontás' („evil eye”), amely a sikeres emberek útját nehezíti teszi. Pindarosnál a dicsőítő költészet (*hymnos*) ellentétét is kifejezi, a rossz vagy hamisan vádoló beszédben megmutatkozó rossz emberi tulajdonságok és beszédmódok halmazát.

sophia 'hozzaértés, tudás, bölcsesség': Pindarosnál a hagyományos elvek szerint élni tudás és a költők különálló, a görög jóskéhoz hasonlítható, emberfeletti, az egyszerű anyagi dolgok kulisszái mögé és a múltba-jövőbe látó, belső és istenadta érzékenység, illetve a *kairos*t (lásd fentebb) elérő tökéletes formákban és kifejezőmódokban megvalósult alkotni tudás.

sphragis 'pecsét', a görög-római költészetben a szerzőséget valamilyen módon szóba hozó formula.

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

Keisz Ágoston gyakorlóiskolai vezetőtanár (ELTE Trefort Ágoston Gyakorló Gimnázium), doktorjelölt. *Hagyományok keresztútján. Ungvárnémeti Tóth László ógörög-magyar költészete* címmel elkészült doktori értekezését 2024-ben védi meg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában.

A rendiség mítosza

Ungvárnémeti Tóth László

Ἡρώες τῶν Οὐγγάρων / Magyar hősök című Pindaros-imitációja

Keisz Ágoston

Különleges könyvet vehettek kézbe Pest-Buda olvasói 1818 júliusában. A Trattner János Tamás kiadásában megjelent kötet ódákat, epigrammákat, idilleket és episztolákat tartalmazott ógörög és magyar nyelven. A kiadvány első pillantásra a modern kor Budé- vagy Loeb-sorozataihoz hasonlított, hiszen a görög verseket a páros, magyar megfelelőjüket a szemben lévő páratlan oldalon hozta. A kötet különlegessége abban állt, hogy valamennyi ógörög és magyar szöveg egyetlen szerző, Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820) jelentős részben kortárs személyekről és jelenségekről szóló műve volt. A később Weöres Sándor *Psychéjéből* is ismertté vált fiatal orvostanhallgató több mint négy évnyi munkája eredményét¹ tette közzé *Görög versei. Magyar tolmácsolattal* címmel megjelent kétnyelvű verseskötetében,² amely kortárs ógörög szövegeivel az 1810-es években is egzotikus dolognak számított. A görög és magyar versekhez előszót, gazdag jegyzetanyagot, a kötet végén pedig egy görög szöszedetet is csatolt, amelyben eredeti görög auctorok locusaival támasztotta alá ógörög szóválasztásait.

A kötet legizgalmasabb szövegei az első ciklus ódái élén álló Pindaros-imitációk.³ Noha Ungvárnémeti Tóth csak a kötet megírásának utolsó fázisában ismerkedett meg Pindaros költészetével, a szerző számára ezek a szövegek voltak a legkedvesebbek: „Leg kedvesebbek azokban [a görög versek között] nekem is általában az odák, – különösen a’ Pindariak, – [...] ’s kár, hogy nem előbb kezdék hozzájuk: alkalmasint az egész könyv azon a’ hangon szólna.”⁴ Pindaros különösen fontos volt a költő számára, hiszen a thébai kardalköltőről a kétnyelvű kötet megjelenésével szinte egyszerre, 1818 júniusában külön tanulmányt publikált,⁵ amelyben a görög irodalom mintaadó jelentőségén túl rávilágított Pindaros különleges szerepére, néhány költői eszközére; különösen metrikai jellemzőivel foglalkozott sokat. Tóth büszke volt arra, hogy Pindaros metrumhű imitálásával egy olyan szerzőt mutat be közönségének, aki a magyarországi irodalmi köztudatban korábban alig volt jelen.

Ungvárnémeti Tóth négy Pindaros-óda nem egyformán pontosan imitálja a thébai költő szövegeit. Az I. óda a Kazinczy-féle gráciaköltészet sajátosságait mutatja be, a II. óda pedig horatiusi hatásokat is mutatva, erősen elitista jelleggel a hazának szentelt költészet jelentőségét állítja a középpontba. Mivel az *epinikion*októl eltérően e két óda nem konkrét személyeket dicsőít, a szövegek mítoszai is a Pindarosnál megszokottól eltérően kapcsolódnak a fő témához. A szövegek tagolása, nyelvhasználata is kevésbé tükrözi Pindaros költészetének ismeretét, így az *epinikion*ok világa inkább csak afféle távoli



1. kép. Habsburg–Estei Ferdinánd Károly József főherceg (1781–1850), Magyarország katonai kormányzója (1816–1832). Josef Kriehuber litográfiája, 1841 (forrás: Wikimedia)

A görög változat magyar fordítása

(1. mondat: 1–13. sor) Máig fénylik a harcban nem fáradó hunok / magyarok szépgyőzelmű dicsősége: bolygókhoz hasonló a hét vezér erényeinek szent fénye, a többiek közül nagyon kiemelkedik Árpád, mint a nap; Attila királynak fényes hírneve virágozik köztünk, utódai között, akik az ő erős levelű hajtásának valljuk büszkén magunkat, és tiszteljük a várost / hazát és a haza isteneit.

(2. mondat: 13–20. sor) Üdvözlünk beneteket, boldog férfiak, akik mindahányan belekóstoltatok az istenek ambrosiájába az Olymposon bíbor ujjaitokkal, akik egykor félelmetes korbács voltatok az ellenségnek, az erényekben / erőben pedig a legnagyobb kiválóság vagytok kedves utódai(to)knak, az istenek örömeiként.

(3. mondat: 20–29. sor) Az egész föld ismerte karjaitok erejét, szenvedélyetek haragját félték a ti ellenségeitek, mindazok, akik csak kenyeret ettek vagy a földek gyümölcseit; nem volt ugyanis határa a ti küzdelmeiteknek; a vasbotot mint hatalmas erők bizonyosságát lengettétek, ragyogó férfiak.

(4. mondat: 29–41. sor) Arés leánya megbízott fényes nemzetségében, azzal kérkedve, hogy a földkerekség egyedüli ura, sokban valóban kiemelkedő, mindennel gögös; de amint értesült a magyarok félelmetes tetteiről és derék nemzetségéről, úgy reszketett, mint az őzborjú az oroszlán fogainak tátongásától, és térden esengve ment a félelmetes nemzetség királya elé jóindulattal / barátságért; hála néktek, halhatatlanok, a mi atyáink hírneve romolhatatlan.

(5. mondat: 41–43. sor) Mindezeket pedig, ó istennő, énekek fuvallatain meséld örökké nekem.

(6. mondat: 43–47. sor) Kedves az utódoknak az atyai dicsőség emléke, amely az erényre sarkalló éles ösztökéjükké lett.

(7. mondat: 47–55. sor) Ám gonosz dolog volna, ha a bölcs férfi hallgatással a most erejük teljében lévő hősöket a föld alá rejtene. Korunk ugyanolyan nagy hadvezéreinek is dalokból fogunk koszorút kötni, mindazoknak, akik képesek kezükkel és erős lelkükkel gátolni az ellenség gögjét, és a hazáért fáradoznak.

(8. mondat: 55–62. sor) Nem marad / ne maradjon rejtve sehoggy sem a Várhódító fegyvere a múzsa előtt, a Jótanácsú és a Tűzerejű tetteit honi nyelvű dalokban a nép már meséli; a Sokgyőzelmű már igen híres, a legjobb lovasvezér, minden hadak bátor pásztora, aki nem született, hanem gondolkodásában / lelkében magyar.

inspirációként áll a minden bizonnyal a másik kettőnél korábban született I. és II. óda mögött.

A III. és a IV. óda Pindaros költészetének elmélyültebb ismeretéről tanúskodik. A legutoljára keletkezett III. óda⁶ egyértelműen alkalmi jellegű, hiszen József nádor feleségének, Hermina főhercegnőnek 1817 szeptemberében bekövetkezett váratlan halála ihlette. A III. óda egyetlen személyhez kapcsolódó, az elhunyt erényeit dicsőítő vershelyzete jóval közelebb áll a sportolókat dicsőítő pindarosi mintához, így a szöveg gnómákkal és költői kérdésekkel tagolt arányos szerkezete, a főhercegnő váratlan halálát az asszonyi sors általános leírásához kapcsoló megközelítése az I. és a II. ódához képest jóval határozottabban mutatja a pindarosi stílusjegyeket, amelyeket Pindaros-ódákból vett szófordulatok gyakori használata tesz még könnyebben azonosíthatóvá. A III. óda mítosztöredékei, köztük Niobé, illetve Kreusa történetének az asszonyi sors forgandósága kapcsán megidézett elemei is a Pindaros-ódákból ismert módon illeszkednek az óda fő témájához, szerkezetéhez. Az antik forma fölhasználásával Ungvárnémeti Tóth a rendi költészetből ismert epicedium új változatát alkotta meg, amely ugyanakkor hangnemében, mondandójában szépen belesimult a Hermina halála utáni gyászversek sorába.

A görögül Ἡρώες τῶν Οὐγγάρων, magyarul *Magyar hősök* címmel megjelent IV. ódához írt jegyzetében Ungvárnémeti Tóth azt írja, hogy „ezen Óda magának a’ Költőnek mind görögül, mind magyarul a legkedvesebb darabja”.⁷ Nem adja indokát annak, miért szereti annyira ezt a szöveget, mai olvasóként azonban úgy vélem, hogy ez a verse az egész kötet legsikerültebb imitációja. Ez a szöveg ugyanis szemléletében, nyelvi megformáltságában és költői eszközeiben magyarul és ógörögül is hatásosan idézi meg Pindaros *epinikion*jait, miközben nagyon határozottan saját koráról és saját korához szól. Radnóti Miklós eclogáihoz hasonlóan úgy használja fel az ókori szöveg műfaji jellemzőit, hogy nem múzeumi darabot, afféle utánzatot alkot, hanem nagyon is saját korának szemléletét, kérdéseit, témáit szólaltatja meg, még ha ez a megközelítés Tóthnál erősebben kötődik is saját kora elítjének szemléletmódjához, mint Radnóti eclogái esetében.

A *Magyar hősök* ódában a napóleoni háborúból sikeresen hazatérő katonai vezetők dicsőítése közeli párhuzamot kínált a messze földön versenygyőzelmet arató, majd közösségükbe hazatérő sportolókat ünneplő pindarosi óda alaphelyzetének utánzásához, amit aztán a költő további, a pindarosi és a homérosi epikus költészetre jellemző tartalmi, szerkezeti, metrikai és nyelvi elemmel erősített. A magyar katonák hősiességét a magyar múltból merített mitikus történetekhez vezeti vissza, így teremtve az ókori kardalokhoz hasonló kapcsolatot a közösség múltbéli és jelenbeli sikerei között. A IV. ódában Ungvárnémeti Tóth nagy harmóniában tudta fölhasználni az antik forma különböző elemeit saját kora egyik jellegzetes témájának, helyzetének megénekléséhez.

Vershelyzet és aktualitás: alkalmi költészet?

Pindarosról szóló tanulmányából világosan látható, hogy Ungvárnémeti Tóth pontosan tisztában volt a thébai költő műveinek személyeket dicsőítő, alkalmi jellegével. Barthélemy abbé⁸ idézve így ír: „A’ dicséretnek ajándéka, így szól az ifjú Anacharsis Irója, mellyel Pindar az ő Isteninek, ’s Hősinek örömmünnepeiken áldozott, egy a’ legnehezebb tárgyai közül a’ Költőségnek, mert annak mint mondvacsinált munkának a’ határozottat napra el kellett készülni”.⁹ Tóth III. ódája olyannyira aktuális volt, hogy a Hermina halálára írt szöveg a fiatal főhercegnő halála után tíz nappal már meg is jelent.¹⁰ A IV. óda esetében nem beszélhetünk ennyire pontosan azonosítható „határozottat napról”, ám a szöveg konkrét személyeket hadi sikereik miatt dicsőítő tartalma nagyon közel áll az alkalmi költészethez.¹¹

Tóth az ősök felsorakoztatása után, az óda legvégén a napóleoni háborúból hazatérő sikeres magyar tábornokok, Simonyi József (1770–1832), Gyulay Ignác (1763–1831) és Hertelendy Gábor (1742–1820) erényeinek lefestésével teremti meg a kortárs, az egész közösségre kiterjeszhető sikert elérő személyt dicsőítő pindarosi vershelyzetet. A három katona a napóleoni háborúk leghíresebb magyar hősei közé tartozott, legendás tetteiket sokan ismerhették, személyükről már kor-

társaik magyar nyelvű költeményekben emlékeztek meg, amire Tóth is utal a versben (58. sor). Szerepeltetésük így teljesen indokoltnak tűnik egy olyan ódában, amely a hajdani és kortárs magyar katonai dicsőséget állítja egymás mellé.

Elsőre meglepőnek tűnhet azonban, hogy az óda a magyar tábornokok magasztalása után a Habsburg-ház estei mellékágából származó Ferdinánd főherceg személyének dicsőítésébe torkollik. Ferdinánd (1781–1850) I. Ferenc magyar király és József nádor unokatestvére volt, aki fiatal kora ellenére jelentős szerepet játszott a napóleoni háborúban, hiszen 1805-ben lovassági tábornokként szolgált, majd 1816-tól Magyarország katonai kormányzója volt. Az óda 58–60. sorában Ferdinánd lovassági erényeit és hadvezéri szerepét emeli ki Ungvárnémeti Tóth, így az azonosításból kizárhatjuk a Habsburg-családban az 1810-es években aktív másik Ferdinándot (1769–1824), aki Ferenc király öccseként és József nádor bátyjaként nem jeleskedett lovaskatonaként a napóleoni háborúban. A görög szöveg homérosi csengésű Παμβίου ποιμὴν στρατοῖο („az egész had pásztora”¹²) kifejezése (61. sor) is egyértelműen a magyarországi katonai kormányzó pozíciójára utal.

Ferdinánd magyar hősök között betöltött kiemelt szerepe nem lett volna indokolt magyarországi katonai kormányzói szerepvállalása előtt, amelynek kezdete 1816 nyarán a pesti újságok által is tárgyalt fontos esemény volt. A *Hazai és Külföldi Tudósítások* például 1816. június 15-én arról számolt be, hogy I. Ferenc király Ferdinánd főherceget „Magyar Országi Hadi Kormányozóvá” nevezte ki.¹³ A lap július 24-i számában a címlapon számoltak be az új katonai kormányzó aznap este várható érkezéséről, majd a július 27-i számban derülátó riportban tudósított az újság a régi kormányzó távozásáról és az új ünnepélyes bevonulásáról. Így summázta lap a tapasztalatokat a cikk végén: „Öltözte Magyar Generálisi volt, u m. veres nadrág, dolmány, és fehér mente; fekete M. söveg zöld tollával. — Az Ő fiatal tüze, bátor tekintete, ’s a’ sok néphez mutatott nyájas köszönetése már az egész két várost éránta kedves érzéssel ’s jó reménységgel eltöltötte.”¹⁴ A fontos tisztséget betöltő Ferdinánd főherceg tevékenységéről összesen hét alkalommal számolt be a *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1816 második felében, míg kinevezése előtt 1816-ban mindössze egyszer említi a nevét a lap. A tisztséget Ferdinánd főherceg 1831-ig töltötte be, utána Galíciában szolgált hasonló pozícióban.

A IV. óda végén Ferdinándra tett utalásból (Παμβίου ποιμὴν στρατοῖο) és a főherceg vers végi kiemelt helyzete alapján azt feltételezhetjük, hogy az óda a katonai kormányzói kinevezés, vagyis 1816 júniusa után keletkezhetett. Az *ante quem* megadására sajnos nincsen támpontunk, hiszen a kormányzó beiktatása (1816 júniusa) és a kétnyelvű kötet megjelenése (1818 nyara) között nem ismerünk olyan eseményt, amely a szöveggel összefüggésbe hozva pontosabban behatárolná a keletkezés időpontját. A legvalószínűbbnek az tűnik, hogy a vers valamikor Ferdinánd főherceg katonai kormányzói tevékenységének első időszakában keletkezhetett, amikor személye újdonságának ereje nagyon erős volt még.¹⁵ Ez az időszak még közelebb volt a napóleoni háborúk lezárásához is, így az akkori hőstettek is élénkebben éltek még az emberek emlékezetében. Hertelendy Gábor például életkora miatt már 1809 óta nem vett részt aktívan katonai műveletekben, a köztudatban azonban még jelen volt: 1816. május 15-én a *Hazai és Külföldi Tudósítások*

részletesen beszámolt arról, hogy Gyöngyös főterén szózatot intézett ezredéhez és kitüntette legvitézebb katonáit.¹⁶

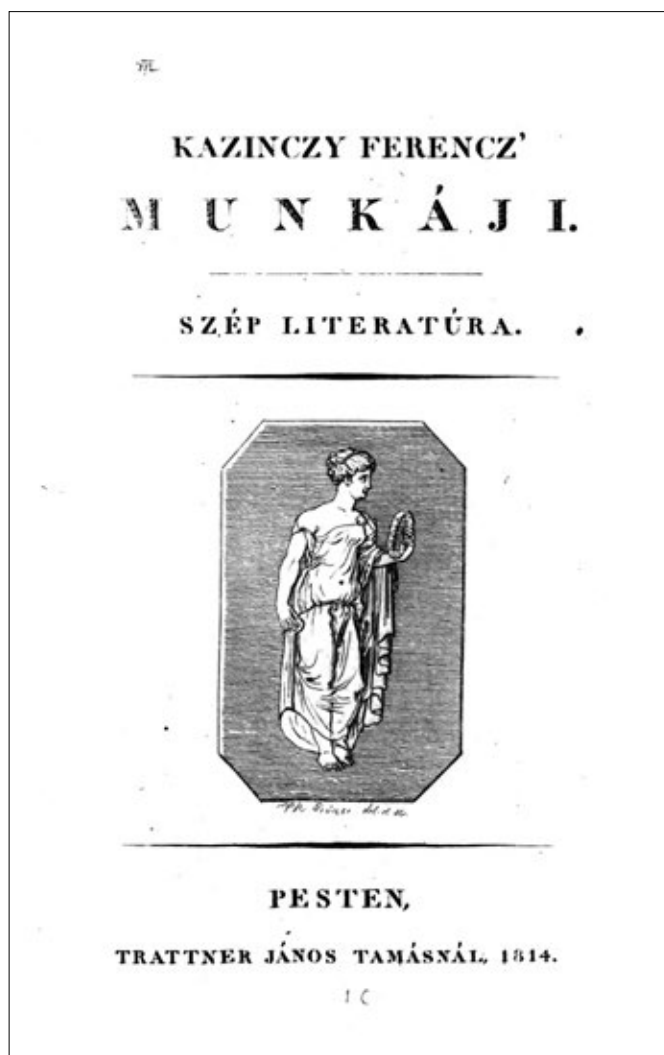
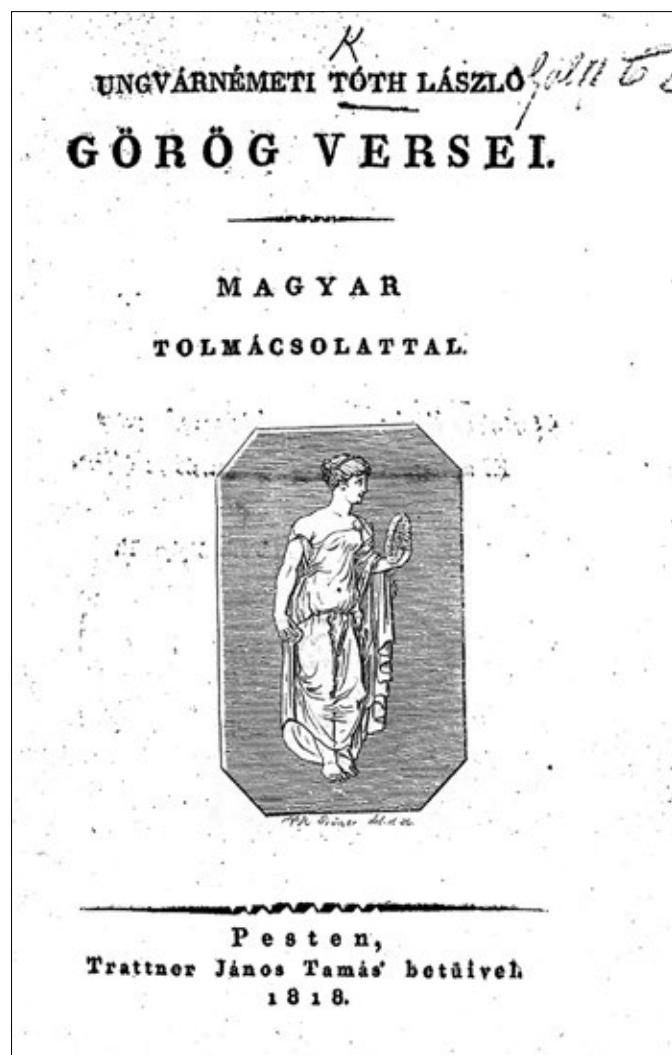
Ungvárnémeti Tóth Ferdinándra vonatkozó sorai tartalmukban kapcsolhatóak Ferdinánd nyilvános szerepléseihez is, amelyek során a főherceg-kormányzó többször kidomborította a magyarsághoz fűződő pozitív érzelmeit. A *Hazai és Külföldi Tudósítások* többször is kiemeli, hogy Ferdinánd magyar generálisi egyenruhát viselt,¹⁷ és arról is többször lelkesen számolt be az újság, hogy a főherceg magyarul viszonzta a fogadására érkező küldöttség köszöntő szózatát.¹⁸ Egri látogatásakor az egri kanonok így köszöntötte Ferdinándot: „Greskovics Ignác Egri Kanonok, ’s Miskolczy Plébános Ur kijelentette a’ Nemes Vármegyének azon örömet, hogy a’ Királyi Háznak Fő Herczegét, a’ Magyar Nemzetnek, nyelvének, ’s öltözetének barátját, a’ Magyar Vitézek betsülőjét ’s bajnok társát tisztelheti.”¹⁹ Mindezek a gondolatok erősen összecsengenek Ungvárnémeti Tóth versének utolsó soraival, amely szerint Ferdinánd οὐ πεφωκὼς, ἀλλὰ γνῶμαν Οὐγγαρος („nem született, hanem gondolkodásában / lelkében magyar”, 62. sor).

Az ódát sajnos nem tudjuk közvetlenül Ferdinánd valamely nyilvános szerepléséhez kapcsolni, ám nem kizárható, hogy a szövegnek köze van a sajtó által is megírt valamelyik díszes fogadtatáshoz, vagy akár magához a kormányzói beiktatáshoz.²⁰ Mindez már csak azért is feltételezhető, mert egy magyar katonai erényeket taglaló versnek nem feltétlenül szükséges eleme az ország Habsburg-családból való katonai kormányzójának magasztalása – hacsak nem kötődik valamilyen általunk sajnos nem ismert alkalomhoz a szöveg. A napóleoni háborúban sikeres magyar tábornokok és a katonai kormányzó Ferdinánd dicsőítése, magyarsághoz kapcsolása azonban még akkor is az alkalmi költészet aktualitásához közelíti ezt a szöveget, ha nem tudjuk meghatározni a konkrét szituációt, amikor esetleg ez a vers – leginkább magyar változata – elhangozhatott.

Insurrekciós költészet és hagyományos rendi szemlélet

Pindaros győzelmi ódái ezer szállal kapcsolódnak a görög versenyjátékok világához. A szövegeiben megszólaló világ-szemlélet és mitológia egy szélesebb hagyomány, nagyobb közösség szülötte, amelyből Pindaros költői ereje formált eredeti művészetet. Ungvárnémeti Tóth IV. ódájának alap gondolata sem önálló lelemény, hiszen mind témájában, mind jellegzetes toposzaiban erősen kötődik a magyar nemesség rendi önszemléletéhez, a rendi költészet 18-19. század fordulóján fontossá váló műcsoportjához, az insurrekciós költészethez. A napóleoni háborúk idején többször is fegyverbe szólított (1797, 1800, 1805, 1809)²¹ magyar nemesség különböző rendű-rangú képviselői számára a hadba vonuláshoz kapcsolódó társadalmi események éppúgy alkalmat adtak költői művek alkotására és inspirálására, mint egy temetés, egy esküvő vagy egy beiktatás.²²

A IV. óda nem tartozik a szűkebb értelemben vett insurrekciós költészet körébe, hiszen a versben dicsőített magyar katonának nem a nemesi felkelés vezetőiként érték el hadi sikereiket, hanem a reguláris hadsereg tisztjeiként.²³ Porkoláb Tibor hívja föl azonban a figyelmet arra, hogy az „insurrekciós költemények elkülönítését [...] a toposzkészlet hasonlósága (azonosság) is megnehezíti. A köztudatban sem különül el a magyar



2-3. kép. Ungvárnémeti Tóth László kétnyelvű kötetének (1818) címlapja (balra).

A címlapon a bécsi Vincenz Raimund Grüner (1771–1832) rézmetsző által készített illusztráció látható, amely Kazinczy Ferencz' *Munkái*. *Szép literatura* I. kötetének (1814) címlapján is szerepelt (jobbra). Kazinczy és Tóth kötetét egyaránt Trattner János Tamás adta ki

reguláris katonaság hősiessége az inszurgensek vitézkedésétől. [...] A közköltészetben is együtt hagyományozódtak az insurrekciós eredetű költemények azokkal a szövegekkel, amelyek a »rendes« katonáskodás élményköréhez kapcsolódtak.²²⁴ A reguláris hadsereg nemesi származású – vagy azzá vált – vezetőit dicsőítő szövegek tehát ugyanazon toposzok segítségével laudálták a magyar nemesség harci erényeit, mint az insurrekció esetében.

Tóth verse toposzkészlete, gondolatmenete alapján hézagmentesen illeszkedik a magyar nemesség rendi ideológiájára, önképére²⁵ támaszkodó insurrekciós költészet világába, amely már az 1797. évi nemesi felkelés idején hasonló hurokat pengetett. Berzsényi Dániel 1797-ben Eszterházy Miklós herceghez szóló ódáját így kezdi: „Árpád' virágzó magva te fő Magyar! / Eldődeidnek fegyvere népeket / Győzött 's Hazánkért számtalanszor / A' viadal mezején csatázott”²⁶ A költő ezt követően megidézi a korábbi magyarok vitézségét, majd Eszterházy Miklós herceg őseire, a vezekényi csatában 1652-ben elesett négy hős Eszterházyra tér rá, hogy aztán a verset azzal a reménnyel zárja, hogy Eszterházy herceg vezetésével a magyar harci dicsőség ismét a régi lesz. Csokonai Vitéz Mihály szin-

tén 1797-ben keletkezett versében, *A' Nemes Magyarorságnak felülésére*²⁷ című terjedelmes szövegben hasonló gondolati utat jár be, amikor a magyarok vitéz őseit állítja példaként saját korának nemessége elé. A szövegben még Attilával kapcsolatos anekdotikus elemeket is megemlít.

Az insurrekciós költészet dicső magyar múltra épülő motívumkészlete a későbbiekben sem változott, hiszen a buzdító, dicsőítő szövegek egyik legfőbb gondolata továbbra is az volt, hogy a magyar nemességnek méltóvá kell válnia a dicső elődökhöz, hősokhöz.²⁸ Porkoláb Tibor megjegyzi, hogy „a funkcionális és formai-műfaji heterogenitás ellenére az insurrekciós szövegkorpusz meglehetősen monoton hatást kelt. Ez az olvasói tapasztalat jórészt a nemesi-rendi önreprezentációt és önaffirmációt szolgáló, laudációs toposzkészlet (variáló) alkalmazására vezethető vissza.”²⁹ Császár Elemér megállapítása szerint 1809-ben pedig annyi „a versben és prózában megszólaló buzdítás, szózat és lelkesítő vers, hogy elmondhatjuk: a Rákóczi-szabadságharc óta nem volt esemény, mely ilyen mértékben foglalkoztatta volna szépiroink gondolatvilágát.”³⁰ Megállapítja ugyanakkor azt is, hogy „legnagyobb költőink nem buzdultak dalra a nemesség fölkelése alkalmából”.³¹

Ungvárnémeti Tóth versét ebben az értelemben akár megkésettnek is tekinthetjük, hiszen 1818. évi megjelenésekor a napóleoni háborúk már véget értek, ráadásul a század második évtizedére a rendi költészetnek ez a nemesi vitézséget dicsőítő alkalmi változata már kikopóban volt a megújuló magyar irodalom témái közül.³² A költő érdeklődése mégis talán megmagyarázható azzal, hogy a napóleoni háborúk – miként láthatuk Császár Elemér megállapítását is – megnövelték a katonai erények iránti érdeklődést, ráadásul ezek a vitézi erények nem csupán a háborúhoz kapcsolódtak, hanem tágabb értelemben részei voltak annak a katonai erényekre is épülő rendi történelemszemléletnek és önképnek, amelynek egyes elemei a 18. század végétől újjászülötő irodalmunkban is megjelentek.³³

Ez a hagyományos rendi szemlélet tükröződik abban, ahogy a költő a magyar hősokeket állítja példának kortársai elé. Hasonlóan cselekedett már Batsányi János is egyik korai írásában, amikor *A' magyaroknak vitézsége* című munkájában állította össze a magyar vitézi erények és hősök katalógusát.³⁴ A mű bevezetőjében Batsányi azt tűzi ki célul, hogy ösztönző példa gyanánt a magyar olvasók elé tárja a magyar történelem nagy hőseit, vitézeit.³⁵ Ezt követően tematikus és kronologikus rendben sorakoztatja föl a magyar történelem jeles alakjait, noha Attilát nem hozza szóba.³⁶

Attila alakjának említése is erősen kötődik a rendi történelemszemlélethez, amely jelentős részben személyes hőstettek soraként fogta föl a történelmet.³⁷ A rendi és értelmiségi közvélemény számára a 18-19. század fordulóján a hun-magyar rokonság, így Attila magyar eredete általánosan elfogadott nézet volt. Losontzi István népszerű tankönyve,³⁸ a protestáns iskolákban, így az Ungvárnémeti Tóth által látogatott Sárospatakon is használt³⁹ *Hármas kis tükör* is ezt a nézetet képviselte. Még a finnugor rokonság egyre szélesebb körű elfogadottsága sem tudta teljesen kiszorítani a hun eredet elméletét,⁴⁰ noha Mikos Éva megállapítása szerint a „XVIII. század derekától az eredetmonda középpontjából a nemzetközi porondon is ismert Attila fokozatosan kiszorult, s korábbi szerepét Árpád vette át.”⁴¹

Ungvárnémeti Tóth szövegének rendi szemléletből fakadó sajátossága az is, hogy a magyar nemzethez való tartozás kritériumává Ferdinánd főherceg esetében nem a közös eredetet vagy akár a közös nyelvet teszi meg, hanem a magyarságra – itt inkább a magyar nemességre – egy olyan közösségként tekint, amelynek a gondolkodásmód, a szándék vagy valamilyen jogi aktus révén is tagjává lehet válni (*natio Hungarica*). Ferdinánd főherceg irányában ezt egyfajta udvariassági gesztusként is fölfoghatjuk, noha ez a gesztus mélyen gyökerezett a modern nemzettudat előtti, az etnikai vagy nyelvi sajátosságokhoz kevéssé kötődő, rendi alapú *natio Hungarica* sajátos, az 1810-as években már messze nem rivális megközelítések nélküli nemzeti identitástudatában.⁴²

Az a tény persze, hogy Tóth a szöveg legvégén szükségesnek tartja megindokolni, miért tekinthető magyarnak Ferdinánd, és hogy miért szerepel egyáltalán a *Magyar hősök* című versben egy osztrák főherceg, jelezheti azt is, hogy 1818-ban már nem lehetett minden további kommentár nélkül magyarnak tekinteni egy Habsburg-Este-családtagot. Hogy ezt Ferdinánd sem találta magától értetődőnek, jól jelzik azok a főbb említett tudatos, a magyar közvéleményt képviselő sajtó által is érzékelt gesztusok, amelyek révén nyilvános szereplései során a főherceg a magyarsággal való azonosulását kívánta kifejezni.

A IV. óda hagyományos rendi szemlélethez kapcsolódó karakterét jelzik azok a gondolatok is, amelyek feltűnő módon hiányoznak ebből a szövegből. Noha a századforduló értelmisége elismerte, „hogy hajdan a vitézség volt az igazi érdem, azért szívesebben hangsúlyozta: ma már a tudományok terepén kell megnyilvánulnia a személyes kiválóságnak.”⁴³ A 18. század végén a nemesség olyan képviselői alapozták meg ezt a nézetet, mint Bessenyei György. Ungvárnémeti Tóth e verséből ez a szemléleti váltás teljes mértékben hiányzik, noha a kötetében következő két vers, az V. és a VI. óda pontosan ezt a gondolkodásmódot képviseli. Hiányzik a IV. ódából a Berzsenyitől is ismerős borongós hanyatláselmélet is, amely például a *Magyarokhoz* című ódában nem az egykori és kortárs vitézség közti folytonosságról beszél, hanem szembeállítja egymással a hajdani erőt és a kortárs elpuhultságot.

A kor költőinek megszólásmódját, így Berzsenyit is jelentős részben megszabták a megszólalás körülményei, motivációi. Költészetük szemléletmódja így nem tökéletesen következetes, hiszen Berzsenyinél is éppúgy megfér egymás mellett a hagyományos rendi szemlélet és a már a romantikát idéző hanyatláselmélet, mint ahogy Ungvárnémeti Tóth is képes volt úgy dicsőíteni a magyar nemzet egykori és kortárs vitézi erényeit, hogy közben a következő oldalon már a tudás fontossága és az erények változása mellett tesz hitet. A Vaderna Gábor által⁴⁴ fölvázolt különböző társadalmi és szellemi kiindulópontok egy-egy alkotó életművén belül alkalomtól és konkrét céltől függően egyszerre is jelen lehetnek.⁴⁵

Nemesi önreprezentáció pindarosi köntösben

A Pindarost Ungvárnémeti Tóthhoz hasonlóan pontosan imitálni vágyó költők egyik nagy nehézsége az, hogy a Pindaros-ódák vershelyzete a kora újkorban szinte utánozhatatlan. A görög költő csorbitatlanul ránk maradt művei mind sportolók győzelmét dicsőítő *epinikionok*, ám a győzelmi ódákat ihlető eseményekhez hasonló szituációk nemigen akadtak a 19. század elejének Magyarországon. Ungvárnémeti Tóth a IV. óda esetében viszont rátalált arra a témára, amely jól használható párhuzamot kínált a pindarosi óda alaphelyzetére, hiszen a háborúból hazatérő hadvezérek magasztalása mind az egyéni és közösségi teljesítmény, mind pedig az elit és a társadalom kapcsolatát illetően sok hasonlóságot mutatott a Pindaros-ódák alaphelyzetével.

A pindarosi ódákban a győzelem nem csupán személyes siker, hanem a közösség egészéhez is kapcsolódik.⁴⁶ A sportoló elutazik a versenyjáték helyszínére, győzelme esetén pedig a hazatéréskor örömmel fogadja őt otthona, szülővárosa, ahogy az argentin focistákat is együtt ünnepelte Buenos Aires és Argentína népe 2022 decemberében. A Tóth ódájában megénekelt hős hadvezérek Pindaros sportolóihoz hasonlóan hazájuktól távol érnek el olyan sikert, amelyből valamilyen módon saját közösségük is részesül. Ha pedig esetleg a közösség tagjai nem érezték úgy, hogy az előkelő személy által elért diadálnak ők is részesei, akkor a reprezentáció különböző eszközeivel lehetett a dicsőség fénykörébe bevonni a közösség tagjait is.⁴⁷ Pindaros költészete éppúgy szolgálta ezt,⁴⁸ mint ahogy a rendi költészet céljai között is fontos szerepet játszott az, hogy az egész közös-

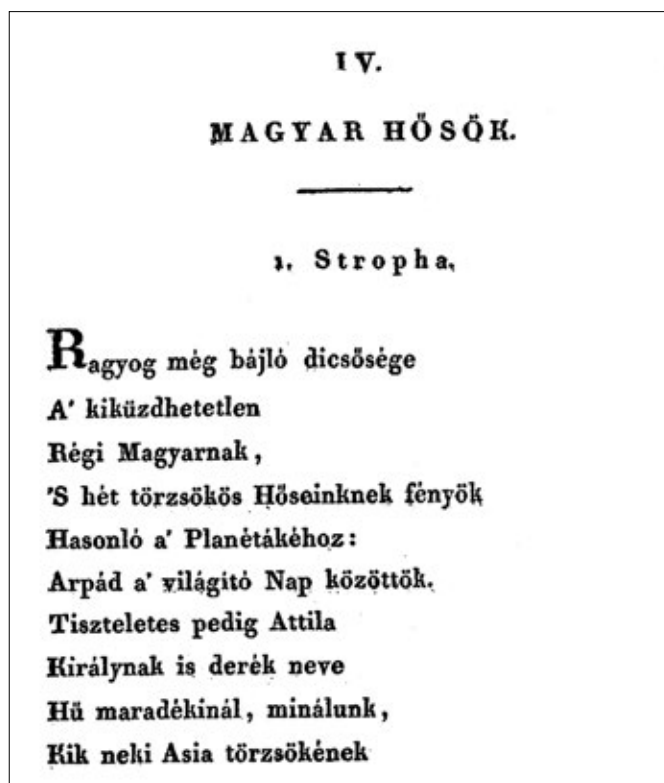
ségre kiterjessze a megverselt személy tevékenységének áldásos hatásait.⁴⁹ A görög sportversenyeket – különösen a drágább sportágakat, mint például a kocsiversenyek – a kortársak közül sokan gyanús arisztokrata pénzparazlártnak tartották,⁵⁰ mint ahogy a IV. ódában a nagy tettek terepéről szolgáló katonáskodás sem csak pozitívumairól volt ismert.⁵¹ A Pindaros-ódák és a rendi költészet tehát egyaránt szolgálta azt a célt, hogy az előkelők értékei és tevékenysége a közösség szélesebb körének gondolkodásmódjával azonosulhasson.

Érdekes párhuzam Pindaros ódái⁵² és az inszurrekciós költészet⁵³ (beleértve ezúttal Ungvárnémeti Tóth szövegét is) között az is, hogy e versek kevés részlettel szolgálnak arról, hogy főhősük valójában milyen körülmények között, milyen tettekkel szolgált rá a dicsőítésre. Ennek oka lehet egyrészt az, hogy ezek a tettek közismertek voltak, nem kellett újra elmesélni őket. Másrészt ezeknek a szövegeknek máshol volt a fókusz: a személyes dicsőség közösségivé tágítása nem tette szükségessé, hogy Tinódi Lantos Sebestyén módjára adjanak hírt minden ütközetről vagy – Pindaros esetében – egy olimpiai vagy nemeai verseny lefolyásáról.

Tóth a III. ódában sem mesélte el Hermina halálának egyébként közismert, a sajtóban is bemutatott körülményeit, így az óda általános jellege lehetőséget adott a pindarosi absztrakcióra, az átfogóbb életbölcsesek megfogalmazására. Elhallgatásra Hermina esetében nem volt szükség, hiszen a fiatal főhercegnő tragédiájának nem voltak olyan elemei, amelyek fölemlegetése kellemetlenül hatott volna emlékének. Ha viszont Ungvárnémeti Tóth részletesen nekilátott volna kibontani azt, hogy milyen döntések és milyen érdekek mentén vitték végbe hőstetteiket a magyar hadvezérek a napóleoni háborúk során, akkor ez a dicsőítő óda alaptéziséhez nehezen kapcsolható kérdésekhez vezethetett volna.

Simonyi, Gyulay és Hertelendy személyes bátorságához, hősiességéhez, szakértelméhez semmilyen kétség nem férhetett, az azonban nagyon is elgondolkodtató, ezért egy dicsőítő ódában inkább kerülendő kérdésfelvetés lehet, hogy a császári hadseregben végzett tevékenységük az ország jövője, érdeke szempontjából mennyiben hasonlítható mondjuk Hunyadi Jánoshoz, az egri vitézekhez vagy Árpád vezérhez. Ebből adódóan árulkodónak kell tartanunk, hogy Ungvárnémeti Tóth főként hősei személyes képességeiről, bátorságáról beszél, és csak egy fél mondatban, indoklás nélkül említi, hogy mindez a haza üdvét szolgálja. A hangsúly így a kiemelkedő személyes vitézi érényekre, hadvezéri képességekre kerül, ez pedig a mai sportsikerekhez hasonló közösségi örömet, megbecsülést váltott ki a közvéleményben.

A közösnek tételezett múlt hagyományának felidézése is segít az egész közösség tulajdonává tenni az elért sikereket. Az előzőekben láthattuk, ahogy Tóth az inszurrekciós költészet és a hagyományos rendi önszemlélet tipikus elemeit hasznosítja, amikor összekapcsolja az elődök erényét, hősiességét saját korának katonai dicsőségével. Ez az elem is nagyon erősen Pindaroszhoz kapcsolja ezt az ódát, hiszen az ókori költő is kora versenygyőzteseinek kapcsán idézte föl a távoli múlt mítoszait,⁵⁴ amelyek valamilyen módon a győztes városához vagy nemzetségéhez kapcsolódtak.⁵⁵ A győztes gyakran arisztokrata családból származott, s az ősök dicsősége éppúgy a jelen pozíciójának erősítését szolgáló eszköz volt az archaikus és a klasszikus kor görög előkelőinek,⁵⁶ mint a 18-19. század

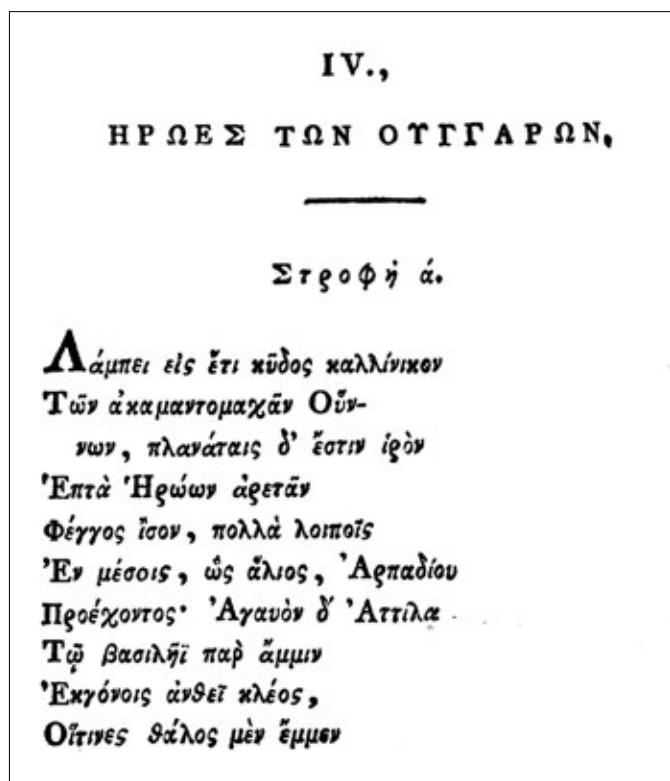


4. kép. A *Magyar hősök* / Ἡρώες τῶν Οὐγγάρων magyar változatának első sorai az eredeti, 1818. évi kiadásban (23. oldal)

fordulója magyar nemeseinek. Barthélemy abbé Tóth által biztosan forgatott műve, *Az ifjú Anacharsis utazásai*⁵⁷ és a szintén a Pindaros-tanulmány egyik forrásául szolgáló⁵⁸ Batteux-Ramler-féle esztétikai kézikönyv⁵⁹ is beszámol arról, hogy Pindaros az ősök dicsőítésén keresztül is magasztalja a jelen győzteseit.

Ungvárnémeti Tóth a versben a magyar történelem régmúltjából meríti történeteit. Batsányi vitézi katalógusától vagy az inszurrekciós költészet hagyományaitól eltérően a költő említés nélkül hagyja az államalapítás utáni hősokeket, és figyelmét teljes egészében a honfoglalásra és Attila személyére szűkíti. Az 1. strófában megemlíti a hét vezért (ἐπὶ ἑπτὰ Ἡρώων..., 4. sor), akik közé Árpádot is besorolja (5–6. sor), noha az Anonymus nyomán ma elterjedtebb listán Árpád helyett Álmos szerepel. Tóth itt a vezérek Kézai Simontól eredő, majd Túróczi közvetítésével Losontzi már említett tankönyvéig⁶⁰ jutó másik névsorát vette alapul, amelyben Árpád is szerepel. Érdekes szóválasztás a vezérekre a ἥρωες, hiszen ez a szó annyiban távolabb áll a „vezér” kifejezés jelentésétől, hogy nem pozícióra, hanem személyes tulajdonságokra utal. Szó szerinti értelmében véve bizonyára hétnél több ἥρωες is lehetett a honfoglaló magyarok között, és feltehetően a vers címében is ebben a tágabb értelmében áll a szó. A szóválasztást viszont indokolja, hogy ez a szó homérosi hangulatával a görög mitológia félisteneihez kapcsolja a magyar történelem hét vezérét.

Ezt követően még egyet visszább lép az időben és Attilára tér rá. Az 1. antistrófában és az 1. epódosban általában beszél a „nagy férfiakról”, akik közé talán a magyar történelem későbbi nagy alakjait is beleérthetjük, noha az *ostor* kifejezés (μαστιγῇ, 17. sor) és a rettegető ellenségek képe inkább Attila, a honfoglalás és a kalandozások korára szűkíti a szövegnek ezt a részét is.



5. kép. A Magyar hősök / "Ἡρώες τῶν Οὐγγάρων" görög változatának első sorai az eredeti, 1818. évi kiadásban (22. oldal)

Az Attilával kapcsolatos történetet (a görög szövegben: 29–38. sor, a magyar változatban: 28–39. sor) tömör és nehezen azonosítható formában meséli el, mégis a szöveg alapján nem lehet másról szó, mint Leó pápa és Attila hun király a Kr. u. 452. évben Mantua melletti legendás találkozásáról, amelynek során Leó pápa végül elérte, hogy Attila ne vonuljon be Rómába. Noha Attila alakja erőteljesen jelen van a magyar történeti hagyományban, e történettel mint a magyar hősiesség nagy bizonyítékával más 18–19. századi szövegben nem találkozom; mintha ez a történet nem lenne része a magyar hősi történelem hagyományos toposzainak. A költő választása és a történet elmesélésének módja azonban nagyon erősen támogatja az óda gondolatmenetét, ráadásul a pindarosi óda görög és magyar szövegébe is kiválóan illeszkedik az antik ízű elbeszélés.

Miként arra Fodor Krisztina tanulmánya rávilágít, a történetet a különböző források eltérő fókusszal mesélték.⁶¹ A korábbi források, köztük például a 13. századi *Legenda Aurea* arra helyezi a hangsúlyt, hogy Attila „megfutamodott”, s annak okait keresi, hogy a pápának hogyan sikerült megváltoztatnia a hunok királyának akaratát. A történet a 17–18. század folyamán némileg más hangsúlyt kapott, a dicsőség inkább a Rómát könyörgésre kényszerítő Attilára szállt. A jezsuita szerzetesek által összeállított *Acta Sanctorum*⁶² szövege Tóth ódájából is ismerős gondolatot fogalmaz meg, amikor így idézi föl Leó beszédének állítólagos első mondatát: „A szenátus és a római nép, egykor a földkerekség győztese, most pedig legyőzöttje, alázatosan kér tőled kegyelmet és menekvést, Attila, királyok királya” (ford. Fodor Krisztina).⁶³ Ezek a mondatok pontosan visszaadják az Ungvárnémeti Tóth-óda II. strófájának gondolatmenetét, vagyis az egykor hatalmas, most mégis megalázkodni kényszerülő Róma és a hatalmas Attila szembeállítását.

Ebben a történetben már nem Attila „megfutamodása” a lényeges, hanem a Róma képviselésében, vele azonosított Leó pápa megalázkodása.

Az egyezések alapján nagyon valószínű, hogy a *Harmas kis tükör* szerzője, Losontzi István – közvetlenül vagy áttételesen – ezt a munkát használta forrásként, amikor így írt tankönyvében: „K[érdés:] Mit szólott Leo Pápa Atillának? F[elelet:] A’ Római Tanács és Kösség, a’ ki régenten, az egész Világnak győzedelmes Ura vólt, most meggyőzöttetven, főhajtással kér tőled kegyelmet, Atilla, Királyoknak Királya: és tsak azt kívánja tőled, hogy győzd-meg magadat, a’ ki mindeneket meggyőzhetik.”⁶⁴ Valószínűnek tűnik az is, hogy a Losontzi munkáját tankönyvként használó református iskolákban nevelkedett Tóth inkább a *Harmas kis tükör*ből merítette ezt a történetet, mint közvetlenül az *Acta Sanctorum*ból. Ezt erősíti az is, hogy a hét vezért a Losontzi idézte, Árpádot is tartalmazó névsorral azonosítja.

A motívumok azonossága Losontzi és Tóth szövege (29–38. sor) között látványos, Ungvárnémeti Tóth ódájának egy része mintha szó szerint követné Losontzi tankönyvét.

Losontzi	Tóth görög szövege	A görög szöveg nyersfordítása	Tóth magyar változata
„a’ ki régenten, az egész Világnak győzedelmes Ura vólt”	ἄνασσα ἔμμεναι γαίας μόνα καυχώμενα (30–31. sor)	kérkedve, hogy a földkerekség egyedüli ura	’S királynéi magas göggel / Támadt fel mindenek ellen (30–31. sor)
főhajtással kér tőled kegyelmet, Atilla, Királyoknak Királya	ἤλθε τ’ αἰνοῦ τὸν βασιλῆα γένους φιλίας ἔνεκεν γουνουμένα (37–38. sor)	és térden esengve ment a félelmetes nemzetség királya elé jóindulatért / barátságért / szövetségért	térdelve / Esengett a’ barátságért Királyunknál (35–36. sor)

Ungvárnémeti Tóth a Hermína-óda mítoszaihoz hasonlóan sűrítve és töredékesen meséli el ezt a történetet is. Egyrészt nem nevezi meg sem Leó pápát, sem Rómát, hanem metaforikusan „Mars lányáról” (ἡ θυγάτηρ Ἀρεος,⁶⁵ 29. sor) szól, akit a körülírás révén egyértelműen azonosíthatunk. Ezzel a történetet megfosztja a Szent Leó pápához köthető keresztény kontextusától, amely az eredeti elbeszélés alapvető eleme volt, hiszen a pozitív hős nem Attila, hanem Szent Leó volt, aki egymaga képes volt megállítani a pusztító erejű hunok vezérét. A „Mars lánya” megnevezés egyúttal utal Róma harcias karakterére is, ráadásul a görög istennév alkalmazása még erősebben a pindarosi mítoszmeséléshez kapcsolja a történetet. A görög szöveg szóválasztásai (γουνουμένα) és alaktani megoldásai (ἔμμεναι) pedig eposzi hangulatot kölcsönöznek a szövegnek.

Tóth a görög szövegben Attila népét a οὐγγάρων kifejezéssel nevezi meg, ezzel is aláhúzza a hunok és a magyarok azonosságát. A történet arra mutat rá, hogy a magyarok ősei, a hunok egykor olyan hatalmasok voltak, hogy még maga Róma is belátta a magyarok / hunok nagyságát, erejét, és térden csúszva ment hozzájuk, hogy kegyelemért könyörgjön. A történetből egyedül ez az elem, Róma rettegése és alázatosságának a tudata, Attila félelmetes hatalmának elismerése a lényeges. A többi lényegtelen, így kihagyható: a találkozás részleteinek leírása és a végeredmény, vagyis Attilának az a különös döntése, hogy

végül visszafordul és nem hódítja meg Rómát, nem szükséges a gondolatmenethez. Ungvárnémeti Tóth tehát itt is Pindaros módszeréhez hasonlóan meséli el a mítoszt, amikor azokra a nyelvi és tartalmi elemekre helyezi a hangsúlyt, amelyek megerősítik az egész óda alapgondolatát, a jelen és a múlt hőseinek kapcsolatát.

Azért is választhatta Ungvárnémeti Tóth Attilát és ezt a történetet, mert Attila és Róma találkozása a napóleoni háborúk leírásaként is olvasható. A magyar seregek ez utóbbi esetben is a „világ urával”, Napóleonnal találták szembe magukat, akinek hadai felett az óda harmadik harmada szerint fényes diadalt arattak. Ehhez a megközelítéshez kellett egyrészt az, hogy Attila és Leó találkozását a fent látott lecsupaszított módon mesélje el a költő, ugyanakkor figyelmen kívül hagyja azt, hogy a magyar hadvezérek nem egyedül érték el Napoleon hadai elleni sikereiket. A kortárs és a régmúlt sikerek áramvonalas bemutatása egyaránt segítette a költőt a párhuzam sikeres megalkotásában.

Attila ebben a történetben a *natio Hungarica* mitikus őseinek szerepét tölti be, éppen úgy, mint amikor Pindaros elmeséli egy város alapítójának a történetét. Pindaros sportolóra éppúgy rávetült mitikus őseik dicsősége, mint Simonyi óbesterre és társaira Attila hőstetteinek fénye. Az természetesen lényegtelen, hogy mi igaz mindebből, hiszen az igazán fontos az, hogy a megszólított közösség, vagyis mindazok, akik a bárhogyan is értett magyar nemzet részesei, a magukénak érezhessék Attila dicsőségét. A fikció és valós eredet közötti határvonal elmosódott, hiszen nem a történeti hűség volt a lényeges, hanem a közösségi tudatban élő, szövegben megszólaló emlékezet.

A *Hermína*-óda esetében Niobé és Kreusa mítosztát *Hermínával* a közös asszonyi sors köti össze, itt viszont az egész nemzetre kiterjesztett fiktív leszármazás a pindarosi ódákhoz sokkal erősebben hasonlító köteléke fűzi össze a távoli múltat és a jelent. Így történhet meg az, hogy Ungvárnémeti Tóth – s ez természetesen nem az ő találmánya – egyenes vonalat húz Attilától Árpádon és Simonyi óbesteren keresztül Habsburg-Este Ferdinándig, Róma majdnem meghódításától a kalandozásokon át egészen a franciák legyőzéséig. Mindez egészen világos példát nyújt számunkra a fiktív származástudat közösségformáló erejére, amelynek keretében még egy Habsburg főherceg is Attila leszármazottjává, vagy legalábbis jogos örökösévé válik.

Nem tudhatjuk, mindezt mennyire gondolta tudatosan végig Ungvárnémeti Tóth. Lehet, hogy ösztönösen érzett rá, lehet, hogy nagyon tudatosan állította össze így a szöveget, esetleg eddig föl nem tárt mintákat követett. Annyi azonban bizonyos, hogy ebben a szövegben kiválóan szolgálja Pindaros költészetének imitálását az a szemléleti, strukturális rokonság, amely az *epinikionok* szellemi és társadalmi környezete, valamint a magyar rendiség hagyományos önképe, illetve az ezek középontjában álló, valós vagy vélt elemekre épülő eredetmítoszok használata között fennáll.

Magyar hősök, pindarosi stílusjegyek

Ungvárnémeti Tóth a mítoszok és az elit önképének szemléleti rokonságán túl költői eszközeiben, így szerkezetében, képeiben, nyelvvaltozatában és metrumában is igyekezett követni

Pindarost. Eljárásának tudatosságát Pindaros-tanulmányának megállapításai⁶⁶ segítségével követhetjük nyomon, amelyek a 18. század második felének összegző munkáira épülnek, zömmel azokból vett idézetek. A Pindaros-kutatás 19. század eleji új eredményeinek, például August Böckh metrikai vizsgálódásainak nincs nyoma Tóth írásaiban.

Tóth az *epinikionok* szerkezetével kapcsolatban Gian Vincenzo Gravina (1664–1718) *Della ragion poetica* (1708) című művéből idéz:⁶⁷ „Ő [Pindaros], úgy mond Gravina, béliki hajóját a' tenger keblébe; meg ereszti minden vitorlát, szélvészszel, 's habbal nem gondol semmit: a' víz hullámok fel kapják ötet hajóstól, 's ragadják mint prédát hogy bényeljék: már eltűnt a' néző szeméből, midőn hirtelen fel bukik a' víznek közepén, 's szerencsésen ki evez a' révpartra.” Ez a megállapítás mintha köztes álláspontot képviselne a Pindaros-ódák egységes szerkezetével kapcsolatban évszázadok óta zajló vitában:⁶⁸ mintha Gravina szerint létezne az *epinikionoknak* központi összetartó ereje, egységesítő magja, ám ez sokszor nehezen érzékelhető, mivel elfedi a szöveg érzelmi hullámváza.

Ezt a nehezen nyomon követhető, ám világosan fölfejtető szerkezetet láthatjuk a *Hermína*-ódában és a *Magyar hősök*-ben is. Tóth mindkét szövegben már az első sorokban megfogalmazza azt a fő tézist, amelyet aztán részleteiben kibont, s amelyet végül a szöveg zárata tesz teljessé, konkréttá. Mintha Gravina képét akarná megvalósítani: a hajó a szöveg elején és végén jól felismerhetően áll előttünk, menet közben viszont látszólag eltűnik szemünk elől. Abban is hasonlít a *Hermína* és a *Magyar hősök* szerkezete, hogy Tóth mindkét ódában általános gondolatból indul ki, ebből bontja ki a mítoszt, majd erre építi rá a közelmúlt fontos eseményének értékelését, ezúttal dicsőítését. A *Hermína* esetében is fontos szerepet játszanak a megszólítások, a *Magyar hősök*-ben azonban egyértelműen ezek az elemek határolják el az óda főbb részeit (vö. 13., 41. sor).

A *Magyar hősök* első gondolati egysége a bevezető rész (1–13. sor), amelynek legelején egyetlen tételmondatba sűríti az óda előző fejezetben bemutatott központi gondolatát: Λάμπει εις έτι κϋδος καλλίνικον τών άκαμαντομαχών Οϋννων („Máig fénylik a harcban nem fáradó hunok szépgyőzelmű dicsősége”). A bevezető sorok ezután ezt bontják ki: a hét vezér dicsőségét fényes bolygókhoz hasonlítja, s közülük is kiemelkedőnek láttatja Árpádot, Attila hírnevéről pedig azt mondja, máig köztünk él.

Ezt követően a költő az átvezető részben (13–20. sor) megszólítja és üdvözlöi „a boldog férfiakat” (Χαίροιτε άμυν, 13. sor), s fölvezetli helyüket, boldog életüket az Olymposon, bemutatja általános tulajdonságaikat. Szokatlan gondolat Attilát és Árpádot az Olymposra helyezni, ám Pindaros utánzásának kedvéért ezúttal ez is lehetségessé válik. A következő egységben (20–29. sor) folytatja az általános jellemzést, kiegészítve azzal, hogy az egész világ számára közismert volt a magyarok vitézsége: Οΐδε χθών πάσα χερών άπετάν („Az egész föld ismerte karjaitok erejét”, 21–22. sor), ezt szüntelenül bizonyították eleink. Miként korábban már említettem, az itt jellemzett „boldogok” közé érthetünk talán minden magyart, aki valaha vitézül harcolt. A róluk adott jellemzés alapján mégis az tűnik valószínűbbnek, hogy továbbra is Attiláról és Árpádról, az ő nemzedékükről van szó. A félelmetes hatalmú magyarok, a tőlük rettegő ellenség és az ostor képe sokkal inkább idézik Attila hunjainak és a kalandozások korának támadó hadjárait,

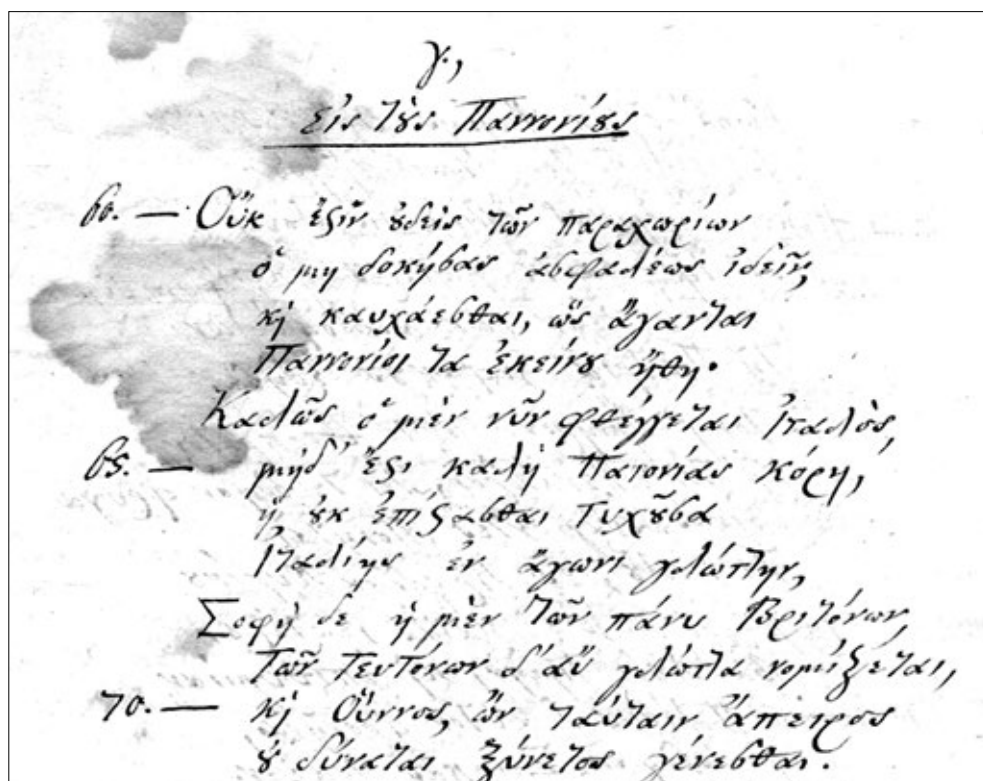
mint a későbbi idők vitézi tetteit, amelyek inkább az ország védelmét szolgálták.

Az általános jellemzés igazságát illusztráló történetként Ungvárnémeti Tóth ezután Attila és Róma találkozásának az előzőekben bemutatott változatát beszéli el (29–41. sor). A költő öt sorban mutatja be a világot uraló Róma felfuvalkodott büszkeségét, hogy aztán éles ellentétként remegő borjúhoz hasonlítsa a hatalmas birodalmat, amint békéért eseng Attila előtt. A hatalmas Róma is belép a „magyaroktól” rettegő ellenségek sorába, s ezután már tényleg nincs feljebb, Attila és a „magyarok” egyfajta különös *translatio Imperii* révén emelkednek a világ leghatalmasabb uraivá. A gondolati egység végén háláját kifejezve köszönti elődeinket és romolthatatlan hírnevüket.

A hírnév és az alapjául szóló történet pedig csak isteni támogatással maradhat meg. Ebben segít az istennőt (Θεαίνα) megszólító újabb átvezetés (41–43.

sor), amelyben a harcias témához illően a homérosi eposzok invokációját megidézve szólítja fel az istennőt arra, hogy tád', ὦ Θεαίνα, ὕμνων μοι κελαδεννῶν ἐν πνοαῖσιν λέξων ἀεὶ („énekek fuvallatain meséld örökké nekem”). A κλέος ἄφθιτον („romolthatatlan hírnév”, 40–41. sor) ugyanis ebben a részben már nem csupán a tisztelet és a nemesi önreprezentáció kifejeződése, hanem – Batsányi főntebb látott munkájához hasonlóan – a kortársakat nagy tettekre ösztönző, élő hagyomány. Ez vezet az óda utolsó gondolati egységéhez, tulajdonképpen zárlatához (43–63. sor), amelyben először a múlt ösztönző erejét emeli ki (43–47. sor), majd annak fontosságát hangsúlyozza, hogy kijár az elismerés a jelenkor hőseinek is, akik a régmúlt dicsőségének méltó folytatói (47–55. sor). Végezetül pedig megnevezi azokat a kortárs hősokeket, akik világraszóló hőstetteikkel biztosítják azt, hogy – miként az óda elején fogalmazott – „a mai napig” éljen a múlt hőseinek hírneve (55–63. sor).

A gondolatmenet mellett a szöveg költői képei is összekapcsolják Pindarost és a 19. századot, Attilát és a napóleoni háborúk hőseit. A szöveg költői képeinek jelentős része a Hermina-óda-hoz hasonlóan a természet örök jelenségeihez kötődik, így egyformán érvényes minden korra. A hét vezért bolygókhöz (πλανήταις, 3. sor), Árpádot a Naphoz (ὥς ἄλιος, 6. sor), a magyarságot jólevelű sarjhoz (εὐφυλλων θάλος, 12. sor), Rómát reszkető őzborjúhoz (φρίσσε νεβρός, 35. sor), a magyarokat / hunokat fogukat csattogtató oroszlánhoz⁶⁹ (λέοντος χάσμι' ὀδόντων, 36. sor) hasonlítja. Az ókori életet, Pindaros világát idézi meg a versenyjátékokon használt határkő (τέρμα, 25. sor) és a vasbot (ράβδον σιδάρειαν, 26. sor) képe, míg Ferdinánd főherceg esetében a hadak pásztora (ποιμὴν στρατοῦ, 61. sor)



6. kép. Részlet Ungvárnémeti Tóth László Εἰς τοὺς Παννονίους című ódájának autográf kéziratából, amelyet Kazinczy Ferencnek küldött el 1814. március 8-án. A kéziratot az MTA Kézirattárában őrzik

M. Ir. Lev. 4-r. 30. jelzet alatt. Lásd erről: Keisz 2023a, 298–299.

A vers átiratát és próza fordítását lásd 323–331.

megnevezéssel a legfőbb vezető és a pásztor Homérostól és a 23. zsoltárból egyaránt ismerős metaforájával él a költő.

Jellegzetesen Pindarost idéző gesztus az is, ahogy az óda végén Tóth kiemeli: ὕμνοις τ' ἔργα ἐν πατρίοισι τὸ πλῆθος λέγει ἤδη („tetteit honi nyelvű dalokban a nép már meséli”, 58–59. sor). Pindaros is gyakran utal arra, hogy mennyire méltó az óda középpontjában álló személy arra, hogy hősi tetteit megénekelje (vö. például *Ol.* VI. 9 skk. / 6 skk., *Nem.* II, 39/24). Hertelendy Gáborra pedig tényleg igaz volt, hogy már saját korában magyarul énekelték hőstetteit.⁷⁰

Míg a Hermina-óda magyar és görög szövege erősen különbözik, a *Magyar hősoke* esetében nagyon kevés eltérés figyelhető meg a két változat között. A magyar fordítás mind a szöveg belső arányaiban, mind pedig az egyes képeit, kifejezéseit illetően hű tükrö a görögnek, csupán néhány kisebb különbséget emelhetünk ki. A magyar szöveg nem tesz különbséget a hunok és a magyarok között, míg a görög szöveg különböző szavakat (οὐννων, 2-3. sor, οὐγγάρων, 34. sor) használ erre, noha ott is szinonimaként használja a két megnevezést, így is erősítve a hun–magyar rokonság tézisé. A görög szövegből hiányzik a magyarság eredetként említett Ázsia („Ásia törzsökének”: 10. sor a magyar változatban). A 41. sorban megszólított „Istennő” (Θεαίνα) a magyar szövegben a Szűz megszólítást kapja (44. sor), ami akár Magyarország védőszentjére, Szűz Máriára is utalhat. A görög szövegben a beszélő a közelebről meg nem nevezett istennőtől kéri a hősi tettek éneklését, ahogy ezt a Múzsáktól el is várhatjuk, a magyar szövegben viszont általános segítséget kérően szólítja meg a Szűzet, ám nem tőle magától várja az éneket, ez a „mi” dolgunk. Az önmagában álló Szűz

megszólítás egyébként valamelyik görög istennőre, Hestiára vagy Artemisre is vonatkozhat, bár az ő szereplésükre nem utal semmi a szövegben – igaz, Szűz Máriára sem.

A legutolsó sorokban a magyar szöveg erősebben hangsúlyozza Ferdinánd befogadását („Magyarnak fogadá őket / Szívéért Hunnia népe”, 61–62. sor), mint a görög változat, amely a befogadást nem, csupán Ferdinánd idegen származását és magyar gondolkodását említi (οὐ πεφυκώς, ἀλλὰ γνῶμαν Οὐγγαρος, 62. sor). A Hermina-óda esetében is azt láthatjuk, hogy a görög szöveg erősebben hangsúlyozta a nádori pár idegen eredetét, mint a kétnyelvű kötetben publikált magyar változat (a magyar szövegben 60. sor, a görögben a 64.).

A görög és a magyar szöveg között ezen kívül olyan különbségek vannak, amelyek a két nyelv eltérő jellegéből fakadnak. Maga Tóth is utal erre a vershez fűzött jegyzetben: „Ezen Ódában a’ mi négy derék Hőseink magyar neveik bé nem mehettek nagy erőltetés nélkül a’ görög mértékbe, mellyért őket csupán érdemeikről, ’s tulajdonaikról kellett bélyegezni.”⁷¹ A költő a többi görög versben is kerülte a magyar nevek használatát, görög betűs átírását. Erre nem állt rendelkezésre semmilyen követhető gyakorlat, ráadásul a szöveg antikizáló hangulatát is beárnyékolta volna a görög szövegben szereplő magyar nevek, szavak.

A magyar tábornokok megnevezésére ezért „érdemeik” és „tulajdonaik” szerint görög összetett neveket alkotott, amelyeknek jelentését jegyzetében meg is magyarázza.⁷² A Πυργοδάμας Simonyi Józsefre utal, Tóth jegyzete szerint a szó jelentése „Várhódító”, ami Simonyi nemesi előnévére, a Vitézváraira is utal. Gyulay Ignácot az Εὐβοῦλος, vagyis – Tóth fordításában – „Tanácsos” megnevezéssel illeti, Hertelendy Gábor Πυροσθένης, vagyis „Tűzerejű” nevet kapja, Ferdinánd főhercegre pedig a Πολυνίκας, vagyis „Győzedelmes” kifejezéssel utal.

Ezek a szavak leginkább a homérosi összetett jelzőkre és a görögben gyakori összetett nevekre emlékeztetnek, amelyeket más szavak analógiájára alkot meg. Ezt az eljárást használja βιβλοδιδάκτος (XXVII. epigramma) és a βιβλοφάγος (XLI. epigramma) szavak megalkotására is, amit a kötet végén szereplő szöszedetben így magyaráz meg: „mint αὐτοδιδάκτος, σαρκοφάγος, csupán analógián támaszkodnak”.⁷³ A Πυροσθένης utótagjára, és a szó szerkezetére a híres szónok, Δημοσθένης vagy a filozófus Αντισθένης nevében, míg a Πυργοδάμας névre az Iliásban előforduló Ἰπποδάμας (XX. 401) névben talált analógiát. Az összetett névként és jelzőként egyaránt használható kifejezések így tovább erősítik a szöveg eposzi hangulatát. Érdekes következmény az is, hogy a görög szöveg Tóth alkotta leleményes szavai alapján a tábornokok nem azonosíthatóak egyértelműen, így a görög óda csak a magyar változat, illetve a jegyzetek alapján nyeri el teljes értelmét.

Tóth nem tesz arról említést, hogy a görög szövegben is vannak olyan sajátosságok, amelyek nem adhatók vissza magyarul. A görög szövegben talán a témából is következően a Hermina-ódához képest erősebben érezhető az a törekvés,

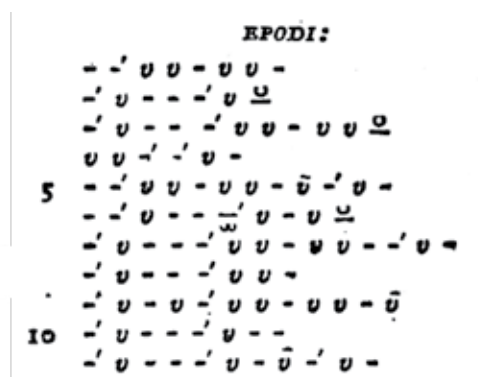
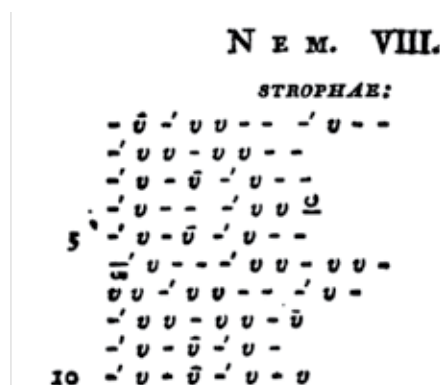
hogy a szöveg a homérosi eposzok hangulatát idézze meg. Ennek a tábornokok görög nevein kívül több példáját is láthattuk már (ἐπτα Ἡρώων, 4. sor, γουνουμένα, 38. sor; λέξον αἰεί 42. sor; ποιμὴν στρατοῖο, 63. sor). Ebbe a sorba illeszthető az 1. sorban megjelenő τῶν ἀκαμαντομαχῶν Οὐννων kifejezés jelzője is, amelyet egyébként Pindarostól vett át Tóth (IV. pythói óda, 304 / 171. sor). A magyar hősök nagyságát bemutató óda legelején ezzel a kifejezéssel Tóth a görög szöveg olvasójának rögtön a harcosok világát bemutató homérosi eposzokat idézi meg.

A homérosi hősök bemutatkozását idézi a 10–11. sor: θάλος μὲν ἔμμεν κείνου εὐχομεθ’ εὐφυλλον („az ő erős levelű hajtásának valljuk büszkén magunkat”). Az εὐχομαι (’önérzetesen állítok’⁷⁴) ige Homérosnál gyakran fordul elő a származásukra büszke hősök színre lépésekor (például: *Od.* XIV. 199; *Il.* I. 91; *Il.* XIV. 113). Tóth ódájában pedig T/1-ben (εὐχομεθα) az őseire Homéros hőseihez hasonlóan büszke magyarság múltjához fűződő viszonyát jellemzi ezzel az igével, amelynek eposzi hangulatát erősíti a Homérosnál szintén többször előforduló (például: *Il.* XXII. 87 és *Od.* VI. 157) θάλος (’sarl’) szó és a létige főnévi igenevének epikus alakja (ἔμμεν) is.

Az óda a magyarság hősi múltjáról szól, így Ungvárnémeti Tóth számára kézenfekvő nyelvi eszköz volt a harci dicsőség megidézésére az epikus nyelv néhány jellemző fordulatának fölhasználása. Ezek a Pindaros ódáiban is előforduló nyelvi elemek egyébként az *epinikion*okban is hasonló funkciót töltenek be. Pindaros ódáit idézik a szövegben előforduló dörizáló alakok is: ἀκαμαντομαχῶν (2. sor), πλανάταις (3. sor), ἄλιος (6. sor), σιδάρειαν (26. sor). A görög nyelv különböző változatainak alaktani és szókincsbeli sokszínűségét, stílusárnyalatainak ebből következő gazdagságát nem lehet magyarra áttülni, így ez Tóthnak sem sikerülhetett.

Az ódát Pindaroszhoz kapcsolja az Ungvárnémeti Tóth által használt metrum is, amely különbözik a görög és a magyar szövegben. A magyar szöveghez Tóth saját metrumot készített. A Pindaros-tanulmányban bemutatott⁷⁵ módszer a Pindaros verselésében kevés rendszert érzékelő hagyományos megközelítésre épült. A tanács szerint teljesen szabadon, csak az ihletre és a tartalomra figyelve a Pindaros-versszakoknak megfelelő mennyiségű és hosszúságú sorokban írja meg a költő az első *strophét* és az első *epódost*, majd elkészíti a szöveg metrikai analizisét. Az így kapott metrikai sémát követve pedig már könnyűszerrel megírhatja a költő az óda további versszakait.⁷⁶ A kétnyelvű kötet jegyzete szerint „a’ magyar Pindari Ódák az egy Herminén kívül, magának a’ Költőnek szabad versalkati, mellyek az értekezésben felhozott javallat szerint senkit meg nem kötnek; hanem inkább hasonló merészségre bátorítanak.”⁷⁷ A *Magyar hősök* magyar szövegének metruma ennek a módszernek az eredménye.

A görög szöveghez viszont Tóth a másik három Pindaros-imitációhoz hasonlóan Gottfried Hermann *Commentatio de metris Pindari* (1798)⁷⁸ című munkájának metrikai értelmezését vette alapul. Ezúttal a VIII. nemeai óda Hermann-féle alábbi metrikai sémáját követte a görög szövegben.⁷⁹



Porkoláb Tibor jegyzi meg az insurrekciós költészet kapcsán, hogy előfordul, hogy „ugyanaz a szöveg magyar és latin nyelvű változatban is megjelenik: olykor különálló röpíveken (mint például a szombathelyi tábor »Hadi-gyakorlását« megörökítő Nagy János-költemény), olykor kétnyelvű nyomtatványon (mint például Rosty János deák ódája Vitkovics Mihály fordításával együtt).”⁸⁰ Nem volt tehát szokatlan a napóleoni háborúk idején holt nyelven vagy akár kétnyelvű kiadványban megénekelni őseink és kortársaik katonai dicsőségét. Ungvárnémeti Tóth itt mintha ugyanabban a funkcióban használná a görög nyelvet, mint ahogy a latin volt megszokott a rendi költészetben. Teljes természetességgel teszi ezt, és mintha fi-

gyelemben sem venné, hogy a görög szöveg a latinnal jóval kevesebb olvasóra találhatott, így nem sokan csodálkozhattak rá arra, ahogy Pindaros stílusának és szemléletének utánzása és az ógörög nyelv stílárisközkezeinek rafinált használata is a magyar nemesség katonai erényei magasztalásának szolgálatába állt. A görög és a magyar szöveg ugyan a rendi költészet hagyományaihoz kapcsolódott, ám Tóth ambíciója túlmutatott a magyar harci erények dicsőítésén. Az *epinikion* műfaji mintájának választásával Pindaros személyében Tóth egy olyan költőt kívánt bevezetni a magyar irodalom hagyományába, aki korábban legfeljebb csak nevével volt jelen az irodalmi köztudatban. Nem rajta múlt, hogy nem járt sikerrel.

Jegyzetek

- 1 A szövegváltozatokhoz és a görög verseskötet megszületésének történetéhez lásd: Keisz 2023a.
- 2 Ungvárnémeti Tóth 1818a. Modern kiadását lásd: Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 345–459. Tóth görög és magyar szövegeit ebből a kiadásból idézem.
- 3 Görög és magyar szövegüket lásd: Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 352–369. A IV. óda görög változatának magyar nyersfordítását lásd e tanulmány szövege mellett a 16. oldalon.
- 4 Ungvárnémeti Tóth 2008, 591.
- 5 Ungvárnémeti Tóth 1818b; modern kiadása: Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 499–521. A Pindaros-imitálásról és Tóth Pindaros-képeről lásd: Keisz 2024.
- 6 A Hermina-ódáról lásd e cikk párdarabját: Keisz 2023b.
- 7 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 382.
- 8 Barthélemy abbé regénye, az először 1788-ban hét kötetben megjelent *Az ifjú Anacharsis utazásai* a 18-19. század fordulójának népszerű olvasmánya volt. A szerző végigvezeti ifjú hősét a Kr. e. 4. századi Hellászra, s közben rengeteg művelődéstörténeti információt oszt meg olvasójával. A könyv Magyarországon is annyira népszerű volt, hogy 1820-ban Kolozsváron igényes magyar fordítása is megjelent. Barthélemy 1820.
- 9 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 509.
- 10 Hermina főhercegnő 1817. szeptember 14-én, vasárnap hunyt el, a gyászünnepségek szeptember 20-án, szombaton értek véget. Ungvárnémeti Tóth ódája pedig szeptember 24-én, szerdán jelent meg a *Hazai és Külföldi Tudósítások* melléklapjában, a *Hasznos Mulatságokban* (1817, II/25, 195–198). A haláleset és a megjelenés között pontosabban nem lehet meghatározni a keletkezés idejét.
- 11 A szövegnek Tóth Sándor Attila szerint is alkalmi jellege van: „a magyar dicsőség és hősiesség leírása után az alkalmi jelleg, mely a napóleoni harcokban részt vett hősök magasztalása, ellaposítja a költeményt.” Tóth 2001, 121. Az alkalmi jelleg szerintem nem laposítja el a költeményt, éppen ellenkezőleg: közelebb hozza a szintén alkalmi költő Pindaroszhoz.
- 12 Ungvárnémeti Tóth fordításában: „a hadaknak isteni Vezérök”. A görög szöveg után zárójelben közölt fordítások – ha másképp nem jelzem – saját prózafordításaim.
- 13 *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1816, I/48, 378 (június 15.).
- 14 *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1816, II/8, 57. (július 27.) Az ünnepelés további tudósítással folytatódott az augusztus 3-i számban (1816, II/10.) is.
- 15 Ellene vethetjük, hogy a későbbiekben is bőven foglalkozott Ferdinánd személyével a sajtó, a *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1817-ben összesen 11 alkalommal számolt be a kormányzó katonai szemléiről, utazásairól, 1818 első félévében azonban már csak három cikk említi a főherceg nevét.
- 16 „Meghívattatott oda F. M. Sz Hertelendi Gábor Ő Excellentiája, a ki ezen Regementnek alkotója, első Őbesteré, és igaz Attya volt. Az Ősz Bajnok érzékeny szívvel nézte tsemétjét és anyai nyelvünkön, mellynek hangján őket számtalanszor a győzelemre vezette, most a vitézség jutalmának háládatos szívtel való elfogadására ébresztette.” *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1816, I/39, 306–307 (május 15.).
- 17 „Ő Királyi Fő Herczegsége Ferdinand Fő Herczeg lóháton érkezett oda Magyar Generális öltözetben, a Generálisok és Fő Tisztek kísérték.” *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1816, II/17, 131 (aug. 28.). Vö. *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1816, II/8, 57 (július 27.).

- 18 „a Királyi Fő Herczagségét Nemes Borsod Vármegye részéről a’ Diós-Győri Uradalomhoz tartozó Cameralis Vendég-fogadóban a végre kitsínosított szobákban egy jeles Deputatio Magyar nyelven illendő tisztelettel köszöntötte, és Ő Királyi Fő Herczagsége ugyanazon Nyelven ezen Deputatio köszöntését elfogadni méltóztatott volna.” *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1817, I/39, 309 (május 14.). „Szokott nyájassággal magyar nyelven méltóztatott a’ Fő Herczeg meg hálálni a Vármegyének ezen tiszteletét”. *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1817, II/29, 226 (okt. 8.).
- 19 *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1817, II/29, 226 (okt. 8.).
- 20 A rendi költészet sajátos típusát alkotó beiktatási költészethez lásd: Vaderna 2017, 93–121.
- 21 Az első két alkalommal a nemesi felkelés alakulatai harcra kész állapotba kerültek, ám a harci események hamarabb véget értek, mint mielőtt bevezethették volna őket. 1805-ben még eddig sem jutottak, 1809-ben viszont – egyetlen alkalomként a napóleoni háborúkban – az emlékezetes győri csatában valóban harcoltak a francia seregekkel. A napóleoni háborúk inszurrekcióiról lásd: Vizi 2018.
- 22 „Verses laudációk tucatjai kapcsolódnak a vármegyei inszurrekciós ceremóniákhoz: a zászlószenteléshez, az eskütételhez, a táborba vonuló, illetve onnan hazatérő felkelők búcsúztatásához és fogadásához.” Porkoláb 2015, 195.
- 23 Ez alól részben Hertelendy Gábort említhetjük kivételként, aki 1809-ben „a felkelő sereg Tiszán inneni területének egyik dandárparancsnoka lett.” Réfi 2005, 45. Mindazonáltal Hertelendy sem a felkelő sereg élén véghez vitt tettei alapján nyerte el hírnevét.
- 24 Porkoláb 2015, 193.
- 25 Ennek legfőbb elemeiről – köztük a hun-magyar rokonsággal – és kialakulásáról lásd Szűcs Jenő alapvető munkáját, különösen: Szűcs 1984, 92–95.
- 26 Berzsenyi Dániel: *Herczeg Eszterházy Miklóshoz, midőn a’ Szombat helyi táborban commandéroza a’ Nemességét*. A vers szövegét lásd: Merényi 1979, 10–13.
- 27 Szilágyi 1994, 11–20.
- 28 „A serkentésnek és a magasztalásnak ez a genealogikus toposza azt az elvárást fejezi ki, amely szerint az inszurgenseknek méltóvá kell válniuk bajnok őseikhez. A dicsőséges múltat – Árpád mellett – számos vitéz előd testesíti meg az inszurrekciós panteonban: Attila (Etele), Álmos, Tökhötöm (Tuhutum) és Lehel vitézek, Mátyás király, valamint a törökellenes harcok hősei, Hunyadi János, Kinizsi Pál, Kemény János és Zrínyi Miklós.” Porkoláb 2015, 208–209.
- 29 Porkoláb 2015, 205.
- 30 Császár 1909, 6.
- 31 Császár 1909, 6.
- 32 Vaderna 2017, 91–92.
- 33 Erről lásd: Bíró 1998, 161–189.
- 34 Keresztury–Tarnai 1960, 9–87.
- 35 Keresztury–Tarnai 1960, 11–12.
- 36 Batsányi művéről lásd: Bíró 1998, 173–175.
- 37 Mezei 1958, 15–17.
- 38 Losontzi 1773.
- 39 Dienes-Ugrai 2013, 91.
- 40 Dugonics András *Etelka* című regényében összhangba próbálja hozni a hun és a finnugor rokonságot. Bíró 1998, 178–180.
- 41 Mikos 2010, 52.
- 42 A 18–19. század fordulójának különböző nemzeti identitásváltozatairól lásd: Bíró 2005. *A natio Hungarica* fogalmáról lásd Bíró 2005, 582–583. A különféle etnikai és nemzeti identitástudatok alakulásáról lásd még Szűcs Jenő tanulmányát: Szűcs 1984, 189–280.
- 43 Bíró 1998, 174–175.
- 44 Vaderna 2017, 48–87.
- 45 Vaderna Gábor erre a gondolatmenetre fűzi fel Sebestyén Gábor életművének ismertetését könyve összegző fejezetében, amikor bemutatja, hogy Sebestyén életműve hogyan kapcsolódik a rendi költészet különböző formáihoz, a közköltészethez, az érzékenységhöz és a bárdköltészethez: Vaderna 2017, 457–502.
- 46 A dicsőség nem csupán a győztesé volt, hanem családjaé és városaé is. Lásd erről Aimé Puech megállapításait Pindaros-kiadásának bevezetőjében: Puech 1949, 9–10.
- 47 Pindaros esetében is voltak további eszközök: „Statues and other kinds of dedication, set up at the sanctuary where the victory was won, or in a sanctuary or public place in or near the victor’s hometown, could serve the same purpose”, Nicholson 2022, 49.
- 48 „If, then, athletic victory seems like a cultural anchor in Pindar’s odes, that is the odes’ achievement, rather than describing universal values, the odes promoted the values of their patrons by making them seem universal. The value of athletic victory was contested, and each ode had two jobs: to praise the specific victory and to establish the value of the whole institution of athletics.” Nicholson 2022, 48.
- 49 Vaderna 2017, 53–57.
- 50 „Some were much less impressed by athletic victory, and questioned whose interests it served. Xenophanes, one of the late archaic period’s great intellectual iconoclasts, complained that even those who won the most prestigious events at the most prestigious games did not make a city »better governed« or »fatten the city’s storehouses« (fr. 2.19–22 W).” Nicholson 2022, 47.
- 51 Erre jó például szolgálnak azok a közköltészet körében ránk maradt katonaénekek, amelyek a katonaelet árnyoldalait tárják elénk. Lásd: Csörsz Rumen–Küllös 2013, 160–211.
- 52 „Sur les circonstances dans lesquelles la victoire a été remportée, il est très bref. Il ne cherche pas, comme le feront plus tard les Alexandrins, à intéresser les amateurs de sport par une description technique des épreuves.” Puech 1949, 10.
- 53 „Feltűnően hiányoznak viszont az inszurrekciós költeményekből a tényleges harci eseményekre, az adott politikai és katonai kontextusra történő utalások. A lelkesült szerzők az általánosság magas fokán zengik a bajnoki erényeket.” Porkoláb 2015, 196.
- 54 „The basic ideological maneuver of these poems is to liken the achievement of the victor to the achievements of past heroes by linking a mythical narrative to the present context through proverbs, or gnomes, and verbal and thematic echoes. The poems were typically commissioned by the victor or a family member for performance by a chorus on his return from the games. [...] The precise venues for performance depended on the norms of the local community, as well as the patron’s influence, but existing local cults were likely often appropriated as venues for performance, by aristocrats as well as tyrants.” Nicholson 2022, 48.
- 55 Lásd például a VII. olympiai ódát, amelyben Pindaros Diagoras, egy rhodosi bokszoó sikerei kapcsán a sziget történetével kapcsolatos mítoszokat mesél el, miközben kitér Diagoras nemzetiségére is. Vö. Puech 1949, 87–92.
- 56 Érdekes példákat hoz erre: Duploux 2006, 56–64. Mint megállapítja: „Dans la mentalité grecque, le nombre absolu d’ascendants ne semble toutefois pas avoir été aussi important que la valeur individuelle de chacun d’eux et surtout du fondateur de la lignée.” Duploux 2006, 57.
- 57 „Quand elle n’éclate pas assez dans les vainqueurs qu’il célèbre, il va la chercher dans leurs aïeux, dans leur patrie, dans les instituteurs des jeux, partout où il en reluit des rayons qu’il a le secret de joindre à ceux dont il couronne ses héros...” Barthélemy 1798, III, 275. – „Ha meg nem villámlik eléggé a’ magasztalt vitézekben; őseikben, hazájában, a’ játékok felállítójában, keresi azt mindennütt a’ hol azon sugárok megfénylenek, melyeket ő oly mesterséggel tud hērőssi koszorújába fonni; midőn meglátja azokat, nincs’

- többé eszén, semmi sem tartóztathatja-meg ötét, fényeket a' nap fáklyájához hasonlítja..." Barthélemy 1820, III, 210–211.
- 58 Tóth Ramlert idézi: Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 510.
- 59 Ramler 1756–1758, III, 37.
- 60 A káté formájában megfogalmazott szöveg így sorolja föl a hét vezért: „K[érdés:] Kik voltak a Magyaroknak első Vezérei? F[elelet:] Hét fő Kapitányok: Árpád, Gyula, Kúnd, Szabolts, Űrs, Leel, és Verboltz, mint nevezi Turótzus.” Losontzi 1773, 93.
- 61 Fodor 2015.
- 62 Az *Acta Sanctorum* jezsuita szerzetesek hatalmas vállalkozása volt, amely az egyházi év naptára szerinti rendben mutatta be a szentek életét. Az első, január elejét magában foglaló kötet 1643-ban jelent meg, hogy aztán közel 300 év múlva, 1940-ben fejeződjön be a sorozat a decemberi szenteket tárgyaló 68. kötet publikálásával. Az 1969 előtt április 11-én ünnepelt Leó pápa életét is tartalmazó 10. kötet (a második az áprilisi szentekről) 1675-ben jelent meg először.
- 63 Fodor 2015, 43.
- 64 Losontzi 1773, 79.
- 65 Ez a fordulat Tóth jegyzete szerint Korinnától származik: Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 452. Ez azonban nyilvánvaló képtelenség, hiszen Korinna Pindaros kortársa volt. A 18–19. század fordulójának görög versantológiáiban Érinna neve alatt hozták a szófordulat forrásául szolgáló görög sapphói ódát. Lásd például itt: Pote 1789, 184. és itt: Brunck 1785, I, 59. Talán a név hangzása miatt keverte össze Tóth a két költőt. Friedrich Gottlieb Welcker eredetileg 1817-ben megjelent tanulmánya aztán megkérdőjelezte Érinna szerzőségét. Welcker 1845, 160–161. Ma Melinno műveként tartják számon ezt a szöveget, lásd például Bowra elemzését: Bowra 1957.
- 66 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 509–521.
- 67 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 509. Ungvárnémeti Tóth az olasz irodalmár megállapítását minden bizonnyal nem az eredeti szövegből, hanem François Arnaud *Lettre sur les oeuvres et la vie de Chiabrera, poète lyrique italien* című írásából (Arnaud 1804) vette át, amelyből a szerzőt is megnevezve a következő oldalon szó szerint idéz. Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 510. A Gravina-idézetet Arnaud-írásában lásd: Arnaud 1804, 56.
- 68 Adorjáni 2015, 17; Highet 1976, 224–225.
- 69 Ezt a képet a szöszedet szerint a más helyeken is idézett anakreóni dalokból merítette: Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 458. Vö. Anacreontea, fr. 24, 4. Campbell 1988, 194.
- 70 Réfi 2005, 48. Csörsz Rumen – Küllös 2013, 447.
- 71 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 382.
- 72 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 382.
- 73 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 453.
- 74 Elischer–Fröhlich 1901.
- 75 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 520
- 76 Hasonló módszert láthatunk Gabriello Chiabrera Pindaros-utánzataiban is: „They are all composed in stanzas of six, eight, ten, and sometimes more than ten lines. The lines are uneven in length sometimes having three beats, or four, or five. The rhymes are unevenly distributed: a typical pattern being abab cddc efef. So both rhythm and rhyme are irregularly balanced; but the pattern struck out in the first stanza is carefully preserved in all the others. The general effect is therefore quite like that of Pindar’s odes, except that the turning triadic movement of the dance is lost. The few triadic poems run in shorter, simple stanzas.” Highet 1976, 235.
- 77 Bolonyai–Merényi–Tóth 2008, 380.
- 78 Hermann Pindaros metrikáját értelmező és kommentáló munkája Heyne Pindaros-kiadásának III. kötetében található. Hermann 1798.
- 79 A metrikai sémát lásd: Hermann 1798, 328.
- 80 Porkoláb 2015, 202.

Bibliográfia

- Adorjáni Zs. 2015. „A Pindaros-kép változása az antikvitásban és az újkorban”: *Studia Litteraria*, 54/1–2, 9–17.
- Arnaud, F. 1804. „Lettre sur les oeuvres et la vie de Chiabrera, poète lyrique italien”: F. Arnaud – J.-B. Suard (szerk.): *Variétés littéraires, recueil de Pièces, tant originales que traduites...* Paris, 54–63.
- Barthélemy, J.-J. 1798. *Voyage de jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu de quatrième siècle avant l’ère vulgaire*, Paris, L’An VII [1798], I–VII.
- Barthélemy, J.-J. 1820. *Az ifjú Anacharsis útazása Görög-Országban. A’ bevett időszámítás előtt a’ negyedik Század közepén*. Ford. Deák Filep S. Kolozsvár.
- Bíró F. 1998. *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. Budapest.
- Bíró F. 2005. „Nyelv, »tudományok«, nemzet. Vázlat a felvilágosodás egyik sajátosságáról”: *Holmi* 18/5, 580–594.
- Bolonyai G. – Merényi A. – Tóth S. A. (szerk.) 2008. *Ungvárnémeti Tóth László művei*. Budapest.
- Bowra, C. M. 1957. „Melinno’s Hymn to Rome”: *The Journal of Roman Studies* 47/1–2, 21–28.
- Brunck, R. F. (szerk.) 1785. *Analecta veterum poetarum graecorum I*. Argentoratum. [Strasbourg]
- Campbell, D. A. (szerk.) 1988. *Greek Lyric II. (Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman)*. Cambridge–London.
- Császár E. 1909. *Az utolsó nemesi felkelés a magyar irodalomban*. Győr.
- Csörsz Rumen I. – Küllös I. (szerk.) 2013. *Közköltészet 3. A társadalmi élet költészete. 3/A. Történelem és társadalom*. Budapest.
- Dienes D. – Ugrai J. 2013. *A Sárospataki Református Kollégium története*. Sárospatak.
- Duploux, A. 2006. *Les prestiges des Élités. Recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les x^e et v^e siècles avant J.-C.* Paris.
- Elischer J. – Fröhlich R. (szerk.) 1901. *Szótára Homeros két eposához iskolai használatra*. Budapest.
- Fodor K. D. 2015. „I. Leó pápa és Attila hun király találkozása – eredet és legenda”: Fodor B. – Galambos I. (szerk.): *Hunok a történelemben és a hagyományokban*. Budapest, 35–49.
- Hermann G. 1798. „Commentatio de Metris Pindari”: Ch. G. Heyne (szerk.): *Pindari Carmina*, vol III. pars I: *Carminum Pindaricorum Fragmenta et Godofredi*. Göttingen, 177–356.
- Highet, G. 1976. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influence on Western Literature*. Oxford.
- Keisz Á. 2023a. „Az ógörög zsenégtől a Pindaros-imitációkig. Ungvárnémeti Tóth László görög verseinek keletkezéstörténete”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 127/3, 296–331.
- Keisz Á. 2023b. „Hermína emlékére. Pindaros-imitáció és alkalmi költészet Ungvárnémeti Tóth László Hermína-ódájában”: *Irodalomismeret* (megjelenés alatt).
- Keisz Á. 2024. „A tükörben Pindaros. Az újkori Pindaros-utánzás dilemmái és Ungvárnémeti Tóth László Pindaros-képe”: Dobos B. – Juhász D. – Kárpáti B. – Kerti A. E. (szerk.): *Mathéma. Ókortudományi és recepciótörténeti tanulmányok III*. Budapest. (megjelenés alatt)

- Keresztury D. – Tarnai A. (szerk.) 1960. *Batsányi János összes művei* II. Prózai művek I. Budapest.
- Losontzi I. 1773. *Hármas kis tükör*. Pozsony.
- Merényi O. (szerk.) 1979. *Berzsenyi Dániel költői művei*. Budapest.
- Mezei M. 1958. *Történelemszemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában*. Budapest.
- Mikos É. 2010. *Árpád pajzsa. A magyar honfoglalás-hagyomány megszerkesztése és népszerűsítése a XVIII–XIX. században*. Budapest.
- Nicholson, N. 2022. „Commemorating the Athlete”: L. Swift (szerk.): *A Companion to Greek Lyric*. Hoboken, 47–61.
- Pote, T. (közread.). 1789. *Poetae Graeci: sive selecta ex Homeri Odyssea, Hesiodo, Theocrito, Callimacho ... in Usum Regia Scholae Etonensis*. Eton.
- Porkoláb T. 2015. „Szempontok a francia háborúk inszurrekciós költészetének textológiai és filológiai vizsgálatához”: Czifra M. – Szilágyi M. (szerk.): *Textológia – filológia – értelmezés. Klasszikus magyar irodalom*. Debrecen, 191–214.
- Puech, A. (szerk.) 1949. *Pindare 1949. Olympiques* (Tome I). Paris.
- Ramler, K. W. 1756–1758. *Einleitung in die Schönen Wissenschaften, Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von K. W. Ramler*. I–IV. Lipcse.
- Réfi A. 2005. „Egy legendás vasi huszár. Hertelendy Gábor, 1742–1820”: *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények* 32/4, 36–52.
- Szilágyi F. (szerk.) 1994. *Csokonai Vitéz. Mihály. Köttemények 4. (1797–1799)*. Budapest.
- Szűcs J. 1984. *Nemzet és történelem*. Budapest.
- Tóth S. A. 2001. *Az istenülés dicsősége. Ungvárnémeti Tóth László költői portréja*. Szeged.
- Ungvárnémeti Tóth L. 1818a. *Görög versei Magyar tolmácsolattal*. Pest.
- Ungvárnémeti Tóth L. 1818b., „A’ Költő remekpéldáiról, különösen Pindárról, ’s Pindarnak Versmértékéről”: *Tudományos Gyűjtemény* 2/6, 54–89.
- Vaderna G. 2017. *A költészet születése. A magyarországi költészet történetének társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*. Budapest.
- Vizi L. T. 2018. „A napóleoni armádia elleni magyar nemesi felkelés az 1796 és 1805 közötti koalíciós háborúkban”: *Honvédségi Szemle* 146/6, 166–178.
- Welcker, F. G. 1845. *Kleine Schriften*, II. Bonn.

Ebedli Viktória az ELTE Ókortörténeti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási területei: a késő köztársaságkor és a principatus korának politika- és vallástörténete. Disszertációjának témája Venus istennő szerepe Augustus politikájában.

Római és egyéni érdekek keresztútjában

A Venus Erycina-templomok megépülésének körülményei Rómában a Kr. e. 3–2. században

Ebedli Viktória

Trójai származás, római politika

A trójai származás a Kr. e. 3. századtól kezdve befolyásolta Róma külpolitikáját.¹ Hatással volt a diplomáciai kapcsolatokra, a terjeszkedés ideológiai hátterének kialakítására, de a Város hellenisztikus világhoz való kapcsolódásaira is,² hiszen Róma úgy jelent meg és prezentálta magát, mint a tekintélyes múltú trójaiak gyarmata és örököse. Ennek ellenére az ősi származás gondolata a rómaiakra nézve nem mindig tüntette fel őket pozitív fényben, sőt, kezdetben egyáltalán nem ők kezdeményezték ezt az olvasatot. Több olyan történetet is ismerünk a Kr. e. 3. és 2. század legelejéről, amelyekben Róma és a trójai eredettörténet együtt jelenik meg különböző diplomáciai és háborús kontextusban. De ezekből a helyzetekből nem egy konkrét expanziós kísérletet lehet rekonstruálni a hellenisztikus világgal szemben, hanem sokkal inkább egy diplomáciai lavírozást a kelet, a nemzetközi politikába való becsatlakozás és a római identitás megőrzése között. Kr. e. 281-ben, amikor Pyrrhos a tarentumiak kérésére átkelt Magna Graeciába, felhasználta a trójai azonosítást, hogy támogatást szerezzen Róma ellen a nyugati görögök körében. Ennek az volt az alapja, hogy Achilles leszármazottjának tartotta magát, ezért arra építette propagandáját, hogy újra véghez tudja vinni a dicsőséges akháj győzelmet ebben a második háborúban, és legyőzi a trójaiak gyarmatát, Rómát: „Háborúba indult ugyanis az elvándorolt trójaiak ellen, mert Achilles leszármazottja volt” (στρατεύειν



1–2. kép. M. Porcius Cato ezüstdenariusának előlapja (Kr. e. 1. század), 1937.158.85 (balra), valamint az érme hátlapja (jobbra). American Numismatic Society. Roman Republican Coinage online: numismatics.org

γὰρ ἐπὶ Τρώων ἀποίκους Ἀχιλλέως ὦν ἀπόγονος, Pausanias, I. 12, 1).³ Más diplomáciai kapcsolatokban is megjelent a rómaiaknak a trójaiaként való azonosítása, például a segestaiknál az első pun háborúban, vagy II. Seleukos szír uralkodónál a szövetségesek keresése során. Ebben az esetben figyelemre méltó, hogy Róma, habár elfogadta az azonosítást, csupán reagált a kialakult helyzetre.⁴ Az első római kezdeményezések Venus Erycina behozatalával kezdődnek. Az istennőnek szentelt templomok teret adtak a trójai származás nyílt felvállalására és politikai célokra való alkalmazására a Kr. e. 3. és 2. században.

A tanulmány azt vizsgálja, hogy ezek milyen körülmények között jöttek létre és milyen politikai, vallási és társadalmi hatásai voltak. Wiseman mítoszról alkotott definíciója a kutatás egyik fontos kiindulópontját adta, ugyanis ha egy történet eléggé fontos egy közösségben ahhoz, hogy azt újra és újra elmeséljék, ha minden új generáció számára mond valamit, akkor másodlagos, hogy az a történet a mi fogalmaink szerint történeti vagy fikció; nem azt kell vizsgálni, hogy a Romulusról vagy az Aeneasról szóló elbeszélések történetileg alátámaszthatók-e. E történetek esetében azt érdemes vizsgálni, hogy ezek milyen szerepet tölthettek be a római identitás kialakításában és a különböző politikai és vallási aspektusok érvényesítésében.⁵ A tanulmány egyik alapvető kérdése, hogy Venus milyen szerepet töltött be Aeneas és Róma történetében ott és akkor, ahol éppen elmesélték. Ezeknek a megértéséhez nagyon fontos az első Venus-templom felszentelésének története is.

Q. Fabius Maximus Gurgus és az első római Venus-templom

Az első Venus-templomot a Samnis háborúk végén szentelte fel Q. Fabius Maximus Gurgus. Két forrásból tudunk erről; Livius ír az *aedilis*ről és a hűtlen matrónákról:

eo anno Q. Fabius Gurgus, consulis filius, aliquot matronas ad populum stupri damnatas pecunia multavit, ex quo multitatio aere Veneris aedem, quae prope Circum est, faciendam curavit. supersunt etiam nunc Samnitium bella, quae continua per quartum iam volumen annumque sextum et quadagesimum a M. Valerio A. Cornelio consulibus, qui primi Samnio arma intulerunt, agimus.

Ebben az évben Q. Fabius Gurgus, a consul fia, néhány, a nép előtt hűtlenségért elítélt matrónát pénzbírsággal büntetett, és ennek a bírságnak az összegéből építette azt a Venus-templomot, amely a Circus mellett áll. Még mindig zajlanak a Samnis háborúk, amelyek már négy könyv és negyvenhat év óta tartanak kezdve M. Valerius és A. Cornelius consuli évétől, akik először viseltek háborút Samnium ellen.

Livius: *Ab urbe condita* X. 31, 9–10

Servius pedig a hadvezérről és a Samnis háborúkról így ír:

dicatur etiam 'Obsequens Venus', quam Fabius Gurgus post peractum bellum Samniticum ideo hoc nomine consecravit, quod sibi fuerit obsecuta: hanc Itali 'Postvotum' dicunt.

„Venus Obsequensnek” is nevezik, akit a samnis háború befejeződése után Fabius Gurgus azért ezen a néven tisztelt, mert az istennő engedelmeskedett neki: őt az itáliaiak „Postvotumnak” nevezik.

Servius: *In Vergilii Aeneidos Libros* I. 720

A templomépítés körülményei kérdések, hiszen a rendelkezésünkre álló szövegek látszólag két, egymásnak ellentmondó dolgot állítanak: Livius szerint Gurgus *aedilisként* tett fogadalmat a templom megépítésére, amit a házasságtörésekből beszedett pénzbírságokból akart finanszírozni. Servius viszont Venus Obsequensről számol be, akihez külpolitikai sikerek fűződnek, és úgy tudja, hogy Gurgus a templomra *postvotumként* tett fogadalmat. Ezek a szövegrészletek sok vitát szítottak arról, mi lehetett a templomépítés oka.⁶ Ziolkowski elméletei ötletesen magyarázzák a lehetséges indokokat és feloldják a két forrás közti ellentmondást; amellett, hogy a Kr. e. III. században általában hadvezérek szentelték fel a templomokat a Sybilla-könyvek alapján, az *aedilesek* is tehettek fogadalmat templomépítésre, amelyeket a hivatali idejükben kirótt pénzbírságokból finanszíroztak. Ezek ugyan nagyon rövid ideig létező, egyéni motivációból adódó jelenségek voltak, de éppen abban az időszakban lehet azonosítani őket, amikor Gurgus a házasságtörő matrónák pénzbírságából tervezte megépíteni a templomot.⁷ Később Gurgus a samnisokkal háborúzott, aminek a pontos menetéről kevés információ áll rendelkezésre, mivel Livius munkája éppen erről az időszakról töredékes.

Cum Fabius Gurgus cos. male adversus Samnites pugnasset et senatus de removendo eo ab exercitu ageret, Fabius Maximus pater deprecatus hanc fili ignominiam eo maxime senatum movit, quod iturum se filio legatum pollicitus est, idque praestitit. eius consilii et opera filius consul adiutus caesis Samnitibus triumphavit.

Amikor a consul, Fabius Gurgus kedvezőtlen csatát vívott a samnisok ellen, és a senatus a hadsereg éléről való elmozdítását szorgalmazta, az apja, Fabius Maximus, elhárítva a fia megszégyenítését, azzal győzte meg leginkább a senatust, hogy megígérte, a fiának a legatusaként fog elmenni a helyszínre és így is tett. A hadi tanácsaival és fáradtságával támogatta a consul fiát, aki, miután a samnisokat levertek, diadalmenetet tartott.

Livius: *Periochae Librorum Ab Urbe Condita* XI. 3

A *Fasti Triumphales* is megerősíti, hogy Gurgus Kr. e. 291-ben *triumphust* tartott.⁸ Ziolkowski azt gondolja, hogy ez a két esemény összefügg: Gurgus akkor esküdött fel először a templom megépítésére, amikor *aedilis curulis* volt, és a házasságtörők pénzbírságából akarta finanszírozni a költségeket, de katonai eredményeinek köszönhetően ezt hadvezéri felajánlássá módosította Kr. e. 292–291-ben, a consuli évében, hálából az istenség védelméért a csatában. Ennek a legfőbb oka az lehetett, hogy a hadvezéri felajánlások még mindig jelentősebbnek számítottak, mint az *aedilisként* tett fogadalom. A templom felajánlásával Gurgus a népszerűségét is növelhette, így akarhatta a Kr. e. 292-es évben consultársát, L. Postumius Megellust túlszárnyalni.⁹

Ez az elmélet egy lehetséges folyamatot mutat be Gurgés politikai karrierjében, amelyből egy ambiciózus politikus jellemrajza tűnik fel. Előtte állt az apja, Q. Fabius Maximus Rullianus példája, aki több más hadvezérhez hasonlóan¹⁰ templomépítésre tett fogadalmat a samnis háború során. Az ő sikere követendő példaként lebegett fia szeme előtt; még ha a samnisok fölötti győzelem a gyakorlatban nem is volt annyira egyszerű, mégis sikerrel tetőzte be politikai karrierjét, mivel már *aedilisként* kihasználta egy új – és valószínűleg bizonytalan – lehetőséget a népszerűsége növelésére, majd a katonai pályafutása során *postvotummal* átalakította a templomra tett fogadalmát. Ebben a környezetben érdemes értelmezni Venus Obsequens alakját és templomát. A legnagyobb nehézséget az adja, hogy sehol máshol nem tűnik fel az istennő ezzel a jelzővel. Az *obsequor* ige participiumi alakja – az általunk ismert szövegek fényében – először a komédiáíróknál, Plautusnál, Terentiusznál és Statiusnál maradt fenn, tehát éppen abban a korszakból, amelyről a korábban idézett forrás szól.¹¹ Tételezzük fel, hogy Venus Obsequens már része volt a vallási életnek ilyen névvel Fabius Gurgés korára. A késő köztársaságkorban, ha egy politikus egyéni patrónusaként nevezte meg Venust, Fabiusához hasonlóan egy jelzővel illetve az istenséget, például *felix*, *victrix*, vagy *genetrix*. A jelző – értsük úgy, mint az adott politikus által kiemelt aspektust – megerősítette az egyén és az istenség közötti kapcsolatot. Ez persze a Kr. e. 1. századi gyakorlat visszavetítése, amely, mint önmagában létező politikai program, nem azonosítható a korszakban, de Venus Obsequensnek talán lehetett Gurgés karrierjében egy hasonló többletjelentése, mint Sulla, Pompeius vagy Caesar esetében. Ezáltal az istennő a háború egyik „hadizsákmánya”, meghódított istensége lenne, aki a rómaiakat – vagy konkrétabban Gurgést – kezdte követni. Ezt fontos lehetett hangsúlyoznia egy olyan hadvezérnek, aki a rábízott hadjáratot nem tudta sikeresen lezárni, de vágyott a sikerre és az elismerésre.

Koch úgy vélte – és sokáig ez a nézet volt a meghatározó –, hogy a liviusi forrás egyértelmű bizonyítéka a görög Aphrodité Rómába kerülésének, hiszen a szerelemistennői aspektusa miatt ő volt a megoldás a házasságtörő matrónák okozta problémára.¹² Ezzel szemben Torelli abból indult ki, hogy az egyik samnis városban, Tauxionban tisztelt Aphrodité Niképhoros alakját vette át Fabius.¹³ Ez Venus Victrix kultuszának tehát samniumi eredetet adna. Az a tény, hogy Kr. e. 291-ben a rómaiak a Venusia nevet adták egy nagy latin kolóniának, amelyet a győzelem után alapítottak az elcsatolt területen, arra utalhat, hogy Venus valóban fontos szerepet játszott ebben a régióban.¹⁴ Erre utalhat a legkorábbi Venus-felirat is, amelyet szintén ezen a területén találtak, s amely Kr. e. 300 és 251 közé keltezhető. A feliratról megtudjuk, hogy Statius Closlenius, Marcus rabszolgája áldozatot mutatott be az istennőnek.¹⁵ Nehéz emellett nem idevonni azokat az elképzeléseket, amelyek szerint a trójai eredettörténetnek komoly hagyománya volt a területen. Strabón szerint Laviniumban és a várostól nem messze két nagy Venus-templom is állt. Ezekhez fontos vallási szertartások kötődtek, amíg a samnisok le nem rombolták őket az ideérkezésük után, de ami még fontosabb, hogy Aeneas itt kötött ki, és isteni anyja tiszteletére megalapította a szentélyt, amely az alapját adta a Strabón által ismert rítusoknak.¹⁶ Habár a görög földrajztudós Aphrodité említ az itt tisztelt istenség-

ként, több római forrás is beszámol Laviniumról, Venusról és Aeneasról.¹⁷ Ezt ugyan régészeti leletekkel is próbálják igazolni,¹⁸ de mivel a forrás szerzője Kr. e. 1. századi, így könnyen fennáll annak a lehetősége is, hogy utólagos visszavetítésről van szó. A samnisokról szóló legkorábbi forrásaink is csak elszórtan és koncepció nélkül jelennek meg a görög szerzőknél, így valójában nehéz képet alkotni a háborúk előtti történelmükről és a vallásukról. Fabius Pictor már igyekszik a Rómával folytatott konfliktust folyamatosnak ábrázolni, a narratívát azonban egyértelműen a római győztes hadvezérek szemszögéből teremti meg. A legfontosabb forrásunk mégis Livius, akinél a pontifexek és a consulok listáinak nyomai is fellelhetők, még ha pontosan nem is lehet azt meghatározni.¹⁹ Összefoglalva: nincs konkrét bizonyíték arra, hogy Gurgés Venusa egy Samniumban már létező istennő²⁰ római interpretációja lenne, sem arra, hogy a trójai múlttal kapcsolatban tisztelik az istennőt ezen a helyen, mégis, valószínűbb azt feltételezni, hogy a samnisokkal folytatott háború során találkoztak a rómaiak egy olyan istenséggel, akit Venusként interpretáltak, mint hogy a házasságtörő matrónák miatt lépett volna be a görög Aphrodité Rómába.

Q. Fabius Maximus Verrocusus és az első Venus Erycina-templom

Kr. e. 217-ben, a Trasimenus-tavi csata után, amelyben a rómaiak megsemmisítő vereséget szenvedtek Hannibaltól, a Sibylla-könyvek alapján a *decemvirek* azt javasolták, hogy rendezzenek lakomát az istenek számára. Ezen a *lectisterniumon* Venus és Mars osztozott egy *clinén*. Ezenkívül a Marsnak tett fogadalmakat át kellett irányítani és tiszteletre méltóbbá kellett tenni, Iuppiternek nagy játékokat kellett szentelni, Venusnak és Mensnek pedig templomokat kellett emelni.²¹ Livius szerint a könyvek azt írták elő, hogy aki a legnagyobb *imperiummal* rendelkezett, annak kell Venus templomát felajánlania és felszentelnie.

tum aedes votae. Veneri Erycinae aedem Q. Fabius Maximus dictator vovit, quia ita ex fatalibus libris editum erat ut is voveret cuius maximum imperium in civitate esset; Menti aedem T. Otacilius praetor vovit.

Ezután templomok építésére tettek fogadalmat. Venus Erycinának Q. Fabius Maximus dictator ajánlott fel templomot, mert ugyanis a Sibylla könyvekből azt olvasták ki, hogy annak kell fogadalmat tennie, akinek a legnagyobb imperiuma van az államon belül; Mens templomára T. Otacilius praetor tett fogadalmat.

Livius: *Ab urbe condita* XXII. 10, 10

Amíg Fabius fogadalmat tett és fel is szentelte a Venus Erycina-templomot, unokahúga férje, Q. Otacilius Crassus pedig Mens templomával került kapcsolatba.²² A templomnak Venus Erycina szicíliai kultusza lehetett a mintája. Habár az Eryx-hegyen álló Venus Erycina-szentélyből semmi nem maradt meg, C. Considius Nonianus Kr. e. 57-ből származó római ezüst dénárjából²³ (3–4. kép) következtetni lehet arra, hogy hogyan nézhetett ki az eredeti szentély.



3–4. kép. C. Considius Nonianus ezüstdenariuszának (Kr. e. 57) előlapja (balra), valamint az érme hátlapja (jobbra). REP-9223. Bibliothèque nationale de France. Roman Republican Coinage online: numismatics.org

Ugyan a Venus Erycina-templom csak egy volt az istenek kien-gesztelésének hosszú sorában, a liviusi forrásból és az építke-zés részleteiből (például a templom elhelyezkedéséből) mégis úgy tűnik, hogy ennek kiemelt jelentősége volt.²⁴ A rómaiak már az első pun háborúban találkoztak a Szicíliában tisztelt istennővel. Polybios leírja, hogy amikor Kr. e. 248-ban elvesztették két flottájukat és ezáltal a tengeri irányítást, L. Iunius consul átcsoportosította az erőit az Eryx-hegyhez, a templom-hoz és a hegyoldalán lévő városhoz. Innen a következő né-hány évben sikeresen verték vissza Hamilcar támadásait, aki így sokáig nem tudta visszavenni a hegyet és a templomot, csakis az alsóvárost.²⁵ Polybios úgy írja le ezt a – tengeri ve-reségtől tengeri győzelemig (Aegates-szigetek) tartó – folya-matot, hogy abban döntő szerepe volt az Eryx-hegyen vívott élet-halál küzdelemnek, sőt, további okokat keresve a római győzelemre, azt mondja, hogy valójában az istennőnek volt ebben kulcsszerepe, hiszen a rómaiak oldalára állt. Venus Ery-cina temploma a Capitoliumon a trójai eredet nyilvános felvál-lalását és ezáltal a katonai fölény ideologizálását is segíthette; az első pun háborúban a győzelmet az istenség támogatásával érték el, ezért most, egy krízishelyzetben fontos lehet jelezni, hogy a már meghódított terület istennője – akár önként, a trójai származás miatt, akár a hódítás következtében – a rómaiak oldalára állt.²⁶ Tovább színesíti a képet, hogy a meghódított és Rómában Venusként interpretált istennőnek²⁷ a karthágói As-tarté hatására erős volt a háborús aspektusa.²⁸ Így máris érthe-tőbbé válik, hogy miért volt fontos a Venus Erycina-templom a tárgyalt korszakban. De amellet, hogy az istennő segítette a külpolitikai törekvéseket és a római identitás meghatározását, legalább ugyanennyire fontos körülménye a templomalapítás-nak, hogy a dictator egyéni politikáját is jelentősen befolyásolta Venus Erycina Rómába hozatala. Mert ugyan a Livius által leírtak általános római vallási és politikai reakcióknak tűnnek,

de valójában Fabius, olykor túllépve saját jogkörén, nagyon is jól kihasználta a kínálkozó lehetőségeket népszerűsége növe-lése érdekében.²⁹

A csata után néhány nappal a követek elvitték Rómába a ve-reség hírért, ami miatt pánikhelyzet alakult ki. Amikor a kataszt-rófa mérete nyilvánvalóvá vált, a nép egy dictator választását kérte. Ez a lépés jól mutatja a kilátástalanság mértékét, hiszen a dictatorválasztás hagyományos menete szerint az egyik consul tesz erről javaslatot a senatusnak. Ebben az esetben viszont a *populus* kérte Fabius megválasztását. A senatus talán igyekez-te mérsékelni a nép kegyét élvező, korlátlan hatalmat szerzett dictatort azzal, hogy Minucius Rufust nevezte ki mellé *magister equitum*nak, hiszen a két ember a politikában is eltérő nézeteket vallott, és személyiségében is nagyon különbözött. Fabiust gyerekkorától fogva a visszafogottságáról ismerték, Rufus ellenben igazán forrófejű ember volt. Tovább növel-te a kezdeti népszerűségét, hogy ismert volt a vallási szabá-lyok szigorú betartásáról is. Emiatt a hatalomra kerülése után gyorsan sikerült meggyőznie mindenkit arról, hogy Flami-nius okozta a saját bukását, hiszen nem mutatott be áldozatot, amikor megválasztották consulnak, tehát elhanyagolta vallási kötelezettségeit.³⁰ Ez róla nem mondható el, hiszen a hivatal-ba lépésének első intézkedése az volt, helyreállítsa a *pax deo-rumot*,³¹ s ezért megbízta a *decemvireket*, hogy olvassanak a Sybilla-könyvekből. De ezeket csak előjelek vagy termé-szeti katasztrófák esetében vették elő a rómaiak, nem pedig vesztés csaták után. Valószínűleg Fabius arról is meggyőzte a senatust, hogy a karthágóiaktól elszenvedett vereséget is úgy kell értelmezni, mint az istenek haragját. Ezért ebben a krízishelyzetben a római reakciónak vallási és katonai ele-meket is ötvöznie kell. Ezért tettek fogadalmat Mens és Venus Erycina templomának megépítésére is, továbbá olyan mértékű fogadalmakat tettek, hogy az akkori *pontifex maximus*, L. Cor-

nelius Lentulus a népet is megkérdezte az ügyben.³² Mindezek ellenére Fabius népszerűsége gyorsan visszaesett, amikor nem tudta legyőzni Hannibalt, és szembekerült a *magister equitum*-mal, sőt, halogató taktikája miatt a római néppel.³³ Végül, mikor Rufus seregének megmentésére indult és visszaverte Hannibal támadását, akkor sem tudta visszaszerezni a kezdeti megbecsültségét.³⁴ Ezután Fabius, ugyan már nem volt hivatalban, de engedélyt kért, hogy ő szentelhesse fel a hamarosan elkészülő Venus Erycina-templomot. A senatus válaszul elrendelte, hogy a Kr. e. 215-ös év consulja, Tiberius Sempronius javasolja a népnek, válasszák meg *duumvir*nek Fabiust. Aki így még abban az évben felszentelte a capitoliumi templomot.³⁵ Fabius tehát először a dictatori hatalmát használta ki, aztán, a hivatalos jogkörén túllépve, egyrészt a katonai vereséget vallási szintre emelte, másrészt Venus Erycina templomának felszentelését a saját személyéhez kapcsolta.³⁶ Az istennő Rómába történő behozatalával megnyugtatták a népet, s emellett a római identitást is a trójai eredet felé mozdították el.³⁷

De ez a válasz önmagában nem elég, hiszen először a görögök tekintettek Rómára második Trójaként, és használták fel néhányan (például Pyrrhos) a propagandájukban az akháj főlény ideológiai megerősítésére. Amikor a rómaiak átveszik és saját politikai céljaik elérése érdekében alkalmazzák ezt a hagyományt és azonosítást,³⁸ valahogyan reagálniuk kellett arra az üzenetre, amely eddig a görögök részéről Trója bukására utalt. Szükségük volt egy olyan üzenetre, amely ebben a helyzetben mégis Róma főlényét hangsúlyozza. Ezért kaphatott kulcsszerepet Venus Erycina, ezzel ideiglenesen háttérbe szorítva Aeneast; az ő pártfogása biztosította a pun háborúk idején a hadi főlényt, az isteni támogatást a vágyott végső győzelemhez. Ezt könnyedén meg lehet indokolni a trójai kötődéssel, és noha ebben a kontextusban Aeneas személye kiemelt szereppel bírna, mégis azt látjuk, hogy Venus Erycina isteni alakja emelkedik ki, mint aki ebben a vészterhes időszakban is segíti a második Tróját. Már Polybios is ezt sugallja, amikor a győzelemről ír az első pun háború kapcsán, és ez látszik Fabius politikájából is. A római külpolitika mellett viszont egy sokkal közelebb és talán kézenfekvőbb példa is a rendelkezésére állt. Hiszen a nagyapja, Q. Fabius Maximus Gurgus szentelte fel az első Venus-templomot. A forrásokban nincs közvetlen kapcsolat nagyszülő és unoka, illetve a két Venus-templom között. De a származás felhasználása az egyéni politikai karrierben, az elődökhöz való kapcsolódás jelentősége épp ebben a korszakban éri el a tetőpontját,³⁹ ebben pedig Gurgus fontos példakép lehetett számára,⁴⁰ ami abból is látszik, hogy a samnis háborúk után behozott Venus Obsequens, a meghódított istenség, aki a rómaiak oldalára állt, kísértetiesen hasonlít ahhoz a Venus Erycinához, aki Karthágó meghódítása után Rómát, a „trójai gyarmatot” választotta.

L. Porcius Licinius és a második Venus Erycina-templom

A második Venus Erycina-templomot Kr. e. 181-ben a *Porta Collinánál* szentelte fel L. Porcius Licinus, akinek azonos nevű apja Kr. e. 184-ben, a kelta ligurok elleni hadjárata során tett erre fogadalmat.

aedes duae eo anno dedicatae sunt, una Veneris Erycinae ad portam Collinam: dedicavit L. Porcius L. f. Licinus duumvir, vota erat a consule L. Porcio Ligustino bello, altera in foro holitorio Pietatis.

Ebben az évben két templomot szenteltek fel, az egyiket Venus Erycinának a Porta Collinánál – L. Porcius Licinus, Lucius fia, duumvir szentelt fel, a fogadalmat a templomra L. Porcius consul tette a ligurok elleni háborúban –, a másikat, Pietas templomát a Forum Olitoriumon.

Livius: *Ab urbe condita* XL. 34, 4

Mivel Venus Erycinának már volt egy temploma a Capitoliumon, a legfőbb kérdés, hogy mégis miért volt szükség egy másodikra.⁴¹ Egy, a Trasimenus-tavi vereséghez képest eltérő krízishelyzetet lehet rekonstruálni a Kr. e. 180-as években, de Róma már korábban is, a Hannibal felett aratott végső győzelemtől kezdve, több akadállyal szembesült a belpolitikai kérdésekben. Gazdasági problémát jelentett például a gabonaellátás akadozása, valamint emellett Livius több természeti katasztrófákról is beszámol, például a Tiberis áradásáról, tűzvészekről, földrengésekről, de egy járványról is említést tesz. Vallási konfliktusok is adódtak: a Kr. e. 186-ban kezdődő Bacchanalia-botrány.⁴² A körülmények abban hasonlítanak a korábbi templom felszenteléséhez, hogy a második Venus Erycina-templom szintén külpolitikai és vallási válasz is volt egyben a felmerülő problémákra.⁴³ Orlin szerint a templomépítés háttérében a senatus állt, amely ekkor épp a római társadalom fölötti irányítással küszködött.⁴⁴ L. Porciust Kr. e. 184-ben consullá választották, és Liguriát kapta provinciául, de ezen kívül Livius alig említi,⁴⁵ a templomalapítás utáni rövid részletet követően pedig teljesen eltűnik a forrásokból.

Ez kedvező lépés volt a senatus számára, ha azt akarta hangsúlyozni, hogy a rómaiak mennyire elfogadóak az új kultuszokkal szemben.⁴⁶ Hiszen ez a Venus valószínűleg sokkal közelebb állt a szicíliai hazájához, és több keleti elemet foglalhatott magában. A kutatók régóta feltételezik, hogy a női istenségek bizonyos szentélyeiben olyan nők éltek, akik a szentély vagy az isten nevében prostitúciót folytattak. Ráadásul különösen az Astarté-szentélyekben feltételezték sokáig ennek a szokásnak a gyakorlását. Az utóbbi években azonban nemcsak a gyakorlat jelenlétét vonták kétségbe Astarté szentélyeiben, hanem a szakrális prostitúció egészének létezését is.⁴⁷ A Fasti Praenestini valóban *dies meretricum*ként említi április 23-át, Vinalia napját és Venus Erycina ünnepét. Ovidiustól tudjuk, hogy ezen a napon Róma prostituáltjai az istennő hatalmát ünnepelték azzal, hogy áldozatot mutattak be Venusnak és összegyűltek a Porta Collinában lévő templomában. Azonban Ovidius sem beszél a szakrális prostitúcióról.⁴⁸ A két Venus-templomra a következő választ adják a kérdéssel foglalkozó kutatók: az első szentély túlságosan romanizált volt, ezért nem tudta teljes mértékben tükrözni az eredeti kultuszt, így szükség volt egy második templomra, amely az istennő „keleti” vonásait jobban kidomborítja.⁴⁹ Második templomában az istennő átlépi a római és nem római határát, ezért illik az idegen kultuszok védelméhez, ugyanakkor valami fontosat, valami rómaiak is képviselni akar.⁵⁰ Még ha nem is vetjük el azt, hogy Venus Erycina a senatus nézőpontjából az idegen kultuszok elfogadását is jelképezhette, vannak más olyan elméletek, amelyek a hadi körülményeknek

tulajdonítják a második templom megépülését. A Kr. e. 184-es év consuljai közül sem Liciniusról, sem pedig P. Claudius Pulcherről nem tudjuk, hogy tartott volna triumphust, továbbá a hadseregük Liguriában maradt.⁵¹ Pietilä-Castrén keveset említett ötlete szerint azért épült a templom a városfalon kívül, mert Papirius Masóhoz és Claudius Marcellushoz hasonlóan, Licinius sem tartott triumphust. Venus Erycina második temploma pedig a trójai eredettörténethez köthető; Liguriának is lehetett kötődése az istennőhöz, amit az egyik ligur part neve és az elim városnevek ligur eredete is megerősít.⁵² Stark is megerősíti, hogy Venus Erycina aspektusaiban elsősorban a karthágói Astarté istennőt kell látnunk, így a rómaiak számára ez a karthágóiak felett aratott győzelem szimbóluma is. A második Venus-szentély ennek fényében az *evocatio* megerősítéseként is értelmezhető, hiszen a ligurok, akik ellen L. Porcius Licinus háborút folytatott, a karthágóiak szövetségesei voltak.⁵³ A második Venus Erycina-templom nagypolitikai érdekei között valószínűleg inkább Karthágó és a ligurok elleni győzelem megerősítése és Róma hatalmi státuszának kiemelése játszhatott döntő szerepet, s kevésbé a súlyosnak mondható belpolitikai problémák. A második Venus Erycina-templom, amely Róma harmadik Venus-temploma volt, nem a Capitoliumra épült, hanem a *pomeriumon* kívül a Porta Collinára. Ez jelképezheti azt is, hogy a római terjeszkedés során meg kellett erősíteni a határokat, annál is inkább, hiszen Venus a *pomeriumon* kívül kevésbé juttatja kifejezésre, hogy a senatus mennyire elfogadó volt az idegen kultuszokkal.⁵⁴ A politikai mellett az egyéni érdekek is ezt az értelmezést erősítik. Habár a két L. Porcius Liciniusról nem tudunk sokat, hiszen csak az idézett forrásban tűnnek fel, jobban ismerjük a *gens Porcia* többi politikusát a korszakból. A nemzetség három ágra szakadt, de nagyjából azonos időben tűnt fel minden családból egy-egy politikus a római arisztokráciában. P. Porcius Laeca, aki kicsit fiatalabb Catónál, ugyanabban az évben töltött be *praetori* tisztséget, amikor ő consul lett. L. Porcius Licinius Laecánál jelentősebb karriert futott be. Kr. e. 211-ben *legatus*ként harcolt Capuánál, azután *aedilis*ként Q. Catiussal együtt megrendezték a Plebeiusi Játékokat, majd Kr. e. 207-ben *praetor* lett Gallia Cisalpinában, végül pedig kitüntetéssel harcolt Claudius Nero parancsnoksága alatt – ebben az ütközetben esett el Hadrubal is. Nem tudjuk, hogy mennyire volt szoros a kapcsolat a három család között, de azt igen, hogy nagyjából ugyanabban az időben lép be a politikai színtérre három azonos nevű férfi, akik addig nem voltak ismertek. Elkerülhetetlennek tűnik, hogy tudjanak a másiktól és hogy legalább a közös név miatt hassanak egymás karrierjére.⁵⁵ A két L. Porcius Licinius politikai pályafutásának vizsgálatakor tehát figyelembe kell venni, hogy a *gens Porcia* nem rendelkezik olyan nagy múlttal és presztízzsel, mint például a *gens Fabia*, viszont a Porciusok a tárgyalt időszakban hirtelen nagyon sikeresek lettek, ambíciójuk is jelentősebbé válhatott, mint a *gens* történetében korábban. Éppen ezért a Venus Erycina-templomra tett fogadalom, majd a templom felszentelése az egyéni karriernek sikerének érdekében is kiemelt jelentőséggel bírt. Ebben a kontextusban viszont az istennő inkább tűnik rómainak, mint egy idegen istennőnek. Ezt a számukra rendelkezésre álló példák is igazolják; L. Porcius Licinius jól ismerhetette az első templom megépülésének körülményeit, hiszen részt vett a pun háborúban, így Venus Erycina és a trójai eredettörténet római szemszögből került megvilágításra. De emellett

M. Porcius Cato is fontos példája lehetett a politikusoknak. Cato ismerten a *virtus*ra és a régi római értékekre helyezte a hangsúlyt a karrierje során, és látszólag ellene volt mindennek, ami hellénisztikus.⁵⁶ Cato is hathatott arra, hogy a Porciusok Venus-temploma kevésbé tükrözi a keleti vonásokat.⁵⁷ Az persze vitathatatlan, hogy a második Venus Erycina-templom megépülése után a capitoliumi kultuszhoz képest ott igen eltérő gyakorlat zajlott, de ez talán elterelte a figyelmet azokról a hadi és politikai körülményekről, amelyek között ezt a második templomot is felszentelték. Az istennő azért kaphatott egy második szentélyt, mert nemcsak önmagában jelképezte a pun háború sikereit és Róma nagyhatalommá válását, hanem mert hozzákapcsolódott a trójai származás ideológiája. Erre utal az is, hogy az eredeti szentély külső stílusjegyeit egyáltalán nem másolták le. A templom neve a császárkorban Templum Veneris Hortorum Sallustianorum volt, amit számos felirat megőrzött, illetve fennmaradt egy vázlaton is, amelyet valószínűleg egy 16. századi reneszánsz építész leírásából kiindulva készítettek. Innen tudjuk, hogy külsőleg Róma legkorábbi kerek templomára hasonlított. Arra a Vesta-templomra, amelyben a *penates* tartották, amelyeket a Kr. e. 4. század végére Aeneas *penates*ével azonosítottak. A második Venus Erycina-templom tehát külsőleg inkább volt római, mintsem idegen, sőt, a Pietas-templommal még inkább érezhetővé válik a trójai származásra való utalás, ami, úgy tűnik, ellensúlyozza a kultusz keleties vonásait.⁵⁸ A Liviusi részlet alapján láthatjuk, hogy a *pietas* fogalma az ifjabb L. Porcius motivációi közt is feltűnik.⁵⁹ Az a szokás utal erre, amelyben a fiúk felszentelik azt a templomot, amelyekre még az apjuk tett fogadalmat. És még ha a két L. Porcius el is tűnik a további forrásokból, a *gens* emlékeztében akkor is nyomot hagy ez a történet. Hiszen M. Porcius Cato két, Kr. e. 1. századi érméjén is látható egy Venushoz hasonló nőalak, illetve egy VICTRIX felirat (1–2. kép).⁶⁰

Római és egyéni érdekek kereszttüze

A trójai eredettörténet római felhasználása először Venus Erycina templomainak felszentelésénél mutatható ki a források alapján. Az istennő behozatala mindkét esetben vallási és politikai reakcióként is értelmezhető a különböző krízishelyzetekben, mint amilyen a súlyos Trasimenus-tavi vereség volt, vagy később a ligurok elleni küzdelemben; a belpolitikai gondokkal terhelt Rómában úgy jelenik meg, mint az ősi múlt óta jelen lévő, isteni támogatás. Mindkét korszak különböző problémákkal küzdött, mégis, a templomok által közvetített üzenetek több tekintetben is hasonló képet mutatnak: Venus Erycina a rómaiak oldalára állt a pun háborúban, így mintegy támogatta a trójaiak leszármazottait, s emellett a Város nagyhatalmi státuszát is jelképezte. A trójai származás gondolatából ebben a két esetben tehát az isteni támogatással elnyert hadi fölény gondolata kap főszerepet. Ez nem meglepő, mivel ez a narratíva a Kr. e. 3. századtól kezdve a keleti külpolitika meghatározó eszköze volt Róma háborúinak és diplomáciai fellépésének. Galinsky ehhez kapcsolódó fontos megállapítását ezért nem is lehet cáfolni; szerinte, amikor a trójai származás mint diplomáciai eszköz kimerül, Róma néhány kiemelkedő családja saját céljaira kezdi azt felhasználni.⁶¹ A két – tágabb értelemben három – templomalapítás körülményeinek vizsgálata azonban

arra mutatott rá, hogy a Kr. e. 3. és 2. századi átmenetet állami és egyéni/családi érdekek között nem lehet ennyire mereven elválasztani; a templomokat felszentelő politikusokat jelentős egyéni érdekek fűzték az istennőhöz és a trójai eredettörténethez. Erre remek példa Q. Fabius Maximus, aki feltörekvő politikusként rómaivá tette Venus Erycinát, amihez a nagyapjának és Venus Obsequensnek a kapcsolata is például szolgálhatott. Habár a L. Porciusokat nem ismerjük ilyen jól, az viszont világosan látszik, hogy ebben az esetben is fontos a templomalapítás a két férfi politikájában, valamint Venus a *gens* későbbi emlékeztében is megjelenik. A Venus Erycina-templomok megépítése nemcsak a római nagypolitikában, hanem az egyéni politikai karrierben is kiemelt szereppel bírt.

A római vallás nagyon erősen támaszkodik a hagyományokra és azok tiszteletére, amelyben az ősektől való öröklés kiemelten fontos volt, ezért ilyen módon konzervatívnak tekinthető, viszont a rendszer emellett nyitott az új kultuszokra, így folyamatosan változik. Az új kultuszok befogadási folyamatának egyike csúcsa a Kr. e. 3. századra esik,⁶² ebbe a tenden-

ciába illeszkedik Venus Erycina kultuszának behozatala is. Az igazán érdekes ebben a folyamatban az, hogy ez az idegen kultusz hogyan válik rómaivá. A trójai eredettörténetnek és Venus Erycinának a rómaiságba való beépítése szintén nem érthető meg a templomalapítások nélkül. Ezeknek is volt egy nagyon jellegzetes és egyedülálló kettőssége. A közösség isteneinek templomaira az egyén tesz fogadalmat, nem pedig a szélesebb értelemben vett nép vagy egy a vezető osztály. Egyetlen személy fogadalmat tehet és fel is szentelhet egy templomot úgy, hogy nem kérte a nép vagy a senatus beleegyezését.⁶³ Ezért a templomalapításoknak erős egyéni jellegük is volt. A szentélyeknek, és így a trójai eredettörténetnek a sikerességét alátámasztja, hogy bár a köztársaságkorban az idegen isteneket kizárták a Városból, ez alól kivételt képeztek, akik hivatalosan nem voltak római eredetűek, de már sikeresen asszimilálták őket, vagy akikhez a rómaiak valahogy kapcsolták magukat.⁶⁴ Ilyen istennő volt Venus Erycina, aki a győzelmeket jelenítette meg, valamint a trójai eredettörténetet, ezért lehetett ilyen népszerű a Kr. e. 3-2. század templomalapításai során.

Jegyzetek

- 1 Az aeneasi eredettörténetet már jóval korábban ismerték a rómaiak, ennek a részletes kidolgozásához lásd Galinsky, 1969. De eltérőek a vélemények arról, hogy a rómaiak korábban felhasználták-e az Aeneas-mítoszt valamilyen formában. Galinsky (1969, 160–163) szerint elképzelhető, hogy egy etruszkok utáni hatalomátvétel során fontossá válhatott a történet átvétele, és ezért felhasználták a laviniumi Aeneas-kultuszt. Cornell (1975, 13–14) szerint viszont Aeneas elsődlegesen Laviniumhoz és Alba Longához kötődött, így ebben nem kell római indítást látni. A tanulmány nem tér ki a Kr. e. 3. századnál korábbi időkre. A tanulmányban idézett antik forrásokat saját fordításban közlöm.
- 2 Az eredettörténet felhasználása kapcsolódik a pun háborúk okozta változásokhoz, amelyekről lásd Pietilä-Castrén 1987, 22–23.
- 3 A Pausanias által hagyományozott mondat nem feltétlenül Pyrrhóstól származik. Bolder-Boos (2015, 97–98) szerint sokkal valószínűbb, hogy késői visszavetítésről van szó. A kérdéshez lásd még Gruen 1992, 44.
- 4 Az elméletről lásd Gruen 1992, 44–46.
- 5 Wiseman 2004, 10–11.
- 6 Kutatástörténeti összefoglalót ad Bolder-Boos (2015, 86–90) és Oakley (2005, 342–343).
- 7 Ziolkowski 1992, 258–260.
- 8 A felirat ezen a helyen töredékes. I2 p. 45 = Inscr. It. XIII 1, 1 p. 72 sq. fig. XIII (*Fasti Triumphales Capitolini*).
- 9 Ziolkowski (1992, 168–169) szerint nem ez az egyetlen lehetséges indok, a házasságtörés bűnét is ki kell engesztelni.
- 10 A hadvezéreket felsorolja Bolder-Boos (2015, 88). Rullianus Kr. e. 295-ben tett fogadalmat Iuppiter Victor templomára. Livius X. 29, 14.
- 11 Az első ilyen legkorábbi felirat Kr. e. 150 és 101 közé keltezhető. CIL 06, 39859.
- 12 Koch 1955, 16. Sokáig igyekeztek arra a kérdésre is választ adni, hogy az istennőnek ebben a kontextusban milyen erkölcsi szerepe volt. Koch, valamint a Venus Verticordia szobor felszentelésének tükrében Simon is úgy értelmezte, hogy Venus itt nem csábítóként, hanem erkölcsi fölénnyel jelenik meg. Lásd Plin. *Nat.* VII. 120 és Val. Max. VIII. 15, 12; Simon 1990, 213.
- 13 Bolder-Boos 2015, 91.
- 14 Servius azonban a kolónia nevét egy Aphrodisias nevű görög városra vezeti vissza, amelyet állítólag Diomédész alapított, hogy csillapítsa az istennő haragját; vö. Servius: *Aen.* XI. 246.
- 15 Friggeri–Granino Cecere–Gregori 2012, 119.
- 16 Strabón: *Geographica* V. 3, 5.
- 17 Strabón mellett Pomponius Mela (*De Chorographia* II. 71) és az idősebb Plinius (*Naturalis Historia* III. 28) is Aphrodisiumként hivatkozik a helyre, ellenben Cassius Hemina (hivatkozik rá Solinus II. 14) és Festus (XXC. 18) Venus Frutisként emlegeti. A források kapcsán felmerül a kérdés, hogy az általunk ismert Venus milyen már létező mintákból alakult ki, kultuszait milyen hatások és befolyások érték. Latiumban nem volt jelentős görög befolyás, de a szerzők származása és a forrásaik befolyásolhatták a szentély elnevezését. Erre a gyakorlatra példa, hogy amikor Strabón a sabin nők elrablására emlékező harci játékokról ír, Neptunus helyett Poseidónnak hívja az istent, amikor pedig Hercules kultuszáról ír az Ara Maximánál, Héraklészről beszél. Strabón: *Geographica* V. 3, 3–4.
- 18 A kultuszhelyet a modern Pratica di Mare-i „tizenhárom oltár” szentélyével próbálják azonosítani, amely Lavinium egykori területén található. A legkorábbi oltár a Kr. e. 6. század közepéről származik, de maradt fenn a Kr. e. 2. századból is. A 13. oltártól nyugatra, 100 m-re egy kis méretű *héróont* találtak. Ezt gyakran Aeneas *héróonjával* azonosítják. De az aeneasi hagyományban Alba Longa úgy jelenik meg, mint amely elnyomta Laviniumot, és így kevés utalás van az előbbi vezető szerepére. Galinsky 1969, 145–153.
- 19 Salmon 1967, 3–4.
- 20 Torelli szerint ez az istenség Mefitis. Bolder-Boos 2015, 92–93.
- 21 Livius XXII. 9, 9–10.
- 22 Beck 2005, 286. Felmerült a kutatásban, hogy Venus Erycina és Mens temploma a trójai eredettörténet révén egymáshoz kapcsolható. A különböző felvetésekhez lásd Galinsky 1969, 175–176.
- 23 Az érme hátlapján a hegyen álló templom látható, amely az ERVC felirat alapján egyértelműen azonosítható, míg az előoldalon Eryx istennő feje látható. Lásd. RRC 424.

- 24 A problémát már felvetette Orlin (2010, 72).
- 25 Polyb. I. 55; I. 57–58.
- 26 Azt, hogy a trójai eredettörténetet ebben az időszakban már politikai és vallási szinten is használták a rómaiak, bizonyítja, hogy néhány évvel később, Kr. e. 204-ben, Pergamonból Rómába hozzák a Magna Matert, amit az istenség trójai származásával indokoltak. Orlin 2010, 76–83.
- 27 Az Eryx-hegyen lévő istennőt Astartéként ismerték, akinek számos párhuzama fedezhető fel a Rómában kialakult Venusszal, meglepő módon sokkal több, mint Venusnak a görög Aphroditével. Úgy tűnik, hogy a római istennő ekkor egy karthágói *interp-retatio Romana* révén jött létre. Bolder-Boos 2015, 102–103.
- 28 Ennek nagy szerepe volt a Hannibal ellen vívott háborúban. Az, hogy ezután a rómaiaknál is erős maradt ez az aspektus, jól látszik például a Kr. e. 1. századi pénzérméken is. Orlin 2010, 73–75.
- 29 A történet következő részleteit összefoglalja Orlin 2010, 71–72.
- 30 A Trasimenus-tavi csata következményeihez és Fabius karakterének jellemzéséhez lásd Bagnall 1995, 228–230.
- 31 A kutatás korábban ezt a vallásosság szilárd bizonyítékeként értelmezte, a modern kutatás azonban úgy véli, hogy a *pietas*nak mind a vallási, mind a politikai vonatkozását látnunk kell ebben. Beck 2000, 85.
- 32 Livius XXII 10.
- 33 Jármí 2019, 148–150.
- 34 Bagnall 1995, 234–236.
- 35 Livius XXIII. 30–31.
- 36 Több okból is lehet arra következtetni, hogy Fabius a dictatori hivatalának valamilyen sajátos, vallási jelleget akart adni. Hiszen egy olyan emberről van szó, aki a karrierje során birtokolta az auguri és a pontifexi hatalmat is, a hivatali ideje alatt pedig a már ismert vallási tevékenységein túl a lictorok számát 12-ről 24-re emelték. Beck 2005, 287.
- 37 Gruen (1992, 47) szerint a trójai származás hangsúlyozása a rómaiak számára megnyugvást és kitartást biztosíthatott
- 38 A pun háború idején megerősödött a hellenisztikus világhoz való kapcsolódás igénye. De idáig csak néhány nemesi család tartotta a kapcsolatot Görögországgal, például a *gens Fabia*, amelynek emiatt kulcsszerepe lett ebben. Fabius pedig éppen ezért kiváló görög képzést kapott. Beck 2000, 83.
- 39 Illetve nagy szerepet fog játszani a nemesség további rétegződésében is. Beck 2005, 141.
- 40 Fabius Maximus Verrucosusról a *gens Fabia* emlékeztetésében lásd Jármí 2019, 148–208.
- 41 A problémát már szintén felvetette Orlin (2000, 70–71).
- 42 A római problémákat felsorolja Orlin (2000, 71) és Astin (1978, 76–77).
- 43 Ez persze inkább egy általános igazság. Az egyes problémák megoldásaira különböző válaszok adhatók. Orlin 2000, 71–72.
- 44 Orlin 2000, 84.
- 45 Egy, a téma szempontjából lényegtelen belpolitikai kérdéstről ír még Livius XXXIX. 39.
- 46 A templomot talán azért emelték, hogy hangsúlyozzák a senatus és a nép közötti harmóniát és együttműködést, amely a Kr. e. 186-os Bacchanalia-botrány után megszakadt, és hogy kiemeljék, a senatus nem volt alapvetően ellenséges minden idegen kultusszal szemben. Orlin 2000, 83–84.
- 47 Bolder-Boos 2015, 104–106.
- 48 Ovidius: *Fasti* IV. 865–876.
- 49 Ez a vélemény nagyon elterjedt a kutatásban, vö. Galinsky 1969, 188; Bolder-Boos 2015, 104; 132.
- 50 Orlin 2000, 86–89.
- 51 Livius XXXIX. 45, 3.
- 52 Pietilä-Castrén 1987, 107–111. Galinsky (1969, 188) szerint ellenben nem kapcsolódott semmilyen módon a trójai eredettörténethez.
- 53 Stark 2007, 185.
- 54 Fontos, hogy a *pomerium*on belül csak olyan istenségnek építhettek szentélyt, aki rómainak számított. De Venus Erycina és Magna Mater esetében az istennők a trójai eredettörténet révén már rómaivá váltak. Emmelius 2021, 114–115.
- 55 Astin 1978, 9.
- 56 Ennek ellenére kiváló görög képzésben részesült. Bagnall 1995, 376–377. A kijelentés ellentmondásosságáról lásd Gehrke, 2000, 147.
- 57 Vannak olyan felvetések, miszerint Cato maga építtetett extra *pomerium*ot a templom köré Kr. e. 184-ben, ami még kevésbé teszi lehetségessé, hogy Venus Erycina valami idegent képviseljen. Galinsky 1969, 185.
- 58 Galinsky 1969, 180–185.
- 59 Az ősök *exemplum*ainak megjelenítése a sikeres római politikai karrier alapvető eleme volt. Ennek egy fontos vonatkozása a *pompa funebris* is. Erről lásd Hegyi 2018, 120–122.
- 60 Nincs bizonyítva, hogy az érmén Venus látható, ugyanakkor ikonográfiai szempontból nagy a hasonlóság más Venus-érmékkel, illetve a *Victrix* jelző épp a korszakban válik majd az istennőnek egy fontos aspektusává. RRC 343/1, 343/2.
- 61 Galinsky 1969, 187–188.
- 62 North 1976, 8.
- 63 Ziolkowski 1992, 235–236.
- 64 Ziolkowski 1992, 267.

Bibliográfia

- Astin, A. E. 1978. *Cato the Censor*. Oxford.
- Bagnall, N. 1995. *Rom und Karthago. Der Kampf ums Mittelmeer*. Berlin.
- Beck, H. 2000. „Quintus Fabius Maximus – Musterkarriere ohne Zögern”: K-J. Hölkeskamp – E. Hölkeskamp-Stein (szerk.): *Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik*. München, 79–92.
- Beck, H. 2005. *Karriere und Hierarchie. Die römische Aristokratie und die Anfänge des cursus honorum in der mittleren Republik*. Berlin.
- Bolder-Boos, M. 2015. „Der Krieg und die Liebe – Untersuchungen zur römischen Venus”: *Klio* 97/1, 81–134.
- Crafword, M. H. 1975. *Roman Republican Coinage*. Cambridge.
- Cornell, T. J. 1975. „Aeneas and the Twins: The Development of the Roman Foundation Legend”: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 21, 1–32.
- Emmelius, D. 2021. *Das Pomerium, Geschriebene Grenze des antiken Rom*. Göttingen.
- Galinsky, G. K. 1969. *Aeneas, Sicily, and Rome*. Princeton.
- Gehrke, H-J. 2000. „Marcus Porcius Cato Censorius – Ein Bild von einem Römer”: K-J. Hölkeskamp – E. Hölkeskamp-Stein. (szerk.): *Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik*. München, 147–159.
- Gruen, S. E. 1992. *Culture and National Identity in Republican Rome*. Ithaca – New York.

- Green, M. C. M. 2002. „Varro’s Three Theologies and their Influence on the *Fasti*”: G. Herbert-Brown (szerk.): *Ovid’s Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*. Oxford, 71–101.
- Friggeri, R. – Granino Cecere, M. G. – Gregori, G. L. 2012. *Terme di Diocleziano: La collezione epigrafica*. Milánó.
- Hegyí W. Gy. 2018. *Mos és res publica. Politikai kultúra a köztársaságkori Rómában*. Budapest.
- Jármi V. 2019. *A római nemzetségek emlékezete*. Doktori disszertáció. Budapest.
- Koch, C. 1960. „Untersuchungen zur Geschichte der römischen Venus-Verehrung”: O. Seel (szerk.): *Religio. Studien zu Kult und Glauben der Römer*. Nürnberg, 39–93.
- Lomas, K. 2018. *The Rise of Rome. From the Iron Age to the Punic Wars*. Massachusetts.
- Oakley, P. S. 2005. *Commentary on Livy Book X*. Oxford.
- Orlin, E. 2000. „Why a Second Temple for Venus Erycina?”: *Studies in Latin Literature and Roman History* 10, 70–90.
- Orlin, E. 2010. *Foreign Cults in Rome. Creating a Roman Empire*. Oxford.
- Pietilä-Castrén, L. 1987. *Magnificentia Publica. The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars*. Helsinki.
- Simon, E. 1990. *Die Götter der Römer*. München.
- Stark, I. 2007. „Religiöse Konflikte in Rom durch neue Götter und Kulte (von der Entstehung des Imperium Romanum bis in die Spätantike)”: J. Rüpke – F. Fabricius (szerk.): *Antike Religionsgeschichte in räumlicher Perspektive. Abschlussbericht zum Schwerpunktprogramm 1080 der Deutschen Forschungsgemeinschaft „Römische Reichsreligion und Provinzialreligion”*. Tübingen, 183–195.
- Wiseman, T. P. 2004. *The Myths of Rome*. Devon.
- Ziolkowski, A. 1992. *The Temples of Mid-Republican Rome and Their Historical and Topographical Context*. Róma.

Jancsovcics Fanni az ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területe a Kr. e. 1. század római elitjének politikai kommunikációja.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Verginia: egy szükségszerű halál* (2020/1).

Homines novi

Visszatérés a „rég”i virtushoz

Jancsovcics Fanni

1. *Nobilitas* és *homo novus*ok

Yakobson a római köztársaság rendszerének stabilitását és az elit vezető szerepének folytonosságát az elit kulturális hegemoniának tulajdonítja; ez a kulturális hegemonia rítusokban, ceremóniákban és hagyományokban egyaránt megjelent.¹ Hölkeskamp és Wiseman vitája a római nép kollektív emlékezetéről szintén az elit ezen hegemoniáját járja körül, pontosabban azt, hogy az elit által kisajátított emlékezésből mennyire és milyen módon részesedhetett a római nép.² A római köztársaság kultúráját tehát az elit tekintélye alakította – mégpedig az emlékezeten keresztül.

Flower megfogalmazásában a mindenkor római politikus célja annak elérése volt, hogy a közösség későbbi megemlékezését kiváltsa és hogy ebben a megemlékezési aktusban a múlt – szintén megemlékezésre méltó – hősei mellé kerülhessen. A megemlékezés folytonosságába való becsatlakozás szempontjából az egyik legfontosabb státuszszimbólumot az ősök viasz arcmásai jelentették, illetve ezek a *pompa funebris*, az elit gyászszertartása keretében történő felvonultatása.³ A *pompa funebris* vizsgálata két, a politikai elit működése szempontjából fontos kérdésre mutat rá: egyrészt a *nobiles* zártságára, másrészt a politikai legitimitációban betöltött szerepére.⁴ A *laudatio funebris*, vagyis a halotti beszéd kiváló színteret adott a római politikai elit újabb és újabb generációi számára, hogy politikai befolyásuk megtartása érdekében hivatkozhassanak felmenőik nevezetes cselekedeteire. Ennek fényében tehát a nép tömegeitől az emlékezés/emlékeztetés aktusán keresztül elválasztott elit egy olyan társadalmi réteg volt, amely tisztégviselt ősöket tudott felmutatni és *pompa funebris* tartására volt jogosult, mégis, látszólagos zártsága ellenére folyamatos változásban volt.

A folyamatos változás annak ellenére megfigyelhető és bizonyítható, hogy sem a *nobilitas*nak, sem a *nobilitas* körébe újonnan bekerülő *homo novus* fogalmának római definíciója nem ismert. A modern tudomány több alkalommal is kísérletet tett e csoport pontos körvonalazására. Mommsen meglehetősen tágan értelmezte a *nobilitas* fogalmát, gyakorlatilag a patrícius renddel egyenértékűnek tekintette, kiegészülve a nem patrícius származású tisztségviselőkkel. Ezzel szemben Gelzer sokkal szűkebbre vonta a csoport körvonalát: csak a consuli családból származókat tekintette a *nobilitas* részének. Ebben az értelemben a *nobilitas* a tisztségre megválaszthatók (melybe a lovagrend is beletartozott) csoportjának, tehát a politikai elitnek a legfelsőbb körét jelenti.⁵ Gelzer ezen szűk definíciója irányadónak bizonyult. A 80-as években történt újabb kísérlet a definiálásra: Brunt lényegében a mommseni definícióhoz való visszatérést javasolta azzal, hogy a *ius imaginum*mal rendelkezők körét, tehát a *curulis magistratus*ok leszármazottjait azonosította a *nobilesszel*.⁶ Burckhardt később Brunt ellen érvelve a Cicero által *nobiles*nek nevezett személyeken tesztelte a gelzeri definíciót, és arra jutott, hogy a vizsgált 294 esetből mindössze 12 volt teljes bizonyossággal kizárható. Abban viszont egyetért Brunttal, hogy a *homo novus* fogalmát a *nobilitas* ellentétéként használják a forrásaink.⁷

A *nobilitashoz* hasonlóan a *homo novus* fogalma is meglehetősen homályos. Amennyiben a *homo novus* úgy definiáljuk, mint azt a személyt, aki családjában először tölt be consuli tisztséget, tehát az első, aki a gelzeri értelemben vett *nobili-*

tas részévé válik, téves képet kapunk. Az ilyen, „teljesen új” *homo novus* meglehetősen ritka volt, szinte szenzáció. Valószínűbb, hogy a felfokozott politikai versenyhelyzetben jóval nagyobb volt a *gens*ek fluktuációja, mint gondolnánk. Egyes *gens*eknek generációkba tellett míg magasabbra tudtak lépni a *cursus honorum*on, míg végül egy tagjuknak sikerült elérni a consulságot. Egyes *gens*ek pedig, miután több generáción keresztül adtak consulokat, nyomtalanul eltűnnek a politikai életből.⁸ Tehát a mindenkor *nobilitas* összetétele folyamatos változásban volt, köszönhetően belső fluktuációjának és – az intézményrendszert tekintve – nyitottságának.

Ez a nyitottság viszont meglehetősen csalóka volt: választás útján ugyan lehetséges volt bekerülni a *nobiles* sorába, de a politikai legitimitáció és öndefiníció alapjául szolgáló ősök (*maiores*) és a tetteiket elbeszélő *exemplum*okra való emlékezés viszont továbbra is a politikai kommunikáció részei maradtak.⁹ A politikai elitbe újonnan belépő *homo novus* rétegnek szükségszerűen be kellett csatlakoznia ebbe kommunikációba, amely saját politikai elitbe való tartozásukkal ellentétben állni látszott – tekintve az olyan ősök hiányát, akiknek dicső tetteit a kollektív emlékezet részeként fel tudták volna idézni. A *homo novus*ok esetében e bevett legitimitációs kommunikációhoz való csatlakozás mellett egy másik vizsgálандó tényezőt is számba kell vennünk (ahogy számba kellett vennie a római politikai elitnek is), amikor az ősök felmutatását mint legitimitációs eszközt vizsgáljuk. A Hölkeskamp és Wiseman között lezajlott vita is rámutatott a *gens*ek történetéből összetevődő kollektív emlékezet kapcsán, hogy a tényleges kollektivitás mennyire kérdéses. Tehát a politikai kommunikáció „befogadói rétegének”, a római népnek e legitimitációs eszközhöz való viszonyulását is vizsgálnunk kell. Yakobson szerint a *populus* kondicionálva lett „természetes vezetőinek” elfogadására, és ebből az elfogadásból csak alkalmanként volt képes kitörni és a politikai elit ellen fordulni. Véleménye szerint a kondicionálás azért volt lehetséges, mert a politikai kultúra elitista és népszerű elemek keverékéből tevődött össze.¹⁰ Azonban a politikai elit körébe tartozó családok „privát” ősei mellett egy tágabb, *publicus* jelentésben is megjelenik a *mos maiorum*ra való hivatkozás a kommunikációban mint kollektíve, a római nép őseinek *mos*ára való hivatkozás, amely egyrészt a politikai kultúra belső sajátosságából is fakadhatott, de mögötte lehetett a *gens*ek történetét kívülről szemlélő nép figyelembe vétele is. Az elsődleges, legitimitációs eszközként használt családi ősök tetteinek említésétől függetlenül, általános értelemben említésre kerülő *mos maiorum* minden bizonnyal a római nép, mint közösség identitásának megfogalmazását, megerősítését szolgálta. A politikai elitbe belépő *homo novus* politikusok a *mos maiorum* e két jelentése között egyensúlyozva kapcsolódnak be az ősöket felhasználó politikai kommunikációs nyelvbe. Ez új dimenziót nyitott az ősökre való hivatkozás retorikájában.¹¹ Ennek a vizsgálatához legbővebb forrásunk Cicero. Cicero az általános, *publicus* értelemben vett ősök mellett másokra is hivat-

kozik saját legitimitációja érdekében. *Homo novus*ként *privatus* ősöket nem tud felvonultatni, az ehelyett álló *homo novus* retorika közhelyét, miszerint csak saját teljesítményével tudja igazolni alkalmasságát, viszont képes túllépni. Ősök helyett a múlt *homo novus*a hivatkozik mint követendő példaképekre.¹² Szinte listázza az általa követésre méltó, tehát consulságot elért *homo novus* elődöket. Az *imitatio* aktusa felől nézve ez a katalógus pontosan úgy működik, mint a *nobilitas* retorikájában az ősök tetteire való emlékezés és emlékeztetés. Cicero saját listájából Catót és Mariust említi legtöbbször mint személyes, kedvenc *exemplum*ait.¹³ Mindkét példakép úgy jelenik meg a forrásainkban, mint akik *homo novus* létükre beléptek a *mos*ról és *virtutes*ről folyó morális diskurzusba, kontrasztba helyezve magukat a *nobilitas*sszal.¹⁴ Ez a tanulmány, többek között, ennek a jelenségnek közelebbi vizsgálatát kívánja nyújtani Sallustius Marius-beszédén keresztül.

Sallustius saját közelmúltjának, a Iugurtha ellen vívott háborúnak az elbeszélésébe illeszti Marius, a frissen megválasztott, *homo novus* consul beszédét. Ami a beszéd eredetét érinti, inkább Sallustius fikciójának kell tartanunk, mintsem a történeti, retorikai hagyományban megőrződött beszédnek, annak ellenére, hogy bizonyos párhuzamokat mutat Plutarchos Marius-életrajzával.¹⁵

A beszéd felvezető mondatában Sallustius így fogalmaz:¹⁶ „Mert miután minden követelését megszavazták és nekiállt sereget toborozni, népgyűlést hívott össze, hogy szokásához híven a népet buzdítsa és a nemességet ingerelje” (*Nam postquam omnibus, quae postulaverat, decretis milites scribere volt, hortandi causa simul et nobilitatem, uti consueverat, exagitantem contionem populi advocavit*, Sall. Iug. 84, 5). A frissen megválasztott consul, *ius contionandi*val rendelkező Marius tehát *contio*t hív össze, az egyetlen hivatalos formáját a néppel való közvetlen találkozásnak és információcserének.¹⁷ Ebben, a mondhatni klasszikus beszédsszituációba helyezi Sallustius a beszédet, mellyel látszólag rögtön ellent is mond a rövid összegzés: az egymással ellentétes irányú buzdítás és ingerlés kettőssége. A *nobilitas* ingerlésének és támadásának motívuma meglehetősen merész felütés Sallustius részéről, hiszen Marius megválasztott consulként, a politikai elit minden támogatását élvezve szól a néphez a *rostra* emelvényéről. Yakobson nagyon helyesen rámutat a felvázolt helyzet abszurditására:



1. kép. Jobb oldal: Libertas istennő, bal oldal: rostra (Róma, Kr. e. 45, British Museum, ltsz. 2002,0102.4647)

Mariust minden külsőség, amellyel consuli méltóságában megjelenik a nép előtt, elválasztja őt az ott megjelentektől. A bíbor-szegélyű tóga, a *lictorok*, a *lictorok* kezében a *fasces* mind azt fejezi ki, hogy ő a hatalom legfőbb birtokosa.¹⁸ A beszélő és hallgatósága közti viszony látványosan hierarchikus, az ezzel ellentétben álló ingerlés, a politikai elit kihívásának gesztusa nem illik ebbe – ez hagyományosan a tribunusi retorika sajátja. Az ingerlés, amelyet Sallustius Marius személyes szokásaként tüntet fel, korántsem Marius karakterének sajátossága. Rögtön a beszédet felvezető mondatban megjelenik a néppárti (és mint ilyen, a kora köztársaság korába visszavetített tribunusi) retorika toposza – mely értelemszerűen magával vonja ennek a senatori rend részéről történő, burkolt kritikáját. E kritika bővebb megfogalmazásával találkozunk Liviusnál is, amikor Quintus consul szintén egy *contio* keretében sikerrel „józanítja” ki a tribunusi retorika bűvkörébe került népet: „A természet rendelése, hogy aki a sokaság színe előtt a maga ügyében szónokol, azt jobban kedvelik, mint ha csakis a köz érdekét tartja szem előtt – már ha nem hiszik, hogy azok a nyilvános hízelkedők, a köznép talpnyalói, akik sem háborút, sem békét nem hagynak nektek, a ti érdekekben ösztönöznek és ingerelnek titeket”¹⁹ (*natura hoc ita comparatum est, ut qui apud multitudinem sua causa loquitur gravior eo sit cuius mens nihil praeter publicum commodum uidet; nisi forte adsentatores publicos, plebicos istos, qui uos nec in armis nec in otio esse sinunt, uestra uos causa incitare et stimulare putatis*, Liv. III. 68, 10).

Az ösztönzés, buzdítás és az ingerlés tehát a tribunusi retorika senatori rend által megkérdőjelezett eszközei. Sallustius ezek használatát tulajdonítja a toborzóbeszédet tartó Mariusnak. Egy ilyen beszéd esetében arra lehetne számítani, hogy a buzdítás funkciója kiemelt szereppel bír, ezzel ellentétben azonban csak a beszéd vége felé „történik meg” a toborzás, a harcra való serkentés. Buzdítás és toborzás helyett Marius *homo novus* *credó*ját kapjuk, mely nagyrészt a *nobilitas* szisztematikus kritikájából és önmaga – politikai eliten belül történő – pozicionálásáról szól. A *virtus* mindkét esetben kulcsfogalomként jelenik meg, amely a római politikai gondolkodásban meglehetősen komplex képet mutat: bárhol és bármilyen körülmény között képes megmutatkozni. Balmaceda általános definíciója szerint egyszerre jelent bátorságot, a férfiaság „esszenciáját” és a *maiores* erkölcsi kódját, egyszerre tekinthető tehát erkölcsi és politikai fogalomnak.²⁰

II. Definíciós kísérletek a *virtus*ra

A *virtus* mint politikai fogalom működésének megértéséhez fogalmi tisztázás lenne szükséges, de forrásainkban ez esetben sem találunk teljes, átfogó definíciót, ehelyett csak különböző megközelítéseket, definíciókísérleteket olvashatunk. A legkorábbi kísérletként Balmaceda Lucilius *virtus*-törredékét azonosítja, melyben egy általános, „nyílt” erényfogalomként jelenik meg. A *scire* ige használata egyértelműen a *virtus* egyfajta tudásként való felfogását jelenti, mely intellektualizálja a fogalmat és mint ilyet a sztoikus filozófia hatásának kell tulajdonítanunk.²¹ A nyílt erényfogalomként való megjelenésén túllépve, Cicero már egyértelműen definíciós szándékkal fordul az etimológia felé, amikor a *Tusculumi eszmecseré*ben²² a következő kísérletet teszi a *virtus* fogalmának körül határolására:

atqui vide ne, cum omnes rectae animi adfectiones virtutes appellantur, non sit hoc proprium nomen omnium, sed ab ea quae una ceteris excellebat omnes nominatae sint. appellata est enim ex viro virtus; viri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo sunt maxima: mortis dolorisque contemptio. utendum est igitur his, si virtutis compotes vel potius si viri volumus esse, quoniam a viris virtus nomen est mutuata.

Azt is gondold meg, hogy noha minden helyes lelki megnyilvánulást erénynek (virtus) nevezünk, ez nem valamennyi jó tulajdonságnak külön-külön neve, hanem arról az egyről nyerték az összefoglaló elnevezést, amely az összes többi közül kiemelkedik. A virtus szó ugyanis a vir, 'férfi' szóból származik. A férfinak pedig legfőbb jellemvonása a bátorság (fortitudo), amelynek két fő követelménye a halál és a fájdalom megvetése. Tehát e kettőnek kell eleget tennünk, ha erényesek, vagy ha úgy tetszik, férfiak akarunk lenni, mert az erény a férfiakról kölcsönözte a nevét.

Cicero: *Tusculanae Disputationes* II. (18) 43

A szakirodalom egyetért Ciceróval az etimológiai háttért illetően, a szöveg a *virtus*ról zajló diskurzushoz való hozzájárulása elvitathatatlan: Cicero ezzel megteremti azt a nyelvet, mely a *virtus* racionalizálásához és elvont vizsgálatához vezet.²³ Az etimológiai meghatározást követően pedig ezt alapul véve tömören, a férfit helyes módjaként határozza meg. A közelebbi pontosításhoz viszont egy másik fogalmat, a *fortitudót* kénytelen használni. Cicero definíciója szerint a *virtus* tehát minden körülmények között férfinak, vagyis bátorak levést jelent, tehát a férfit helyes módját jelenti.

E két forrásban megjelenő, egymástól meglehetősen messze álló megközelítésben felsejlő két jelentés szétválasztását a legfrissebb értelmezések is megtették. A szétválasztásból következően pedig a két megközelítés közti elsőbbség viszázatérő kérdéssé vált. McDonnell a *virtus* 'katonai bátorság' jelentését tartja az ősjelentésnek, melyet a római társadalom erősen militarista jellegével támaszt alá.²⁴ Ezzel szemben Balmaceda amellet érvel, hogy a sztoikus filozófia hatása nélkül is komplex fogalomról van szó. A görög filozófia megjelenésével történik meg a *virtus* az *andreia* ('bátorság') és az *areté* ('férfiasság') fogalompárral való megfeleltetése. Ebből az a következtetés vonható le, hogy tekintve, hogy nem volt szükség egyik görög szó átvételére sem, minden bizonnyal volt saját szavuk a rómaiaknak ezen fogalmak kifejezésére: a *virtus*. Balmaceda szerint tehát a *virtus* önmagában lefedte mindkét görög fogalmat. A két aspektust azonban kettéválasztja, az *andreia*t a cicerói *virilis virtusszal*, az *aretét* pedig Lucilius *humana virtus*ával feleltette meg.²⁵

Az egyik vagy másik jelentés elsőbbségétől, illetve az eredendő komplexitás kérdésétől eltekintve biztosan megállapítható, hogy a *virtus* elsődlegesen és eredendően egy adott társadalmi csoporthoz, a *nobilitashoz* kapcsolódott. A *nobilitas* öndefiníciójában és legitimációjában a *virtus* fogalmának is fontos szerepe volt. Áttételesen a *virtus*nak köszönhatték *nobiles* voltukat, nemességük eredetét, hiszen őseik *virtust* kifejező tetteik által váltak ismertté (*nobiles*). Az ezekre való folyamatos megemlékezés Balmaceda olvasatában azt eredményezi,

hogy a római történelem gyakorlatilag a *virtus* megemlékezésévé vált.²⁶ A *virtus* tematikusan három formában jelent meg a történetírásban: 1) Katonai bátorság jelentésben, s mint ilyen a korai történeteknek jellemző vonásaként, a római nép rómaiává válásának kulcsfogalmaként. 2) A múlt sikereinek magyarázataként, illetve a múlt veszteségei esetében hiányként. A római karaktert kifejező *virtus* és a római „nagyság” tehát logikailag összetartozóvá vált. 3) Végül pedig konkrét individuumok jellemzésében.²⁷ Ebből a három aspektusból összetevődő öndefiníció rámutat a *virtus* egy markáns vonására: performatív jellegére is. A performatív jelleg mint a *virtus* meglétének alapfeltétele Cicerónál explicit módon jelenik meg:

Nec vero habere virtutem satis est quasi artem aliquam, nisi utare; etsi ars quidem, cum ea non utare, scientia tamen ipsa teneri potest, virtus in usu sui tota posita est...

*Nem elegendő azonban az, hogy az erényt, mint valami művészetet, úgy birtokoljuk, hogy nem gyakoroljuk. Míg a művészet, ha nem is alkalmazzák, mégis pusztán az elmélet révén megáll, addig az erény teljes egészében a gyakorlati megvalósításra épül.*²⁸

Cicero: *De re publica* I. 2 (2)

Cicero a *De re publica* elején az *arsszal* hasonlítja össze a *virtus* fogalmát. Az előbbivel szemben a *virtust* nem elegendő elméleti síkon ismerni és tudni, mivel az gyakorlati megvalósítás nélkül nem létezik. Ezt követően Cicero azzal a megállapítással folytatja, hogy a *virtus* legfőbb gyakorlása az állam kormányzása – tehát végső soron politikai fogalom. A *virtus* kettős aspektusa mellett, politikai fogalom révén folyamatos újradefiniálása szükséges.

III. Sallustius és a *virtus*

Sallustius mindkét ránk maradt műve egy-egy politikai válsághelyzetet jár körbe. Ezen válsághelyzetek okát keresve kerül előtérbe és gondolkodása középpontjába a *virtus*.²⁹ Mind a *Bellum Iugurthinum*, mind a *De coniuratione Catilinae* elején elméleti bevezetéseket találunk. Az utóbbi esetében Sallustius nagy vonalakban áttekinti a teljes római történelmet Trójától egészen a könyv témáját adó összeesküvésig. A történeti áttekintésből egy felívelés és hanyatlás folyamatát látjuk kirajzolódní, melynek kiindulópontja a kora köztársaság és a „*virtus* uralma”. Ezt követően a hódítással együtt járó hatalomvágy és kapzsiság megrontotta a jó tulajdonságokat, köztük a *virtust* is. „Miután a gazdagság lett a megbecsülés forrása, s azzal járt együtt a dicsőség, hatalom, befolyás, elhalványodott az érdem ragyogása, a szegénységet gyaláznak kezdték tartani, a feddhetetlenség mögött rosszindulatot kerestek” (*Postquam divitiae honori esse coepere et eas gloria imperium potentia sequebatur, hebescere virtus, paupertas probro haberi, innocentia pro malevolentia duci coepit*, Sall. Cat. 12, 1). A *Bellum Iugurthinum* előszavában pedig így fogalmaz: „De e romlott időkben akad-e bárki, aki nem gazdagságban és költekezésben, hanem derekasságban, szorgalomban versenyezne őseivel? Még az újonnan felkerültek is, akik korábban erényekkel

előzték meg a nemességet (*qui antea per virtutem soliti erant nobilitatem antevenire*), inkább alattomos és nyílt gatzettekkel, mint nemes eszközökkel törik magukat a hatalom s a tisztségek után” (*at contra quis est omnium his moribus, quin divitiis et sumptibus, non probitate neque industria cum maioribus suis contendat? etiam homines novi, qui antea per virtutem soliti erant nobilitatem antevenire, furim et per latrocinia potius quam bonis artibus ad imperia et honores nituntur*, Sall. Iug. 4, 7) – mintegy elővetítve ezzel az adott mű csúcspontját és központi kérdését: Marius beszédét és általánosságban *homo novus*oknak a *virtus* fogalmához való viszonyát.

Sallustius *virtus* fogalma és *virtusról* való gondolkodása szempontjából tehát a csúcspont Marius beszéde.³⁰ Egy, a narratívába illesztett, fiktív beszéd tökéletes alkalmat nyújt Sallustiusnak a *virtussal* kapcsolatos elmékedéseinek kifejtésére. A lehetőség alapos kihasználásának tudható be, hogy toborzóbeszéd volta ellenére a buzdítás aktusától az ingerlés aktusa felé billen a szöveg: a *nobilitas* ingerlése és kritikával illetése sokkal alkalmasabb a *virtus* fogalmának kifejtésére a *homo novus* Marius karakterén keresztül, mint a nép harcra való buzdítása. Ennek köszönhető, hogy Marius karakterében a hangsúly, a politikai elitet kihívó új ember voltára helyeződik, mint aki meglehetősen önigazoltan áll szemben a tradicionális politikai elittel. Hangneme ennek megfelelően éles és nyers.

A *nobilitas* kritikájának fontos eleme Marius önigazolása, sőt, a kritika saját maga pozicionálásán keresztül is megragadható. Egyrésztől igyekszik a saját maga és a nép közti távolságot csökkenteni. „Az izzadtságot és port és más efféléket hagyják csak meg nekünk” (*sudorem, pulverem et alia talia relinquunt nobis*, Sall. Iug. 85, 41). Marius tehát a néppel való közösségbe helyezi magát, elválasztva személyét a politikai elittől. Ahogy azt Yakobson a consuli hatalom külső megnyilvánulásainak szemlélésén keresztül, a vizualitásra helyezve a hangsúlyt, kifejezte: a távolság csökkentésére nagyon is szükség van. Marius korántsem annyira a nép gyermeke, mint az szeretné mutatni: már megválasztott consul, ezzel pedig visszavonhatatlanul az uralkodó politikai elit részévé vált. Consulsága lejártá után senator válik majd belőle, s mint ilyen, a *populusszal* hagyományosan szemben álló politikai csoport leendő tagja.³¹ Emellett a *gens Iuliába* való beházasodásáról se felejtkezzünk meg.³²

Másrésztől pedig törekszik arra, hogy a saját maga és a *nobilitas* egésze közti távolságot növelje: teszi mindezt az *illi* mutató névmás visszatérő használatával,³³ melyet maga a beszédhelyzet is elősegít: Marius *contiót* tart a népnek. Hiszen a *contio* beszédhelyzete önmagában sejteti a senatus távollétét. Mindkét irányba való pozicionáláshoz megfelelő nyelvi eszköznek bizonyul az archaikus nyelv használata, mely ráadásul Marius jellemzéséhez is hozzájárul.³⁴ Mindez kiegészül a saját műveletlenség hangsúlyozásának elemével, kontrasztban a görög tudású és műveltségű elittel. „Azután meg, polgárok, jól tudom én, hogy akik consullá választásuk után kezdték az ösöket és a görög hadászati munkákat olvasgatni, fordítva cselekedtek, mint kellett volna, mert igaz, hogy előbb lesz valaki consullá, s aztán viselkedik consulként, de a valóságban ez fordítva van” (*atque ego scio, Quirites, qui, postquam consules facti sunt, et acta maiorum et Graecorum militaria praecepta legere coeperint: praeposteri homines, nam gerere quam fieri tempore posterius, re atque usu prius est*, Sall. Iug. 85, 12). Pár

colonna később pedig: „Görög irodalmat sem tanultam: nem volt nagy kedvem hozzá, hiszen tudósait sem tette derekabbakká” (*neque litteras Graecas didici: parum placebat eas discere, quippe quae ad virtutem doctoribus nihil profuerant*, Sall. *Iug.* 85, 32). A *nobilitas* görög szerzők műveiben való jártassága kiegészülve a lakomák és luxus kritikájával együtt a *corrupti mores* jeleként jelennek meg.³⁵ Az elit görög műveltségével szembe saját gyakorlati alapokon nyugvó tudását helyezi: „Hanem tanultam olyasmit, ami sokkal fontosabb államunknak: ellenséget vágni, őrséget állni, a gyalázon kívül semmitől sem félni, egyformán tűrni telet-nyarat, földön hálni, nélkülözést és fáradságot együtt elviselni” (*at illa multo optuma rei publicae doctus sum: hostem ferire, praesidia agitare, nihil metuere nisi turpem famam, hiemem et aestatem iuxta pati, humi requiescere, eodem tempore inopiam et laborem tolerare*, Sall. *Iug.* 85, 33). E gyakorlati felsorolásból a cicerói *virilis virtus* körbeírása rajzolódik ki, mely mint ilyen, a *virtus* romlatlan, gazdagság, dicsőség, hatalom és befolyás hatásaitól mentes, tiszta formája, a *De coniuratione Catilinae praefatiója* szerinti, eredendő állapota. Mindebből arra a megállapításra következtethetünk, hogy a távolságokkal való játékban a második, a *nobilitastól* való eltávolodás a dominánsabb, ennek pedig központi eleme a *virtus*.

Ennek a helyezkedésnek az első logikai lépése a szembeállítás. Marius az ősökkel, arcképcsarnokokkal rendelkező nemességgel szembe állítja magát, a *homo novust*. Sőt, az ősökben, arcképcsarnokokban való hiány megvallása visszatérő eleme a beszédnek. Mert nem ebből – nemességből – fakad a *virtus*, hanem fordítva. „Mindent rájuk hagytak őseik, amit lehetett: gazdagságot, képmásokat, dicső emléküket; de érdemet nem hagytak, nem is hagyhattak, mert egyedül ez az, amit nem lehet ajándékba adni vagy kapni” (*maiores eorum omnia quae licebat illis reliquere: divitias, imagines, memoriam sui praeclaram; virtutem non reliquere, neque poterant: ea sola neque datur dono neque accipitur*, Sall. *Iug.* 85, 38). A büszke megvallás ellenére azonban szükség van valamire, ami képes ezt pótolni, mivel fontos funkciója van: az ősök arcképeinek látványa beindítja a tetteikre való emlékezést. Legalábbis Sallustius a következőket írja az előszóban:

nam saepe ego audivi Q. Maxumum, P. Scipionem, praeterea civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, quom maiorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi. scilicet non ceram illam neque figuram tantam vim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere neque prius sedari, quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit.

Gyakran hallottam ugyanis, hogy Q. Maximus, P. Scipio, s más kiváló polgáraink azt mondogatták: mikor az ősök viasz képmásaira tekintenek, lelkiük hevesebben lobban a jóra. Persze nem a viasz s nem is az arckép formája bír ekkora erővel: a végbevitt tettek emléke táplálja a kiváló utódok szívében ezt a lángot, amely nem is alszik el előbb, csak ha kiválóságuk amazok hírnevét és dicsőségét eléri.

Sallustius: *Bellum Iugurthinum* 4, 5

Az idézett sorok fényében elmondható, hogy Sallustius különösen hasznosnak és kiemelten fontosnak gondolta a viaszmaszkokat, mivel képesek beindítani az ősök *virtus* tartalmú cselekedeteire való emlékezést, majd az ősök *exemplumán* keresztül ösztönzően hathatnak az utódokra. Marius *homo novus*-ként ebben szenved hiányt.

A *nobilitasszal* való szembenállás azonban ezen a ponton is megáll: az ősök arcképcsarnokával Marius kitüntetései és saját teste áll szemben, mely minden bizonnyal képes betölteni ugyanazt a funkciót is. A test és a rajta lévő harci sérülések emlékezés-indító funkcióban való megjelenése nem Sallustius által Marius szájába adott bravúros retorikai invenció, a római történetírásban nem egyedülálló *monumentum* Marius teste. Hasonlót figyelhetünk meg Horatius Cocles történetének Servius-féle leírásában is. Servius elbeszélésében Horatius túléli a híd megvédését, de egy életre lesántul, a fenekébe fűrődő dárda miatt.³⁶ A választási időszak kontextusában idéződik fel a hőstett: – „minden lépéssel emlékeztetve vagyok győzelmeimre” (*per singulos gradus admoneor triumphum mei*, Serv. *A. VIII.* 646). Horatius Cocles *exempluma* azon történetek közé sorolható, melyek a *nobilitas* legitimációján alapjául szolgálhattak.

A test az emlékeztetés funkciójában megjelenik a Kr. e. 387-es gall betörés narratívájának egy epizódjában: Manlius Capitolinus történetében is.³⁷ Miután Manlius véghez vitte a szintén a katonai *virtusról* tanúskodó *exemplum* alapjául szolgáló cselekedetét, és megvédte a Capitoliumot, felmerült ellene a királyságra törés vádjá. A vádat bizonyítandó per során Manlius a harcban szerzett sebeinek felmutatásával igyekszik emlékeztetni a népet saját *exemplumára*. Marius beszédének Manlius történetével való párhuzama jelentősnek tűnhet abból a szempontból, hogy a néppárti törekvései miatt *affectatio regni* vádjával kivégzett Manlius retorikai eszköze köszön vissza a *homo novus* Marius beszédében. Azonban nem véletlen egybeesésről van szó. Kaplow a két történet közti párhuzam fennállását a „*proto-populares*” elődök megteremtésére irányuló törekvéseknek tudja be; a Gracchusok halálát követően létrejövő *populares* politikai múltjaként. Így a sebhely felmutatása mint retorikai eszköz a néppárti, *homo novus* politikus kezében nem más, mint ennek a múltteremtésnek az egyik jele: a történeti hagyományban ugyanaz a motívum „kopírozódott” számos néppárti politikus történetébe.³⁸

Azonban amellett, hogy Marius a *nobilitasszal* való szembenállását sebhelyeinek felmutatásával alátámasztotta, mondván, „ha kell, mutathatok lándzsákat, zászlót, kitüntetőket, más hadijutalmat, no meg sebhelyeket a mellemen. Ez az én arcképcsarnokom, ez a nemességem” (*at, si res postulet, hastas, vexillum, phaleras, alia militaria dona, praeterea cicatrices adorso corpore. hae sunt meae imagines, haec nobilitas*, Sall. *Iug.* 85, 29), a *nobilitas* őseinek igazi utódjának pozíciójára is igényt tart. A Iugurtha ellen vívott háború két korábbi, bukott római hadvezérére utalva retorikai kérdéssel fordul hallgatóságához: „Ha meg lehetne kérdezni Albinus vagy Bestia apjától, engem nemzettek volna-e szívesebben, vagy őket, mit gondoltok, mit felelnének?” (*ac si iam ex patribus Albini aut Bestiae quaeri posset, mene an illos ex se gigni maluerint...*, Sall. *Iug.* 85, 16). A dicső ősök kevésbé dicső utódainak helyettesítésére aspiráló, magát méltónak érző *homo novus* alakjára ismerhetünk magában Ciceróban is, amikor Verres elleni

beszédében felajánlja a vele szemben álló Scipio Nasicának, hogy családi emlékműveinek és őseinek tiszteletét szívesen átvállalja, ha már erre Nasica alkalmatlannak bizonyult (Cic. *Verr.* 4, [33] 81).

Marius gondolatmenete azonban nem áll meg azon a ponton, hogy méltó utódok helyett méltó utódnak ajánlkozzék, hanem saját kérdésére válaszolva tovább is lép: „Csakis azt, hogy ők a lehető legkiválóbb gyermekeket akarták. S ha a nemeseknek joguk van engem lenézni, nézzék le őseiket is, mert azok is érdemekkel szereztek nemességüket, mint én” (*quid responsuros creditis nisi sese liberos quam optimos voluisse? quod si iure me despiciunt, faciant item maioribus suis, quibus, uti mihi, ex virtute nobilitas coepit*, Sall. *Iug.* 85, 17). Marius tehát önmagát a *nobilitas* őseivel egy szintre helyezi, hiszen ő is személyes kvalitásainak – *virtus*ának köszönhetően vált a politikai elit tagjává. Ezzel eljutunk a címben szereplő, a *nobilitas* eredetétől szolgáló régi *virtushoz*. Mariusnak, a *homo novus*nak *virtusa* a köztársaság alapításakor megszülető *nobilesek virtusához* hasonlatosként jelenik meg. Olyan *virtusként*, amelyet Sallustius a *De coniuratione Catilinae praefatiójában* romlatlanként jellemzett. A „*virtus* uralmaként” fémjelzett korszakot idézi meg Marius *virtusa*. Ő, a *homo novus* a jelen *nobilitasával* szemben úgy jelenik meg, mint aki birtokában van valami őseinek, amely saját jelenéből már kiveszett. Az archaizáló nyelvezet, amelyet Sallustius az „alulról jött”, műveletlen Marius karakterizálása végett alkalmaz, új értelmet nyer: Mariusnak nem csak beszédstílusa, hanem *virtusa* is archaizáló. A görög műveltség és irodalom kritikája is többletértelmet nyer ezáltal, amennyiben ezek már a hódítások által eredményezett hanyatlás jeleiként azonosíthatóak. Az elegáns

lakomák és az elit luxusának kritikája pedig tovább erősíti ezt: ezekkel szemben áll a puritán és *incultus* Marius, aki a pusztta földön alvást katonáival együtt tűri, sőt önként vállalja, és aki lakomák rendezéséhez egyáltalán nem ért.

Ez Sallustius retorikai megoldása a politikai elitbe újonnan bekerülő és a politikai kommunikáció fogalomrendszerébe belekényszerülő Marius karakterének esetében. Marius, mint az újítók általában, nem tud új hivatkozási rendszert, legitimációs technikát felállítani. Marad számára a múlthoz való visszanyúlás eszközének saját igényére való formálása és a *virtus*, szerte már kiüresedett fogalmának archaizáló újratöltése.

IV. Összegzés

Az elemzett szöveghelyekből is látszik, hogy a *virtus* milyen összetett fogalomként volt jelen a különböző, olykor egymással is rivalizáló diskurzusokban. S noha a fogalom jelentésváltozásait nem tudjuk pontosan nyomon követni a kezdetektől, a korai és a késő köztársaság korában valószínűsíthetően nem ugyanazt jelentette. Közelebbi képet csak a Kr. e. I. század forrásai alapján kaphatunk róla, eddigre azonban a politikai elitbe újonnan bekerült *homo novusok* is becsatlakoztak és részt vállaltak a *virtusról* folyó diskurzus alakításából – nem is beszélve az erre a folyamatra reflektáló történetírókról. Ugyan a Sallustiusnál olvasható Marius-beszéd egy cizellált elitkritika, a történetíró feldolgozásában épp a fogalom társadalmi kibővítését figyelhetjük meg: Marius részt kér magának az ősök *virtusából*, melynek következtében ideálfigurává válik – a későbbi *homo novus* Cicero szemében minden bizonnyal.

Jegyzetek

- 1 Yakobson 2014, 283.
- 2 A vitát kiváltó Hölkeskamp-tanulmányt (2006, 478–496) Wiseman illetve kritikával (2014, 43–62). A választ lásd Hölkesmap 2014, 63–70.
- 3 Flower 2009, 70.
- 4 Hegyi W. 2009, 70–71.
- 5 Gelzer 1969, 27–40.
- 6 Figyelemre méltó, hogy Brunt a jelen tanulmány keretein belül elemzett Marius-beszéd egy részletével támasztja alá a *ius imaginum nobilitas* szempontjából definitív jelentőségét. Brunt 1982, 12.
- 7 Burckhardt 1990, 81–82.
- 8 Burckhardt 1990, 86.
- 9 Blom 2010, 13.
- 10 Yakobson 2014, 283–85.
- 11 Blom 2010, 13.
- 12 Verres 2. 5, 180–182
- 13 Blom 2010, 158–62.
- 14 Cato politikai attitűdjét vizsgálva Astin azt a megállapítást teszi, hogy annak a *nobilitasszal* való kontrasztba állítása Livius és Plutarchos műveiben jelenik meg kiemelt módon. *Homo novus*ként természetszerűen legfőbb politikai célja az volt, hogy befogadást nyerjen és elfogadást váltson ki a politikai elitből. A *nobilitas* szisztematikus támadása nem szolgálhatta ezen céljának elérésében (Astin 1978, 66–68).
- 15 Comber–Balmaceda 1997, 249.
- 16 A Sallustiustól származó idézeteket Kurcz Ágnes fordításában közlöm.
- 17 Mouritsen 2001, 38. Ahogy Mouritsen is megállapítja, a *contio* a római politikai kultúra „demokratikus” olvasatában az elmúlt évtizedekben jelentősen előtérbe helyeződött. A *contio* ilyen szempontból való olvasatához lásd Millar 1984, 1–19.
- 18 Yakobson 2014, 287.
- 19 A Liviusból származó idézeteket Kis Ferencné Kopeckzy Rita által átdolgozott fordításában közlöm.
- 20 Balmaceda 2017, 15.
- 21 Balmaceda 2017, 39–40.
- 22 Vekerdi József fordítása.
- 23 Balmaceda 2017, 32–35.
- 24 McDonnell 2006, 12–16.
- 25 Balmaceda 2017, 44–46.
- 26 Érdekes, hogy Balmaceda nem használja a kollektív emlékezet fogalmát. „History was a commemoration of virtue” (Balmaceda 2017, 22).
- 27 Balmaceda 2017, 23–24. Livius *praefatiója* szerint pont az erre irányuló figyelmet várja el olvasóitól. „Minden egyes olvasóm inkább arra figyeljen nagyon jól, hogy milyen volt az élet, milyenek az erkölcsök, és hogy háborúban és békében milyen emberek milyen módszerekkel teremtették meg és tették naggyá hatalmukat” (*ad illa mihi pro se quisque acriter intendat animum, quae uita, qui mores fuerint, per quos uiros quibusque artibus domi militiaeque et partum et auctum imperium sit*, Liv. *Praef.* 9).
- 28 Hamza Gábor fordítása.
- 29 Balmaceda 2017, 84.
- 30 Comber–Balmaceda 1997, 249.

- 31 Liviusnál konkrétan a *senatus auctoritas* és a nép *libertas* egymással ellentétes fogalmakként jelennek: „A rendek viszálykodásán bátorodtak fel, az mérgezi meg ezt a Várost: az atyák és a köznép harcai, hogy sem mi nem ismerünk mértéktartást a hatalom, sem ti a szabadság dolgában” (*discordia ordinum et uenenum urbis huius, patrum ac plebis certamina, dum nec nobis imperii nec uobis libertatis est modus*, Liv. III. 67, 6).
- 32 A fiatal Iulius Caesar nagynénje temetésén felvonultatja az ősök közt Marius szobrát, mely a *populares* vezetői pozíciójára való bejelentkezésként értelmezhető (Hegyí 2009, 71).
- 33 „Annál jobban össze kell szednem minden erőmet, hogy titeket ingoványra ne vigyelek, ők viszont csalódjanak” (*quo mihi acrius adnitundum est, uti neque vos capiamini et illi frustra sint*, Sall. Iug. 85, 6); „Amit ők könyvekből tanultak, azt én a harcmezőn” (*quae illi litteris, ea ego militando didici*, Sall. Iug. 85, 14).
- 34 A beszédközléshez mint a jellemzés eszközhöz lásd Canter 1917, 137.
- 35 Balmaceda 2017, 105.
- 36 A menekülés miatt hátulról érkező halál mint a *virtus* hiánya jelenik meg Horatius híres ódájában (*Carm.* III. 2, 15–16). A test elején lévő seb a viselő bátorságát igazolja, míg a hátulsó részén szerzett seb láttán a külső szemlélő a seb hordozójának gyávaságára következtethet – Horatius Cocles esetében ez van a visszajára fordítva: a megválasztása ellen felhozott érv, sántasága pont *exemplum*ának bizonyítéka. Mely *exemplum* Horatius minden lépésével felidéződik, ezáltal pedig teste saját *exemplum*ának *monumentum*ává válik (Roller 2004, 12–13). Mindezek fényében még érdekesebb, hogy Horatius maga van emlékeztetve saját győzelmeire, nem pedig a sántikálását szemlélő nép.
- 37 Liv. VI. 20, 8.
- 38 Kaplow 2012, 103–4.

Bibliográfia

Szövegkiadások

- Kurfess, A. (szerk.) 1957. *C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, Fragmenta Ampliora*. Leipzig.
- Thilo, G. (szerk.) 1881–1887. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. 3 Bände. Leipzig.

Szakirodalom

- Astin, A. E.. 1978. *Cato the Censor*. Oxford.
- Balmaceda, C. 2017. *Virtus Romana: Politics and Morality in the Roman Historians*. Chapel Hill.
- van der Blom, H. 2010. *Cicero's Role Models: The Political Strategy of a Newcomer*. Oxford classical monographs. Oxford – New York.
- Brunt, P. A. 1982. „Nobilitas and Novitas”: *The Journal of Roman Studies* 72, 1–17.
- Burckhardt, L. A. 1990. „The Political Elite of the Roman Republic: Comments on Recent Discussion of the Concepts »Nobilitas and Homo Novus«”: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 39/1, 77–99.
- Canter, H. V. 1917. „Rhetorical Elements in Livy's Direct Speeches: Part I”: *The American Journal of Philology* 38/2, 125–51.
- Comber, M. – Balmaceda, C. (ford.) 1997. *Sallust: the Jugurthine war*. Warminster.
- Flower, H. I. 2009. „Alternatives to Written History in Republican Rome”: A. Feldherr (szerk.): *The Cambridge Companion to the Roman Historians*. Cambridge, 65–76.
- Gelzer, M. 1969. *The Roman Nobility*. Oxford.
- Hegyí W. Gy. 2009. „Ősök, maszkok, utódok. A *pompa funebris* Rómában”: *Ókor* 8/3–4, 70–77.
- Hölkeskamp, K.-J. 2006.: „History and Collective Memory in the Middle Republic”: N. Rosenstein – R. Morstein-Marx (szerk.): *A companion to the Roman Republic*. Oxford, 478–496.
- Hölkeskamp, K.-J. 2014. „In Defense of Concepts, Categories, and Other Abstractions: Remarks on a Theory of Memory (in the Making)”: K. Galinsky (szerk.): *Memoria Romana. Memory in Rome and Rome in Memory*. Ann Arbor, 63–70.
- Kaplow, L. 2012. „Creating »Popularis« History: Sp. Cassius, Sp. Maelius, and M. Manlius in the Political Discourse of The Late Republic”: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 55/1, 101–9.
- McDonnell, M. 2006. *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*. Cambridge.
- Millar, F. 1984. „The Political Character of the Roman Republic 200–150 B.C.”: *Journal of Roman Studies* 74, 1–19.
- Mouritsen, H. 2001. *Plebs and politics in the late Roman Republic*. Cambridge – New York.
- Roller, M. B. 2004. „Exemplarity in Roman Culture. The Cases of Horatius Cocles and Cloelia”: *Classical Philology* 99/1, 1–56.
- Wiseman, T. P. „Popular Memory”: K. Galinsky (szerk.): *Memoria Romana. Memory in Rome and Rome in Memory*. Ann Arbor, 43–62.
- Yakobson, A. 2014. „Marius Speaks to the People: »New Man«, Roman Nobility and Roman Political Culture”: *Scripta Classica Israelica* 33, 283–300.

Somfai Péter doktori fokozatát az ELTE Ókortudományi Doktori Programján szerezte 2023-ban. Disszertációját Catullus költészetének Augustus-kori recepciójáról írta.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: Lecti iuvenes. Az Argo és a szövés-fonás catullusi motívumainak visszhangjai Vergilius műveiben (2021/2).

Catullusi labirintusok a vergiliusi ekphrasisokban

Somfai Péter

Tanulmányomban a labirintus 64. *carmen*beli leírásának és Vergilius *Aeneis* két *ekphrasis*ának, a cumae-i Apollo-templom VI. ének elején olvasható ábrázolásának, illetve Aeneas pajzsa VIII. énekbeli megjelenítésének intertextuális kapcsolatrendszerét vizsgálom. Vizsgálódásom kiindulópontjául a labirintus azon catullusi megfogalmazása szolgál, amely a Minotaurus börtönét *inobservabilis error*nak, vagyis „átláthatatlan útvesztő”-nek nevezi (Catull. *carm.* 64, 115), egyúttal Ariadna fonalának említése révén a szövés-fonásnak az epyllion egészét tekintve is kulcsfontosságú témakörét is felidézve. A struktúrák szintjén megvalósuló vergiliusi intertextushasználat jelenségének ismeretében úgy tűnik, az Augustus-kori költő tudatosan épít erre a catullusi ábrázolásmódra, hiszen az *Aeneis* V. éneke *inremeabilis error*ként, „visszatérést nem engedő útvesztő”-ként (Verg. *Aen.* V. 591), illetve *textum iter*ként, „megszótt út”-ként (Verg. *Aen.* V. 589) utal a daedalusai építményre, amelyet aztán a VI. énekben az Apollo-templom ajtószármányaira vésett, Daedalus és Icarus történetét megjelenítő domborművek leírása során *inextricabilis error*ként, „kibogozhatatlan útvesztő”-ként említ (Verg. *Aen.* VI. 27). Mindezen szövegek közötti kapcsolatoknak különös jelentősége lesz Aeneas pajzsának VIII. énekbeli *ekphrasis*a szempontjából, amelyben maga a pajzs mint *non enarrabile textum*, „el nem beszélhető szöveges” lesz jellemezve (Verg. *Aen.* VIII. 625). A szóban forgó szövegrészek ekphrasztikus jellege egyszersmind arra is lehetőséget teremt, hogy az említett szövegek kapcsolatát az intermedialitás szempontrendszerét tekintetbe véve elemezzem. Ez a megközelítésmód annak fényében bizonyulhat különösen gyümölcsözőnek, hogy úgy tűnik: a szóban forgó catullusi és vergiliusi szövegrészek intertextuális kapcsolatainak elemzésére összpontosító korábbi kutatások kisebb hangsúlyt fektettek az intermedialitás jelenségének figyelembe vételére, azok a vizsgálódások pedig, amelyek e szakaszokat az intermedialitás felől közelítik meg, jellemzően önmagukban – illetve közvetlen szöveggörnyezetükben – szemlélik az egyes *ekphrasis*okat, és inkább csak kitekintés szintjén tesznek említést a szövegek közötti összefüggéseikről.

Meg kell ugyanakkor jegyeznünk, hogy az általam vizsgált műalkotás-leírások intermedialitás szempontjából történő megközelítése koránt sem tűnik problémamentesnek: a catullusi *ekphrasis* például nem szorítkozik kizárólag annak bemutatására, ami a szövegesen konzisztens módon vizualizálható – amely jellegzetességéből fakadóan Andrew Laird *disobedient*, azaz „engedetlen” *ekphrasis*nak nevezi.¹ A cumae-i Apollo-templom kapuinak meglehetősen abrupt módon kezdődő és a narrátor *apostrophi*jával záruló vergiliusi leírása úgyszintén vezethet pusztán részleges altermedialis illúzió² keletkezéséhez, miként az Aeneas pajzsát bemutató szakasz is, éppen a már említett és az *ekphrasis* felvezető keretében előforduló *non enarrabile textum* kifejezésből fakadóan, hiszen – amint arra Andrew Feldherr Scheid és Svenbro nyomán rámutat³ – a szövés-fonást a Kr. e. 1. században már használták irodalmi alkotások létrehozásának metaforájaként, így módon a pajzs már eleve szöveggként is felfogható, aminek eredményeképpen szöveg és kép sajátosságai összemosódhatnak.⁴

Fontos mindemellett említést tennünk az *ekphrasis* azon jellegzetességéről, hogy annak ellenére, hogy narratológiai szempontból mintegy megakasztja a cselekményt,⁵

és nem is feltétlenül befolyásolja annak további menetét, metaforikus és különösképp metonimikus kapcsolatokat létesít vele, amint azt Don Fowler megfigyeli.⁶ Fowler továbbá az *ekphrasis* retorikus értelmezését támogatja, aminek révén a jelenség – mint például a hasonlat vagy az allúzió⁷ – az alakzatok közé lehetne sorolható.⁸ Ahogyan Martin Dinter fogalmaz: mindezek olyan mozzanatok szerepét töltik be a szövegben, amelyek arra ösztönzik az olvasót, hogy „visszalépjen” a narratívától, és önmagában és tágabb kontextusában is szemügyre vegye az adott szövegrészt,⁹ aminek a kimenetele bizonytalan lehet, hiszen az egyes alkotóelemek megváltozhatnak, ahogyan az olvasó az értelmezés során eljut a részlettől az egészig.¹⁰ Ennélfogva az intertextuális kapcsolatok feltérképezése mellett céлом lesz egyrészt annak felderítése is, hogy hogyan illeszkednek az általam vizsgált, intermediális illúziót keltő *ekphrasis*ok a 64. *carmen*, illetve az *Aeneis* narratívájába, másrészt annak feltárása, hogy hogyan terjeszkedik ki a műalkotás-leírások poétikai és tematikus dimenziója az őket keretező szövegekre.¹¹

I. A catullusi bíborszöttes

Mindezek ismeretében térek rá elsőként a labirintus catullusi megjelenítésének elemzésére. A 64. *carmen* Theseus krétai kalandját bemutató sorai a Peleus és Thetis nászági takaróját leíró *ekphrasis*ba ágyazódnak, amely Ariadna Theseus általi elhagyását és Bacchus általi megmentését ábrázolja. Amint arra Julia Gaisser rámutat, a bíborszöttes leírása több szempontból is eltér más antik *ekphrasis*októl: egyrészt, számos olyan alapvető információt nem tár a befogadó elé, mint például hogy honnan és kitől származik a műalkotás, hogyan készült, illetve milyen kapcsolat fűzi a tulajdonosához.¹² Másrészt, a 217 soros leírásban mindössze néhány utalás fedezhető fel arra vonatkozóan, hogy hogyan is kellene elképzelnünk a szöttest: közülük kettőt az *ekphrasis*t keretező két-két sor tartalmaz (*haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte*, „ez a szöttes, melyet hajdan élt emberek alakjaival díszítettek, hősök dicső tetteit ábrázolja csodálatos művészettel”, Catull. *carm.* 64, 50–51; *talibus amplifice vestis decorata figuris / pulvinar complexa suo velabat amictu*, „az ilyesféle alakokkal pompásan díszített takaró a szövetével körülvette és befedte az ágyat”, Catull. *carm.* 64, 265–266), az ábrázolás egyik jelenete a leírás első sorai alapján rajzolódik ki az olvasó előtt (*namque fluentisono prospectans litore Diae / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores*, „mivel Ariadna Dia hullámoktól zúgó partjáról előretekintve a gyors hajóhada élén távolodó Theseust figyeli, s eközben szívében fékezhetetlen haragot hordoz”, Catull. *carm.* 64, 52–54), egy utalás pedig egy másik jelenet elhelyezésére vonatkozik (*at parte ex alia florens volitabat Iacchus*, „de a másik irányból a viruló Iacchus száguldott felé”, Catull. *carm.* 64, 251).¹³ Harmadrészt, a műtárgy szemlélőinek a kilétére is csak a leírás befejeztével derül fény (*quae postquam cupide spectando Thessala pubes / expleta est, sanctis coepit decedere divis*, „miután ennek vágyakozó megtekintésével betelt a thessaliai ifjúság, helyet kezdett adni a szent isteneknek”, Catull. *carm.* 64, 267), arról azonban az *ekphrasis* „külső” befogadója, az olvasó szintén nem értesül, hogy a „belső” közönségből, a thessaliai ifjakból milyen reakciót váltott ki a szöttes látványa,

sőt azt sem tudjuk meg, hogy egészen pontosan mit is láttak rajta.¹⁴ A leírás alapján a Dia szigetén magára hagyott, Theseus távolodó hajója után tekintő Ariadnát, illetve a szöttes egy másik részén a hősnő felé közeledő Bacchust és követőit az olvasó bizonyosan mint a kép részeit azonosítja, a két jelenet krétai előzményeit elbeszélő, általam az alábbiakban a közvetlen szövegkörnyezetével együtt idézett szakaszban foglaltak azonban, úgy tűnik, nem képezik az ábrázolás részét:¹⁵

*A misera, assiduis quam luctibus externavit
spinosas Erycina serens in pectore curas
illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus
egressus curvis e litoribus Piraei
attigit iniusti regis Gortynia templa.
Nam perhibent olim crudeli peste coactam
Androgeoneae poenas exsolvere caedis
electos iuvenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro.
Quis angusta malis cum moenia vexarentur,
ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optavit potius quam talia Cretam
funera Cecropiae nec funera portarentur.
Atque ita nave levi nitens ac lenibus auris
magnanimum ad Minoa venit sedesque superbas.
Hunc simul ac cupido conspexit lumine virgo
regia, quam suavis exspirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat,
quales Eurotae progignunt flumina myrtus
aurave distinctos educit verna colores,
non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.
Heu misere exagitans immitti corde furores,
sancte puer, curis hominum qui gaudia mices,
quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,
qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus, in flavo saepe hospite suspirantem!
Quantos illa tulit languenti corde timores!
Quanto saepe magis fulgore expalluit auri,
cum saevum cupiens contra contendere monstrum
aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!
Non ingrata tamen frustra munuscula divis
promittens tacito suscepit vota labello.
Nam velut in summo quatientem brachia Tauro
quercum aut conigeram sudanti cortice pinum
indomitus turbo contorquens flamine robur
eruit (illa procul radicitus exturbata
prona cadit, late quaevis cumque obvia frangens),
sic domito saevum prostravit corpore Theseus
nequiquam vanis iactantem cornua ventis.
Inde pedem sospes multa cum laude reflexit
errabunda regens tenui vestigia filo,
ne labyrinthis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobservabilis error.
Sed quid ego a primo digressus carmine plura
commemorem, ut linquens genitoris filia vultum,
ut consanguineae complexum, ut denique matris,
quae misera in gnata deperdita laeta<batur>,
omnibus his Thesei dulcem praeoptavit amorem:*

*aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae
<venerit,> aut ut eam devictam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx?*

Ó, szegény lány, akit Erycina attól az időtől kezdve állandó szomorúsággal sújtott le a szívébe szűrös gondokat ültetve, amikor a vakmerő Theseus – kihajózván Piraeus öblös partjairól – eljutott az igazságtalan király gortyni lakóhelyéhez! Ugyanis úgy tartják, hogy hajdanán Athén, kegyetlen dögvész által kényszerítve arra, hogy Androgeus meggyilkolásáért megfizessen, válogatott ifjakat és velük a hajadonok színe-javát szokta eledelként felkínálni a Minotaurusnak. Mikor ez a csapás gyötörte a szűkös városfalakat, Theseus inkább saját magát kívánta feláldozni a kedves athéniakért, mint hogy ezeket a szinte már holttesteket, még nem holttesteket Krétára vigyék Athénból. Így hát könnyű hajójára és a lány szelekre bízva magát a nemes lelkű Minoshoz ment, büszke palotájába. Mihelyt őt vágyakozó szemmel megpillantotta a királylány, akit édes illatok árászó szűzi ágya nevelt fel az anyja gyengéd ölelésében – ilyen mirtuszokat növeszt az Eurotas folyója, vagy ilyen tarka színű virágokat nevel a tavaszi szellő –, le sem vette róla lángoló szemait addig, amíg egész teste végképp lángra nem kapott, és legbenső velejéig teljesen szerelemre nem gyúlt. Jaj, isteni gyermek, aki az emberek örömeit gondokkal vegyíted, rideg szívvel felkorbácsolva a gyötrő szenvedélyeket, és te is, istennő, aki Golgoit és a dús lombú Idaliumot uralod, miféle hullámok közé vetettétek a feltüzelt szívű és a szőke vendég miatt gyakorta sóhajtozó lányt! Mennyi félelmet viselt el elbúsuló szívében! Mennyivel sápadtabbá vált gyakran az arany fényénél, amikor Theseus az ádáz szörnyeteggel küzdeni vágyva vagy a saját halálát, vagy a dicsőség jutalmát igyekezett elérni! Mégsem voltak nem szívesen fogadott, hiábavaló ajándékokká azok, amelyeket megígért, amikor hangtalan ajakkal fogadalmat tett az isteneknek. Mert ahogyan a Taurus csúcsán az ágait rázó tölgyet vagy toboztermő fenyőt, melynek kérge gyantát csepegtet, kidönti egy féktelen vihar, fúvásával kicsavarva a törzsét (s a fa a földből gyökerestül kifordítva messzire előrezuhan, szél-tében-hosszában mindent összezúzva az útjában), úgy terítette le Theseus a legyőzött, ádáz lényt, amely hiába döfködte szarvait az üres levegőbe. Azután nagy dicsőséggel visszafelé indult tévelygő lépteit vékony fonallal irányítva, nehogy az épület átláthatatlan útvesztője megtévesse, amikor kilép a labirintus egy-egy kanyarulatából. De miért is említsem a megkezdett énektől elkalandozva azt a sok mindent, hogy hogyan hagyta hátra a lány az apja tekintetét, a nővére ölelését, és végül az anyját – aki teljesen összetört, pedig korábban nagy örömet lelte a szerencsétlen lányban –, mert mindezeknél job-

ban vágyott Theseus édes szerelmére; vagy miként jutott el hajón utazva Dia hullámok nyaldosta partjaihoz, vagy hogyan hagyta el őt, miután a szemait az álom leigázta, feledő szívvel távozva a hitvese?

Catull. carm. 64, 71–123

A keretbe foglalt szakasz digresszióként történő értelmezése kézenfekvően adódik egyrészt abból a körülményből, hogy „alexandriai lábjegyzet”,¹⁶ vagyis egy inkább elbeszélésre, semmint leírásra jellemző formula vezeti be (*nam perhibent*), másrészt abból, hogy semmilyen utalást nem tartalmaz arra vonatkozóan, hogy az általa megörökített jelenetek szerepelnének valahol a szöttesen, harmadrészt pedig a költői hangnak a szövegrészt záró keretben megjelenő *sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem, ut...* („de miért is említsem a megkezdett énektől elkalandozva azt a sok mindent, hogy...”) megnyilatkozásából, amely nyíltan a tárgytól való eltérésként jelöli meg az addig elmondottakat.¹⁷ Ennek és az *ekphrasis* korábban számításba vett jellegzetességeinek ismeretében az idézett szövegrészre egy digresszió belüli digresszióként tekinthetünk, amelyben ugyanakkor a műalkotás-leírástól való viszonylagos különállása ellenére is lépten-nyomon a térbeliség jelzéseivel találkozunk: előbb a költemény 80. sorában Athén csapások sújtotta, szűkös falairól olvashattunk (*quis angusta malis cum moenia vexarentur*), melyek közül Theseus Krétára hajózott, Minos büszke palotájához (*ad Minoa venit sedesque superbas*, Catull. carm. 64, 85). Majd a narrátor a 105–111. sorokban a Minotaurus Theseus általi leterítését ahhoz hasonlítja, mint amikor a vihar kitép a földből egy Taurus-hegy csúcsán (*in summo [...] Tauro*) álló tölgyet vagy fenyőt, amely aztán gyökerestől kicsavarva messzire (*procul*) előrezuhan (*prona cadit*), szél-tében-hosszában (*late*) összezúzva mindazt, ami az útjába kerül (*obvia*). Végül a 113–115. sorok elbeszélnek, hogy Theseus az Ariadnától kapott fonalat



1. kép: Theseus legyőzi a Minótaurost. Mozaik, Kr. u. 2–3. század.
Bibliothek der Universität Fribourg, Fribourg

használta fel a Minotaurus börtönéből való kijutáshoz, hogy amikor kilép a labirintus egy-egy kanyarulatából (*labyrintheis e flexibus*), ne tévessze meg az épület átláthatatlan útvesztője, amely utóbbi gondolat *tecti frustraretur inobservabilis error* megfogalmazása a labirintusban való tévelygést metrikailag is leképezheti a maga két polysyllabájával és a harmadik verslábbeli gyenge cezúrájával.¹⁸ A térbeliség ezen útjelzői azonban természetesen csak a „külső” szemlélő, az olvasó számára nyújtanak támpontot, a bábortakarót közvetlenül megfigyelő „belső” közönség előtt rejtve maradnak – ily módon számukra a labirintus mint *inobservabilis error* nemcsak „átláthatatlan”, hanem „észrevehetetlen”, „meg nem figyelhető” útvesztőnek is bizonyul. Ahogyan Gaisser fogalmaz, „a költő elbeszélés és leírás egybeszővése révén két takarót mutat be egyszerre: az elsőt, melyet az Ariadna-mítosz két közismert jelenetének ábrázolásával díszítettek, a lakodalmi vendégek szemének szánja, a másodikat pedig nekünk [ti. az olvasóknak – S. P.], melyet gazdagon át- meg átszőnek digressziók, magyarázatok, monológok, illetve a múltba és jövőbe történő elkalandozások, azaz narrációk, amelyek megváltoztatják a hímzett képek jelentését.”¹⁹

Ennek ismeretében a továbbiakban azt fogom megvizsgálni, hogyan lépnek kölcsönhatásba a Theseus krétai kalandját bemutató 76–115. sorok a szűkebb értelemben vett kereteikkel. Az e szakaszt felvezető 71–75. sorok Ariadna Theseus iránti szerelemre lobbanását írják le, amikor is Venus „szűrös szerelmi gondokat ültetett el a szívében” (*spinosas Erycina serens in pectore curas*), mintegy kijelölve annak az eseménysornak a kezdőpontját, amelynek végén a hősnő abba a helyzetbe kerül, melyben az *ekphrasis* első része ábrázolja, egyszersmind meg is előlegezve a keretezett szakaszban foglaltakat, hiszen a 86–104. sorok nemcsak a szerelemre lobbanás mozzanatát írják le részletekbe menően, hanem azt a lelkiállapotot is élénken érzékeltetik, amely a szerelmi gondok által gyötört és a szeretett férfit féltő Ariadnát jellemezte Theseusnak a Minotaurusszal való összecsapása előtt. Theseus 73. sorban olvasható *ferox* jelzőjének ugyancsak lehet előrejelző szerepe, ha a hős „ádáz” mivoltát a szörnyeteggel vívott harcára vonatkoztatjuk, azonban a melléknév az elbeszélő szakaszon kívülre is mutat: ez esetben inkább „kegyetlen” jelentés tulajdonítható neki annak tudatában, hogy a férfi végül hogyan bánt a szerelmes nővel.²⁰ Annak a 74. sorbeli megfogalmazása pedig, ahogyan Theseus Kréta felé hajózva elhagyta a kanyargós pireusi partokat (*egressus curvis e litoribus Piraei*), összefüggésbe hozható a hős labirintusból való kijutásával, elvégre a beágyazott elbeszélés végén Theseus úgy jeleik meg, amint „tévelygő lépteit finom fonallal irányítja, nehogy az épület átláthatatlan útvesztője megtévessze, amikor kilép a labirintus egy-egy kanyarulatából” (*labyrintheis e flexibus egredientem*).²¹ Ennek révén Athén kétszeresen is párhuzamba állíthatóvá válik a labirintussal, hiszen egyrészt ugyanúgy szorongató falakkal (*angusta [...] moenia*, Catull. *carm.* 64, 80) rendelkezik, másrészt Theseus sikerének alapvető feltétele volt, hogy onnan kijusson. Az athéni ifjúnak a keretezett szöveg kétségkívül a hősiesség vonásait emeli ki, úgymint hazaszeretet, áldozatkészség, halált megvető bátorság és kiemelkedő testi erő – mindezek alapján kimondottan pozitív figuraként jelenhet meg,²² és ebben az esetben nem kellene ironikusan értelmeznünk az egész *ekphrasist* bevezető *heroum (...) virtutes indicat* kifejezést (Catull. *carm.* 64, 51). Azonban amint az már a szöttes leírásának első részéből

is kiderült, az *ekphrasis* középpontjában Theseus egy, a legkevésbé sem hősiessége áll, és az elemzett szövegrészt lezáró 116–123. sorok is ugyanide kanyarodnak vissza azt követően, hogy meglehetősen váratlanul véget vetnek a narrációnak, és röviden összegzik, hogy a Minotaurus halála után Ariadna elhagyta a családját a szeretett férfiért, majd elhajózott vele Dia szigetéig, és végül Theseus elhagyta őt. Noha ezek az események – ahogy azt Gaisser felveti – akár egy-egy különálló képi ábrázolásai is lehetnének az *ekphrasis*nak, a keret egyértelművé teszi, hogy *praeteritió*val állunk szemben (*sed quid ego [...] / commemorem, ut [...]*, Catull. *carm.* 64, 116–117),²³ amely bár azt a hatást is keltheti, hogy a catullusi narrátor mégsem tudja teljes mértékben teljesíteni azt az ígéretét, hogy rövid úton visszatér a digresszió előtti gondolatmenetéhez, vagyis a narratíva egy kissé nehezen szabadul ki a maga útvesztőjéből, mégis összekötő kapocsként tud szolgálni a krétai előzményeket elbeszélő szakasz és az epyllion soron következő nagyobb tartalmi egysége, az Ariadna-monológ között, amely másképpen bár, de ugyancsak digresszióként értelmezhető, hiszen egy ábrázolt szereplő beszédét halljuk.

Mindemellett a labirintus jellegéből fakadóan az útvesztő motívumának jelenléte a vizsgált szövegrészben metapoétikus olvasatoknak is teret enged. Amint arra Penelope Doob *The Idea of the Labyrinth* című monográfiájában rámutat, a labirintus egyrészt körkörös felépítésű és folytonos körbe-körbejárásra készített konstrukció, ezért a ciklikusság képzele társul hozzá,²⁴ másrészt valami olyasminnek a fogva tartására hozták létre, ami túl veszélyes ahhoz, hogy szabadon legyen, egyúttal pedig mindazok kívül tartására, akik a mélyére bmerészkedve áldozatul eshetnének a szörnyetegnek,²⁵ más szóval a labirintus a maga komplexitásában egyszerre reprezentálhatja a káoszt és az azt féken tartó rendet.²⁶ Mindezek alapján úgy tűnik, hogy az útvesztő mint értelmezési keret az általam elemzett szakaszra több szempontból is kiterjeszthető. Egyrészt, annak ellenére, hogy Theseus küldetésének sikere döntő részt Ariadna szerepvállalásától függ, hiszen ő nyeri meg fogadalmi ajándékokkal az isteneket a férfi támogatására (Catull. *carm.* 64, 103–104),²⁷ és ugyancsak ő adja át az ifjúnak a fonalgombolyagot, amelynek segítségével kijuthat az útvesztőből, a királylány mintegy „kívül reked” a Theseus és a Minotaurus harcát bemutató szakaszon, minthogy e sorok név szerint nem említik, és legfeljebb a fonál említése idézheti fel, hogy kulcsszerepet játszott abban, hogy Theseus túlélje a kalandot. Másrészt, az útvesztő káoszt maga a vizsgált szakasz is visszatükrözheti abból a szempontból, hogy különféle műfajokra jellemző hangok fonódnak benne össze: a 76–85. sorokra jellemző epikus hanghoz a szerelmi lázban égő Ariadnát bemutató passzusban a szerelmi költészetéi társulnak, melybe olykor tragikus hangok is vegyülnek (például a 94. sor eleji *heu misere* felkiáltás révén), végül az epikus hang ismét dominánssá válik a Theseus hőstettét leíró 105–115. sorokban. Mi több, az a körülmény, hogy e szövegrész gazdag intra-, illetve intertextuális háttérrel rendelkezik, vagyis lépten-nyomon kapcsolatba lép önmaga egy másik szakaszával vagy más költői művekkel, egy-egy útvonal többszöri bejárásának benyomását keltheti az olvasóban, hiszen a catullusi szöveg a saját maga által hagyott nyomokat is újra meg újra végigköveti,²⁸ másrészt a költőelődök munkáinak megidézése révén szinte végtelen számú lehetséges, korábban már bejárt ösvényt tesz hozzáférhetővé.²⁹

Végül, immár kiterjesztve vizsgálódásom spektrumát az egész 64. *carmen*-re, úgy tűnik: a kiismerhetetlen járatrendszerrel rendelkező labirintusra a teljes, ugyancsak rendkívül bonyolult struktúrájú mű rendezőelvéként is tekinthetünk, ahogyan arra Gaisser felhívja a figyelmet.³⁰ Érdemes ezzel összefüggésben áttekinteni a 64. *carmen* által érintett témákat: a költemény nyitánya egy argonauta-történet elbeszélését sugallja, de rövidesen kiderül, hogy a mű Peleus és Thetis lakodalmát fogja feldolgozni, hiszen a narrátor rövid úton belekezd a pár nászágyi takarójának digressziókkal tarkított bemutatásába, majd az *ekphrasis* befejeztével a Párkáknak a lakodalmon elhangzó, Achillesre vonatkozó jóslatát idézi, végül a költemény a vaskori jelen erkölcsi hanyatlásának ábrázolásával zárul. Az már e rövid összegzés alapján is leszűrhető, hogy az olvasónak igen nehéz megragadnia a mű narratív vezérfonalát, sőt, ahogyan Elena Theodorakopoulos rámutat, az *ekphrasis*-ban ez a vezérfonal olyannyira bonyolulttá válik, hogy szinte nem is fogható fel vezérfonalként.³¹ Úgy tűnik tehát, hogy a költemény az intratextuális kapcsolataiból is fakadó gyűrűs szerkezetével,³² belső és külső ellentmondásaival, kétértelmű megfogalmazásaival, nehezen elkülöníthető elbeszélő hangjaival, zsákutakkal fenyegető digresszióival és az értelmezés újabb és újabb útjait kínáló intertextuális kapcsolataival értelmezhető egyfajta textuális labirintusként is.

II. A cumae-i Apollo-templom domborművei

A továbbiakban a 64. *carmen* megidéző vergiliusi *ekphrasis*-ok³³ vizsgálatára keríték sort, közülük is elsőként a cumae-i Apollo-templom kapuszárnáinak szereplő domborműveknek az *Aeneis* VI. éneke elején olvasható leírásáéra, melyet – hasonlóan a catullusi költemény általam részletesen elemzett szakaszához – az öt keretező sorokkal együtt idézek:

*Obvertunt pelago proras; tum dente tenaci
ancora fundabat navis et litora curvae
praetextunt puppes. Iuvenum manus emicat ardens
litus in Hesperium; quaerit pars semina flammae
abstrusa in venis silicis, pars densa ferarum
tectis rapit silvas inventaque flumina monstrat.
At pius Aeneas arces quibus altus Apollo
praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae,
antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque
Delius inspirat vates aperitque futura.
Iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta.
Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna
praepetibus pennis ausus se credere caelo
insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos,
Chalcidicaque levis tandem super astitit arce.
Redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacravit
remigium alarum posuitque immania templa.
In foribus letum Androgeo; tum pendere poenas
Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
Contra elata mari respondet Cnosia tellus:
hic crudelis amor tauri suppositaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis*

*Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae,
hic labor ille domus et inextricabilis error;
magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia. Tu quoque magnam
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
Bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus. Quin protinus omnia
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates
adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos,
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
„Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuencos
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis.”
Talibus adfata Aeneas (nec sacra morantur
iussa viri) Teucros vocat alta in templa sacerdos.*

Szembefordítják a tengerrel a hajók orrát; akkor a horgony erősen tartó karmával rögzítette a hajókat, és görbe tatok szegélyezik a partokat. Az ifjak csapata hevesen kiugrik a hesperiai partra; egy részük szikrákat csíhol, mely a kovakő ereibe van elzárva, más részük fát, a vadak sűrű rejtekét gyűjti gyorsan össze, s mutogatja a forrásokat, melyekre rábukkant. De a kegyes Aeneas a fellegvárat keresi fel, melyet a fenséges Apollo őriz, s kicsivel arrébb egy hatalmas barlangot, búvóhelyét a rettenetes Sibyllának, akinek fogékony elméjét és lelkét a delusi látnok ihleti meg, feltárva a jövőt. Már Trivia ligetéhez közelednek, s az arany templomhoz. Daedalus – úgy hírlik – Minos királyságából menekülve gyorsan repülő szárnyaival rá merte magát bízni az égre, és szokatlan úton kirepült a fagyos Arctos felé, és végül a chalcisi fellegvár fölött állt meg könnyedén. Miután erre a földre leereszkedett, először neked ajánlotta szárnyait, Phoebus, és hatalmas templomot épített. A kapuszárnákon Androgeus halála; majd a cecropidák, akiknek megparancsolták, hogy évente hét gyermekükkel fizessenek meg bűnükért – szörnyűség! –; ott áll az urna, miután a sorshúzás megtörtént. Szemközt a tengerből kiemelkedő cnossusi föld felel e képekre: itt a bika iránti kegyetlen vonzalom, a neki titokban odacsempészett Pasiphaë és a keveréklény, a kétfajú ivadék, a Minotaurus látható, az istentelen szerelmi vágy emlékjele, emitt pedig a fáradságosan megmunkált palota és a kibozthatatlan útvesztő. De mivel Daedalus megszánta a királynő nagy szerelmét, maga fejtette meg az épület csapdáit és rejtélyeit, a vak lépteiket fonallal irányítva. Neked is tekintélyes hely jutna ezen a nagyszerű művön, ha a fájdalom engedné, Icarus! Kétszer próbálta meg aranyba foglalni az eseményeket, kétszer hanyatlottak vissza atyai kezei. Mind ezeket azon nyomban végigszemlélnék, ha ott nem lenne már Achates, akit előreküldtek, Deiphobével, Glaucus lányával, Phoebus és Trivia papnőjével, aki ilyen szavakkal szól a vezérhez: „Nem ez a megfelelő pillanat az ilyesfajta szemlélődésre; jobb, ha most levágtok hét, érintetlen nyájból való tinót és ugyanannyi, áldozatul kiválasztott két éves juhot, ahogyan az szokás.” Miután a papnő ilyen szavakkal szólott Aeneashoz (és a férfiak nem is késlekedtek az elrendelt áldozatbemutatással), a trójaiakat a magas templomba hívja. Verg. Aen. VI. 3–41



2. kép: Théseus és Ariadné. Vörösalakos stamnos, Kr. e. 4. század.
Museum of Fine Arts, Boston

Az idézett sorok és a 64. *carmen* vizsgált szakasza közötti kapcsolatot a tematikus átfedés mellett több intertextus is egyértelművé teszi – vagyis a vergiliusi szöveg számára is hozzáférhetővé válnak olyan nyomvonalak, amelyeken a catullusi költemény egyszer már végighaladt. A VI. ének 4–5. sorában szereplő *litora curvae / praetexunt puppes* megfogalmazása összefüggésbe hozható a catullusi költemény 74. sorával, amely azt a mozzanatot örökíti meg, amikor Theseus kijutott Pireus görbe partjairól (*egressus curvis e litoribus Piraei*). Vergiliusnál ugyancsak egymás mellé kerül a *litus* főnév és a *curvus* melléknév a megfelelő alakjában, azonban nem egymással jelzős kifejezést alkotva, ugyanis a 'görbe' melléknév immár a hajók jelzőjeként szerepel. Ezen kívül – amint arra tanulmányom bevezetőjében utaltam – a vergiliusi *ekphrasis* labirintusra vonatkoztatott *inextricabilis error* kifejezése a 27. sorban egyértelműen felidézi az építménynek a 64. *carmen* 115. sorában megjelenő *inobservabilis error*ként történő jellemzését. Az útvesztő tehát az *Aeneis*-szakaszban már nem „áttekinthetetlen”-ként, hanem „kibogozhatatlan”-ként jelenik meg, ami tovább erősítheti a catullusi *inobservabilis* melléknévre vonatkozó, korábban említett értelmezésemet, amely szerint a jelző „meg nem figyelhető” jelentést is hordozhat, hiszen tekintve, hogy Vergiliusnál a labirintus már valóban szerepel a bemutatott műalkotás ábrázolásai között, látványa a belső fokalizátor, Aeneas szeme elé is tárulhat, Catullusnál viszont a konstrukció csak a külső szemlélő, az olvasó lelki szemei előtt jelenhet meg. Továbbá a VI. ének 30. sora, amely arról tudósít, hogy Daedalus, megoldva az épület (*tecti*) rejtélyeit, a labirintusban járó, meg nem nevezett illető – legyen az Theseus vagy éppen a gyermekét meglátogatni igyekvő Pasiphaë – „vak lépteit fo-

nallal irányította” (*caeca regens filo vestigia*), úgyszintén párhuzamba állítható a catullusi *epyllion* 113. sorával, amely elbeszéli, hogy Theseus „tévlegő lépteit finom fonallal irányítja” (*errabunda regens tenui vestigia filo*), nehogy az épület (*tecti*) útvesztője megtevéssze.³⁴

Fontos hasonlóságként emelhető ki a vizsgált catullusi és vergiliusi szövegrészek között, hogy a labirintus motívumát tartalmazó szakasz – legyen bár egy *ekphrasis*hoz fűződő digresszió vagy egy *ekphrasis* része – szűkebb értelemben vett keretei nem feltétlenül határozhatóak meg egyértelműen. Míg Catullusnál az olvasó tulajdonképpen csak a *nam perhibent* „alexandriai lábjegyzet”-ből (Catull. *carm.* 64, 76) tudja levonni a következtetést,

hogy olyasvalamivel szembesül, ami nem a bíortakarón szereplő ábrázolások leírásához tartozik, addig Vergiliusnál az Apollo-templom trójaiak általi megközelítésének említése és a kapuszárnyakon szereplő domborművek vergiliusi leírása közé is némiképp váratlanul ékelődik be a Daedalus Krétáról Itáliába való menekülését elbeszélő rövid digresszió, amelynek ilyesfajta jellegéről ugyancsak „alexandriai lábjegyzet” árulkodik (*ut fama est*, Verg. *Aen.* VI. 14). Mi több, miként a catullusi bíborszóttos leírása – és általában az epikus *ekphrasis*ok – esetében, úgy a vergiliusi templom kapuszárnyainak frízeit bemutató sorok is számos részletet homályban hagynak. Az ábrázolás kétségkívül két jól elkülöníthető részre oszlik: az egyik kapuszárny athéni eseményeket örökít meg (*in foribus letum Androgeo ...*), vele szemben a másik krétaiakat (*contra elata mari respondet Cnosia tellus*), azonban arról, hogy a dombormű pontosan hány panelből tevődik össze, csak feltételezéseink lehetnek: Horatio Vella például amellet foglalt állást, hogy a műalkotás nemcsak két részre tagolódik, hanem négyre, és mindkét kapuszárnyon két-két domborműmező szerepel,³⁵ és semmiképpen sem több, amely utóbbi elgondolását azzal támasztja alá, hogy a *quin protinus omnia / perlegerent oculis* szakaszt nem a hagyományos módon értelmezi, ti. hogy Aeneas és társai a Sibylla érkezése miatt végig sem tudták nézni az ábrázolásokat,³⁶ hanem úgy, hogy a szemlélőknek több időre lett volna szükségük arra, hogy alaposabban megnézzék és ily módon jobban megértsék őket.³⁷

Továbbá, amint azt láthattuk, a vizsgált catullusi szakaszt elvileg élesen megszakító *sed quid ego [...] commemorem, ut...* formulával bevezetett sorok a maguk *praeteritio*jával nehezen engedik kijutni az *ekphrasis*t a narratológiai értelemben vett

labirintusából. Az *Aeneis* VI. énekének nyitányában szereplő műalkotás-leírás lezárulása szintén kérdéseket vet fel: lévén, hogy Daedalus a fia, Icarus halála fölött érzett fájdalma és gyász miatt képtelen volt ábrázolni őt a domborművön, helyette az epikus narrátor emlékezik meg róla a maga eszközeivel,³⁸ mintegy epigrammaszerű emléket állítva a fiúnak egy *apostrophié* és a *tu quoque* epigrammatikus formula együttes alkalmazása révén,³⁹ így módon az epikus hang mellett megjelenik legalább még egy másik műfajhoz tartozó hang, miként a 64. *carmen* vizsgált részlete esetében is. Annak eredményeképpen tehát, hogy az elbeszélő egy radikális gesztussal, tudniillik azt is elmondva, hogy mi nem szerepel az ábrázoláson és miért, mintegy „kiszegíti” az alkotásra képtelen Daedalus, – Ferenczi Attilát idézve – „a szöveg a teljesség képzetét kelti, legfeljebb a hirtelen befejezés ébresztheti fel [a befogadó – S. P.] gyanakvását, hogy esetleg a történet valójában nem teljes.”⁴⁰ Végül aztán Vergilius olvasójának afelől nem már lehet kétsége, hogy mi az, ami már biztosan nem tartozik az *ekphrasishoz*, hiszen a szöveg egyértelművé teszi, hogy Aeneas szemlélődésének Achates és a Sibylla megérkezése és előbbi megszólalása vet véget.

Mindazonáltal az elemzett *Aeneis*-szakasz a catullusihoz hasonlóan szoros összefüggésben áll a tágabb értelemben vett kereteivel is, hiszen – amint azt William Fitzgerald megállapítja – egyfelől a 7–8. sorokban az olvasható, hogy az Itáliába megérkezett trójaiak kovakő és fa gyűjtése közben vadállatok búvóhelyeit dúlták fel (*pars densa ferarum / tecta rapit silvis*), miként Theseus a Minotaurusét, és a Sibylla-barlang 11. sorbeli említése (*antrum immane*) révén az olvasó ugyancsak asszociálhat a labirintusra.⁴¹ A hét athéni ifjú feláldozásának *ekphrasishoz* megjelenése továbbá összeköttetést teremthet a trójaiak által a Sibylla felszólítására bemutatott áldozattal, amelynek hét bikát és hét tüszőt kellett magában foglalnia.⁴² A papnő jósló tevékenységének vergiliusi bemutatásához pedig úgyszintén a labirintus képzete társulhat, hiszen arról értesülünk, hogy a Sibylla rettentő kétértelműségeket énekel meg (*horrendas canit ambages*, Verg. *Aen.* VI. 99, amely megfogalmazás *ambages* szava párhuzamra lel az *ekphrasishoz* megjelenő *tecti ambagesque* kifejezésben, Verg. *Aen.* VI. 29), és homályos szavakat sző az egyértelműek közé (*obscuris vera involvens*, Verg. *Aen.* VI. 100).

Végül, ha a VI. ének nyitányában megjelenő labirintus-motívumnak az egész tartalmi egységre érvényes értelmezési keret szerepét tulajdonítjuk, fontos megemlíteni, hogy több modern kutató is párhuzamba állította Aeneas alvilágjárását a labirintusba történő behatolással.⁴³ A vergiliusi Alvilág kétségkívül számos szempontból hasonlóan bizonyul a labirintushoz: ugyanolyan zárt világot alkot, hiszen a Styx „visszatérést nem engedő hulláma” (*inremeabilis unda*, Verg. *Aen.* VI. 425) kilencszeresen öleli körül (*novies Styx interfusa*, Verg. *Aen.* VI. 439),⁴⁴ halandóknak ugyanúgy átjárhatatlan, legfeljebb a kiválasztottaknak, és nekik is csak külső segítséggel (a Sibylla útmutatásával), továbbá a Minotaurushoz hasonló, többnyire keverék szörnyetegek, például kentaurók, Scyllák, a Chimaera, gorgók és háрпиák (Verg. *Aen.* VI. 286–289) is megtalálhatók benne, és lakói éppúgy „tévelyegnek”, legyenek bár a temetetlen halottaknak a Styx partján száz évre megrekedt lelkei (*centum errant annos volitantque haec litora circum*, Verg. *Aen.* VI. 329), vagy az Alvilágba már bejutott árnyak, mint például Di-

dóé (*Dido / errabat silva in magna*, Verg. *Aen.* VI. 450–451).⁴⁵ Az alábbiakban két kapcsolódási pontra mutatok rá, amelyek összeköttetést teremtenek az ének elején olvasható *ekphrasis* és a végén szereplő hőskatalógus között, mintegy bezárva a kört a VI. ének textuális labirintusa körül. Az egyik ilyen kapcsolat intratextuális: az a jelenet, amikor Aeneas háromszor próbálja meg átölelni karjaival Anchises nyakát, amikor Elysium mezején találkozik vele, de az árnykép mindháromszor kisiklik a kezei közül (*ter conatus ibi collo dare brachia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago*, Verg. *Aen.* VI. 700–701), felidézi azt a képet, amelyet az epikus narrátor tár Daedalusról az olvasó elé a templom domborműveinek leírása végén, nevezetesen, hogy kétszer próbálta meg aranyba foglalni fia halálát, atyai kezei azonban mindkétszer lehanyatlottak (*bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus*, Verg. *Aen.* VI. 32–33).⁴⁶ A halott fiát gyászoló apa képe tükröződik tehát vissza a halott apjával való találkozásra vágyakozó fiú képében, ami tovább erősíti a már eleve adott párhuzamot Daedalus és Aeneas alakja között, nevezetesen, hogy mindkét férfi arra kényszerült, hogy hazáját elhagyva Keletről Itáliába meneküljön.⁴⁷ Másrészt, ahogyan Alexander Kirichenko felveti, az Aeneas alvilágjárásának végén sorra kerülő *Helldenschau* bizonyos fokig olyasféle benyomást kelthet, mintha retrospektív módon virtuálisan körbejárnánk a későbbi (közel két évtizeddel Vergilius halála után átadott) Forum Augustit, és a szobrokat megtekintve elolvasnánk a reprezentált alakok *titulusait* és *elogiumait*,⁴⁸ a hőskatalógus e megközelítése pedig összeköttetést létesíthet az Apollo-templom kapuin látható domborművekkel, különösen annak ismeretében, hogy mindkét jelenségnek Aeneas a szemlélője.⁴⁹ Ezt az értelmezést szem előtt tartva a római történelem nagy alakjai között az időrendnek megfelelően utolsóként megemlített, fiatalon elhunyt Marcellus Icarusszal állítható párhuzamba,⁵⁰ ezzel összhangban pedig az őt utódául kiválasztó „apja”, Augustus a másik nagy építőmesterrel, Daedalusszal válik összehasonlíthatóvá, s tűnhet vele ellentétben sikeresnek a maga nemében, elvégre míg a mitikus feltalálóra a legfontosabb alkotásai csak bajt hoztak, addig a *princeps* nemcsak a szó szoros értelmében vett építkezéseivel járult hozzá Róma fényének növekedéséhez, hanem a polgárháborúk időszakának véget vető *pax Augusta* megvalósításával is. Ugyanakkor kettejük párhuzamba állításának egy másik, az imént kifejtetthez képest fordított logikájú olvasata is elképzelhető, amely értelmezésben Augustus, noha elhozta a régóta várt, tartós békét a birodalmának, éppúgy „kifelejtí” a közelmúlt tragédiáit – a polgárháborús pusztítást és a *proscriptiókat* – a saját emlékműveiből, mint Daedalus. Mindezek alapján úgy tűnik: a VI. éneket keretező *ekphrasis* és hőskatalógus közötti kapcsolatokról fakadóan körvonalazódó Daedalus–Augustus-párhuzam egyaránt értelmezhető az augustusi ideológiát erősítő és aláásó analógiaként.

III. Aeneas pajzsa

Tanulmányom utolsó szakaszában Aeneas pajzsának az *Aeneis* VIII. énekében megjelenő *ekphrasist* fogom elemezni, az eddig vizsgált műalkotás-leírásoktól abból a szempontból eltérően, hogy ezúttal nem „belülről” „kifelé” haladok az elemzésben az *ekphrasistól* annak keretein keresztül a tágabb tartalmi

egység felé, hanem először a pajzisleírás kereteit veszem szemügyre, azután magát a leírást, végül annak kapcsolatait a tágabb kontextussal. Ennek oka, hogy a catullusi útvesztőt megidéző intertextus az *ekphrasist* felvezető keretben található, így módon determinálva egy olyan olvasatot, amely szerint a labirintus Aeneas pajzsának metaforájaként értelmezhető. A pajzisleírást Aeneas ámulatának szemléltetése keretezi:

*Ille, deae donis et tanto laetus honore
expleri nequit atque oculos per singula volvit,
miraturque interque manus et brachia versat
terribilem cristis galeam flammisque vomitem,
fatiferumque ensem, lorica ex aere rigentem,
sanguineam, ingentem, qualis cum caerula nubes
solis inardescit radiis longeque refulget;
tum levis ocreas electro auroque recocto,
hastamque et clipei non enarrabile textum.
Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.*

Ő az istennő ajándékától és az ily nagy megtiszteltetéstől boldogan nem tud betelni a látvánnyal, és szemeit minden egyes darabon végigjárhatja, csodálja s kezei és karjai között forgatja a rettentő tarajú, lángokat hányó sisakot, a végzetes kardot, a bronztól kemény mellvértet, mely vérvörös és hatalmas, mint egy kékesszürke felhő, amikor a Nap sugaraitól lángra kap és messzire ragyog; majd a borostyánkőből és újra meg újra felolvasztott aranyból készült, simára csiszolt lábvérteket, a lándzsát és a pajzs el nem beszélhető szötteit. Emezen itáliai eseményeket és római diadalmenekeket jelenített meg a tűz ura, jól ismerve a jövőmondók jóslatait, mindent tudva az eljövendő korokról: rajta volt a jövőbeli nemzetségének minden sarja Ascaniustól kezdve, és sorban az összes megvívott háború.

Verg. *Aen.* VIII. 617–629

*Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.*

Mindezeket megcsodálja Vulcanus pajzsán, anyja ajándékán, és bár mit sem tud az eseményekről, örül az ábrázolásoknak, miközben vállára veszi leszármazottai hírnevét és sorsát.

Verg. *Aen.* VIII. 729–731

Az *ekphrasist* kezdete előtt arról értesülünk, hogy a főhős megcsodálja (*miraturque*) a fegyverzet egyes darabjait, majd a pajzs bemutatásának lezárása után az epikus narrátor ismét kiemeli Aeneas csodálatát (*miratur*), amely ezúttal már kifejezetten a pajzson látható ábrázolásokra (*talia per clipeum*) irányul. Ugyancsak mindkét szakasz megnevezi a műalkotás készítőjét, Vulcanust (*ignipotens*, Verg. *Aen.* VIII. 628, *Volcani*, 729), illetve utal az ajándék készítettőjére, Venusra (*deae donis*, Verg. *Aen.* VIII. 617, *dona parentis*, 729). További összeköttetést terem a szóban forgó sorok között Aeneas leszármazottai eljöv-

vendő történelmének említése (*genus omne futurae / stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*, Verg. *Aen.* VIII. 628–629, *attollens umero famamque et fata nepotum*, 731), valamint az *ignarus* jelző ismétlődése, amely élesen szembeállítja Vulcanus jövőre vonatkozó mindentudását (*haud ignarus*, Verg. *Aen.* VIII. 627) azzal, hogy Aeneas minden jel szerint tudatlanságban marad Róma történetét illetően,⁵¹ amely szempontra alább még visszatérek. Úgy tűnik tehát, hogy az *ekphrasist* keretező sorok viszonylag egyértelművé teszik, hogy a leírás hol kezdődik és hol ér véget, amely ráadásul időről időre tájékoztatja a befogadót a készítés folyamatáról (*fecerat*, Verg. *Aen.* VIII. 628, 630, 710, *addiderat*, 637, *extuderat*, 665, *addit*, 666, *finxerat*, 726) és irányítja a tekintetét (*aspiceret*, Verg. *Aen.* VIII. 650, *cernere erat*, 676, *videret*, 676, *videbatur*, 707), mindezek alapján pedig a három általam elemzett *ekphrasis* közül ez felülhat meg a leginkább Andrew Laird *obedient ecphrasis*okkal szemben támasztott „követelményeinek”.

A pajzs *clipei non enarrabile textum*ként (Verg. *Aen.* VIII. 625) történő megnevezése vizsgálódásom szempontjából megkülönböztetett figyelmet érdemel. A modern kutatások a kifejezés számos értelmezési lehetőségét számításba vették, amelyek alapján az „el nem beszélhetőség” fakadhat a pajzs leírhatatlan nagyszerűségéből, a költészet és a képzőművészet közötti magától értetődő távolságból, a narratív tartalom összetettségéből vagy a (római) történelem elbeszélésének nehézségéből is.⁵² Felmerült olyan interpretáció is, amely abból indult ki, hogy a „szöves” már Vergilius korában is rendelkezésre állt irodalmi alkotások létrehozására szolgáló metaforaként,⁵³ ezért a pajzs szavakkal való leírhatatlanságának kijelentése Vergilius kudarcát jelezné a kép költészet révén való megragadását illetően.⁵⁴ Létezik ugyanakkor olyan felfogás is, amely Aeneas fokalizátori szerepét hangsúlyozva közelíti meg a kérdést, amely esetben a pajzs az ő szemszögéből nézve minősül el nem beszélhetőnek, vagyis értelmezhetetlennek, elvégre a hős – talán elfelejtve mindazt, amit az Alvilágban Anchisestől megtudott⁵⁵ – nincs tisztában (*ignarus*, Verg. *Aen.* VIII. 730) a Róma jövőjének egy-egy jelenetét bemutató képek jelentésével.⁵⁶ A szóban forgó kifejezés inter-, illetve intratextuális háttere egy olyan olvasatot támogathat, amelynek értelmében a pajzs történelmi és vizuális szempontból egyaránt „el nem beszélhető”, ugyanis a tagadószó mellett előforduló, *-bilis* képzőjű melléknév a *textum* szóval egyeztetve felidézheti a krétai labirintusnak az *Aeneis* V. és VI. énekében olvasható, Catullusra visszavezethető megfogalmazását,⁵⁷ mi több, a *textum* kifejezés összefüggésbe hozható a catullusi szöttekkel és a szötteként értett *carmen*-nel is. E szövegek közti kapcsolatok révén Aeneas pajzsa egyfajta sajátos labirintusként is értelmezhető, amelyhez az Augustus-kori olvasó már rendelkezett „Ariadné fonálával” – egy kimondottan augustusi fonállal –: a Város történelmének ismeretével, szemben Aeneasszal, aki ennek hiányában a pajzs képi ábrázolásait szükségszerűen csak tévelyegve, őket meg nem értve szemlélheti.⁵⁸ Bár a *clipeus*on szereplő jeleneteket Aeneas nem tudja értelmezni, a célja elérésének, azaz Róma jövője megalapozásának nem is ez a feltétele, hanem az, hogy a hős úgy használja a pajzsot a fegyverzet többi elemével együtt, ahogyan az augustusi politika szerint a történelmet használni kell: rendeltetés-, vagyis *fatumszerűen*.⁵⁹

Ugyancsak a pajzs-útvesztő-analógiát támogatja a pajzs körkörös felépítése, a VIII. ének egy korábbi pontján ugyanis

arról értesülünk, hogy amikor a Cyclopsok az Etna gyomrában lévő kovácműhelyükben Vulcanus parancsára elkészítették a *clipeust* (melynek ábrázolásait később a kovácsisten maga alkotta meg), hét kerek réteget helyeztek egymásra (*septenosque orbibus orbes / impediunt*, Verg. *Aen.* VIII. 448–449).⁶⁰ E struktúrájának megfelelően a pajzs ábrázolásából sajátos időszemlélet rajzolódik ki: az *ekphrasis* során jelenetek lineáris sorozatával szembesülünk, amelyben a narratív pozíció a történelmi időrendet tükrözi, ugyanakkor a pajzs kerek formájának köszönhetően a római történelem egy olyan sajátos térbeli kontinuum részévé válik, amely az egydimenziós időbeli előrehaladással szemben a „fent” és „lent” oppozícióját hangsúlyozza.⁶¹ A *clipeus* alakja tehát a történelem ciklikusságának a benyomását keltheti, amit alátámaszthat egyes motívumok és kifejezések ismétlődése az egyébként lineáris leírásban.⁶² Például az elsőként bemutatott, Romulust és Remust az anyafarkassal ábrázoló jelenet és az utolsóként leírt augustusi triumphus helyszíne egyaránt a Palatinus, és az előbbi ikermotívuma is párhuzamra lel az actiumi csatajelenet Augustust és Agrippát szinte egyformának bemutató leírásában; továbbá az oltár előtt heverő, áldozatul levágott tinóknak (*ante aras terram caesi stravere iuveni*, Verg. *Aen.* VIII. 719) a diadalmenet leírásában megjelenő képe a római-szabin békekötést ábrázoló, másodikként bemutatott jelenet sertésáldozatát (*reges / armati Iovis ante aram paterasque tenentes / stabant et caesa iungebant foedera porca*, Verg. *Aen.* VIII. 639–641) idézi fel, az Augustus győzelme folytán a hídja miatt méltatlankodó Araxes (*pontem indignatus Araxes*, Verg. *Aen.* VIII. 728) képzeze pedig Porsenna negyedik jelenetben leírt méltatlankodását (*illum indignanti similem similemque minanti / aspiceres*, Verg. *Aen.* VIII. 649–650) visszhangozza.⁶³ A szöveg tehát intratextuális kapcsolatai révén újra meg újra bejár egy már megtett utat, amely jelenség – amint azt a 64. *carmen* nászágyi takarójának bemutatása esetében már láthattuk – nagyon is összefüggésbe hozható a labirintusban való körbe-körbejárással.

Az elbeszélő által kiemelt jelentetek zöme szintén összefüggésbe hozható az útvesztővel: elsőként a Romulust és Remust, valamint az őket dajkáló nőstényfarkast egy barlangban (*in antro*, Verg. *Aen.* VIII. 630) – nevezetesen a Lupercalban –, vagyis egy sötét, zárt helyszínen jeleníti meg az *ekphrasis*, majd a szabin nők elrablásának jelenete tárul a szemünk elé egy olyan színházi „barlang” (*caveae*, Verg. *Aen.* VIII. 636) nyilvános terében, amely azon játékok nézőit zárja magába, melyek a nevüket a nekik otthont adó zárt, körkörös térről kapták (*magnis Circensibus actis*, Verg. *Aen.* VIII. 636).⁶⁴ A narrátor által harmadikként említett képen a hitszegő albai, Mettus Fufetius kivégzése szerepel, akinek a vére a vele befröcskölt tövisbokrokról csepeg alá (*sparsi rorabant sanguine vepres*, Verg. *Aen.* VIII. 645), miután két, ellentétes irányba hajtott harci szekérhez kötözöttként darabokra szakították. E jelenetet egy catullusi intertextuális kapcsolat köti össze a labirintus témájával: Ariadna a 64. *carmen*beli monológjában annak kilátástalanságát, hogy a családja visszafogadja, miután elszökött Krétáról Theseusszal, azzal is indokolja, hogy segített az athéni ifjúnak abban, hogy „fivére”, a Minotaurus vérével fröcskölhessen be magát (*respersum iuvenem fraterna caede secuta*, Catull. *carm.* 64, 181) – ily módon a hitszegő Mettus a szörnyeteg Minotaurusszal állítható párhuzamba, a római-albai „testvérgyilkosság”⁶⁵ pedig Ariadna közreműködésével

féltestvére megölésében. A negyedikként elbeszélte jelenet az etruszk király, Porsenna által ostromgyűrűben tartott Rómát (*ingentique urbem obsidione premebat*, Verg. *Aen.* VIII. 647) mutatja be, amely kép felidézheti egyrészt a sorscsapásoktól a szűkös falai között gyötrődő Athén 64. *carmen*beli említését (*quis angusta malis cum moenia vexarentur*, Catull. *carm.* 64, 80), másrészt – mint körülzárt, szorongató hely – magát a labirintust is, a hazájáért áldozatot vállaló Horatius Cocles és Cloelia pedig Theseus önfeláldozását juttathatja az olvasó eszébe. Az ötödikként sorra kerülő ábrázoláson a sötétség és a sűrű éjszaka, amely a Capitoliumra törő gallokat védte (*defensi tenebris et dono noctis opacae*, Verg. *Aen.* VIII. 658), ugyancsak felidézheti az útvesztő sötétjét, miként a hetedikként bemutatott Alvilág-jelenet is (Verg. *Aen.* VIII. 666–670), különösen a II. részfejezetben tárgyalt *ekphrasis* labirintus-motívumának az egész VI. énekre gyakorolt hatását tekintve.

Ezt követően érkezünk el a „labirintus közepére”, a pajzs központi ábrázolásához (*in medio*, Verg. *Aen.* VIII. 675), melyen az actiumi csata és az annak hozadékaként beköszöntő „aranykor”, a *pax Augusta* elevenedik meg, és amelynek bevezető sorait ugyancsak a 64. *carmen* intertextusai szövik át, ezúttal azonban nem az *ekphrasis*éi, hanem a költemény Argo útjának kezdetét bemutató nyitányái, vagyis azon szakaszéi, amely intertextuális szempontból a legkibogozhatatlanabb útvesztőbe vezetik az olvasót.⁶⁶

*Haec inter tumidi late maris ibat imago
aurea, sed fluctu spumabat caerulea cano,
et circum argento clari delphines in orbem
aequora verrebant caudis aestumque secabant.*

Ezek közé került a szélesen áradó tenger arany képe, de a fehérlő hullámtól tajtékot vet a kékség, és körben ezüsttől fénylő delfinek kavargják fel a vizet, a farkukkal az áradatot szántva.

Verg. *Aen.* VIII. 671–674

*Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeeteos,
cum lecti iuvenes, Argivae robora pubis,
auratam optantes Colchis avertere pellem
ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi,
caerulea verrentes abiegnis aequora palmis,
diva quibus retinens in summis urbibus arces
ipsa levi fecit volitantem flamine currum,
pineae coniungens inflexae texta carinae.
Illa rudem cursu prima imbuat Amphitriten;
quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor
tortaque remigio spumis incanduit unda,
emersere freti candenti e gurgite vultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes.*

Azt beszélük, hogy egykor a Pelion ormán született erdei fenyő átúsztta Neptunus áttetsző hullámait, hogy eljusson a Phasis folyamához, Aeetes országához, miután válogatott ifjak, az argosi ifjúság színe-java, arra vágyván, hogy elorozzák az aranygyapjút Colchisból, voltak olyan bátrak,

hogy gyors hajójukkal végigfussanak a sós tengeren, a kéklő vizet jegenyefenyő evezőkkel felkavarva. Őnekik az istennő, aki megtartja a városok tetején a fellegvárakat, maga készítette a könnyű fuwallattól repülő járművet, a meggörbített hajógerinchez erdeifenyő-szerkezetet illesztve. A hajó elsőként érintette futásával a szűz Amphitritét, s mihelyt az orrával felszaggatta a viharos tengert, és az evezőtől felkavart tajtéktól felfehérlett a hullám, a tengeri Nereisek kiemelték az arcukat az áradat fehérlő forgatagából, megcsodálva a különös jelenséget.

Catullus: *carm.* 64, 1–15

A fehérlő hullámoktól tajtékozó kékség (*fluctu spumabat caerulea cano*) vergiliusi motívuma felidézi a catullusi költemény nyitányában megjelenített, az argonauták evezőitől felkavarva tajtékot vető hullámokat (*tortaque remigio spumis incanduit unda*, Catull. 64, 13), az a vergiliusi kép pedig, ahogyan a delfinek felkorbácsolják, és a farkukkal szántják a vizet (*delphines in orbem / aequora verrebant caudis aestumque secabant*), ugyancsak kapcsolatot teremt az említett szakasszal, hiszen a catullusi szöveg hasonlóképpen emlékezik meg arról, ahogyan az argonauták eveznek (*caerulea verrentes abiegnis aequora palmis*, Catull. 64, 7), és az Argo hasítja a vizet (*rostrum ventosum proscidit aequor*, Catull. 64, 12).⁶⁷ A catullusi intertextusok proleptikusnak bizonyulhatnak abból a szempontból, hogy előrevetítik az actiumi csatának az *ekphrasis*ban – a történelmi időrendnek megfelelően – utolsóként bemutatott, a *clipeus* centrumában elhelyezkedő ábrázolását, amelyen Augustus és Antonius, illetve Kleopátra hadiflottái csapnak össze.⁶⁸ A csatajelenet leírásának egy részlete ismét a 64. *carmen* nyitányát visszhangozza, hiszen ezúttal is az evezőktől és a hajóoroktól szántott, tajtékot vető tenger (*totum spumare reductis / convulsum remis rostrisque tridentibus aequor*, *Aen.* VIII. 690) képe tárul az olvasó elé.⁶⁹ Mi több, a következő sorok a hajókat a helyükből kiszakított hegyekhez hasonlítják (*pelago credas innare revulsas / Cycladas aut montis concurrere montibus altos*, *Aen.* VIII. 691–692), amely, a Gigantomachiát felidéző⁷⁰ megfogalmazás megidézheti az epyllion 105–109. sorait, amelyek a vihar által a Taurus-hegy tetejéről gyökerestől kitépett fa kidőlésének hasonlatával mutatják be azt, ahogyan Theseus leterítette a Minotaurust (*indomitus turbo contorquens flamine robur / eruit [illa procul radicitus exturbata / prona cadit, late quaevis cumque obvia frangens]*, Catull. 64, 107–109). Nem sokkal később az olvasó azzal szembesül, hogy a tengeri csata kaotikus forgatagában az Augustus flottáját segítő római istenek az egyiptomiak félig ember, félig állat *monstrum*aival – közöttük a sakálfejű Anubisszal – kerülnek szembe (*omnigenumque deum monstra et latrator Anubis*, Verg. *Aen.* VIII. 698), vagyis olyan keveréklényekkel, mint amilyen a Minotaurus is. Végül, immár Augustus hármas diadalmenetének ábrázolása keretein belül a *princeps* a Kr. e. 28-ban átadott palatinusi Apollo-templom előtt ülve jelenik meg, amint a triumphuson felvonuló leigázott népeket szemléli – a templom említése kétségtelenül felidézi az istenség cumae-i szentélyének VI. ének eleji bemutatását, melyben a labirintus motívumának, amint láthattuk, alapvető jelentősége volt.

Végezetül azután, hogy a pajzs (és leírása) útvesztőhöz való hasonlóságát több szempontból is feltérképeztük, szükséges szót ejteni arról, hogy az *ekphrasis* – mint sajátos labirintus



3. kép: Knóssosi pénzérme labirintusábrázolással. Kr. e. 4–3. század. Kunsthistorisches Museum, Bécs

– hogyan lép kapcsolatba a tágabb szöveggörnyezetével. Fontos kapcsolódási pontot jelent egyrészt a folyók ábrázolása: a műalkotás-leírás végén az a kép tárul az olvasó elé, hogy a diadalmeneten mintegy felvonultatják a leigázott területeket jelképező folyókat, úgymint a Rajnát, az Eufráteszt és az Araxest. Ugyan az *ekphrasis* elején explicit módon nem egy folyó jelenik meg, hanem a Romulust és Remust gondozó nőstényfarkas a Lupercalban, a jelenethez mégis a Tiberis képzele társulhat, elvégre a farkas a közismert hagyomány szerint a folyónál találta meg az ikreket, s vitte őket a közeli Palatinus tövében található barlangjába.⁷¹ A Tiberis ugyanakkor később valóban megjelenik a leírásban, a Horatius Cocles és Cloelia hőstetteit megörökítő jelenetben. Ennek ismeretében bizonyosan megállapítható, hogy a folyók említésének nemcsak a térbeliség szempontjából van jelentősége, hanem az időbeliség szempontjából is, ugyanis segítenek áthidalni az időbeli távolságot a Róma alapítását megelőző időszak és a köztársaságkor, illetve az Augustus-kor között.⁷² Mindazonáltal a folyók bemutatása nemcsak az *ekphrasis* esetében képez keretet, hanem az ének eleje és – egyben a pajzsléírás lezárulását is jelentő – vége esetében is, elvégre az ének 31–35. sorából arról értesülünk, hogy Tiberinus – a Tiberist megtestesítő istenség – megjelenik Aeneas előtt álmában,⁷³ és a 36–65. sorokban olvasható szavakkal ad neki útmutatást, a trójai hős pedig az ébredése után ennek megfelelően jár el, vagyis Tiberinusnak fontos szerep jut az ének cselekményének alakulásában. Ily módon a pajzsléírás és az azt magában foglaló tartalmi egység szerkezeti szempontból párhuzamba állíthatóvá válik egymással,⁷⁴ és ez a gyűrűs szerkezet egyaránt keltheti a zártság és a ciklikusság labirintusra nagyon is jellemző benyomását.

Az *ekphrasis* emellett a VIII. ének azon szakaszával is kapcsolatot létesít, amelyben Euander elbeszéli a trójaiaknak Hercules és Cacus történetét (Verg. *Aen.* VIII. 185–275). Az

arcadiai király elbeszélése Cacust, Vulcanus fiát félig ember szörnyeteggént – tehát jellegét tekintve a Minotaurushoz hasonló lényként – tünteti fel, aki egy hatalmas, fénytől elzárt barlangban – vagyis egy több szempontból is labirintusszerű helyen – lakott (*hic spelunca fuit vasto summota recessu / semihominis Caci facies quam dira tegebat / solis inaccessam radiis*, Verg. *Aen.* VIII. 193–195), és akit végül egy isteni hős pusztított el a lakóhelyére behatolva (Verg. *Aen.* VIII. 259–261) – ahogyan tette azt Theseus is Pasiphaë torz gyermekével. Euander története több ponton is intratextuális kapcsolatba lép a pajzsléírással, illetve annak keretével: azon megfogalmazások, melyek szerint Cacus „fekete tüzet okádott a szájából” (*atros / ore vomens ignis*, Verg. *Aen.* VIII. 198–199) és „hiábavalóan okádott tüzet a sötétségben” (*in tenebris incendia vana vomentem*, Verg. *Aen.* VIII. 259),⁷⁵ egyrészt az *ekphrasist* felvezető sorokban köszönnek vissza, amelyekből arról értesülünk, hogy Aeneas megcsodálja a Venustól kapott fegyverzet részét képező, szikrákat hányó sisakot (*galeam flammasque vomentem*, Verg. *Aen.* VIII. 620), másrészt az *actiumi* jelenet bemutatásában, amelyben Augustus úgy jelenik meg, amint „a derűs homloka ikerlángokat vet” (*geminas cui tempora flammas / laeta vomunt*, Verg. *Aen.* VIII. 680–681).⁷⁶ Annak megfogalmazása pedig, hogy a trójai hős nem tudott betelni (*expleri nequit*, Verg. *Aen.* VIII. 618) az isteni ajándék szemlélésével, felidézi azt a mozzanatot, amikor a pásztornép megbámulta Cacus holttestét (*nequeunt expleri corda tuendo*, Verg. *Aen.* VIII. 265).⁷⁷ Mindemellett az *ekphrasis* azon, a Gigantomachiát felidéző képei, amelyek az *actiumi* csatajelenetet bemutató sorok alapján rajzolódnak ki az olvasó előtt, nevezetesen, hogy az egymás ellen irányított hadihajók a helyükből kiszakított, egymásra zúduló szigetekhez és hegyekhez hasonlóak (*pelago credas innare revulsas / Cycladas aut montis concurrere montibus altos*, Verg. *Aen.* VIII. 691–692), Euander történetének azt a részletét visszhangozzák, amely szerint Hercules a helyéből kifordítva a mélybe taszította (*et imis / avulsam solvit radicibus, inde repente / impulit*, Verg. *Aen.* VIII. 237–239) a Cacus barlangjának bejárata fölött található hatalmas sziklát.⁷⁸ Philip Hardie értelmezésében Hercules és Cacus küzdelme az olimposi rend és egy, a káoszt megtestesítő szörnyeteg egymással vívott harcát reprezentálja,⁷⁹ ezt az olvasatot szem előtt tartva pedig az intratextuális kapcsolatok révén Augustusnak a pajzson megjelenített, Antonius és Kleopátra fölött aratott győzelme is felfogható a rend káosz fölött aratott győzelmeként. Mindazonáltal ezt az augustusi szempontból pozitívnak minősülő olvasatot, amely szerint párhuzam vonható a *princeps* és Hercules között, beárnyékolhatja az a körülmény, hogy a pajzs ábrázolásán Augustus homloka éppúgy lángokat vet, mint Euander történetében Cacus szája, vagyis a császár egyszersmind egy elvetemülten gonosz szörnyeteggel is párhuzamba állíthatóvá válik,⁸⁰ az intratextuális kapcsolatok tehát – miként azt a VI. ének esetében is tapasztalhattuk – ezúttal is egyszerre engednek teret a vergiliusi szöveg augustusi diskurzust megerősítő és azt aláásó értelmezéseinek.

*

Tanulmányomban egy catullusi és két vergiliusi, egymással inter-, illetve intratextuális kapcsolatban álló *ekphrasis* összefüggéseit vizsgáltam. Amint azt láthattuk, a 64. *carmen*ben és az *Aeneis* VI. énekében olvasható műalkotás-leírásoknak a labirintus egyaránt kulcsfontosságú motívuma, és bár a daedalus építmény a vergiliusi eposz VIII. énekének *ekphrasis*ában explicit módon nem jelenik meg, a pajzsléírásnak a két másik általam elemzett szakasszal fennálló szövegközi kapcsolatai, illetve magának a *clipeus*nak a felépítése és ábrázolásainak szövevényessége révén Aeneas pajzsához ugyancsak az útvesztő képzete társulhat. A labirintus *error*ként történő megfogalmazása a catullusi költeményben és az *Aeneis* VI. énekének nyitányában vizsgálódásom szempontjából különös jelentőséggel bír: míg a 64. *carmen* 112–115. soraiban az *errabunda* és *error* szavakkal való költői játék révén az útvesztőnek elsősorban az a jellegzetessége kerül előtérbe, hogy a benne járók szükségszerűen tévelyegnek, addig a vergiliusi eposz VI. énekében e szempont mellett már felmerülhet – a szöveg azon olvasatának figyelembe vételével, hogy Aeneasnak nem volt elég ideje elég alaposan megnézni az Apollo-templom kapuin lévő domborműveket ahhoz, hogy megértse őket – a műalkotás „belső” szemlélője tévelygésének lehetősége is. A VIII. ének pajzsléírása esetében pedig egyértelműen a tévelygésnek ez utóbbi fajtája válik dominánssá, hiszen a szóban forgó szakasz egyértelművé teszi, hogy Aeneas semmit sem ért meg mindabból, amit a pajzs ábrázolásain lát.

Ugyanakkor annak szem előtt tartása, hogy az *ekphrasis*ok a tágabb szövegkörnyezetükre is érvényes értelmezési keretet biztosíthatnak, a „külső” szemlélő, vagyis az olvasó tévelygésének eshetőségét is felveti, ami abban a tekintetben lehet kiemelt jelentőségű, hogy a labirintus az *Aeneis* két olyan tartalmi egységében idéződik fel, amelyek a római történelemre összpontosítanak, méghozzá az augustusi ideológiával szoros összefüggésben. Mind a VI. ének hőskatalógusáról, mind Aeneas pajzsának VIII. énekbeli leírásáról elmondható, hogy mintegy válogatnak a római történelemből, és ennek a „válogatásnak” az eredményeképpen a római történelem olyan szereplőit és eseményeit vonultatják fel, akik/amelyek az augustusi diskurzus szempontjából is fontosnak bizonyulnak, ily módon az eposz vizsgált részei kétségkívül olvashatók az augustusi ideológiát megerősítő szakaszokként. Hogyha viszont abból indulunk ki, hogy Vergilius olvasója az alvilágjáró és a pajzsot szemlélő Aeneashoz hasonlóan egyfajta „labirintusban”, az *Aeneis* textuális útvesztőjében bolyong, akkor felmerülhet az elemzett szövegrészek szubverzív értelmezési lehetősége is, nevezetesen, hogy az augustusi diskurzus vergiliusi szövegben megjelenő motívumai tévútra vezethetik a befogadót.

Összegezve, a vergiliusi szöveg egyszerre kínálja fel olvasójának az augustusi ideológia egyes, általa megjelenített elemeinek affirmatív és szubverzív értelmezési lehetőségeit, ebben a megközelítésben pedig ugyanolyan *biformis*, kettős természetű, mint a Minotaurus, éppúgy homályos és nem nyújt egyértelmű támpontot a benne történő eligazodáshoz, mint a labirintus, és – részint az inter- és intratextuális rendszerből fakadóan – az általa megidézett catullusi szöveghez hasonlóan kibogozhatatlan útvesztő, *inextricabilis error*.

Jegyzetek

A tanulmány az NKFI FK 128492 számú pályázat keretében, a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Catullust Fordyce (1961), Vergilius *Aeneis*-ét Williams (1998) kiadásában idézem. A latin idézeteket kísérő próza fordítás tölem származik. A latin szövegekben szereplő görög személy- és földrajzi neveket latinos formában használom.

- 1 Laird 1993, 19.
- 2 A jelenséghez lásd Rajewsky 2002, 103–113.
- 3 Scheid–Svenbro 1996, 131–155.
- 4 Feldherr 2014, 285.
- 5 Elsner 2002, 2.
- 6 Fowler 1991, 27.
- 7 Dinter 2013, 122.
- 8 Fowler 1991, 34.
- 9 Dinter 2013, 122.
- 10 Fowler 1991, 34.
- 11 A keretezés jelenségéhez lásd Derrida 1987, 54–56 és Genette 1997. A keretezés témájához a római irodalomban lásd Jansen 2014.
- 12 Gaisser 1995, 588.
- 13 Gaisser 1995, 589.
- 14 Gaisser 1995, 591.
- 15 Gaisser 1995, 600.
- 16 egy specifikus utalás jelzése a költő által, a hagyományra történő látszólag általános hivatkozás révén, lásd Hinds 1998, 2.
- 17 Gaisser 1995, 600–601.
- 18 Fordyce 1961, 293 és Robinson 2006, 44.
- 19 Gaisser 1995, 600. Saját fordításom – S. P.
- 20 Gaisser 1995, 597.
- 21 Theodorakopoulos 2000, 125.
- 22 Paschalis 1986, 34.
- 23 Gaisser 1995, 601.
- 24 Doob 1990, 246.
- 25 Miller 1995, 234.
- 26 Doob 1990, 24.
- 27 Schmale 2004, 165.
- 28 A 115. sor *labyrintheis e flexibus egredientem* kifejezése például nemcsak a már említett 74. sorbeli *egressus curvis e litoribus Piraei* megfogalmazással állítható párhuzamba, hanem a költemény 10. sorával is, amely kiemeli, hogy Pallas Athena „a meggömbölt hajógerinchez erdeifenyő-szerkezetet illesztve” (*pineae coniungens inflexae texta carinae*) működött közre az Argo készítésében, így módon mindkét építmény egyfajta szötesként értelmezhető, felidézve a szövés-fonásnak az egész költemény szempontjából kulcsfontosságú témakörét. Theodorakopoulos 2000, 130.
- 29 Theodorakopoulos 2000, 127. A 105–109. sorok például, melyek a Minotaurus Theseus általi leterítését ahhoz hasonlítják, ahogyan egy vihar kicsavar a földből egy fát, egyidejűleg idézik fel Homéros *Ilias*-ának két szakaszát (Hom. *Il.* V. 560 skk. és XIII. 389 skk.), Apollónios Rhodios *Argonautikájának* ugyancsak két passzusát (Ap. Rhod. III. 967 skk. és IV. 1680 skk.), lásd Fordyce 1961, 292. Megidézhetik továbbá Accius *Medea* vagy *Argonautae* című tragédiájának egy töredékrészletét (Acc. *Med.* sive *Arg.* fr. 394–402 R; 384–392 W) is, amelyet a mérvadó kommentárok ilyen összefüggésben nem említenek.
- 30 Gaisser 1995.
- 31 Theodorakopoulos 2000, 118.
- 32 Warden 1998, 397.

- 33 Tanulmányomban kimondottan azokat a 64. *carmennel* összeköttetést teremtő vergiliusi szakaszokat elemzem, amelyek a szó szűkebb értelmében véve *ekphrasis*-nak számítanak, tehát műalkotások leírásai. A labirintus-motívum catullusi intertextusai megjelennek ugyanis az *Aeneis* V. énekében, a trójai ifjaknak a *lusus Troiae* keretein belül megtartott és a Theseus által a Krétáról való megmenekülésének megünneplésére Deluson létrehozott „daru-táncra” (lásd például Kallim. *Del.* 306–315 és Plut. *Thes.* 21) emlékeztető (Miller 1995, 236–239) lovasjátékát bemutató sorokban is: *ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque / mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi / frangeret indeprensus et inremeabilis error; / haud alio Teucrum nati vestigia cursu / impediunt texuntque fugas et proelia ludo, / delphinum similes, qui per maria uminda nando / Carpathium Libycumque secant* („azt mondják, egykor a magas Krétán a Labirintusnak vakká tévő falakkal megszőtt útja volt, mely maga az ezer járatával tévedésbe ejtő csalárdság, hogy ki nem kutatható és visszatérést nem engedő útvesztőként így módon semmisítse meg a követhető nyomokat; éppígy hagynak maguk után a trójai ifjak is szövvényes nyomokat a lovaglásukkal, s szőnek menekülést és csatát játékból delfinekhez hasonlóan, melyek a sós habokban úszva a carpathusi és a libyai tengert szántják”, Verg. *Aen.* V. 588–595). Noha – amint arra Scheid és Svenbro rámutat – az idézett sorok szövés-fonás témáját megidéző kifejezéseinek (*textum [...] iter*, „megszőtt út”, *vestigia [...] impediunt texuntque fugas et proelia*, „összegabalyítják a lépteiket s menekülést és csatákat szőnek”) és a delfinek említésének köszönhetően – hiszen az a mozgásuk, ahogyan a felszínre törnek, majd újra a víz alá buknak, a vetélőnek a láncfonalak közötti fel-alá történő mozgására emlékeztethet – a lovasjáték egyfajta sajátos „szötes” megalkotásaként is értelmezhető (Scheid–Svenbro 1996, 43–44, id. Somfai 2021, 13), e szakasz mégsem egy fizikai objektum bemutatása, ezért a jelen tanulmányomban részletesebben nem vizsgálom.
- 34 Vergilius ugyanakkor több ponton jelentősen eltér a történet catullusi ábrázolásától: Ariadnát és Theseust szinte teljesen háttérbe szorítja és név szerint nem is említi, és a Catullus által mellőzött Daedalt – akinek a vizuális mítoszváltozatát közvetíti a vergiliusi *ekphrasis* – lépteti elő a bemutatott események kulcsfigurájává, továbbá megjelenít a 64. *carmen*-ből ugyancsak kihagyott mozzanatokat, mint például Pasiphaë bika iránti vonzalmának beteljesülését. Mindemellett a szerző a mítikus hagyománytól is eltér például a tekintetben, hogy a hét hajadon lányt mellőzve csak hét ifjút említ, amikor az athéniai által a Minotaurusnak küldött emberáldozatról beszél, ráadásul az ő verziója szerint éves rendszerességgel kellett ezt a felajánlást megtenni, nem pedig kilencévente, ahogyan a tradíció tartja. Paschalis 1986, 35.
- 35 Az ő értelmezésében az egyik athéni panelen Androgeus, a másikon maguk az athéniaiak szerepelnek, az egyik krétai domborműmező központi alakja Pasiphaë és a Minotaurus, a másiké pedig Daedalus, lásd Vella 2010, 83–84.
- 36 Lásd például Fitzgerald 1984, 53 és Armstrong 2002, 337.
- 37 Vella 2010, 84.
- 38 Putnam 1998, 81.
- 39 Kerti 2021, 31.
- 40 Ferenczi 2010, 68.
- 41 Fitzgerald 1984, 53.
- 42 Fitzgerald 1984, 58.
- 43 Lásd pl. Fitzgerald 1984; Doob 1990, 239–240; Miller 1995; Armstrong 2002, 335–338 és Hejduk 2011.
- 44 Feldherr 1999, 92.
- 45 Doob 1990, 240.
- 46 Kirichenko 2013, 76, 55. jegyzet.

- 47 Pöschl 1962, 150.
 48 Kirichenko 2013, 78.
 49 Rutledge 1972, 111.
 50 Rutledge 1972, 113.
 51 Putnam 1998, 153.
 52 Feldherr 2014, 285.
 53 Boyd 1995, 90. jegyzet.
 54 Boyd 1995, 90.
 55 Most 2001, 169–170.
 56 Eigler 1994, 157–161.
 57 Ferenczi 2010, 67–68.
 58 A bekezdés e pontjáig a *Lecti iuvenes* c. tanulmányomat idézem, lásd Somfai 2021, 23.
 59 Somfai 2021, 24.
 60 Feldherr 2014, 286. A pajzs elkészítésének e megfogalmazása összekötést teremt a *lusus Troiae* V. énekbeli bemutatásával, amelyben az olvasható, hogy a trójai ifjak a lovas manővereik közben „felváltva képeznek egymásba fonódó köröket” (*alternosque orbibus orbis / impediunt*, Verg. *Aen.* V. 584–585). Tekintve, hogy a lovasjáték szövevényességét a narrátor a labirintuséhoz hasonlítja (Verg. *Aen.* 588–595, lásd 35. jegyzet), az intratextuális kapcsolat tovább erősíti a párhuzamot a pajzs és az útvesztő között.
 61 Feldherr 2014, 302, id. Somfai 2021, 24.
 62 Somfai 2021, 24.
 63 Putnam 1998, 154–158.
 64 Putnam 1998, 123.
 65 Ahogyan Titus Livius fogalmaz a Róma és Alba Longa közötti fegyveres konfliktusról Tullus Hostilius királysága idején: *et bellum utrimque summa ope parabatur, civili simillimum bello, prope inter parentes natosque, Troianam utramque prolem, cum Lavinium ab Troia, ab Lavinio Alba, ab Albanorum stirpe regum oriundi Romani essent*, „és mindkét oldalon teljes erővel polgárháborúhoz igencsak hasonlatos, majdhogynem apák és fiúk közötti háborúra készültek, elvégre mindkettő trójai sarj, minthogy Lavinium Trójából, Alba Laviniumból, a rómaiak pedig az albai királyok törzséből származnak”, Liv. I. 23, 1.
 66 Somfai 2021, 24.
 67 Somfai 2021, 24. Amint azt Michael Putnam megfigyeli, míg Aeneas *clipeus*ának első számú modellje, Achilles homérosi pajzsa esetében az Oceanus a pajzs szegélyén húzódik végig, körülölelve azt a mikrokozmoszt, amelyet az ábrázolások megörökítenek, addig a vergiliusi pajzson a tenger képe csakis a központi jelenetet övezi, aminek révén az actiumi csata és az azt követő hármasság augusztusi diadalmenet történelmi jelentősége kiemelt hangsúlyt kap, lásd Putnam 1998, 136. Andrew Feldherr még ennél is tovább megy, amikor úgy fogalmaz: a vergiliusi *ekphrasis* szerkezete alapján (nevezetesen, hogy a leírás első jelenetének helyszíne a Palatinus, az utolsó kép pedig a birodalom keleti határán folyó Araxes) úgy tűnik, a homérosi kép a visszájára fordul, amennyiben Róma városának reprezentációja foglalja keretbe az óceán/tenger kozmikus képét, lásd Feldherr 2014, 306.
 68 Somfai 2021, 24.
 69 Somfai 2021, 24.
 70 Hardie 1986, 100.
 71 Feldherr 2014, 284.
 72 Feldherr 2014, 284.
 73 Feldherr 2014, 283.
 74 Feldherr 2014, 284.
 75 A gondolat megidézheti továbbá a 64. *carmen* által megörökített azon mozzanatot, amikor a Minotaurus hiábavalóan döfködött a levegőbe a szarvaival (*nequiquam vanis iactantem cornua ventis*, Catull. *carm.* 64, 111), miközben Theseusszal harcolt.
 76 Putnam 1998, 161–162.
 77 Putnam 1998, 162.
 78 Hardie 1986, 113.
 79 Hardie 1986, 111.
 80 Putnam 1998, 162.

Bibliográfia

- Armstrong, R. 2002. „Crete in the *Aeneid*: Recurring Trauma and Alternative Fate”: *The Classical Quarterly* 52/1, 321–340.
 Boyd, B. W. 1995. „Non enarrabile textum: Ekphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the *Aeneid*”: *Vergilius* 41, 71–90.
 Conte, G. B. – Barchiesi, A. 1989. „Imitazione e arte allusiva”: Cavallo, G. – Fedeli, P. – Giardina, A. (szerk.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. I. köt. 81–114.
 Derrida, J. 1987. *The Truth in Painting*. Ford. G. Bennington és I. McLeod. Chicago.
 Dinter, M. 2013. „Intermediality in Latin Epic – *en quaecumque vi-deo audita*”: Lovatt, H. – Vout, C. (szerk.): *Epic Visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge, 122–138.
 Doob, P. R. 1990. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, NY–London.
 Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore–London.
 Eigler, U. 1994. „Non enarrabile textum (Verg. *Aen.* 8, 625). Servius und die römische Geschichte bei Vergil”: *Aevum* 68/1, 147–163.
 Elsner, J. 2002. „The Genres of Ekphrasis”: *Ramus* 31, 1–18.
 Feldherr, A. 1999. „Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil’s Underworld”: *Arethusa* 32/1, 85–122.
 Feldherr, A. 2014. „Viewing Myth and History on the Shield of Aeneas”: *Classical Antiquity* 33/2, 281–318.
 Ferenczi A. 2010. *Vergilius harmadik évezrede*. Budapest.
 Fitzgerald, W. 1984. „Aeneas, Daedalus and the Labyrinth”: *Arethusa* 17/1, 51–65.
 Fordyce, C. J. (szerk.) 1961. *Catullus. A Commentary*. Oxford.
 Fowler, D. P. 1991. „Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”: *The Journal of Roman Studies* 81, 25–35.
 Gaisser, J. H. 1995. „Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64”: *The American Journal of Philology* 116/4, 579–616.
 Gale, M. R. 2021. „Catullus and Augustan Poetry”: Du Quesnay, I. – Woodman, T. (szerk.): *The Cambridge Companion to Catullus*. Cambridge, 219–241.
 Genette, G. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Ford. J. E. Lewin. Cambridge.
 Hardie, P. R. 1986. *Virgil’s Aeneid. Cosmos and Imperium*. Oxford.
 Hardie, P. R. 2012. „Virgil’s Catullan Plots”: Du Quesnay, I. – Woodman, T. (szerk.): *Catullus. Books, Poems, Readers*. Cambridge, 212–238.
 Hejduk, J. D. 2011. „Facing the Minotaur: Inception (2010) and *Aeneid* 6”: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 19/2, 93–104.
 Hinds, S. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge.
 Jansen, L. (szerk.) 2014. *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers*. Cambridge.
 Kerti A. E. 2021. „Az ábrázolás hiánya – a hiány ábrázolása. Daedalus és Icarus mítoszának antik és modern változatai”: *Ókor* 20/2, 28–40.

- Kirichenko, A. 2013. „Virgil’s Augustan Temples. Image and Intertext in the *Aeneid*”: *Journal of Roman Studies* 103, 65–87.
- Laird, A. 1993. „Sounding out Ecphrasis. Art and Text in Catullus 64”: *Journal of Roman Studies* 83, 18–30.
- Miller, P. A. 1995. „The Minotaur within: Fire, the Labyrinth, and Strategies of Containment in *Aeneid* 5 and 6”: *Classical Philology* 90/3, 225–240.
- Most, G. W. 2001. „Memory and Forgetting in the *Aeneid*”: *Vergilius* 47, 148–170.
- Paschalis, M. 1986. „The Unifying Theme of Daedalus’ Sculptures on the Temple of Apollo Cumanus (*Aen.* 6.20–33)”: *Vergilius* 32, 33–41.
- Pöschl, V. 1962. *The Art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid*. Ford. G. Seligson. Ann Arbor.
- Putnam, M. C. J. 1998. *Virgil’s Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven–London.
- Rajewsky, I. O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen–Basel.
- Robinson, T. J. 2006. „Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus’ *Carmen* 64”: *Ramus* 35/1, 29–62.
- Rutledge, H. C. 1972. „The Opening of *Aeneid* 6”: *The Classical Journal* 67/2, 110–115.
- Scheid, J. – Svenbro, J. 1996. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Cambridge, MA–London.
- Schmale, M. 2004. *Bilderreigen und Erzähllabyrinth. Catulls Carmen 64*. München.
- Somfai P. 2021. „*Lecti iuvenes*. Az Argo és a szövés-fonás catullusi motívumainak visszhangjai Vergilius műveiben”: *Ókor* 20/2, 10–27.
- Theodorakopoulos, E. 2000. „Catullus, 64: Footprints in the Labyrinth”: Sharrock, A. – Morales, H. (szerk.): *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*. Oxford, 115–142.
- Vella, H. C. R. 2010. „Pasiphae and Daedalus and the Four Panels of the Doors of Apollo’s Temple (Vergil, *Aeneid* 6.20–30)”: *Literatūra* 52/3, 78–92.
- Warden, J. 1998. „Catullus 64: Structure and Meaning”: *The Classical Journal* 93/4, 397–415.
- Williams, R. D. (szerk.) 1998a. *Virgil: Aeneid I–VI*. London.
- Williams, R. D. (szerk.) 1998b. *Virgil: Aeneid VII–XII*. London.

Marton Máté az ELTE Ókortörténeti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási területei: a római köztársaság korának vallás- és politikatörténete, Augustus-kor.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Olympos, gladiátorok, krémesség és Britney Spears. Az antikvitás megjelenése a kortárs reklámparban* (Gábrriel Nórával, 2021/4)

Apollók és az irodalmi nyilvánosság régi és új terei Rómában

Marton Máté

„Tessék,
nem értem mit mondasz
A hangok
a fülemig még eljutnak
aztán a betonon széthullnak,
nem értem miért nem sikerül hagyni a régit és várni az újat”

Juggler: Fájdalom City

I. Bevezetés

Kr. e. 28. október 9-én a Palatinuson egy ünnepélyes *dedicatio* keretében adták át Apollo második templomát Rómában.¹ Egy nyolcéves építkezés zárult le, mely még Kr. e. 36-ban kezdődött a Sextus Pompeius felett aratott naulochosi győzelmet követően, amikor is Rómába visszatérve Octavianus kihirdette, hogy a szárazföldön és tengeren helyreállt a béke.² Mindeközben villám sújtotta

nemrég vásárolt palatinusi birtokát, amely a *haruspex*ek értelmezése szerint egy Apollo adta jel volt arra, hogy templomot kell emelni neki azon a helyen.³ De keretezhetnénk úgy is Apollo új szentélyének felavatását, hogy az három évvel az actiumi csatát követően történt meg, ahol Octavianus és Agrippa éppen egy ősi Apollón-szentély tövében aratott győzelmet Kleopátra és Antonius egyesített hajóhada felett. A béke földön és tengeren most már tényleg helyreállt.⁴ Habár a szakirodalom újabban vitatja, hogy a templom e győzelmeknek állított volna emléket,⁵ mégis, az újra-újra kitörő polgárháború és a vágyott béke körforgása adja azt a történeti contextust, amelyben Apollo Palatinus temploma megfogalmazódott és felépült. A tárgyalt időszak konfliktusait, hívószavait és értékfogalmait Octavianus márványba, ércbe, tufába és terrakottába foglalva a szentély ikonográfiájába ágyazta. Az így létrehozott tér és vizuális nyelv az augustusi hatalom önmagáról állított narratíváit, mondhatni ideológiáját beszélte el, amely az akkori kortárs római kultúrában diskurzusokat indított



1. kép. Apollo Citharoedus, Augustus korabeli freskótöredék a Palatinusról. Scalae Caci. Antiquarium del Palatino, Inv. 379982

el hatalom és reprezentáció, politika és kultúra, képek és jelentések viszonyáról.⁶ A következő tanulmányban egy ilyen, Apollo Palatinus által elindított diskurzusról lesz szó.

II. Apollo Palatinus Propertiusnál

Ha az irodalmi anyagban közelebből megnézzük Apollo Palatinus szentélyének legkorábbi ábrázolásait, akkor azt vehetjük észre, hogy azok hallgatnak a szentély történeti és politikai kontextusáról. Csak elvétve és közvetve, többszörös referenciális rendszereken és intertextusokon keresztül fedezhető fel egy-egy utalás Augustusra és *principatus*ának ideologikusnak mondható tartalmaira. Vegyük például Propertius II. 31-es elégiáját, amelynek cselekménye a *dedicatio* napján játszódik és valamikor ekkor is íródhatott.⁷ A propertiusi elbeszélő ekphrasztikusan járja körbe az apollói szimbólumok és mítoszok által létrehozott teret. Kívülről belülré, előlről hátra, lentől felfele, az építész, az építetett által felkínált sorrendben – feltehetően úgy, ahogy a legtöbb látogató tette – sétál végig a szentélykörzeten.⁸ A narrátor a *porticuson* (1–2) keresztül érkezik meg, ahol, az ötven Danaida látvány után (3–4), tekintetét egyből a tér központjában álló, még az istennél is szebb márvány Apollo-szobor ragadja meg, mely életszerűsége ellenére lanton játszva és *carment* énekelve is néma (*marmoreus tacita carmen hiare lyra*; 6). Myron *vividus* bikái (7–8) után szeme a templom tetején vágázó Solra (11), majd a hatalmas, megszemélyesített elefántsonat ajtókra vándorol, melyek a Brennus vezette, Delphoi alatt legyőzött gallokat és Niobé gyermekeit gyászolják (13–14). Ezeken keresztül érkezünk meg a cellába, ahol megtörténik a gondosan felvezetett *epiphania*: *ipse deus* (15). A Dianától és Létótól övezett Apollóvá átváltozott kultuszszobor (15), akár csak az előtérben elhelyezett párja, lantot tart és most már az elégikus elbeszélővel együtt énekel (*Pythius in longa carmina veste sonat*, 16).⁹

Mindkét Apollo-szobor tehát *citharoedus*, azaz a Propertius által is üzött művészetnek, az irodalomnak, és így a kultúrának a megtestesítője; látszólag apolitikus.¹⁰ A propertiusi *ekphrasis* nem teljes, a költő „kifejejtett” több, a szentély képivilágához tartozó, régészeti és más forrásokból ismert műalkotást, melyek jóval alkalmasabbak lettek volna a kortárs politikára referáló olvasatok létrehozására.¹¹ Habár a II. 31-ben közvetve megjelenik Augustus (vö. *a magno Caesare*, 2) mint a templom építetője, s az általa, illetve Apollón keresztül formálódó ideológiai keret (a *pax Augusta*), amelyre a gallokat és Niobé gyermekeit lenyilázó isten¹² akaratlanul is emlékeztethet a (polgár)háború (vö. Danaidák)¹³ és bosszú témája kapcsán, az elbeszélőt mintha nem érdekelné a képek szimbolikus és politikai olvasata. Némileg ugyan a látott dolgok keltette affekción és az esztétikai tapasztalat megfogalmazásán keresztül rá lehetne erőltetni a szövegre egy-egy politikai értelmezést, azonban az elbeszélő inkább meghagyja a befogadónak/olvasónak a látott/olvasott dolgok interpretációját.¹⁴ A propertiusi elbeszélő elfordulása az explicit politikai üzenetek szemiotikájától azonban önmagában is politikai aktusnak tekinthető. Akárcsak Apollo *carment* éneklő néma lantjának furcsa csendje, úgy Propertius némasága is különösen hat egy hatalmi reprezentációval ennyire terhelt környezetben. A költemény meglepetésszerűen éppen akkor ér

vége, amikor az isten énekelni kezd.¹⁵ A szöveg így nem tolmácsolja az isten szavát, és így maradunk az életre kelő templom fegyelmező néma tekintetével, amely tekintet dialógust kezd az öt fürkésző elégikus szempárral, mintegy felcserélve a megfigyelés alanyát és tárgyát. Ha tehát van politikai-ideológia olvasata II. 31-nek, akkor az ebben az egyént, közösséget figyelő épületben keresendő.¹⁶ A *res publica* Rómáját nagy építkezési projektjeivel átforgató Augustus nem csak esztétikailag és minőségileg hagyott nyomott (vö. téglából márványt; Suet. *Aug.* 28. 3), hanem a város megszokott kulturális és politikai topográfiáját is újrendezte. Új központokat, tereket, szentélyeket és intézményeket hozott létre, míg a *res publica* és a *gens*ek Rómáját kisajátította.¹⁷ Ennek a mindenhonnan áradó új vizuális nyelvnek része a békét, rendet és harmóniát szimbolizáló Apollo Citharoedus is, amelyben nem csak a Propertius és költőtársai számára oly kedves költészetet patronáló isten jelenik meg, hanem az augustusi kultúrpolitika totalitásra törekvő kontrollja. „[T]he panoptic gaze of Apollo” – ahogy Lowell Bowditch Foucault nyomán fogalmazta meg a II. 31-et és 32-t olvasva – egyszerre reprezentál és ellenőriz.¹⁸ Bowditch a színházat hozza fel analógiaként az apollói városkép tekintetére, ugyanis az egy olyan intézmény, amely egyszerre megszabja és jól láthatóvá teszi a római társadalom rendjét, annak osztály és gender szerinti tagozódását. Ennek a színháznak a közönsége pedig – tehát maga a társadalom – nem csak az identitásukat és értékeiket megjelenítő előadásokat nézhetnek, hanem egymást is.¹⁹ Apollo és a hozzá köthető terek ennek az új önfegyelmező társadalmi berendezkedésnek, és az ehhez szorosan kapcsolódó irodalmi nyilvánosság átforgatásának egyik szimbóluma.

III. Apollo Medicus Horatiusnál

Amikor Horatius I. 31-es *carmen*ének témájául ugyanennek a templomnak a felavatását választotta (*Quid dedicatum poscit Apollinem / vates?*, 1–2) nem csupán a politikai-ideologikus értelmezéseknek, hanem a teljes szentélynek hátat fordít. Egy mély levegővétel után, pár nappal később a maga módján privát ünnepet tart.²⁰ A személyes imát és áldozatot²¹ október 11-én, Meditrinalia ünnepén mutatja be. Az újbor és must ünnepén, azaz egy szüreti ünnepségen, amelyen – Varro tanúsága szerint²² – amellet, hogy sokat ittak, italáldozatot mutattak be a régi és új borból a gyógyulás érdekében (*medicamenti causa*). A szakirodalom fenntartásokkal kezeli az amúgy pár soros, töredékes forrásból ismert ünnep helyét és szerepét a római vallásban, mivel az újbor még ihatatlan október elején,²³ azonban az bizonyos, hogy Horatius – többek között – a gyógyítás miatt helyezi privát ünnepét erre az alkalomra. Miután elutasítja a gazdagságot, a földi javakat és a borkereskedelem profitját (3–15), az utolsó strófában megadja a választ az első sor kérdésére (17–20):

*frui paratis et valido mihi,
Latoe, dones et precor integra
cum mente nec turpem senectam
degere nec cithara carentem.*

Létófi, adjad meg nekem, hogy élvezzem azt, amim van és egészségemet; s könyörgök, hogy ép elmével se csúnya, se lant nélküli öregkort ne éljek meg.

Horatius: *Carmina* I. 31, 17–20

Akárcsak Propertius esetében, aki többé-kevésbé sikeresen magyarázta ki magát Cynthia előtt késése miatt, a horatiusi lírai narrátor is jó okkal várt arra, hogy egy gyógyító ünnepen emlékezzen meg az új Apollóról. Úgy gondolom,²⁴ a régi Apollónak akart tisztelni és reflektálni arra, hogy az isten Medicus kultikus melléknévvel és templommal már Kr. e. 431 óta része volt Róma vallási és kulturális horizontjának. Ez az ősi kultusz ugyanis Livius szerint a nép egészségért (Liv. IV. 25) került Rómába, és szinte biztosan megállapítható, hogy évszázadokon át ez volt az isten egyetlen római temploma. Ahogy látható Horatiusnál is, Apollo isteni szerepe nem csak a testi egészség megőrzése, vagyis nem abban az értelemben, mint a Kr. e. 293-ben kultuszt kapó Aesculapiusé.²⁵ A *res publica* alatt az állam „testének” fizikai (például járványok) és szakrális (például *prodigiumok*) „egészségének” megtartását segítette, és most a költeményből megtudjuk, hogy ugyanígy segíthet a személyes (*valido ... turpem*) és a szellemi tisztaság (*integra cum mentem*) megtartásában is. Az így elnyert egészségnak fontos hozadéka a kulturális tevékenység, s így az ének és a lantjáték képessége, azaz az istenek tiszteletéhez és rítusok megfelelő bemutatásához elengedhetetlen kultikus cselekedetek végrehajtása. Apollo alapvető funkcióján keresztül egy másik fontos aspektusára, a művészet és a költészet patronálására kerül a hangsúly, illetve – ahogy a költemény eleji *vates* használata mutatja – a költőket közösségi pozícióba helyező jóslataival inspirálóra és iránymutató istenre. Horatius Létón keresztül idézi meg az istent, ezáltal felidézi a palatinusi szentély lantos kultusz-szoborcsoportját. Apollo hagyományos szerepköre keveredik tehát a palatinusi párjának fő „profiljával”: ebben a komplexumban fognak helyet kapni a *vates*eket leginkább segítő Sibylla-könyvek, amelyek Róma *remediáját* és *fatumát* tartalmazzák, és itt nyílik meg Róma legújabb, görög és latin szerzőket egyaránt gyűjtő közkönyvtára. A Palatinuson Apollóval tehát Róma szakrális-kulturális, irodalmi nyilvánosságának és kánonképzésnek egyik legfontosabb tere jött létre.²⁶

Ha hozzáolvassuk az I. 31-hez az azt követő *carment*, az I. 32-t, akkor a fenti gondolatmenet mentén tovább finomítható Horatius asszociációs láncának vonala Apollo Medicus kultuszától a Palatinusig. A költemény címettje ugyanis az a lant, amelyet előzőleg kért az istentől, hogy azzal egészségben és öregségben is alkotni tudjon:

*o decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iovis, o laborum
dulce lenimen mihi ꝥcumqueꝥ salve
rite vocanti.*

ó Phoebus dísz és a legnagyobb Iuppiter asztalának kedves lant, ó szenvedéseknek édesen enyhítő szere, üdvözlég, akármilyen rítussal is hívjalak.

Carm. I. 32, 13–16

A szöveg (Horatius beszélője, a megszólított lant) elhelyezi magát az irodalmi hagyományban, s eközben Iuppiternek és

Apollónak rendeli alá magát, egy közösségi pozícióba állított kultikus eszközként (vö. *rite vocanti*). Charles Babcock szerint a záróstrófa az Apollo Palatinus templomavatásánál egy hónappal korábbi *capitoliumi ludi Romanira* utal, melynek része az *epulum Iovis* szertartásra.²⁷ Ez az ünnep egyike azoknak, ahol a *ludi scaeni*, tehát a színjátszás, kiemelt (kultikus) jelentőséggel bírt.²⁸ Babcock feltételezését, miszerint a költemény – akárcsak előző párja – egy konkrét szituációból építkezik, megerősíti a 9. sori istenek lajstroma is: *Liberum et Musas Veneremque*. A *carmen* és a kommentárok szerint azokról olvashatunk, akiket Alcaeus lantja szívesen énekelt.²⁹ Azon túl, hogy a lant a hivatkozott istenek szertartásainak egyik fontos eszköze, van egy specifikusan római topográfiai vonatkozása is: az Atrium Libertatis a közkönyvtárával,³⁰ a Hercules Musarum szentély a *collegium poetarum*ával,³¹ és Venus Victrix szentélye a hozzákapcsolt Pompeius színházával³² tulajdonképpen megfeleltethető a római irodalom archiválásának, előállításának és performálásának három helyével. Ebben a körbe sorolható Apollo Medicus alakja és szentélye is, amely a *res publica* alatt többek között a mellette és az ünnepén zajló színházi életéről volt híres.³³ Apollo e kultuszának a bevonását megerősíti még a *mihi cumque salve* – bárhogyan is próbáljuk értelmezni a furcsa formát³⁴ – és a *laborum dulce lenimen* tagmondatok is, amelyek újfent megidézik az előző költeményben felemlített, az istenhez kötődő gyógyító képességet.³⁵ A horatiusi narrátor tehát ebben az esetben sem tud úgy beszélni a lantos istenről, hogy ne jutna eszébe Apollo Medicus kultusza. Ez a szentély a palatinusi párját megelőzően már római irodalmi és kulturális közeg szerves része volt az ott megrendezett előadásokon keresztül.

IV. Apollók a színpalak mögött

Harry Morgan nemrég meggyőzően érvelt amellett, hogy Apollo *Citharoedus* zenéjén keresztül Augustus a rend és *harmonia* helyreállítását akarta kifejezésre juttatni.³⁶ Az ő gondolatmenetét szeretném továbbvinni, és a szintén Apollóhoz köthető római színház és színjátszás Augustus alatti metaforikus és ideologikus megjelenésére kiterjeszteni.

Propertiusnál és Horatiusnál is látszólag háttérbe szorult Apollo új szentélyének politikai kontextusa, figyelmüket inkább annak képzőművészeti és kulturális-társadalmi szerepére irányítják. Tanulmányomban mindemellett azzal, a szakirodalomban némileg meggyökeresedett állítással szeretnék vitatkozni, miszerint Apollo régi kultusza háttérbe szorult, helyét, szerepét és funkcióját pedig az új palatinusi komplexum vette át.³⁷ Megvizsgálva a „hagyományos” és az új Apollo kultuszának viszonyát és helyét az augustusi Róma politikai és kulturális topográfiájában, szembeötlő, hogy a palatinusi szentéllyel létrejött új kultusz jelentős mértékben az Apollo Medicushoz fűződő hagyományokra épült. Természetesen mindeközben ez a korábbi kultusz is – a hatalmi reprezentációban betöltött szerepe miatt – újrakontextualizálódott a palatinusi mentén. Sok tekintetben egymásból, de semmiképpen sem egyirányúan hatottak és referáltak egymásra, közösen egy új tengelyt hoztak létre Rómában, amelynek végpontjai a szentélyek voltak. Ez a kétpontos hálózat leginkább az irodalmi nyilvánosság és színházi kultúra átalakításában érhető tetten.

Versengés Apollóért

Apollo Medicus temploma a *res publica* és kifejezetten a második triumvirátus éve alatt több szempontból is ellentétes politikai frakciók reprezentációs csataterévé vált.³⁸ A császárkorban a szentélyt Apollo Sosianus néven ismerték, Plinius kétszer is így hivatkozik rá.³⁹ Az elnevezés a késő köztársaság-kori felújítótól, Caius Sostiustól ered, a Kr. e. 32-es év consuljától aki a Kr. e. 34-es iudaeai hadjárat után – egyikeként az utolsónak, aki még triumphust tarthattak – a templom felújításával állított emléket győzelmének, követve ezzel a *res publica* templom-építési hagyományát. Sosius tettét az teszi különösen érdekessé, hogy kezdetben Antonius legbelső körének tagja volt, aki az actiumi csata alatt a flotta balszárnyát vezette.⁴⁰ A vereség után Octavianus *clementiájának* egyik híres példájává válik, és sikeresen integrálódik az új politikai rendszerbe: neve feltűnik a *ludi saeculares* levezénylő *quindecimviri sacris faciundi* (mostantól *XVviri*) listáján.⁴¹ Talán így még érthetőbbé válik, hogy miért a *pomeriumon* kívül fekvő, régi, viszonylag jelentéktelennek tűnő szentély felújítása mellett döntött.

Feltehetően Sosius már Kr. e. 17 előtt is *XVvir* volt, annak a papi testületnek a tagja, akik jellemzően Apollo rítusait celebrálták és a Sibylla-könyveket gondozták. A tagok rendszerint jelezték papi státuszukat, például pénzt verettek apollói és a testülethez köthető szimbólumokkal.⁴² Sosius tehát részben

ezért, hivatali kötelességből és az ezzel járó státusz reprezentálása okán választhatta Apollo akkori egyetlen Rómában található szentélyének renoválását. Nem tudjuk pontosan, hogy mikor kezdődtek el a munkálatok, de az feltételezhető, hogy a palatinusi Apollo-szentély építésével párhuzamosan zajlottak.⁴³ Utóbbinak építtetője, Octavianus ugyanis, legkésőbb Kr. e. 37 óta szintén a *XVviri* egyike volt.⁴⁴ Így felmerül az a lehetőség, hogy a két ellentétes politikai oldalon álló *XVvir* a két projekttel versenyzett egymással Apollóért és az általa reprezentált politikai, társadalmi és kulturális koncepciók kisajátításáért.⁴⁵ Robert Gruval, és legújabban Jens Fischer azon az állásponton vannak, hogy nem kell feltétlenül konfrontációt feltételezni; úgy gondolják, hogy mindkét *XVvir* papi kötelességének akart eleget tenni egy-egy Apollóhoz köthető projekt finanszírozásával. Azonban itt jóval többről lehet szó, mint „a jóslás istene iránti kölcsönös érdekről és érdeklődésről”.⁴⁶ Apollo és templomának ugyanis fontos szerepe volt a Kr. e. 1. század végi, kultúrán keresztül zajló propagandisztikus küzdelmekben. Egyikük sem csupán vallási megfontolásból fogott bele egy-egy ilyen volumenű építkezésbe, hanem mert ki akarták használni az Apollo-kultusz hordozta kulturális és politikai üzeneteket. A templom és a *ludi Apollinares* ugyanis egyike azon római ünnepeknek, ahol a *ludi scaeni* és *circenses* Kr. e. 212-es megalapítása óta központi helyet foglalt el.⁴⁷ Ráadásul nem sokkal a felújítási munkálatok kezdete előtt,



2. kép. Színházi jelenet, Pompeii, Quadretti teatrali, *in situ*
(Wikimedia Commons)

Kr. e. 44-ben M. Iunius Brutus, akiről szintén feltételezhető, hogy *XVvir* volt,⁴⁸ praetorként kihasználta a templom és a július 6 és 13 közötti ünnepnapok nyújtotta színteret. A helyreállításból fakadó potenciális népszerűséget, illetve a *res publicához* köthető mítoszokat és értékeket próbálta feleleveníteni és kiaknázni a félsikerű március idusa után. Brutus bőkezűen szórta a pénzt a szokásos látványosságokra (gladiátorviadalmak, lovasversenyek), ingyen étel és ital osztására, de különösen nagy gondot fordított a színdarabok és színészek kiválasztására.⁴⁹ Érthetően egy „aktuális” darabot kívánt színpadra állítani, Accius *Brutusát*, amely viszont éppen aktualitása miatt került ki végül a repertoárból, és társai ösztönzésére ugyanettől a szerzőtől egy kevésbé megbotránkoztató darab, a *Terreus* került bemutatásra.⁵⁰ A templom, a színjátszás és Brutus kapcsolatáról egy Plinius által említett falfestmény is tanúskodik. A thébai Aristidesnek tulajdonított freskó egy tragikus színészt és egy fiút ábrázolt, amelyet Plinius szerint egy bizonyos M. Iunius praetorként restaurálni akart az általa szervezett *ludi Apollinares*-ra, de az ügyetlen kezű *pic-tor* csak rontott az állapotán.⁵¹ Ebből a rövid megjegyzésből – azon túl, hogy az antikvitásban is léteztek már rosszul sikeredett restaurációk – most két következtetés vonható le: 1. Ha M. Iunius

praetor mögött Brutus mint a Kr. e. 44-es év praetora áll⁵² – és logikusnak tűnik rá következtetni, aki hirtelen és sietve, Rómától távol vezényelte le az apollói játékokat és azt megelőző szervezési munkát –, akkor már Sosius keze előtt, egy Octavianusszal szembenálló politikai frakció igyekezett renoválással is elfoglalni a templomot és körzetét. 2. A falfestmény a Sosius-féle felújítás után is részét képezte a szentélynek, hiszen még a Kr. u. első század derekán tevékenykedő Plinius is ismeri. Kérdéses, hogy ha valóban annyira rosszul sikerült a freskó, akkor miért nem javították ki Plinius idejére, de e logikai bukfenc ellenére is a Plinius hely arról tanúskodik, hogy Apollo Medicus ikonográfiájának részese volt a *ludi scaeni* képi világa. A templomhoz szorosan kötődő ünnep, a *ludi Apollinares* pedig nemcsak keretet adott a római színjátszásnak, hanem alkalmas volt arra, hogy bizonyos darabokon keresztül egyének és politikai frakciók az általuk képviselt értékeket és üzeneteket közvetítsék. Nem véletlen, hogy Brutus is egy a zsarnokgyilkosságot helyeslő darabot akart bemutatni.⁵³ Tehát Apollo és *ludi*-ja az irodalmi és kulturális nyilvánosság, illetve a politikai reprezentáció egy meghatározó metszéspontjaként szolgált.⁵⁴

Habár Sosius még Actium előtt kezdhetett el az építkezést, az bizonyosan csak a hadjárat után fejeződött be; a „kibékülés” után Octavianus pedig meghagyta *XV* virként társának, hogy fejezze be a megkezdett építkezést, ezzel mintegy jóvá téve a polgárháborúban betöltött szerepét.⁵⁵ Erről tanúskodhat a templom császárkorban állandósult neve, illetve a templom fríze, amely bár töredékesen maradt fenn, egy triumphust ábrázol. Ezen az értelmezők közül néhányan nem a iudaeai hadjáratot látják, hanem – a megjelenített barbárok öltöztetését vizsgálva – Octavianus Kr. e. 29-es tripla triumphusát.⁵⁶ Ebből a pár töredékből nem szeretnék messzemenő következtetéseket levonni, annyi viszont biztos állítható, hogy a diadalmenet és a győzelem képi világa szerves részét képezte a templom ikonográfiájának. Feltehetően ez sem késő köztársaságkori újítás, hanem a *res publica* szokásrendszerének része.⁵⁷ A legelfogadottabb elméletek szerint a triumphus a templom előtti téren haladt el, a városba a máig azonosíthatatlan *Porta Triumphalis*on keresztül vonult be.⁵⁸ A triumphus keretei éppen ebben az időben fogalmazódnak újra: nem csak, hogy a megtiszteltetés a császári család kiváltsága lesz, hanem topográfiájában és rítusrendjében is átalakul. Vergilius az *Aeneis*-ben (VIII. 714–722) már a palatinusi Apollo templománál képzei el a menet végpontját, amelynek küszöbéről Augustus egyszerre szemléli és fogadja a legyőzött népek hosszú sorát.⁵⁹ Habár a Palatinusról nincs tudomásunk konkrét triumphust ábrázoló reliefekről vagy frizekről, ez a római köztudatban hamar Actiumhoz és az egyiptomi hadjáratához kapcsolódott (Prop. IV. 6, 67–70). A két Apollo-szentélyt tehát – a korábban megállapított egyezések mellett – a triumphus és a győzelem koncepciója is összekötötte.

Ide kapcsolódik az a felvetés is, miszerint, habár Sosius kezdte az építkezést, azt Augustus később kisajátította. Erre a dedikáció napjából következtethetünk. A ránk maradt korabeli és későbbi császárkori *fasti*k mindegyike szeptember 23-ra, azaz Augustus születésnapjára helyezi a templom *dies natalis*-at.⁶⁰ Sosius kezdeményezése tehát egy augustusi projektté alakult át. Dedikációs felirat sajnos nem maradt ránk, de biztosak lehetünk abban, hogy ezzel a szimbolikus erejű dátummal Sosius a kegyelem gesztusát és az új hatalmi struktúrát fejezte ki.

Nem is igazán lehetett más választása. Ha megnézzük az Apollo Medicus-templom szélesebb környezetét, a Campus Martius déli részén lévő épületeket, akkor azt figyelhetjük meg, hogy a területen régóta nem látott építkezési hullám söpört végig, s talán az sem véletlen, hogy az ekkor felépített vagy átalakított épületeket szeptember 23-án avatták fel. Iuppiter Statornak, Iuno Reginának, Neptunus templomának a Circus Flaminius északi oldalán, illetve az itt található ősi Mars-templomnak a terület nyugati szélén a felavatási napja szintén erre a dátumra esik.⁶¹ A Kr. e. 1. századra ez a környék eléggé zsúfolttá vált (építészeti és kulturális értelemben egyaránt), amelyhez a rendelkezésre álló forrásaink szerint Kr. e. 179 óta nem nyúltak, amikor is M. Fulvius Nobilior, az Enniust szárnyai alá vevő és Rómát görög művekkel előntő mecénás és hadvezér jelentősebben átalakította és kibővítette a környéket.⁶² A terület fontos volt a *res publica* genseinek emlékezete szempontjából – már csak az előbb említett triumphus miatt is: római hadvezérek és államférfiak által itt felhúzott épületek sora „emlékhelye” és „paratextusa” volt a *res publica* katonai sikereinek és *exemplum*ként övezte az ezt követő triumphusokat. A környéken található többi templom és középület, amelyeknek habár más az építetője és más dátumú *dedicatio*-ja van, Suetonius szerint Augustus bátorításának és jóváhagyásának köszönhetően jelentős átépítésen, felújításon és bővítésen esett át.⁶³ Így például a Porticus Philippi, amely körbevette a szintén ekkor restaurált Hercules Musarum szentélyét, ahol a *collegium poetarum*, azaz a drámaírók és írók egyesületének a találkozóhelye volt,⁶⁴ Bellona temploma és a *Columna Bellica*,⁶⁵ illetve a kicsit távolabb fekvő, Asinius Pollio által építtetett Atrium Libertatis, benne Róma első közkönyvtárával is ide sorolható.⁶⁶ Augustus szorosabb környezete is kivette a részét a tér átformálásában, húga neve alatt épült át például a Porticus Octaviae,⁶⁷ de talán az itt található épületek közül a legfontosabb a Kr. e. 13 környékén átadott, unokaöcsének és örökösének nevét viselő Marcellus-színház lehetett.⁶⁸

Amanda Calridge szerint azért épült erre a helyre Róma második állandó színháza, hogy kiszolgálja Apollo templomát,⁶⁹ amely Hercules Musarum szentélyével együtt már a Kr. e. 179-es átépítés során is egy komplexumként működhetett, mint a római irodalmi és kulturális élet egyik alapvető intézménye.⁷⁰ A terület feltehetően a római színjátszás létrejötté óta (Kr. e. 364) annak egyik központi helye volt. Livius (XL. 51, 1–5 és 52, 1) említ egy *theatrum et proscenium ad Apollinist* és egy *porticus <ad> aedem Apollinist*, amelyet Marcus Aemilius Lepidus, a censor, Róma első állandó színházaként építtetette volna meg, azonban azt sosem fejezték be; félkész épületét a senatus Kr. e. 151 körül leromboltatta, arra hivatkozva, hogy az rontaná a közerkölcsöt.⁷¹ Az alkalmi faszervezetes színházakat az aktuális ünneptől függően állították fel városzerte, azonban sok esetben az adott *ludi* templomai-val és környékével összhangban, így a szentélyek lépcsői és pódiumai lelátóként (*cavea*) szolgálhattak a közönség számára.⁷² Plautus több darabjában is találhatunk utalást arra, hogy a darabot az Apollo-templom helyszínére írták, legalábbis pár jelenet lehetőséget ad metadramatikus olvasatra.⁷³ A templomok, kultuszszobrok tehát „paratextusként és paraperformatív kiegészítőként” szolgáltak az előadásokhoz, azok pedig ezekkel a helyszínekkel és a hozzájuk kötődő vallási és társadalmi diskurzusokkal dialógusba léptek.⁷⁴ Caesar vette elő újra az



3. kép. Apollo Medicus/Sosianus temploma ma a Porticus Octaviae és a Marcellus-színház romjai között (Schultz Nóra felvétele).

erre a helyre építendő állandó közsínház tervét, amelyet végül Augustus valósított meg Marcellus színházával.⁷⁵ A Kr. e. 12-ben felavatott építmény már félkész állapotban teret biztosított Kr. e. 17-es *ludi saeculares*nek is (CIL VI. 32323.157), ahol az egyik központi helyszín a palatinusi Apollo-templom volt.⁷⁶ A két épület, a színház és az Apollo Medicus-templom szoros viszonyát sugallja az is, hogy az egyike rendszerint *ad aedem Apollinis* (RG. 21), a másikra pedig *ad theatrum Marcelli* helyzetmegjelöléssel hivatkoznak.⁷⁷ A topográfiai kapcsolaton túl a két építmény ideológiailag is egy teret alkotott; s ahhoz, hogy a két épületet így értelmezzük még addig sem kell elmenünk, ameddig Jean Gagé, aki a Marcellus színház építését Sosius Apollónának ellenpárjaként értelmezi.⁷⁸ Augustus a komplexum kisajátításával teljesen maga alá gyűrte a római színházi kultúrát: egyrészt lekerültek az olyan darabok, amelyek politikailag nem kívánt témákat jelenítettek meg, másrészt azok a színpadra vitt darabok, amelyek nem pantomimek voltak, a *principatus* uniformizáló és totalizáló üzenetét közvetítették: esztétikailag, társadalmilag és kulturálisan megszabták és reprezentálták a követendő normarendszert.⁷⁹

A színházi kultúrának a Palatinuson is volt hagyománya. Magna Mater szentélye és az előtte elterülő kis tér adott helyszínt a *ludi Megalenses*nek, amelynek alapításától, Kr. e. 194-től kezdve szerves része volt a *ludi scaenici* – több Plautus-darabról is ismert, hogy bemutatójuk ezen az ünnepen volt.⁸⁰

Apollo Palatinus templomának felavatását is feltehetően színházi játékok kísérték, többen erre az alkalomra teszik Varius *Thyestes*ének bemutatását.⁸¹ A szentély és környéke – a *ludi saeculares*on túl – a későbbiekben is fontos színtere volt az augustusi ünnepeknek és játékoknak.⁸²

Továbbá két érvet lehet felhozni arra, hogy a két szentély párhuzamosan, az építetők által szándékosan, egymásra referálva és párbeszédben lett megalkotva. Amennyire régészetileg kimutatható, a Kr. e. 5. századra visszamenő Apollo Medicius-szentély kisebb-nagyobb változásokkal vészelte át Róma zivataros történelmét, a meglévő források és a régészeti anyag szerint feltehetően utoljára a már sokat emlegetett Kr. e. 179-es év környékén eshetett át valamiféle felújításon. Mindenesetre a Kr. e. 40-es és 30-as évekre feltételezhetően eléggé rossz állapotban lehetett, archaizáló stílusával semmiképpen sem illett bele a késő köztársaságkori városképbe.⁸³ A sosiusi építkezés során az alapoktól teljesen átépítették a templomot, ám nem az eredeti – feltehetően itáliai-etruszk – stílust folytatták, hanem megemelték a pódiumot és egy hellenisztikus *hexastyle* és *pyncostyle* alakú építménnyé alakították. Mérete, arányai és korinthosi oszlopfői összekötötték Apollo Palatinus templomával, illetve a többi augustusi épülettel.⁸⁴ Apollo Medicus az egyik leggazdagabban díszített temploma volt korának, arányai és mértékei szinte előre vetítették a császárkori templomépítészetre jellemző díszítettséget és jegyeket.⁸⁵ Ezzel szemben a palatinusi Apollo-szentély, amennyire kimutatható, etruszk, archaizáló, viszonylag visszafogott római elemeket és stílusjegyeket viselt, sokkal inkább követte a *res publica* templomépítésének szerkezeti és esztétikai hagyományait. Habár Apollo Medicus már feltehetően a 179-es átépítés során átalakult, a palatinusi párja újra felidézte ezt az átépítés előtti templomot, azt a csalfa látszatot keltve, mintha régebbi, a *res publica* építészeti és esztétikai nyelvének folytatója lenne. Természetesen ez az Augustus-kori archaizáló stílus is csak egy újabb példája az augustusi „invented tradition”-nak.

Apollo Medicus esetében nem áll rendelkezésünkre olyan részletes kortárs leírás, mint Propertius elégiája, azonban idősebb Plinius alapján egészen pontos képet kaphatunk annak díszítéséről és szobrainról: 1. Sosius egy cédrusszobrot adatott hozzá Seleukeiából, amelyet feltehetőleg Szíria kormányzójaként szerzett.⁸⁶ 2. Egy Kr. e. 2. századi, rhodosi Philiskosnak tulajdonított meztelen (*nudus*) Apollót, amely Letóval, Dianával és a Múzsákkal együtt alkotott egy szoborcsoportot. 3. Még egy *nudus*, aki *citharam ... tenet*, amelyet Kr. e. 2. századi Timarchidesnek tulajdonítottak; feltehetően ez lehetett a kultuszszobor.⁸⁷ A szobrászok működési idejéből többen is arra következtetnek, hogy a legtöbb itt felsorolt szobor a Kr. e. 179-es átépítéskor került a templomba.⁸⁸ Tehát az isten fő profilja, legalább a szobrain keresztül már a palatinusi szentély felépítése előtt is a művészet és irodalmi tevékenységet támogató citharás isten lehetett. A két szentély azonos képzőművészeti programját erősíti meg továbbá egy Skopas vagy Praxiteles kezétől származó, a Niobidákat ábrázoló szoborcsoport is, amely feltehetően szintén a sosiusi építkezés részeként lett a Medicus-templom része.⁸⁹ Ennek a templomnak az oszlopfőit kígyóktól ölelt tripusz és babérlevelek díszítették. Fischer szerint ezek a motívumok a *XV viri* és a templom szoros kapcsolatát fejezték ki, amely motívumok a palatinusi szentély ikonográfiájának is részesei voltak.⁹⁰ Mindezekből arra lehet következtetni, hogy Apollo Palatinus több

szempontból is Apollo Medicus köztársaságkori szentélyére támaszkodva „jött létre”: szerepe Róma szakrális és irodalmi életében, a triumphus és győzelem, illetve a *gens*ek reprezentációja tekintetében megkerülhetetlen helyszíne volt a városnak, ezeket Apollo Palatinus a *principatus* rendszerének megfelelően valamilyen formában mind megtestesíti és magában foglalja.

Apollo Medicustól Apollo Palatinusig

A két templomot az építtető, a papság, az ikonográfia és a kultikus funkció mellett, ahogy láthattuk már Horatiusnál is, a kulturális diskurzus is összekapcsolta. Egy isten két eltérő helyen megjelenő manifesztációjának tekintették a két kultuszt, és a képzőművészeti, illetve irodalmi anyagban egymásra referáló és egymást kiegészítő intézményként jelentek meg. A tanulmány zárásaként az eddigi megállapítások alapján szeretném szemléltetni azt, hogy a két Apollón keresztül leuralt augustusi városkép, kifejezetten a kultúra művelésének és befogadásának terei, miképpen egészítették ki egymást. Vergiliuson, Propertiuson és Ovidiuson keresztül nem csak az válik láthatóvá, hogy az augustusi irodalom több generációján átívelő volt ez a diskurzus, hanem a *res publica* és a *principatus* irodalmi nyilvánossága közti különbség is.

Vergilius *Aeneis*ének VIII. énekében Aeneas Euander és Pallas kalauzolja végig a leendő Róma helyén, mely akkor még borzasztó erdőktől és szent lugasoktól volt sűrű (306–369). A tájhoz kötött kultúra éppen születőben van: Euander kicsivel korábban vezette be az *Ara Maxima* köré szerveződött ritust, melyből évszázados hagyomány alakult ki, annak aitiológiája még a kommunikatív emlékezetben él (184–305). A várost megelőző terület bejárása innen, a *Forum Boarium*ról indul, első állomása az ehhez képes északon található *porta Carmentalis*,⁹¹ azaz a jövőbeli *Forum Holitorium* és környéke, az a tér, ahol Apollo Medicus temploma is fog állni (334–341):

*Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum
his posuere locis, matrisque egere tremenda
Carmentis nymphae monita et deus auctor Apollo.
Vix ea dicta, dehinc progressus monstrat et aram
et Carmentalem Romani nomine portam
quam memorant, nymphae priscum Carmentis honorem,
vatis fatidicae, cecinit quae prima futuros
Aeneadas magnos et nobile Pallanteum.*

A mindenható Fortuna és a leküzdhetetlen fatum helyezett erre a helyre, és üzött anyám, Carmentis nympa rettentő figyelmeztetése és az auctor Apollo. Alighogy ezeket elmondta, egyből tovább haladva mutatta azt az oltárt, amelyre a rómaiak a Carmentalis kapu névvel emlékeznek, ősi tiszteltként Caremntis nympának, a jóslatok megmondójának, aki elsőként énekelt meg a nagy Aeneadákat és a hírneves Pallanteumot.

Vergilius: *Aeneis* VIII. 334–341

Carmentis nimfa, Euander anyja és Apollo elsősorban jóslatadó és ezek által vezető (*auctor*) istenpárként vannak ábrázolva. Párhuzamba állítva magát Aeneasszal, akit szintén a *fatum* üz, és szintén *auctor* Apollo segítségével igyekszik azt kibo-

gozni, Euandert nimfa-anyja és Apollo vezette a Pallanteumra. Carmentist és Apollót azonban nemcsak az azonos szerep és forma, vagyis hogy mindketten versbe szedve⁹² éneklük meg a jövőt, hanem a tér is összekapcsolja.⁹³ A *forum Holitorium* egyik bejutási pontja a *porta Carmentalis* és a közelben álló szentélye, másik pedig Apollo Medicus temploma mellett volt, amely szentély *inter forum <H>olitorium et circum Flaminium* (Asc. *Tog. cand.* 70) állt. Ez a tér a város egyik legfontosabb és legimpozánsabb bejárata volt, amely éppen az *Aeneis* írása alatt formálódott át a *princeps* és *principatus* mentén. Ebbe a kontextusba ágyazva felvethető, hogy az *Aeneis* olvasó Augustus-kori mintaolvasónak az *auctor Apollo* Apollo Medicus⁹⁴ templomát juthatta az eszébe, s nemcsak, mint minden jóslat *auctor*át (*OLD* s. v. 10), hanem az ezen a téren zajló irodalmi és színházi életet vezető istent; az itt munkálkodó és műveiket előadó költőket, tragédia- és komédiaírókat segítő istent.⁹⁵

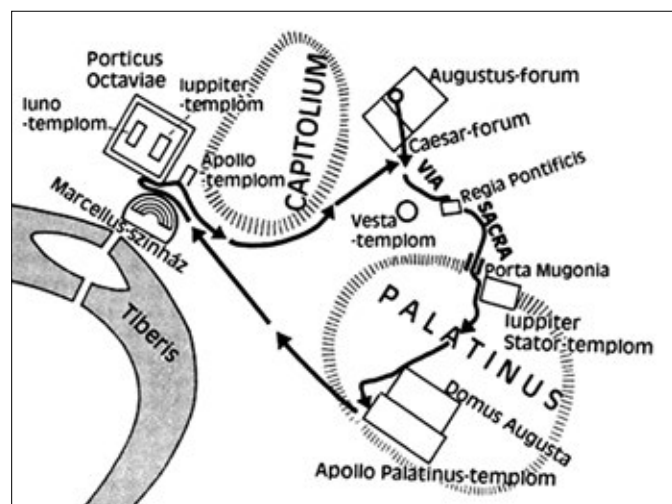
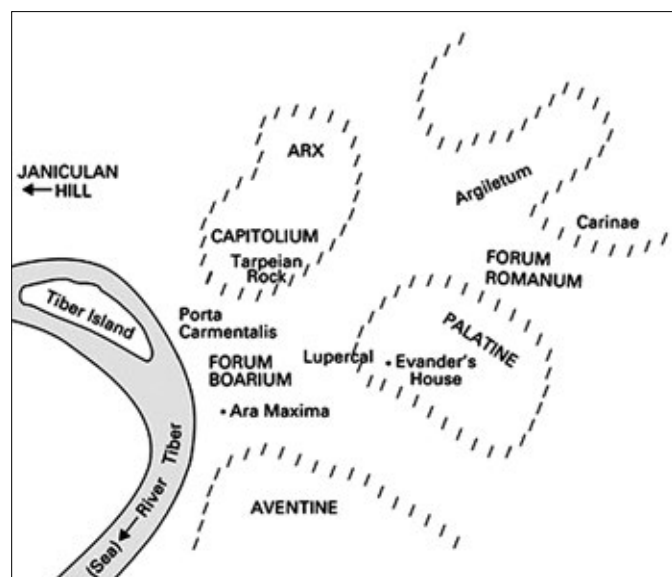
Tehát ez Aeneas és Euander sétájának első állomása, innen indulva „látogatják végig” – Euander elbeszélésének köszönhetően – a leendő Róma fontosabb politikai és kultikus helyszíneit (341–361). Végül a tehéncsordákkal teli Palatinusra és Euander szerény kunyhójához érkeznek meg. A vergiliusi elbeszélő Augustus leendő – szintén közhelyesen szerénynek tartott – *domusa* közelében képzel el ezt a mitikus kunyhót.⁹⁶ A szöveg párhuzamot teremt a Palatinus egykori és Augustus-kori állapota között, belépve abba a kortárs irodalmi diskurzusba, amely az Euander lakta régi Palatinust és az Apollo-templomot is magába foglaló augustusi épületkomplexumról szól. Propertius IV. 1a elégiájában ennek a párhuzamteremtő diskurzusnak egy izgalmas példáját láthatjuk (1–4):

*Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Romast,
ante Phrygem Aenean collis et herba fuit;
atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebo,
Euandri profugae procubuere boves.*

*Ez itt, bármit is látsz, vendég, ahol a nagy Róma van, a fríg Aeneas előtt domb volt és fű; és ahol a hajós Phoebus palatinusi szentélye áll, Euander menekült marhái feküdtek.*⁹⁷

Propertius: *Elegiae* IV. 1a 1–4

A két jelenetet már az elbeszélés szituációja (idegenvezető és vendég), illetve az idősíkok egymásra csúsztatása is összekapcsolja: az egykoron hatalmas Rómát most még fű és erdő borítja, Apollo palatinusi szentélye pedig ott fog állni, ahol Euander marhái most ezt a fűvet legelészlik. Apollo jelzője külön figyelemre méltó: *navalis*. Kézenfekvő értelmezés az actiumi csatára való utalás – a IV. könyv publikálásakor, Kr. e. 16–15 körül már meggyökeresedett a tengeri ütközetben győzelemre segítő Apollo képe⁹⁸ –, de Rung Ádám gondolata is megfontolandó és a „tengeri” jelző éppen a proto-Rómába belemondító augustusi épület és kultusz idegenségét fejezheti ki.⁹⁹ Mindezekből érezhető a hagyomány és újítás szembekerüléséből származó feszültség, amelyet a politikai szempontokon túl összeköti még a városalapítás előtti és augustusi Palatinus latin és római kultúrában való megkerülhetetlen szerepe. Dionysios Halicarnassensis szerint ugyanis ide és Euander korára tehető a római irodalmi és zenekultúra létrejötte, ugyanis az arkádiai telepések hozták el azokat a hangszereket (λύραι, τρίγωνα, αὐλοί), amelyek felváltották az addig használt rusz-



4–5. kép. Az Euander és Aeneas által meglátogatott proto-Róma (MacLennan 2019, 36 alapján) (fent), illetve az ovidiusi tekeres útja (Tamás 2010, 33) (lent)

tikus pánsípot (σύριγγι ποιμενικῆς).¹⁰⁰ A propertiusi narrátor egy idegen testnek tekinti az ebből kiinduló kulturális folyamatot, az összínház egyszerűsége az augustusi színház és pantomim imádatával helyezkedik szembe (15): „nem fügtek bő vásznak tágas színház felett”¹⁰¹ – *nec sinuosa cavo pendebant vela theatro*. Euander proto-Rómája nemcsak a politikai reprezentáció, de a kultúra tekintetében is még szerény és egyszerű. Vergiliusnál tehát nem véletlenül érintik Róma összes jövőbeli Apollo szentélyét: Apollo Medicusnál – Carmentis segítségével – a jósláson keresztül kialakuló irodalmi kultúra emelkedik ki, amíg Apollo Palatinusnál az Euandertól Augustusig tartó hatalmi reprezentáció témája kerül elő, illetve ebben Apollo Palatinus megkerülhetetlen szerepe.

Az utolsó példa Ovidius *Tristia* III. 1-es elégiája. Vergilius és Propertius proto-városához képest Ovidiusnál a jelenkor augustusi Rómája jelenik meg, ezt járja körbe a *Tristia* testest öltött tekerese és idegenvezetője. A vergiliusi és ovidiusi városbejárás közötti párhuzam a kutatásnak már régebben feltűnt,¹⁰² tehát érdemes egymással dialógusban olvasni a két szöveget. A *liber* és ismertlen segédjének virtuális és poétikai utazása a

császár Forumairól (*haec sunt fora Caesaris*, 27) indul, majd elhalad a *res publica* és a római történelem fontos helyszínei mellett (28–30). A könyv úgy sétál és tekint körbe, mint egy laikus idegen, és ennek az idegennek a szemével olvassa a várost annak épületein keresztül, megteremtve ezzel a félreértelmességek adta lehetőség játékát. A városnéző túra / költemény csúcspontja a 36 sorban bemutatott Palatinus, mely ebben az esetben is a város alapításának helyszínéként mutatkozik be (31–32). Ezután egy rövid ideig az elbeszélő tekintetét az apollói babérokkal díszített *domus Augusti* ragadja meg, amelynek leírása Vergilius leírásával lép intertextuális viszonyba, egyaránt kikezdve az augustusi *domus* szerénységének toposzát, illetve az apollói szimbolikán keresztül megjelenő hatalmi reprezentáció befogadói és értelmezői olvasatait.¹⁰³ Az Apollo Palatinus-szentély mellett komment nélkül halad el (*intonsi candida templa dei*; 60), az általa létrehozott – ikonográfiájában és affekciójában fenyegető képet mutató (lásd a Danai-dák porticusának leírását; 61–62) – politikai és kulturális térre koncentrálna. Hamar kiderült, hogy a megviselt tekeres Róma új közkönyvtárát keresi, amely úgy hírlík, egyaránt nyitott régi és új könyvekre (63–64). Azonban hiába, Apollo új könyvtára, ez a *sanctus locus* (67–68), Róma legelőkelőbb és legfontosabb kulturális tere, a kánonizáció és *recitatio* helye megtagadja a belépést az elégikus álarcától megválni képtelen rongyos könyvtól (59–58).¹⁰⁴

A sikertelen „bekérdézkedés” után a *liber* nem adja fel, és másik helyet keres:

*altera templa peto, vicino iuncta theatro:
haec quoque erant pedibus non adeunda meis.
nec me, quae doctis patuerunt prima libellis,
atria Libertas tangere passa sua est.*

Más templomokat keresek, a színház tözsomszédságában: ide sem volt szabad betennem a lábam. És Libertas sem engedte meg, hogy megérintsem Atriumát, mely elsőként nyílt meg a tudós könyvek előtt.¹⁰⁵

Ovidius: *Tristia* III. 1, 69–72

Az *altera templa*, ahogy a többes szám is mutatja, nem egy konkrét szentélyre vonatkozik, hanem azoknak a szentélyeknek a sokaságára, amelyek a színházzal szomszédosak. A *vicino* és *iuncta* együtt tautologikusnak hangzik és ráerősít az általam felvázolt gondolatmenetre: nem csak a Marcellus-színház mellett fekvő¹⁰⁶ Porticus Octaviae-ra és az ott nem olyan régen felújított Hercules Musarum szentélyére, hanem Apollo Medicus/Sosianusra is vonatkozik, amely templomot – ahogy korábban utaltam rá – egységnek tekintették a színházzal.¹⁰⁷ Tehát az Augustus alatt átforgalmazott *forum Holitorium*-ot és a szomszédos *porticus*okat veszi célba a könyvecske, abban reménykedve, hogy ez a *res publica* színházi irodalmi és kulturális nyilvánosságában oly fontos hely, amely még a kommunikatív emlékezetben Brutus és az általa képviselt Libertas, illetve Róma legelőkelőbb, irodalompartoló *gens*ének nevéhez kötődött, talán még befogadja. Így az sem véletlen, hogy az elégiákat magában foglaló ovidiusi gyűjtemény a Libertas-szentélyben próbálkozik utoljára, melyet Asinius Pollio, az egyik olyan utolsó államférfi és – többek között – tragédiaíró alapított,¹⁰⁸ aki a *res publica* szellemiségét tovább képvisel-

te a *principatus* alatt is.¹⁰⁹ A könyv bolyongása párhuzamba állítható a száműzött (vö. *exulis*, 1) Euanderével és Aeneaséval: azonban ő nem talál új hazát. Hiába keresi fel az új, palatinusi és a régi *res publica* Apollóját, azok kölcsönösen – az augustusi kultúrpolitika miatt – bezárultak előtte. A színház világa jelenik meg a 77–78. sorokban is: „hisz egész tömeget mégsem szólíthatok meg” – *neque enim mihi turba roganda est*. Az elbeszélő egy nagyobb közönséghez (*turba*) szeretne szólítani,¹¹⁰ s habár a *turba* könyörgése isteni címzettjeire vonatkozik, ebben a performatív kontextusban a nagyobb tömeg egy színház, de mindenképpen egy *recitatio* közönségére is érthető. A könyvnek hamar rá kell eszmélnie a saját „bőrén” megtapasztalt és átszerveződött új kultikus és irodalmi közegre: a tömeg és a nyilvánosság, mondhatni a színház kapui bezárultak előtte, és csak a privát, egyéni felolvasások maradtak számára (79–80).

V. Konklúzió

Befejezésként térjünk egy pillanatra vissza a tanulmány elején említett apollói tekintetre, amely a város szövetébe beépülve figyel. Strabón (V. 8, 3) – a Campus Martiusról, tehát a színházak felől tekintve – úgy írja le a város és a mögötte elterülő táj látványát, mint egy gyönyörű színházi díszletet, amelyről az ember nem tudja levenni a szemét. Ennek a díszletnek része

Apollo palatinusi temploma is, a templomkörzetben a könyvtárral, a könyvtárban pedig egy olyan Apollo-szoborral, amely a kortársak szerint Augustus vonásait mutatta.¹¹¹ A könyvtárba érkezők, az ott dolgozók és olvasók tehát szó szerint Augustus tekintetét érezhették magukon Apollón keresztül. Ez a tekintet Apollo Medicus kultuszából eredt, aki évszázadokon át nézte az előtte lévő téren zajló színházi előadásokat; szentélye Róma politikai és kulturális topográfiájában, a *triumphus* és a *ludi Apollinares* miatt, helyet és alkalmat adott a *gens*eknek a győzelem, a színdarabokon keresztül pedig összességében a *res publica* legalapvetőbb értékeinek reprezentálására. Brutus ezért használta ki a *ludis* és Sosius is ezért dönthetett a templom renoválása mellett: magukhoz próbálták ragadni ezt a gazdag hagyományt. Octavianus palatinusi építkezése ezzel a hagyománnyal párbeszédben készült el. A színházrajongó Augustus¹¹² nem is választhatott volna magának jobb istent, mint Apollo Citharoedus, akin keresztül nem csak átformálta a köztársasági emlékezettel telített városi tereket és kifejezte ideológiáját lényegét, hanem kiaknázhatta a színházban rejlő metaforát: ha város a díszlet és a *populus* a közönség, aki egyszerre szereplője és nézője is annak a darabnak, amelyet *principatus*-nak neveznek, akkor Augustus a mindenható szerző és vezető színész,¹¹³ akinek tempója és játéka megszabja lantos isten és *vatesei*, a költők ritmusát is.

Jegyzetek

Horatiust Borzsák (1984), Propertius Góld (1990), Ovidius Luck (1967), Vergilius Mynors (1972) kiadásában idézem. Minden fordítás, ha csak nincs másként jelölve, a sajátom.

- 1 Cass. Dio LIII. 1, 3. A dedikáció dátumához lásd *Fasti Ant. Min.* = *Inscr. Ital.* XIII. II. 209, 518–19.
- 2 App. BC. V. 130–132; Cass. Dio XL. 15; Suet. Aug. 22.
- 3 Suet. Aug. 29, 3; Vell. Pat. II. 81, 3; Cass. Dio XLIX. 15, 5. Lásd erről Hekster–Rich 2006, 149–152; Wardle 2014, 228–229.
- 4 Vell. Pat. II. 89, 6.
- 5 A dedikáció napja a capitoliumi Fausta Felicitas és Venus Victrix ünnepnapjával esett egybe, ebből adódóan elsőként Gagé (1955, 524–532) gondolta úgy, hogy a templomavatás a szicíliai hadjáratához kapcsolódott, s a templom tulajdonképpen egy győzelmi emlékműnek tekinthető, lásd továbbá Zanker 1988, 85; Galinsky 1996, 213–214; vö. Delignon 2023, 116–117. A forrásokban azonban semmilyen utalás nincs erre, lásd erről Gurval 1995, 113–115; Hekster–Rich 2006, 150–155; Wardle 2014, 228; Wiseman 2014, 330; Fischer 2022, 292–293 és 297–298. Legújabban ezekkel ellentétben, tehát a győzelmi „emlékhely” mellett érvel (habár tartva azt az álláspontot, hogy csak később Kr. e. 24 után vált azzá) Delignon 2023.
- 6 Ezekről a diskurzusokról áttekintő képet ad Galinsky 1996, 221–222; Miller 2009, 185–252; Pandey 2018, 83–92. A palatinusi szentélykörzet a leggyakrabban említett épülete az Augustus-kori költészetnek.
- 7 Kr. e. 28-ra, az avatás környékére teszik az elégia születését, és Kr. e. 25-re vagy 24-re a publikációját; lásd az erre vonatkozó szakirodalommal Delignon 2023, 118, 11. lábjegyzet.
- 8 Miller 2009, 198–199; Heil 2011, 57–60.
- 9 Miller 2009, 202; Pandey 2018, 100.

- 10 Ez lehet az a szobor, amelyet Plinius Scopasnak tulajdonít (*HN*. XXXVI. 25). A szoborcsoportnak további két tagja lehetett, a – szintén Plinius által említett – Diana Timotheustól (XXXVI. 32) és Létó Cephisodotustól (XXXVI. 24).
- 11 A szentélykörzet további ikonográfiájáról és azok politikai értelmezéséről lásd Zanker 1983, 27–36; 1989, 49–51 és 84–89; Kellum 1985; Galinsky 1996, 216 és 222–224; Miller 2009, 186–196; Fischer 2022, 312–322.
- 12 Egy a szentélykörzetben talált, de feltehetően a *domus Augusti* részét képező freskó a lantot tartó Apollót ábrázolja. A képen azonban látható még az isten vállára felcsatolt tegez, mintegy jelezve kétarcúságát (Antiquarium del Palatino, Inv. 379982). Lásd 1. kép.
- 13 Vagy büntetésüket töltve lyukas korsóval a fejükön, vagy férjük meggyilkolását közvetlenül megelőzően tőrrel a kezükben lantot ábrázolja; lásd Pandey 2018, 94 (további irodalommal a 32. lábjegyzet). A hagyomány szerint kettőjüket is Kleopátrának hívták, s minden bizonnyal nevük a szoboraik talpazatára volt vésve; lásd Galinsky 1996, 220–221; Bowditch 2009, 410; Heil 2011, 66–67; Delignon 2023, 116. Galinsky (1996, 219) szerint a gall oldalon a barbár-civilizált, nyugat-kelet, az isteni igazság, míg a Niobé-oldalon az *impius*ság és bosszú témája jelenik meg. Viszont az ajtó alannyá formálásával (*maerebat*) az elbeszélő a hangsúlyt az istenről az áldozataira helyezi át; Pandey 2018, 100. Delignon (2023, 119–120) kiemeli, hogy a gallaktól megvédett Parnassus az a hely, ahol Apollót gyakran a Múzsákkal körülvéve mint a költők istene szokták ábrázolni.
- 14 Miller 2009, 205. Vö. Pandey 2018, 93: „At the same time, Propertius’ focus on the building’s medium rather than its message is meaningful.” („Ugyanakkor jelentőséggel bír, hogy Propertius inkább koncentrált az épület médiumára, mint annak üzenetére”). Heil (2011, 62–63) szerint szükségtelen volt megmagya-

- rázni a látottakat, mivel azok mindenki számára egyértelműek voltak.
- 15 Természetesen ez az értelmezés csak akkor állja meg a helyét, ha nem olvassuk tovább az amúgy több kiadásban is egy egységként kezelt II. 32-vel; lásd Bowditch 2009, 413–428.
 - 16 Foucault 1990, 267–312.
 - 17 Wallace-Hadrill 2005, 76–80; Orlin 2016, 115–124.
 - 18 Bowditch 2009, 423.
 - 19 Bowditch 2009, 425. Erről az önfegyelmző és a színházban egymást figyelő közegről lásd Hor. *Epist.* II. 1, 197–198: „figyelmebben nézi a népet a játékoknál, / mivel az sokkal nagyobb látványosságként szolgál” – *spectaret populum ludis attentius ipsi, / ut sibi praebentem nimio spectacula plura*. A színház ráadásul kompaktabb kialakítása miatt alkalmasabb volt arra, hogy benne egy zártabb és sokkal kommunikatívabb közösségi élmény jöjjön létre; vö. Beacham 2005, 173: „As metaphor and medium theater permeated and helped to define the social, political and aesthetic expressions of the principate: itself in essence an elaborate act of »make believe.«” – „Mint metafora és médium a színház áthatotta és segítette meghatározni a principátus társadalmi, politikai és esztétikai arculatát: lényegében maga a »színelés« kifinomult aktsa.” Ovidius munkásságának különösen fontos helyszíne és témája a színház, gondolatmentem tekintve lásd kifejezetten *Ars* I. 99: „nézni jöttek, s jöttek magukat is megnézni” – *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*. Ennek ironikus kritikáját fogalmazza meg a *Remedia amoris*-ban (751–756): a lant és kithara gyengít, másrészt az *actor* olyanra tanít, amit nem szabad csinálni. Augustus később törvényileg szabályozza a színészek és a közönség viselkedését. Suet. *Aug.* 45, 4.
 - 20 Miller 2009, 221–222.
 - 21 A szokatlan *libitatio* („mit kér a paterából új bort kiöntő [vates]”) – *quid orat de patera novum fundens liquorem*, 2–3) is jelzi, hogy a publikus hangtól és szereptől a személyes, egyéni szintre érkezik meg az elbeszélő; mindenestre kérdéses marad, hogy hol kell elképzelni ezt az italáldozatot: a templom oltáránál vagy a költő házioltáránál. Feltehetően egyiknél sem: a szöveg egy olyan fiktív teret hoz létre, amely egyszerre privát és publikus is. A Palatinuson az egyik Apollo-szobor szintén *paterát* tartott a kithara mellett, ezáltal a költő mintegy utánozta azt az istent, akihez fohászkodott. Miller 2009, 222–223. A *patera* feltehetően Apollo delphoi tisztító szertartására utal, amelyet a Python megölése után hajtott végre; lásd Heil 2011, 69–71.
 - 22 Varr. *Ling. Lat.* VI. 21: „Október hónapban Meditrinalia napja a *mederi* kifejezésből ered, ahogy Mars flamene Flaccus mondta: ezen a napon volt szokás az új és régi borból italáldozatot bemutatni, illetve [a bort] megkóstolni a gyógyulás érdekében. Sokaknál még most is szokás ezt csinálni, mikor azt mondják: új, s régi bort iszom új, s régi betegségből gyógyulok” – *Octobri mense Meditrinalia dies dictus a medendo, quod Flaccus flamen Martialis dicebat hoc die solitum vinum <novum> et vetus libari et degustari medicamenti causa; quod facere solent etiam nunc multi cum dicunt: novum vetus vinum bibo, novo veteri morbo medeor*. Az utolsó sor a ritus imaszövegét tartalmazza, amelyből egyértelműen kiderült, hogy a betegségek (*morbo*) gyógyításán (*medeor*) van a hangsúly.
 - 23 Pötscher 1986.
 - 24 Vö. Borzsák 2002, 20: „vagyis Apollo medicus segítse, hogy egyelőre [...] majd öregsége se legyen rút, de ez ne csak az *intera mensre* terjedjen ki általában, hanem – amit csak a Kitharódos tud megadni – a lantot se kelljen letenni”; vö. Miller 2009, 223.
 - 25 Orlin (2002, 23–24) szerint a Rómát folyamatosan tizedelő járványokra a római vallás mindig újabb kultuszok bevezetésével reagált, miközben megtartotta a régebbieket. Azok ezáltal átalakultak, s így Apollo is a Kr. e. 2–3. századra egyre inkább egy hel-
 - lenisztikus profilt vesz magára mint a szakrális tisztaság és a jóslás, a Sibylla-könyvek istene. Erről lásd Marton 2022, 147–159.
 - 26 Erről lásd Newman 1967, 36–42; Acél 2018, 83–89; Fischer 2022, 333–335.
 - 27 Babcock 1967, 190.
 - 28 Hanson 1995, 10–12; Scullard 1981, 183–185.
 - 29 Nisbet-Hubbard 1970, 363–364. Borzsák (2002) és Mayer (2012) nem igazán fűz ehhez a sorhoz semmit.
 - 30 A Bacchusszal/Dionysosszal azonosított itáliai Liber és Libertas isten/fogalom között az etimológiai kapcsolaton túl a Kr. e. 1. század végére egy ideologikus kapcsolat is megeremtődik; rajta keresztül a római nép *libertasa* manifesztálódott és fogalmazódott meg; lásd Arena 2020. Az épület már a *res publica* alatt is adattár/könyvtárként funkcionált (Festus 277), itt volt a censor székhelye (Liv. XXXIV. 44, 5), és itt tárolták a földtelkekkel, valamint politikai és irodalommal kapcsolatos szövegeket is. Kr. e. 39-ben Asinius Pollio restaurálta (Suet. *Aug.* 29.5); lásd Wardle 2014, 237.
 - 31 Eredetileg M. Fulvius Nobilior építhette Kr. e. 187 és 179 között. L. Marcius Philippus, Octavianus mostohatestvére Kr. e. 33 április 26-án tartott hispániai győzelme utáni triumphus részeként restauráltatta és építette hozzá saját porticusát. Ez az építkezés a Porticus Octaviae építésével egy időben zajlott és azzal egy komplexumot képezhetett; lásd Wardle 2014, 236. A *collegium poetarum* feltehetően valamikor a második pun háború után alakult ki, egy *senatus consultum* az aventinusi Minerva-templomot jelölte ki gyülekezéshelyül. A *collegium* magában foglalta az írnokokat és színészeket is (*scribis histrionibusque consistere*, Festus p. 446 L). Horsfall (2020, 49 és 52) szerint a *collegium* a színjátszáshoz és színházhoz kapcsolódik. Elvileg a *collegium* találkozóhelyén Enniusnak és Acciusnak is szobra állt (Plin. *NH.* XXXIV. 19; vö. Val. Max. III. 7, 11). Továbbá a *collegium* színházzal és színjátszással való kapcsolatát bizonyítja egy bizonyos Surusról szóló felirat, aki: *mag(ister) scr(ibarum) poetar(um) /] fecit in theatro lapidio*. Lásd Horsfall 2020, 56–60 éves szemű elemzését.
 - 32 Pompeius a Venus-szentély színházépületbe való inkorporálásával *templumként* és nem *theatrumként* avathatta fel Róma első közsínházát, ezzel megkerülve a *senatus* évszázados színházépítési tilalmát. A *theatrum Pompei*ről és az első közsínház kulturális és politikai szerepéről lásd Morgan 2022, 98–101.
 - 33 Érdekes egybeesés, hogy a hagyomány szerint Rómában a színjátszás szintén egy járványra adott reakcióként jelent meg Kr. e. 364-ben; lásd Liv. VII. 2.
 - 34 Nem kinyitva ezt a „[H]oratus] egyik legtöbbet vitatott helye”-ként aposztrofált (Borzsák 2002, 158) kérdést, az alapvető probléma az, hogy a kézirati hagyományban és Porphyriónál is megtalálható *mihi cumque* nehezen érthető, archaizáló formája miatt sokan kizárnák. Lachmann szellemesen *medicumquera* javítja, így összekapcsolva az I. 31 záró strófájával. A különféle javításokat és a kritikai apparátust lásd Borzsák 1984, 31. A „gyógyítás” mint az irodalmi tevékenységnek metaforája illene erre a helyre, lásd Nisbet-Hubbard (1970, 365–366) példáit.
 - 35 Miller 2009, 226.
 - 36 Morgan 2022, 173–184. Újabban magyar nyelven Simon Attila (2022) foglalkozott a zene, lant és kardalok politikai-társadalmi funkciójával Platón államelméleti filozófiájában, és ezek alkalmazásával a hellenisztikus királyságokban.
 - 37 Lipka 2009, 72. Vö. még Köves-Zulauf 1995, 226; Beard–North–Price 1998, 199; Orlin 2016, 130.
 - 38 Livius szerint (IV. 29, 7) a két consul már Kr. e. 431-ben, a szentély felavatásakor összetűzésbe került.
 - 39 Plin. *NH.* XIII. 53: *Apollo Sosianus*. Plin. *NH.* XXXVI. 28: *in templo Apollinis Sosiani*. Lásd erről Shipley 1930, 83; Hill 1962, 126; Gurval 1995, 116–119; Miller 2009, 177; Fischer 2022, 149.

- 40 Cass. Dio L. 14; Vell. Pat. II. 86, 2; App. BC. V. 73. Sosius pályafutásáról összefoglalóan lásd Shipley 1930, 79–82; DNP XI, 745–46; Fischer 2022, 150. A *res publica* templomavatási szokásairól, kifejezetten a hadviselés és *triumphushoz* kapcsolódóan lásd Orlin 2002, 12–34.
- 41 A *clementiához*: Vell. Pat. II. 86, 2; Cass. Dio LI. 2, 4 és LVI. 38, 2. A *ludi saeculares* mint *XVviri*: ILS 5050. 150
- 42 Ismert egy Zakynthosból származó pénzérme (RPC 1 1292; Sydenham 127), amelyen tripusz látható. Ebből páran arra következtetnek, hogy már jóval korábban a testület tagja lehetett. Fischer (2022, 150, 188. lábjegyzet) Gurvalra (1995, 118) alapozva amellet foglalt állást, hogy a zakynthosi érem inkább a lokális pénzverési hagyományt követi, mintsem a tisztséget jelöli. Vö. Shipley 1930, 76–78 és 85–86; Gurval 1995, 118, 75. lábjegyzet.
- 43 Shipley (1930, 85) Kr. e. 34 és 32 közé teszi az építkezés kezdetét, mivel Sosius 32 elején már Antoniusnál, Keleten volt. Fischer (2022, 151–152) a 30-as évek végére datálja az építkezés kezdetét és a 20-as évek elejére a befejezést. Stamper (2005, 119) határozottan Kr. e. 34 és 20 közé helyezi az építkezést.
- 44 A szintén apollói szimbólumokat felvonultató numizmatikai bizonyítékokból (RRC 537/2; 538) erre következtetnek; lásd Gurval 1995, 112–113; Hekster és Rich 2006, 161; Miller 2009, 19. Octavianushoz mint *magister collegi*hez lásd RG 7, 3 és 22, 2.
- 45 Shipley 1930, 85; Gagé 1955, 496; Stamper 2005, 119; Miller 2009, 24 és 176; Zanker 1988, 66. További irodalommal lásd Fischer 2022, 151, 195. jegyzet.
- 46 Gurval 1995, 119: „mutual interest in the god of prophecy.” Fischer 2022, 151–152.
- 47 Ennius *Thetys*-ét szintén az ünnepen mutatták be Kr. e. 170-ben (Cic. Brut. 78). Apollo, a színház és színjátszás kapcsolatáról a *res publica* alatt lásd Festus 436–438L. Továbbá Saunders 1913, 91; Taylor 1931, 289; Hanson 1959, 12–13.
- 48 Gillmeister 2016.
- 49 Plut. Brut. 21, 4–6; Cic. Ad Att. XV. 18, 2. Brutus Kr. e. 44-es *ludi*-járól lásd Marton 2018, 143–151.
- 50 Cic. Ad Att. XVI. 5, 2; Phil. I. 15.
- 51 Plin. HN. XXXV. 99: „[festett] egy tragikus színészt és egy fiút Apollo templomában, amely festmény elhalványodott egy ügyetlen festőnek köszönhetően, akit még M. Iunius praetor bízott meg annak megtisztításával a *ludi Apollinares* napjára.” – [pinxit] *tragoeum et puerum in Apollinis, cuius tabulae gratia interiit pictoris inscitia, cui tergendam eam mandaverat M. Iunius praetor sub die ludorum Apollinarium*.
- 52 Broughton (1951, 320) gyűjtése alapján ismerünk egy praetort Kr. e. 202-ből M. Iunius Pennus néven, Kr. e. 191-ből M. Iunius Brutust (Broughton 1951, 353) és még egy M. Iunius Brutus Kr. e. 88-ból (Broughton 1960, 40).
- 53 Például a tyrannosokkal szembeni fellépés elősegítésére; Leigh 1996, 186: „One of the central functions of Roman tragedy was to offer a commentary on the ills of monarchy.” – „Az egyik alapvető funkciója a római tragédiának az volt, hogy véleményt nyilvánítson a királyság ártalmairól.” Vö. a Caesar temetésén használt drámából vett idézeteket; Suet. Caes. 84. A római színház és politika viszonyához lásd Nicolet 1980, 362–373.
- 54 Flower 1999, 175–176. Továbbá Octavianus is használta a színházat mint propagandát: a Kr. e. 44-es *ludi Victoriae Caesaris* során Caesar arany székét szerette volna a felállítani egy színházi előadáson, de azt Antonius megakadályozta (Cic. ad Att. XV. 3, 2; Plut. Ant. 16, 5; App. BC III. 28, 105; 28, 107; Cass. Dio XLV. 6, 5). Marcus Antonius is használta a színház(iasság)ban rejlő szimbolikus aktusok társadalmi erejét; lásd Beacham 2005, 155–157.
- 55 La Rocca 1988, 122–123; Viscogliosi 1993, 50–51; Gurval 1995, 116; 73. lábjegyzet.
- 56 Musei Capitolini inv. no. MC 2776. Lásd Viscogliosi 1993, 51. Természetesen az is elképzelhető, hogy az építkezés folyamán történt hatalomváltás mentén a reliefeket átszabták, vö. Haselberger 2007, 67. A szentély oromzatának szoborcsoportja egy Amazonomachia-jelenetet ábrázolt. A civilizáció és barbárság konfliktusából, illetve a barbár nő koncepciójából többen arra következtettek, hogy az egyiptomi és a Kleopátra feletti győzelmet szimbolizálták; erről lásd La Rocca 1985, 59–92.
- 57 Követve La Rocca (1985, 94–96) elemzését Orlin (2002, 22) szerint ez a templom részese a győzelmi ikonográfiának és reprezentációnak, tehát könnyen beilleszthető volt az augustusi hatalom győzelemkoncepciójába; Vö. Favro 2008, 91; Orlin 2016, 129–130. Livius megjegyzése szerint a *ludi Apollinares*-t a punok feletti győzelem reményében vezették be. Liv. XXV. 12, 15. Vö. Miller 2009, 29.
- 58 Claridge 2010, 282; Orlin 2016, 125 és 135–136: A Marcelluszínház megépítése után a helyszűke miatt az útvonal annyiban módosult, hogy a színházon keresztül vezették azt át.
- 59 Augustus sosem vezetett triumphust erre a helyre, viszont lassan leváltotta a Capitoliumot és Kr. e. 2-re már Mars Ultor szentélye szolgált helyszínül az *insignia* elhelyezésére (Suet. Aug. 29, 2). Nero Kr. u. 67-ben már valóban idevezette a triumphusát (Suet. Nero 25, 1–2). Erről lásd részletesen Miller 2009, 206–210.
- 60 A dedikáció dátumhoz lásd Viscogliosi 1993, 51. Vö. Gurval 1995, 116–118.
- 61 A teljes listát lásd Wardle 2014, 243. Lásd még Orlin 2016, 124–127.
- 62 Horsfall 2020, 50. M. Fulvius Nobilior építette/bővítette ki Alexandros mintájára (vö. az alexandrosi *Museion*) Hercules Musarum szentélyét, és használta mint médiumot saját maga reprezentálására.
- 63 Suet. Aug. 29, 4. Vö. Vell. Pat. II. 89, 4; Tac. Ann. III. 72, 1. Lásd hozzá Wardle 2014, 233–236.
- 64 Lásd 31. lábjegyzet.
- 65 A templom építésére Appius Claudius Caecus tett fogadalmat Kr. e. 296-ban (Liv. X. 19, 17; Ov. Fast. VI. 199–204). Feltehetően párhuzamosan az Apollo Medicusszal újították fel és Appius Claudius Pulcherhez, a Kr. e. 38-as év consulához köthető, aki Kr. e. 33-ban vagy 32-ben hispániai triumphusa után hajtotta ezt végre. Az előtte lévő téren állt az ún. *Columna Bellica*, ahol a hadüzenetküldés ősi rítusa zajlott, s amelyet Augustus – ha nem is élesített fel újra teljesen – gyakran használt; lásd Ov. Fast. VI. 205–208; Cass. Dio L. 4, 4; lásd még Haselberger 2007, 79 (különösen 100. lábjegyzet); Salerno 2018, 150–153.
- 66 Lásd 30. lábjegyzet.
- 67 Lásd Suet. Aug. 29. Metellus porticus volt eredetileg, ő avatta fel és a nevét viselte mielőtt még Marcellus anyjának a nevét vette magára. A Kr. e. 23 utánra datált komplexum magában foglalta a feltehetően szintén felújított Iuno Regina és Iuppiter Stator templomát, egy könyvtárat, *scholát* és egy szenátusi találkozóhelyet, amelyet gazdag művészeti alkotások díszítettek; lásd erről Stamper 2005, 121–122; Wardle 2014, 232.
- 68 Suet. Aug. 29; RG. 21, 1; Cass. Dio LIII. 30, 5–6.
- 69 Calridge 2010, 277; vö. Orlin 2016, 132.
- 70 A horatiusi *scholionok* két helyét lehet itt kiemelni, az *Epist.* II. 2-ban Horatius egy bizonyos üres helyről beszél, amely csak arra vár, hogy római költők megmérkőzzenek egymással benne (93–94). A kommentár szerint ez nem az Apollo Palatinus templomának könyvtárára vonatkozik, hanem a Musarum szentélyére (Ps.-Acro 94. sorhoz). Vö. Porphyrio kommentárjával a Hor. Sat. I. 10, 38-hoz: „Musarum szentélyét jelöli különben, ahol a költők a felolvasásokat tartották” – *significat autem aedem Musarum, in qua poetae recitabant*. A szatíra keletkezéséből kronológiailag csak Hercules Musarum szentélye jöhet szóba, illetve Pompeius színháza (vö. 38–39); lásd hozzá Horsfall 2020, 48–51.
- 71 Liv. per. XLVIII; Val. Max. II. 4, 2. Saunders 1913, 92; Hanson 1959, 24.

- 72 Stamper 2005, 55–56. Nem véletlen, hogy a sosiusi restauráció is megtartotta a pódium közelségét a színházhoz; Goldberg, 1998, 10 (30. lábjegyzet).
- 73 Plaut. *Bacchides* 170–73; *Mercator* 675–78. Erről lásd Marshall 2006, 37–40.
- 74 Padilla 2020, 141.
- 75 Caesar tervéhez lásd Plin. *HN*. VII. 121; Cass. Dio XLIII. 49, 5. A színházhoz helyet kellett csinálni, ezért lerombolták a Kr. e. 181-ben M. Acilius Glabrio által épített Pietas templomát; lásd hozzá Hanson 1959, 21–24. Ezt megelőzően Octavianus Kr. e. 32-ben saját költségén restauráltatta Pompeius színházát (*RG* 20). A Marcellus-színház felavatáshoz lásd *RG*. 21; Cass. Dio LIV. 26, 1.
- 76 Vö. Hor. *Carm. saec.* 65.
- 77 Az összes ismert Augustus- és kora császárkori *fastin* így szerepel; *CIL* VI 2295 és *Ins. It.* XIII 2:62. A kortárs Vitruvius (I. 7, 1) is azon a véleményen van, hogy a színházakat Liber és Apollo templomához közel kell felépíteni.
- 78 Gagé 1955, 497–498.
- 79 Az augustusi színházi kultúráról és ideológiai tartalmáról lásd Beacham 2005, 160–173.
- 80 Hanson 1959, 13–16; Goldberg 1998, 16–20; Marshall 2006, 36–37; Padilla 2020, 143–144. A helyszűke miatt, hasonlóan az Apollo Medicushoz, a szentély és az előtte lévő tér adta a pódiumot és színpadot, lásd Cic. *de Har. Resp.* 24.
- 81 *Codex Parisinus* 7530 és *Codex Casanatensis* 1086: „Lucius Varius Rufus a *Thyestes* tragédiát nagy gondnal készítette el, Augustus actiumi győzelmét követő játékein színpadra vitte” – *Lucius Varius cognomento Rufus Thyestem tragoediam magna cura absolutam post Actiacam victoriam Augusto ludis eius in scaena edidit*. Lásd Leigh 1996, 189, 2. jegyzet; Fantham 2013, 153.
- 82 *CIL* VI. 32323 = *ILS* 5050. A *ludi saeculares*, Apollo és a lant kapcsolatáról lásd Morgan 2022, 181–184. A színházat tartalmazó Augustus alatti *ludi*ról lásd Beacham 2005, 160–161. Propertius IV. 6 is erről tanúskodik (kifejezetten a 11–14. sorok), a költemény valamilyen módon kötődhet a Kr. e. 16-os *ludi quinquennales*hez; lásd erről Acél 2018, 65–83.
- 83 Feltehetően ez a templom is megrongálódott a Kr. e. 390-es gall ostromkor, Livius a Kr. e. 353 év végén tesz megjegyzést egy Apollo-templom felavatásáról (*et aedis Apollinis dedicata est*, Liv. VII. 20, 9), amiből páran egy második Apollo-templom meglétére következtetnek, azonban ennek teljesen ellentmond Asconius megjegyzése: „ugyanis akkor valójában ez volt az egyetlen római temploma Apollónak” – *ea enim sola tum quidem Romae Apollinis aedes*. Livius tehát feltehetően a lerombolt Apollo Medicus újraavatásáról emlékezik meg; lásd Hanson 1959, 18–22. Sajnos ebből a Sosius előtti templomból semmi sem maradt fent, csak a vele kortárs és környezetében lévő épületekből lehet következtetni stílusára; La Rocca 1988, 122.
- 84 A két templom arányainak összehasonlításához lásd Zanker 1988, 66–69; Stamper 2005, 119; Zink 2008, 59–62.
- 85 Kellum 1985, 169–170; Zink 2008, 61–63. Zanker (1988, 67) úgy gondolja, hogy a sosiusi templom sűrűbb, gazdagabb és extravagánsabb stílusa a palatinusi templomot kívánta elnyomni.
- 86 Plin. *HN*. XIII. 53.
- 87 Plin. *HN*. XXXVI. 34–5. Morgan (2022, 179) szerint a szoborcsoportba tartozó Apollo volt meztelen.
- 88 Viscogliosi 1993, 50; vö. Morgan 2022, 179. Hill (1962, 127) egy később császárkori bronz medallionon ennek a szobornak az ábrázolásával azonosítja, és ez alapján úgy gondolja, hogy Apollo babérágot és lantot tartott.
- 89 Plin. *NH*. XXXVI. 28. A szentély teljes díszítésének részletes leírását lásd Viscogliosi 1988, 136–148.
- 90 Fischer 2022, 149 és 152.
- 91 A római történeti emlékezetben az itt elmesélt mítoszon túl a *Porta Carmentalis* leginkább a Fabiusok Kr. e. 477-es tragédiájához kapcsolódott; Liv. II. 49, 8; Ov. *Fast.* II. 201–204.
- 92 Lásd a *carmen* etimológiáját, illetve Apollo Rómában a Sibyllán keresztül hexameterben közli jóslatait. Vö. Liv. I. 7, 8: „de még inkább azért [tisztelték], mert istennőnek hitték anyját, Carmentát, akit a Sibylla Itáliába érkezése előtt jóstudományáért csodáltak az ottani törzsek” (Kis Ferencné – Kopeczky Rita fordítása) – *venerabilior divinitate credita Carmentae matris, quam fatiloquam ante Sibyllae in Italiam adventum miratae eae gentes fuerant*. Livius tehát egyfajta proto-Sibyllának tartja Carmentis istennőt, akinek elsődleges feladata a múlt és jövő tudása és közvetítése volt. Vö. Ov. *Fast.* I. 461–586. A Carmentis vezette arkádiaiakhoz köti a hagyomány a görög betűk és zene, különösen a lant és a trigonon bevezetését (Dion. Hal. I. 33, 4). Carmentishez és a *carmen*hez lásd Habinek 2005, 221–233. Továbbá ne feledkezzünk meg Euander szerepéről mint itáliai kultúrhérósról, akihez a hagyomány a betűk és írás meghonosítását köti (Tact. *Ann.* XI. 14). Egyes variánsok szerint Hercules tanította meg Euandert és népét erre (Plut. *QR* 59).
- 93 Érdekes, hogy a pajzsléírásnál Bellona és Apollo, akárcsak a *Forum Holitorium*on elterülő templomaik, egymás mellett állnak, egymás után következnek az elbeszélésben (VIII. 703–705).
- 94 Az *auctor* Apollóhoz lásd még Tib. II. 4, 13: „semmit sem használ az elégia, semmit sem a költemények *auctor* Apollója” – *nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo*. Az *auctor* – akárcsak Marsra vonatkoztatva Horatiusnál (*Carm.* I. 2, 36) – alapító értelemben is érthető; vö. Verg. *Georg.* III. 36 és Hor. III. 3, 66. Ennek az *Aeneis*-helynek van egy kézenfekvő intratextusa is: Verg. *Aen.* XII. 405–406: „utat Fortuna sem mutat, semmit sem ér el az *auctor* Apollo” – *nulla viam Fortuna regit, nihil auctor Apollo / subvenit*. Apollo ebben a jelentben egyértelműen Medicusként értendő, aki azonban éppen, hogy nem képes segíteni a csatatéren megsebesült Aeneasnak. Az epizód kapcsán a kutatás rendszerint a Medicus-kultusz Augustus-kori háttérbe szorulását emeli ki. Erről részletesen lásd Marton 2020, 74–87.
- 95 Az *auctor* (az *auctoritas*ból) mint kánonképző, biztos és hiteles tudással rendelkező irodalmi tevékenységet folytató szerzőre használt kifejezés (vö. *OLD* s. v. 9.) szintén ebben az időben alakul ki; lásd Fantham 2013, 140.
- 96 Euandert a narrátor *Romanae conditor arcis*nak nevezi (313), mely kifejezés és a szerény kunyhó bizonyosan felidézi az Augustus szintén közhelyesen visszafogott (Vö. Suet. *Aug.* 72) palatinusi *domus*át, illetve a várost alapító Romulus mítikus kunyhóját, amely elvileg közvetlenül Augustus szomszédságába állott. Erről lásd Rung 2020, 20–32. Augustus, Euander, Romulus és a Palatinus mint Róma alapítóinak kapcsolatára lásd Binder 1971, 137–141; Galinsky 1996, 213–214; Gurval 1995, 111–131; Miller 2009, 320–321.
- 97 Rung Ádám fordítása, a továbbiakban ezt használom.
- 98 A datáláshoz lásd Rung 2020, 125.
- 99 Rung 2020, 125; vö. Hutchinson 2006, 62–63. Ovidiusnál (*Fast.* I. 233–234) – Ianus elbeszélése szerint – az aranykort elhozó Saturnus érkezik hajón; erről lásd jelen számban Dobos Barna tanulmányát.
- 100 Dion. Hal. I. 33, 4–5. Szerinte Romulus és Remus is részesült görög nyelv- és zeneoktatásban (γράμματα καὶ μουσικὴν, I. 84, 5); lásd erről Morgan 2022, 174–175.
- 101 Hutchinson 2006, 64. Természetesen ennek a sornak is megvan a maga politikai olvasata, ha figyelembe vesszük a színházhoz szintén szorosan kötődő Liber–Bacchus „idegenségét” és az Augustus-korban politikailag terhelt karakterét; Rung 2020, 130–131. Propertius elégiájával összeolvashatók Ovidius *Ars amatoriájának* 389–394. sorai, ahol az elbeszélő találkahelyeket javasol a női olvasónak: a babérkoszorús Apollónak szentelt

- Palatinustól a három színház helyéig (*terna theatra locis*) tart a lista.
- 102 Tamás 2010, 34; Pandey 2018, 119–120. Vö. Ovidius (*Ars* 103–113) a szabin nők elrablására ürtügyként szolgáló ünnep színházi előadását Palatinusra képzei el, ahol a nézők a fűben ülnek és a darabot a *simplicitas* és *ars* nélküliség jellemzi (*Simpliciter posita, scena sine arte fuit*, 106).
- 103 Verg. *Aen.* VIII. 364–365; lásd hozzá Tamás 2010, 34–35; Pandey 2018, 123–129.
- 104 Acél 2018, 114–115. A templom-könyvtárba kerülés fontosságáról és az irodalmi élet politikai vonatkozásáról lásd Hor. *Epist.* II. 1, 214–228.
- 105 Tamás Ábel, általam némileg módosított, fordítása; a továbbiakban ezt használok.
- 106 Luck 1977, 171.
- 107 Természetesen szoba jöhet Róma ekkor már álló két másik kö-színháza, Pompeius és Balbus (Horsfall 2020, 55) épülete is.
- 108 Hor. *Carm.* II. 1, 6–10. Lásd Beacham 2005, 165–166.
- 109 Morgan 2000, 65–68.
- 110 A *turbára* mint a színház közönségére lásd Stat. *Silv.* III. 5, 15. További intertextus a sorhoz a bevezetésben elemzett Prop. II. 31, 4 Danaidákból álló *femina turbája*.
- 111 A könyvtárhoz lásd Suet. *Aug.* 29 és Cass. Dio LIII. 1, 3. Az Augustus vonásait tükröző Apollo-szoborhoz lásd Schol. *Cruq. ad Hor. Epist.* I. 3, 17 és Serv. *Ad Ecl.* 4, 1.
- 112 Különösen szerette a görög újkomédia és dráma darabjait; Suet. *Aug.* 45 és 89. Sőt, maga is próbálkozott Sophoklész *Aiasa* alapján egy tragédiát írni (*Aug.* 85: „Ugyanis nagy lelkesedéssel kezdett bele egy tragédia megírásába, de miután stílusa nem sikeredett túl jóra, megsemmisítette. És amikor barátai megkérdezték, hogy van Aiasz, azt felelte, hogy Aiasza spongyába dőlt” – *nam tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, aboleuit quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit Aiaceum suum in spongiam incubuisse*).
- 113 Suet. *Aug.* 99.

Bibliográfia

- Acél Zs. 2018. *A látható könyvtár: A palatiumi Apollo-könyvtár és a római irodalmi élet*. Budapest.
- Arena, V. 2020. „The God Liber and Republican Notions of Libertas in the Late Roman Republic”: C. Balmaceda (szerk.): *Libertas and Res Publica in the Roman Republic. Ideas of Freedom and Roman Politics*. Leiden–Boston, 55–83.
- Babcock, C. L. 1967. „Horace *Carm.* 1. 32 and the Dedication of the Temple of Apollo Palatinus”: *Classical Philology* 62/3, 189–194.
- Beacham, R. 2005. „The Emperor as Impresario: Producing the Pageantry of Power”: K. Galinsky (szerk.): *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge, 151–174.
- Beard, M. – North, J. – Price, S. 1998. *Religions of Rome*. Vol. 1–2. Cambridge.
- Binder, G. 1971. *Aeneas und Augustus: Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis*. Meisenheim am Gländ.
- Borzák I. (szerk.) 1984. *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig.
- Borzák, I. (szerk.) 2002. *Horatius: Ódák és epódoszok*. Auctores Latini XVIII. Budapest.
- Bowditch, L. 2009. „Palatine Apollo and the Imperial Gaze: Propertius 2.31 and 2.32”: *The American Journal of Philology* 130/3, 401–438.
- Broughton, T. R. S. 1951–1960. *The Magistrates of the Roman Republic I–II*. New York.
- Claridge, A. 2010. *Rome*. Oxford Archaeological Guides. Oxford.
- Delignon, B. 2023. „Cultural Memory, from Monument to Poem: The Case of the Temple of Apollo Palatinus in the Augustan Poets”: M. Dinter – C. Guérin (szerk.): *Cultural Memory in Republican and Augustan Rome*. Cambridge, 115–134.
- DNP XI = H. Cancik – H. Schneider (szerk.) 2011. *Der Neue Pauly XI*. Stuttgart–Weimar.
- Fantham, E. 2013. *Roman Literary Culture: From Plautus to Macrobius*. Baltimore.
- Favro, D. 2008. *The Urban Image of Augustan Rome*. Cambridge.
- Fischer, J. 2023. *Folia ventis turbata. Sibyllinische Orakel und der Gott Apollon zwischen später Republik und augusteischem Prinzipat*. Heidelberg.
- Flower, H. I. 1995. „*Fabulae Praetextae* in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?”: *The Classical Quarterly* 45/1, 170–190.
- Foucault, M. 1990. *Felügyelet és büntetés*. Budapest.
- Gagé, J. 1955. *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du „ritus Graecus” à Rome des origines à Auguste*. Párizs.
- Galinsky, K. 1996. *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*. Princeton.
- Gillmesiter, A. 2016. „Was Brutus a *XVvir sacris faciundis*?”: G. Casadio – A. Mastrocini – C. Santi (szerk.): *Apex. Studi storico-religiosi in onore di Enrico Montanari*. Róma, 97–102.
- Goldberg, S. M. 1998. „Plautus on the Palatine”: *The Journal of Roman Studies* 88, 1–20.
- Goold, G. P. (szerk.) 1990. *Propertius, Elegies*. Cambridge.
- Gurval, R. A. 1995. *Actium and Augustus: The Politics and Emotions of Civil War*. Ann Arbor.
- Habinek, T. N. 2005. *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore.
- Hanson, J. A. 1959. *Roman Theater-Temples*. Princeton – New Jersey.
- Haselberger, L. 2007. *Urbem adornare: die Stadt Rom und ihre Gestaltumwandlung unter Augustus / Rome's Urban Metamorphosis under Augustus*. Portsmouth.
- Heil, A. 2011. „*Princeps* und *poeta* auf dem Palatin. Eine intermediale Analyse von Properz 2,31”: A. Haltenhoff – A. Heil – F. Mutschler (szerk.): *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*. Berlin–Boston, 53–80.
- Hekster, O. – Rich, J. 2006. „Octavian and the Thunderbolt. The Temple of Apollo Palatinus and Roman Traditions of Temple Building”: *The Classical Quarterly* 56/1, 149–168.
- Hill, P. V. 1962. „The Temples and Statues of Apollo in Rome”: *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society* 2, 125–142.
- Horsfall, N. 2020. „The *collegium poetarum*”: *Fifty Years at the Sibyl's Heels: Selected Papers on Virgil and Rome*. Oxford, 40–60.
- Hutchinson, G. O. 2006. *Propertius: Elegies: Book IV*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge.
- ILS = H. Dessau (szerk.) 1892. *Inscriptiones Latinae Selectae*. Berlin.
- Kellum, B. A. 1985. „Sculptural Programs and Propaganda in Augustan Rome: The Temple of Apollo on the Palatine”: R. Winkes (szerk.): *The Age of Augustus*. Providence, 169–176.
- Köves-Zulaf T. 1995. *Bevezetés a római vallás és monda történetébe*. Budapest.
- La Rocca, E. 1985. *Amazonomachia. Le Sculture Del Tempio Di Apollo Sosiano*. Róma.

- La Rocca, E. 1988. „Der Apollo-Sosianus-Tempel”: M. Hoffer et al. (szerk.): *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin, 121–135.
- Leigh, M. 1996. „Varius Rufus, Thyestes and the Appetites of Antony”: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 42, 171–197.
- Lipka, M. 2009. *Roman Gods: A Conceptual Approach*. Leiden–Boston.
- Luck, G. (szerk.) 1967–1977. *P. Ovidius Naso: Tristia, Band 1–2*. Wissenschaftliche Kommentare zu Griechischen und Lateinischen Schriftstellern. Heidelberg.
- Marshall, C. W. 2006. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge.
- MacLennan, K. (szerk.) 2019. *Selections from Virgil Aeneid VIII*. New York – London – Oxford – New Delhi – Sydney.
- Marton M. 2018. „Létó gyermeke és Brutus végzetes sorsa”: Farkas F. – Juhász D. – Szűcs B. (szerk.): *Adsumus XVI. Tanulmányok a XVIII. Eötvös Konferencia előadásaiból*. Budapest, 141–160.
- Marton M. 2020. „Ki segíthet a megsebesült Aeneason? Az Aeneis gyógyítás-epizódja (XII. 383–440)”: *Ókor* 19/3, 74–87.
- Marton M. 2022. „The Case of Apollo and the Sibylline Books”: Nagyillés J. – Gellérfi G. – Hajdú A. – Jászay T. (szerk.): *Sapiens Ubique Civis* 3. Budapest, 147–176.
- Mayer, R. (szerk.) 2012. *Horace: Odes Book I*. Cambridge.
- Miller, J. F. 2009. *Apollo, Augustus, and the Poets*. Cambridge – New York.
- Morgan, H. 2022. *Music, Politics and Society in Ancient Rome*. Cambridge.
- Morgan, L. 2000. „The Autopsy of C. Asinius Pollio”: *The Journal of Roman Studies* 90, 51–69.
- Mynors, R. A. B. (szerk.) 1972. *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford.
- Newman, J. K. 1967. *Augustus and the New Poetry*. Collection Latomus. 88. Brüssel–Berchem.
- Nicolet, C. 1980. *The World of the Citizen in Republican Rome*. London.
- Nisbet, R. – Hubbard, M. 1970. *A Commentary on Horace. Odes Book I*. Oxford.
- Orlin, E. M. 2002. *Temples, Religion, and Politics in the Roman Republic*. Boston.
- Orlin, E. M. 2016. „Augustan Reconstruction and Roman Memory”: K. Galinsky (szerk.): *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*. Oxford, 115–144.
- Padilla Peralta, D. 2020. *Divine Institutions: Religions and Community in the Middle Roman Republic*. Princeton.
- Pandey, N. B. 2018. *The Poetics of Power in Augustan Rome. Latin Poetic Responses to Early Imperial Iconography*. Cambridge.
- Pötscher, W. 1986. „Die römischen Weinfeste. Meditrinalia und Vinalia priora und der Spruch novum vetus vinum bibo, novo veteri morbo medeor”: J. Latacz – G. Neumann (szerk.): *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. Würzburg, 131–142.
- Rung Á. 2020. *Az archaikus Itália fikciója. Az Augustus-kori mitológia rétegei*. PhD disszertáció. Budapest.
- Salerno, E. 2018. „Rituals of War. The Fetiales and Augustus’ Legitimation of the Civil Conflict”: D. van Diemen – D. van Dokkum – A. van Leuken – A. M. Nijenhuis – F. A. van der Sande (szerk.): *Conflicts in Antiquity: Textual and Material Perspectives*. Amsterdam, 143–160.
- Saunders, C. 1913. „The Site of Dramatic Performances at Rome in the Times of Plautus and Terence”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 44, 87–97.
- Scullard, H. H. 1981. *Festivals and ceremonies of the Roman Republic. Aspects of Greek and Roman Life*. Ithaca, N.Y.
- Shipley, F. W. 1930. „C. Sosius: His Coins, His Triumph, and His Temple of Apollo”: F. W. Shipley (kiad.): *Papers on Classical Subjects in memory of John Max Wulfin*. St. Louis, 73–87.
- Simon A. 2022. *Affektív megértés. Hermeneutikai határmezsgyék az antik esztétikában, retorikában és poétikában*. Budapest.
- Simpson, C. J. 1993. „Horace, Carm. I, 2, 30–44, Apollo Palatinus and Allusions to Shrines in Octavian’s Rome”: *Athenaeum* 81, 632–642.
- Stamper, J. W. 2005. *The Architecture of Roman Temples: the Republic to the Middle Empire*. Cambridge.
- Tamás Á. 2010. „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. Trist. III. 1-ben”: *Ókor* 9/3, 30–39.
- Taylor, L. R. 1937. „The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 68, 284–304.
- Viscogliosi, A. 1988. „Die Architektur-Dekoration der Cella des Apollo-Sosianus-Tempels”: M. Hoffer – V. Lewandowski – H. G. Martin et al. (szerk.): *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin, 136–148.
- Viscogliosi, A. 1993. „Apollo, Aedes in Circo”: *LTUR* I. Róma, 49–54.
- Wallace-Hadrill, A. 2005. „Mutatas Formas: The Augustan Transformation of Roman Knowledge”: K. Galinsky (szerk.): *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge, 55–84.
- Wardle, D. (kiad.) 2014. *Suetonius: Life of Augustus*. Oxford.
- Wiseman, T. P. 2014. „The Temple of Apollo and Diana in Rome”: *Oxford Journal of Archaeology* 33/3, 327–338.
- Zanker, P. 1983. „Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium”: *Città e architettura nella Roma imperiale*. Odense, 21–40.
- Zanker, P. 1988. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ford. A. Shapiro. Ann Arbor.
- Zink, S. 2008. „Reconstructing the Palatine Temple of Apollo: A Case Study in Early Augustan Temple Design.”: *Journal of Roman Archaeology* 21, 47–63.

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

Legutóbb írása az *Ókorban: Elmerülni a virtuális múltban. Assassin's Creed: Odyssey* (Gy. Molnár Kadosával, 2021/4)

A szatirikus Ianus és a Ianus-arcú szatírák

Horatius szatíráinak hatása Ovidius *Fastijára*

Dobos Barna

Bevezetés

Ovidius elégiko-didaktikus költeménye, a *Fasti* számos forrásból táplálkozik, azt azonban bátran kijelenthetjük, hogy ha az antik műfajok palettájára pillantunk, a didaktikus költemények igen távol állnak a szatíráktól, különösen Horatius költeményeitől.¹ S noha igaz, hogy a római tanköltemény hexameteres formában íródott, csakúgy, mint a római szatíra, bár ez alól éppen Ovidius jelenti a kivételt, a tematikus szinten, ha elfogadjuk Diomédés meghatározását,² már jóval komolyabb eltéréseket találunk. Mégis, ha átjárhatóbbnak tekintjük a modern befogadásban korábban jóval szigorúbban vett műfaji határokat, Ovidius tankölteményének egyes epizódjai mögött Horatius hatását is tetten érhetjük. A jelen tanulmány arra vállalkozik, hogy a római ünnepekről és szokásokról szóló költemény Ianus-epizódjában feltárja és részletesen elemezze azokat a szakaszokat, amelyek hasonlóságot mutatnak Horatius szatíráival, sőt e hasonlóságon túl kimutassa a közvetlen kapcsolódási pontokat is.

A *Fasti* összetett szövegét elemző tanulmányok rámutattak, hogy a költeményt milyen mélyen hatja át a szerelmi elégiák,³ valamint az eposzok világa,⁴ de az antikváriusok eredetmagyarázó – Kallimachostól megörökölt – irodalmi mintája⁵ (a római tankölteményekkel együtt)⁶ sem hiányzik ebből a sokszólamú szövegből. Mégis, a *Fasti* bizonyos epizódjai, valamint az egyes szereplők megszólalásai olykor nehezen illeszthetők be ebbe a számos műfajt és irodalmi hagyományt felvonultató értelmezési keretbe.

A tanulmány a *Fasti* első énekének Ianus-epizódjában (*Fasti* I. 63–288) vizsgálja meg közelebbről, hogy bizonyos esetekben kimutatható-e Horatius szatíráinak hatása, és ha igen, ez milyen poétikai következményekkel járhat együtt. A kiválasztott szakaszban az antikvárius szerepet magára öltő Ovidiust Ianus, a kapuk kétarcú istene világosítja fel ünnepének eredettörténeteiről, valamint a kultusza köré szerveződő szokásokról. Az elemzés során látni fogjuk, hogy Ovidius ritkán nyúl közvetlenül az allúziókhoz, amikor a szatírák, vagy azokon keresztül az ókomédia felé irányítja olvasói figyelmét,⁷ a klasszikus intertextualitásra épülő költői jelentésbővítő eljárás helyett – vagy amellet – a szatírákhoz azok tematikus és ideológiai oldala felől közelít. A választott részben azt vizsgálom, hogy a horatiusi szövegek által meghatározott megszólalásmód és poétikai diskurzus hogyan jelenik meg Ovidius költeményében.⁸ A szatirikus beszédmód, mely alatt a szatírákra jellemző diskurzust, vagyis a beszélő figurálódását, a narrátor önreflexióját, valamint a szöveg egyéb sajátos jellemzőit, úgymint a narratori szöveg bujkálását vagy az ókomédia ismert szereplőinek színre léptetését értjük, az elégikus vagy epikus diskurzushoz képest kevésbé látványos, gyakran a háttérben marad. Az idézett verssorokban is látni fogjuk, hogy a felszínt jobban meghatározó allúziós és műfajok közti költői játékok kiegészítőjeként olvasatja magát, egy háttérben futó szubdiskurzusként hozza működésbe ezeket a rejtett jelentéseket. Ezzel az eljárással Ovidius egy olyan metaszöveget indít el és tart mozgásban, amely révén a műfaji meghatározottság és a didaktikus költeménytől elvárt, illetve Ianus alakján keresztül megtestesített tematika – itt elsődlegesen az okok (*causae*) feltárására gondoljunk⁹ – játékos kiforgatása mellett a költemény reflektál sa-



1. kép. Római as. Előlapján Janus szakállas arca, hátlapján a hajóorr (*prora*).
Kr. e. 225–217 körül. Crawford 35/1

ját szövegvoltára, valamint arra, hogy milyen szerepet tölt be a formálódó augustusi politikában és kultúrában. A szatirikus beszédmód kiaknázásával a horatiusi szövegekre jellemző poliszémikus megszólalásmód tovább tágitja a *Fasti* nyitott szemantikai háttérbázisát.

Ahhoz, hogy műfajok keveredéséről beszélhessünk, valamelyest rögzített műfaji keretektől kell kiindulnunk.¹⁰ A *Fasti* a hellénisztikus és a római didaktikus művektől a szerelmi elégián át az eposzok világáig különböző megszólalásmódokat és irodalmi hagyományokat hoz mozgásba, nem is beszélve Ovidius saját műveiről, az elégius költeményekről, s bizonyos esetben a *Metamorphoses* – a *Fasti* egyes epizódjaival párhuzamosan is olvasható – szövegrészéről. Az elégiusságot természetesen már az alexandriai költő, Kallimachos műve is felidézi, a disztichonokban megírt okmagyarázó költemény kiemelt státusszal bír Ovidius mintái között, ahogy azt a Janus-epizód elemzése során is látni fogjuk. Ez a műfaji sokszínűség akár zavarba is ejtheti az értelmezőt, mivel rögtön adódik a kérdés: mennyiben tekinthető formabontónak a költemény, milyen előzményeket érdemes figyelembe venni az értelmezések során, s hogy a költemény későbbi olvasói hogyan fogadták Ovidius kísérletét,¹¹ vagyis az elégius disztichonban megírt didaktikus költeményt. Legutóbb Hajdu Péter érvelt amellett, hogy a *Fasti* a szerelmi elégiák adta mintát követve, természetesen Ovidius innovatív poétikai eljárásainak köszönhetően magába olvasztotta a számos forrásból táplálkozó irodalmi hagyomány(oka)t. Nem véletlen, hogy Hajdu sem kezeli a művet koherens egészként, az elégiázó terminus bevezetését javasolja.¹²

Ha biztos műfaji jellemzőkre lenne szükségünk az értelmezés során, a szatírákat tekintve ismét bajban leszünk, ugyanis Horatius – a költő által egyszerűen csak „beszélgetéseknek” nevezett – költeményei, a római szatíra már az antik értelmezőknek (rétoroknak, költőknek) is gondot okozott, különböző definíciós kísérleteket találunk.¹³ A szatírák beszélője messzenőlkig kiaknázza a különböző költői maszkok használatán alapuló poétika lehetőségeit: bujkál, előlép, imitál és megújít, megerősíti és egyben kritika alá vonja mindazt, amiről beszél.¹⁴ Állításainak igazságértéke még akkor is megkérdőjelezhető, amikor látszólag tanítani szeretne, vagy amikor nevetségessé teszi azokat, akik őt akarnák kioktatni. Ám ebben az esetben sem e kijelentések igazságértéke, referencializálhatósága vagy

éppen tetten ért csúsztatásai adják a szöveg „valódi” tétjét és poétikai mélységét, hanem a színre vitt diskurzus minél pontosabb imitálása és parodizálása. A beszélő(k) úgy tesz(nek) egymásnak látszólag ellentmondó kijelentéseket, hogy ez az ellentmondás feloldatlan marad.¹⁵ Más helyeken arra látunk példát, hogy éppen a beszélő teszi azt, amit elítél,¹⁶ az I. 2.-ben menekülő szeretővé válik, noha a veszélytelen csábítás mellett érvelt, vagy éppen megfeddik szűkszavú és rövid verseiért, miközben maga a költemény, a II. 3. lesz végül a leghosszabb és legszószerűbb darab a gyűjteményben¹⁷ – a példákat még lehetne szaporítani. Nem véletlen, hogy ez a bravúros irodalmi bűjöska Ovi-

dus figyelmét sem kerülte el.

Ianus szavainak komiko-szatirikus aspektusát korábbi tanulmányban már elkezdtem felfejteni:¹⁸ Ovidius – Ianuson keresztül – az aranykor-toposzok szatirikus módon is olvasható kiforgatását nyújtja át olvasóinak.¹⁹ A megkezdett gondolatmenetet folytatva a Janus által „megfejtett” pénzürmét és Itália őstörténetét állítom az elemzés középpontjába, miközben az aranykorról tett ianusi kijelentéseket, valamint a jelen romlottságát bemutató, a *diatribé*-satírákat megidéző isteni válaszokat is tovább árnyalom.²⁰ Ianus, miután a költő – egy érmet kézbe véve – újabb kérdéseket tesz fel neki, a válaszadás után váratlanul Itália ősi múltjáról, az akkori állapotokról kezd el beszélni. Ovidius *aetiológiai* költeményében az okok (*causae*) feltárásában érhetjük tetten a költői program lényegét: a *vateseknek*²¹ kijáró isteni adomány és jog révén az ünnepben érdekelt, az aktuális évszak vagy templom istene megjelenik a költő előtt, és legjobb tudása szerint válaszol a feltett kérdésekre. Ovidius ebben az esetben nem a saját tudására hagyatkozva okítja leendő olvasóit, hanem fiktív szereplőket, isteni és emberi forrásokat iktat költeményébe. Az első ilyen alkalom, mikor is egy isten siet Ovidius segítségére éppen a tárgyalt epizód: az ihletett állapotban otthon ülő költőt, aki Ianus ünnepéről és isteni hatalmának eredetéről elmélkedik, maga az isten keresi fel. Ezért is tekinti Philip Hardie programadó szakasznak az epizódot,²² amely mintegy *mise en abyme*-ként²³ kulcsot adhat a költeményhez²⁴ (lévén Ianus maga is egy kulcsot tart jobbjában), valamint mintát a hasonló epizódoknak, arra azonban érdemes figyelni, hogy a későbbiekben jelentősen megváltozik a költő és az istenek között lefolytatott párbeszéd dinamikája.²⁵ A Janus-epizódhoz, ehhez az olykor látszólag véletlenszerűen építkező szöveghez és benne az isten csapongó gondolatmenetének komplex módon történő értelmezéséhez – meglátásom szerint – Horatius szatírái vihetnek közelebb. A jelen tanulmány a két könyvre rúgó horatiusi gyűjteményből a II. 5. és a II. 6. darabokat olvassa szorosabban össze Ovidius szövegével.

A *Fasti* költője nem imitál szolgai módon, poétikai gesztusaival csupán emlékeztet, felidéz, az olvasó eszébe juttathatja a korábbi költeményeket, amelyek így – a genetice-i terminológiát követve – architextuális viszonyba kerülnek egymással. E szövegközi kapcsolatról akkor beszélhetünk, amikor az adott textus átveszi egy irodalmi műfaj jellemzőit, azokra finoman reflek-

tál, és eközben a költő azokat úgy hozza játékba, hogy költeménye a megidézett műfaj túlírásával, minél pontosabb imitálásával annak paródiájába is átsapjon. A jelen esetben ez a *sermók* poétikáján át történik, s így a *Fasti* az Augustus törekvéseihez köthető műtalakításhoz vezeti vissza olvasóit: a különböző irodalmi és történelmi szövegek, emlékművek, és nem mellesleg a naptár alakítása révén kisajátított és átformált múltkép²⁶ Ovidius soraiban Ianuson keresztül mintha megerősítést nyerne, de éppen a túl pontos diskurzusimitáció révén lehet kritikaként is olvasni azt – ez az eldöntetlenség, az ambiguitásból adódó feszültség jellemző csak igazán a szatirikus szövegekre (is), ami egy didaktikus költeményben sajátos jelentésszervező erőre tesz szert. Ovidius beszélője leegyszerűsíti az imitálandó diskurzust, hogy annak visszasságait láthatóvá tegye. Ahhoz, hogy nevetni lehessen valamin, ahhoz, hogy – még ha burkolt módon is – kritikát lehessen megfogalmazni, leegyszerűsítéssel és tudatos félreértéssel kell élnie a költőnek. Ezt Ovidius nem is mulasztja el; karikaturisztikusan felnagyítja a Ianus által megidézett diskurzust, amely a kulturális emlékezetet hozza működésbe.²⁷ Ám mielőtt bárki élhetne a gyanúperrel, hogy a költemény Augustuson gúnyolódik, a költő mindezt Ianus szájába adja, aki – tudvalevőleg – éppen a *pax Augusta* egyik letéteményese,²⁸ s teszi ezt úgy, hogy a háttérben kitapintható horatiusi szatírákra még ráírja az elégikus hagyományból Propertius költői örökségét (itt elsősorban a negyedik könyv első két darabjára érdemes gondolnunk),²⁹ valamint az *Aeneis* múltnarratíváit.³⁰ S ha ez nem lenne elég, a *Metamorphoses* felé is igen látványos gesztusokat tesz a *Fasti* szövege.³¹ Az éles Augustus-kritika vitorlájából éppen az a tény fogja ki a szelet, hogy az első énekben a Iulius–Claudius-dinasztia dicsőítése több soron is megjelenik, a január hónapot meghatározó motívum, a béke (*pax*) pedig – ahogy az a Ianus-epizód végére egyértelművé válik³² – Augustustól, az ő *numen*jétől függ.

Értelmezésem szerint az Ovidius által színre vitt jelenetsor egy olyan komiko-szatirikus miniatűrként olvasható, melyben az isten a komédiákból ismert *senex*ként lép mind a költő, mind a hallgatóság elé. Ugyanis eredetmagyarázó elbeszélése közben a nosztalgizálás ingoványos terepére téved, ahol a valójában megtörtént események összemosódhatnak a beszélő projekcióival, vágyaival, megfakult – s így megbízhatatlan – emlékeivel. Ugyanis a nosztalgia során megidézett múlthoz szervesen kapcsolódik a múlt elhallgatott része is, ami vagy nemkívánatos a beszélő számára, vagy eszébe sem jut. Ez a köz-társaság korának hiányában érhető tetten. A nosztalgizáló *senex* révén Itália őstörténetének különböző reprezentációi kapnak helyet a *Fasti*ban. A szatírákra jellemző, Ovidius által is kreatívan kiaknázott többszólamúság teszi lehetővé, hogy a most csak felsorolásszerűen jelzett irodalmi pretextusok egyszerre tudjanak megszólalni, ha a kétarcú Ianus még a szatirikus beszélő maszkját is magára veszi (vagy Ovidius ráadja). Ezzel az eljárással, a szatírákat imitáló szubdiskurzus háttérben történő futtatásával Ovidius a diszkurzív gondolkodás, a diskurzusok működésmódjára hívja fel a figyelmet, ahogy azt teszi – részben hasonló módon – a kulturális életet, s ezzel együtt a múltkép(ek)et is meghatározó, alakító tevékenységekre, irodalmi performanszokra, kultikus eseményekre adott költői reflexiójában a Terminus-himnuszban.³³ Tanulmányomban az aranykorleírás során felmerülő *diatribé*-narratívát, vagyis a jelen romlottságát ostorozó kijelentések inkonzisztens voltát is tovább árnyalom.

Néhány további gondolat Ianus morális digressziójához

A korábbi tanulmányomban Ianust komiko-szatirikus karakternek jellemeztem, az aranykorról, illetve a jelen romlottságáról tett kijelentéseit a szatírák kettős beszéde felől olvastam. Ovidiusnál Ianus az értékszembesítés kifordításával a horatiusi szövegek beszélőinek klasszikus csapdájába esik, miközben az is világossá vált, hogy a *senex* alakja az istenen keresztül a szatírák mellett a római ókomédiával is aktív kapcsolatot mutat. A komédiák mind a szatírákra,³⁴ mind a szerelmi elégikakra nagy hatással voltak,³⁵ nem véletlen, hogy Ovidiusnál is tetten érhető a hatásuk. Emellett az sem véletlen, ahogy azt az Ovidius-filológia számos esetben bizonyította, hogy a *Metamorphoses* és a *Fasti* egyes epizódjai szinpadí művek által szorosan inspirált szövegekként is olvashatók, a teatralitás kiemelt szerepet játszik bennük.³⁶

A *Fasti* első éneke – s így a teljes költemény – első epifániája Ianus istenhez kötődik. Ianus mint első isten, és mint a kapuk és az idő kétarcú ura, mintaadó szereppel bír a költeményben.³⁷ A jelenetet a *Fasti* értelmezői egy olyan kicsinyítő tükörként olvassák, amelyben a költemény poétikai sajátosságai sűrítve vannak jelen.³⁸ A Ianus-epizódban rejlő metapoétikus lehetőségeket Ovidius szintén kiaknázza. Az első könyvhöz írt kommentárjában Green kiemeli, hogy a Ianus egyaránt reflektál a szöveg műfajára, amikor több alkalommal is a didaktikus költeményekre jellemző módon szólal meg, valamint az elégikus formára, sőt, a *Fasti* ovidiusi programjára is: Ovidius beszélője is a békéről, oltárokról és ünnepekről fog szólni a harcok helyett (I. 13–14).³⁹ Az epizóddal foglalkozó egyik legfrissebb tanulmány szerzője viszont arra jut, hogy Ianus-epizód politikai olvasata sem hanyagolható el, Ovidius a formálódó augustusi rendre is élénken reflektál. Francesca Romana Berno szerint Ianus először egy hatalmas, a mindenséget irányító istenként jelenik meg Ovidius előtt, de később fokozatosan csökken a hatásköre, míg végül csupán a béke öreként fogja magát jellemezni, az Augustus által elhozott béke öreként. Az értelmező szerint Ianus szerepét tekintetben Augustus és dinasztíája veszi át.⁴⁰ Ez az értelmezés látszólag más szempontokat követve elemezte végig a Ianus-epizódot, viszont a kutató két alapvető meglátása, miszerint Ianus ereje csökken, a jelen értelmezésben sem elhanyagolható. A nosztalgizáló *senex* karaktere egy – a költemény előrehaladtával – hatalmától lassan megváló isten alakjához mindenképp jobban illik, mint az omnipotens úrhoz, aki Iuppiterhez méri magát. Bár azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy már ebben az állapotban, a saját mindenhatóságát taglaló részben is a szöveg – néhány alkalommal – kikacsint olvasói felé, s a burleszk humort hozza játékba.⁴¹ Első ízben akkor beszélhetünk erről, amikor Ianus saját mennyei hatalmát jellemzi.

praesideo foribus caeli cum mitibus Horis
(it, redit officio Iuppiter ipse meo)

Az égbolt kapuit őrzöm a lágy Hórákkal együtt (szolgálatom miatt jön és megy maga Iuppiter)

Fasti I. 125–126.

Ianus kétszeresen is gúnyt űz Iuppiterből: egyrészt olyan istennek ábrázolja, aki soha nincs jelen, mindig csak jön-megy, másrészt mivel ő az égi kapuőr (*ianitor*), ezért tisztában van vele, hogy ura mikor és hova megy. *Ianitor*ként Ianus a római szerelmi elégiák világát hozza játékba, így az olvasó számára nem lesz kétséges, hova megy és honnan tér meg sietve az egek ura. Figyelmünkre tarthat számot, hogy Ianus az évet, az időt is őrzi, ő felel annak körforgásáért az évszakok istennőivel, akik a Hésiodostól ismert világrendben Iuppiter lányaiként a harmadik istennemzedék ura, Iuppiter kozmoszt uraló erejét reprezentálják.⁴²

Kicsivel később Ianus *ad absurdum* viszi a humort, amikor azzal indokolja meg kétarcúságát, hogy így nem kell a feje forogásával időt vesztenie.

*ora vides Hecates in tres vertentia partes,
servet ut in ternas compita secta vias:
et mihi, ne flexu cervicis tempora perdam,
cernere non moto corpore bina licet.*

Látod Hecate három irányba forduló arcát, ahogy őrzi a hármasság útba ágazó keresztutait: és hogy ne veszítsek időt a nyakam hajlításával, két dolgot láthatok nem mozgó testtel is.

Fasti I. 141–144.

A humor különböző formában végig meghatározza Ianus és Ovidius párbeszédét, amely egyre inkább teret enged a szatírák poliszémikus megszólalásmódjának.

Ellentmondásos *luxuriakritika*

Az itáliai őstörténet elbeszélése előtt Ianus egy „klasszikus” aranykorleírást ad a költőnek; miután Ovidius megtudta tőle, hogy miért kell datolyát, fügét és mézet áldozni neki, a pénzadomány okát is szeretné megtudni. Ianust már a kérdés is meglepi, és a korábbiakkal ellentétben egyszerű válasz helyett egy morális digresszióba kezd bele, mintha csak az alkalmat leste volna, hogy előhozakodhasson a témával. Szerinte a messzi múltban még nem rontotta meg a vagyon és a hatalomvágy az embereket (I. 195–198), az istenek is szerényebb hajlékban éltek, kultuszszobraik is fából voltak (I. 199–202). Mielőtt azonban ezt részletesen kifejtené, még jól kineveti a költőt.⁴³ Ianus szerint ugyanis Ovidius azért tesz fel neki egy – látszólag – naiv kérdést, mivel nem ismeri kellőképp saját korát:

*'dulcia cur dentur video: stipis adice causam,
pars mihi de festo ne labet ulla tuo.'
risit, et 'o quam te fallunt tua saecula' dixit,
'qui stipe mel sumpta dulcius esse putas!'*

Hogy miért adnak neked édes dolgokat, látom: a pénzadomány okát is mondd el, ünnepedből egy részletet se hallgass el. Nevetett, és azt mondta: ó mennyire megcsal téged a korod, mivel úgy gondolsz, hogy a méz édesebb, mint a kézbe kaparintott pénz.

Fasti I. 189–192

Ovidius kérdése nem tekinthető naivabbnak a korábbiaknál, Ianus mégis kineveti. Az isten úgy gondolja, hogy a költő szerint édesebb a méz, mint a pénz, s mielőtt Ovidius érdemben válaszolhatna, belekezd a hosszabb kitérőbe. A Ianus-epizód bonyolult asszociációs rendszere a költői szövegek egymással kialakított viszonyát tükrözi vissza: Ianus egy aranykorleírásba kezd bele, s nem véletlen, hogy éppen Saturnus kora jut az eszébe, s jut eszébe akkor, amikor a kézbe kaparintott (*stipe sumpta*) pénzről értekezik éppen. A méz ugyanis a magától termő természet egyik topikus „kelléke”, ahogy a *Metamorphoses*-ben is olvashatjuk.

*flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
flavaque de viridi stillabant ilice mella*

Tej- és nektárfolyamok hömpölyögtek, a zöldellő tölgyről méz csöpögött

Metamorphoses I. 111–112

Mintha Ovidius mézre vonatkozó kérdése az isten személyes emlékei mellett olvasmányait is felidézte volna: egy metaleptikus játék is kezdetét veszi, amelyben a *Metamorphoses* kiemelt szereppel bír. Ez már Ianus bemutatkozásánál elindul, amikor megtudjuk tőle, hogy ő volt az első létező, a formátlan Chaos (*Fasti* I. 103). De a luxus, a *luxuria* fogalmát jó néhány sorral korábban maga Ovidius vezeti be a költemény terébe, amikor arról próbálja Ianust meggyőzni, hogy tavasszal kellenek az évek kezdődnie. A *laudes veris* soraiban⁴⁴ a klasszikus georgikus képek között megtaláljuk a tavasszal megszaporodó birkák kicsinyeit is: „játszadozik és önfeledten szökdécsel a mezőkön a nyáj” (*ludit et in pratis luxuriatque pecus*, *Fasti* I. 156). A költő a *luxuriare* igével – igaz, még merőben más kontextusban – játékba hozza a *luxuriat* is, s míg ebben az esetben pozitív konnotációval bír a szó, később annak klasszikus, negatív, morálisan elítélendő változata kerül előtérbe.

Ianus a pénzadomány kapcsán felidézi a saturnusi aranykort, ám ez a kor nem teljesen olyan, mint ahogy azt – például a *Metamorphoses*-ből – megismertük: „Én Saturnus uralma idején is alig láttam valakit / akinek ne lett volna édes a haszon” (*vix ego Saturno quemquam regnante videbam / cuius non animo dulcia lucra forent*, I. 193–194). Az alaposabb olvasás során felfigyelhetünk arra, hogy Ianus beszéde önmagában is komoly ellentmondásokat tartalmaz. Felmerül ugyanis a jogos kérdés, hogy mennyiben lehet haszonról (*lucrum*) beszélni, amikor mindenből egyaránt jut mindenkinek, a haszon fogalma nem is szerepelhetne e kor embereinek és isteneinek mentális eszközkészletében. Ianus topikusnak tűnő leírásában a jelen állapotából indul ki. Itália ősidejére Saturnus uralmával utal, s bár ez egy klasszikus formula a korszak felidézésekor, mégis, mintha óhatatlanul is saját korát vetítené vissza.

Majd az aranykor felidézés után Róma jelenlegi nagyságának bemutatása következik. Ennek során Ianus kifejti, hogy a hatalommal együtt a pénzsóvárság is korábban nem látott szintre emelkedett (I. 209–218).⁴⁵ Eközben az isten elkezd fokról fokra belezavarodni a romlást jelző különböző folyamatokba, társadalmi változásokba. Ahogy Hajdu Péter a szatírák és elégiák kapcsán megjegyzi: „Az irodalmi szövegben természetesen nemcsak az számít, mit mond a szöveg, hanem az is, hogyan mondja, illetve hogyan van megalkotva az a be-

szélő, aki mondja. Az újabb Iuvenalis-értelmezések szerint a szatírák gyakran visszataszító kijelentéseinek érvényét aláássza, hogy a megalkotott beszélő nem nyújt igazán meggyőző teljesítményt sem morális, sem stílárius téren, és a konzisztens gondolatmenet sem jellemző rá. Feltehető, hogy a szöveg tud arról, hogy visszataszító beszélőt szerepeltet, és akkor az olvasónak nem(csak) bólogatnia kell a xenofób, szexista stb. közhelyek hallatán (illetve együtt felháborodnia a szatirikus beszélővel a világ romlottságán), hanem kinevetnie (is) a beszélőt, aki ilyen ostobaságokat mond.⁴⁶ Hajdu Susan Braund gondolait vitte tovább,⁴⁷ aki mindezt Iuvenalis szatírái kapcsán dolgozta ki, meglátásait Ianus-beszédének inkonzisztens, logikátlan felépítését látva, Ovidius szövegére is vonatkoztathatjuk. Ez az ellentmondásosság egyrészt a Saturnus idejére vetített haszon (*lucrum*) emlegetésében, másrészt a *luxuria* és az *avaritia*, vagyis a fényűző életmód és a fősვნყség közti határ elmosásában érhető tetten.

*tempore crevit amor, qui nunc est summus, habendi:
vix ultra quo iam progrediatur habet. [...] at postquam fortuna loci caput extulit huius
et tetigit summo vertice Roma deos,
creverunt et opes et opum furiosa cupido,
et, cum possideant plurima, plura petunt.
quaerere ut absumant, absumpta requirere certant,
atque ipsae vitiis sunt alimenta vices:
sic quibus intumuit suffusa venter ab unda,
quo plus sunt potae, plus sitiuntur aquae.*

idővel megnőtt, és most a csúcsra ért, a bírvágy: alig tud ennél továbbmenni. [...] és miután e hely szerencséje felemelte a fejét és Róma az isteneket elérte feje búbjával, megnövekedett a vagyon és a vagyon örült vágya, és, mivel nagyon sokat bírnak, még többet akarnak. Harácsolnak, hogy elköltse, és törik magukat, hogy az elszórt pénzt visszaszerezzék, és körforgás táplálja a bűnök: miként akiknek felfúvódott a hasa a feltörő nedvességtől, minél több vizet isznak, annál több vízre szomjaznak.

Fasti I. 195–196; 209–216

Az idézett részben Ianus stílárius és tematikusan sem tud egy regiszterben maradni: a bírvágy már elért a csúcsra, nincs lehetősége tovább növekedni, majd az idilli múlt felvázolása után (197–208) Róma felemelkedése következik. A város már-már eléri az isteni szférát a feje búbjával, ez Horatius első ódáját juttathatja olvasói eszébe,⁴⁸ ahol a csillagokat üti meg a kopasz költő saját fejével, de az isteni szférába való feljutás a halandókra vonatkoztatva a hybris bűnét, a tematikus síkon pedig a Gigantomachia fenyegető hangulatát idézheti fel.⁴⁹ Tehát egy sötét tónusú, mégis komikus képpel indít, majd a szerzésvágy újabb topikus jellemzése következik (*opum furiosa cupido*), ezt követően a *cum*-mal bevezetett alárendelést olvashatjuk többféleképpen: okhatározó és megengedői olvasatokat is felkínál a szöveg, amely az *amor habendi* folyamatos növekedése felől válik érthetővé. Az öncélú vagyonszerzés, az *opum cupido* és az *amor habendi* a fősვნყség, az *avaritia* bűnét idézi fel, de a következő disztichon (213–214) a *luxuriát*, vagyis a pénzszórást írja le. Azért kell még több pénzt szerezniük, hogy azt elverhessék,

s eközben a bűnöktől sem riadnak vissza. Majd a felfúvódott test képével zárja gondolatát, amely ismét a növekedést, a halmozást, az *avaritiát* írja körül. Ianus nem tesz különbséget e két attitűd, a pénz és a vagyon öncélú felhalmozása, és a megszerzett javak eltékozlása között, pedig e kettő között már Aristotelés óta jelentős különbséget tesznek a különböző morálfilozófiai diskurzusok,⁵⁰ s az sem véletlen, hogy híres értékszembesítő leírásában Sallustius is külön kiemeli mind a *luxuriát*, mind az *avaritiát*.⁵¹

Ianus csapongása, átgondolatlan megszólalása abban is tetten érhető, hogy szinte akaratlanul magát is a harácsolók táborába sorolta korábbi kijelentésével: a *stipe sumpta* (I. 192) ablativus absolutusos szerkezet ugyanis meglepően hasonló képet mutat, mint a *quaerere ut absumant, absumpta requirere certant* sor (I. 213). Ha számonkérjük a szöveg belső, motívumokra épülő dialógusát, a tartalomelemzés szerint Ianust is már a hatalmába kerítette a szerzésvágy, s ezek a finom elszólások teszik beszédaktusát annyira hasonlóvá a horatiusi szatírák beszélőihez, amelyet egy konkrét horatiusi hely bevonása csak még inkább megerősít, s amelyet a kommentár adott sorhoz írt lemmájában hiába keresünk.

Ha Horatius szatíráiban nézzük meg a két viselkedésmódot, azt látjuk, hogy a *luxuria* megítélése mintha Aristotelés meghatározását visszhangozná: elítélendő ez a viselkedés, de mivel a pénz a féktelen költekezés révén valamilyen formában visszatér a közösséghez, ezt valamelyest meg lehet bocsátani, szemben a termékletlen és öncélú halmozással; az első könyv második darabjának nyitányában olvashatjuk, hogy a csepűragók népes hada gyászolja Tigelliust. Az okot is rögtön megtudjuk: *quippe benignus erat* („mivel bőkezű volt”, *Serm.* I. 2, 4), vagyis az a kör, amelyben a szatirikus persona otthonosan mozog, nagyra tartja a bőkezűséget, de a fősვნყséget mindennél jobban elítéli. Ianus idézett szavai azért kelthetik a csapongó beszélő benyomását, mivel amellet, hogy korábbi kijelentésével elárulja magát, figyelmen kívül hagyja a *luxuria* és az *avaritia* közti lényegi különbséget, a horatiusi beszélőkhöz hasonlóan ő is nevetségessé válik azáltal, hogy egy kevésbé tanult, kevésbé szofisztikált, a dialektikus gondolkodásban járatlan beszélő karakterét idézi meg kijelentéseivel. Arról nem is beszélve, hogy a *sitiuntur* illetén módon történő használata mintha a filozófiai vagy az orvosi, természettudományos szakszövegek nyelvét imitálná, de mintha ebben az esetben sem járna sikerrel, körülményeskedő vagy éppen tudálékos benyomást kelt.⁵² Emellet az I. 1. szatíra közelebbi olvasata csak még szorosabbra fűzi e helyen is a kapcsolódási pontokat, melyben Horatius narrátora a sorsukkal elégedetlen emberektől indulva a fősვნყséget kezdi el hosszan ostorozni. Ha most eltekintünk attól, hogy e narrátor mennyiben feleltethető meg a költemény narrátorának, vagy ebben az esetben is egy szószátyár beszélővel van dolgunk, a szöveg önmagában is figyelemre méltó. A beszélő kárhoztatja a féktelen harácsolást, mivel szerinte úgysem tud senki sem többet elfogyasztani vagy többet inni, mint mindenki más, teljesen felesleges felhalmozni oly sok vagyont (I. 1, 38–69). Majd inti a már kelő mennyiségű vagyonnal bírót, hogy hagyjon fel a további szerzéssel:

*denique sit finis quaerendi, cumque habeas plus,
pauperiem metuas minus et finire laborem
incipias (...)*

*Végre legyen vége a harácsolásnak, és mivel többet bírsz,
kevésbé félj a szegénységtől, hagyj fel a fáradozással (...)*

Horatius: *Sermones* I. 1, 92–94

Az értelmes munka és a harácsolás vége, a fényűzés Ianus által említett határtalanságával olvasható össze, míg a *cumque habeas plus* Ianus éppen hogy visszajára fordítja a *cum possideant plurima* kijelentésével, mivel szerinte azért nem hagynak fel a szerzéssel, mert sok van nekik, miközben Horatius emiatt intené arra hallgatóságát, hogy hagyjon fel a további szerzéssel. A továbbiakban a II. 5. szatírá, Teiresias és Ulixes párbeszédét vizsgálom, mely során feltárom a szatíra és a Ianus-epizód hasonlóságait.

Ianus és Teiresias

Az értékszembesítő narratíva után, amellyel Ianus egyrészt Ovidiust szerette volna felvilágosítani, hogy mégis miért édeesebb a pénz a méznél, másrészt a jelen pénzsóvár hozzáállásának is görbe tükröt tartani, mintha maga is megfelelkezne minderről, és amellet kezd el érvelni, hogy végül is az arany mégiscsak jobb, mint az egykori szegényes világ. Pénzzel lehet barátokat és befolyást szerezni (*Fasti* I. 217–218), ő is jobban örül az aranyló templomnak (223–225). A korábbi megkérdőjelezhetetlen, morálisan megközelíthetetlen pozícióját Ianus egy teljesen hétköznapi opportunista kijelentéssel egyszerűen feladja, és a korszak megváltoztathatatlanságába belenyugvó, azt minden tekintetben kihasználni vágyó törtető hangján, a cinikus pragmatizmus regiszterében fűzi tovább gondolatait. A szatirikus megszólalásmód, ha e felől közelítünk Ovidius szövegéhez, lehetővé teszi, hogy a csapongó beszélő inkoherens, asszociatív fecsegéseként olvassuk a látszólag logikusan felépített megszólalást, s így Ianust sem lehet a maga teljességében megítélni az elhangzottak alapján, felfüggesztődik a kérdés, miszerint egy csapongó vagy cinikus és opportunista beszélőt hallunk éppen.

Ha Ianus aranykorleírásának jellemzői közül a szatirikus társadalomkritikai felhangot is figyelembe vesszük, Horatius szatírái közül leginkább a II. 5. kínálja fel az összeolvasás lehetőségét.⁵³ E költeményben Ulixes Teiresiasról, a jóstól szeretné megtudni, hogyan lehet a leggyorsabban meggazdagodni. A görög hős csak nemrég tért haza, és mivel nem maradt semmi vagyona, mihamarabb szeretne ismét pénzhez jutni.⁵⁴ Horatius költeményei közül ez az egyetlen „fiktív” szatíra, amely a legszorosabban követi a Varro által közvetített menipposi mintát, s melyben a kapzsiság témáján felül a római társadalom egyik alapvető interperszonális intézménye, a barátság kerül cinikus megvilágításba.⁵⁵

Már a szatíra nyitánya felkeltheti a figyelmünket: Ulixes szeretne megtudni valamit, csakúgy, mint Ovidius, s a jós ki-neveti, bár emögött más motiváció áll, mint Ianus és Ovidius esetében.⁵⁶

*'Hoc quoque, Teresia, praeter narrata petenti
responde, quibus amissas reparare queam res
artibus atque modis. quid rides?' 'iamne doloso
non satis est Ithacam revehi patriosque Penatis
aspicere?' 'o nulli quicquam mentite, vides ut
nudus inopsque domum redeam te vate, neque illic
aut apotheca procis intacta est aut pecus: atqui
et genus et virtus, nisi cum re, vilior alga est.'*

„Válaszold meg azt is, ó Teiresias, nekem, aki választ várok, az elmondottakon túl, hogy elvesztett vagyonom milyen eszközökkel, milyen módon tudnám visszaszerezni. Mit nevelsz?” „Vajon nem elég a csavaros eszűnek Ithacába visszatérni és az atyai istenekre rátekinteni?” „Ó te, aki soha nem hazudtál senkinek, látod, hogy pőrén és szegényen térek haza, a te jóslatod szerint, és sem éléskamrá, sem barmaim nem maradtak érintetlenek a kérőktől: márpedig a származás és az erény vagyon nélkül fabatkát sem ér.”

Horatius: *Sermones* II. 5, 1–8.

*'risit', et 'o quam te fallunt tua saecula' dixit,
'qui stipe mel sumpta dulcius esse putas!
vix ego Saturno quemquam regnante videbam
cuius non animo dulcia lucra forent.'*

Nevetett, és azt mondta: „ó mennyire megcsal téged a korod, mivel úgy gondolkod, hogy a méz édeesebb, mint a kézbe kaparintott pénz. Én Saturnus uralma idején is alig láttam valakit akinek ne lett volna édes a haszon.”

Ovidius: *Fasti* I. 191–194

Amíg a költőt a tudásvágy önmagáért hajtja, addig Ulixes éppen azt az attitűdöt fogja megtestesíteni és Teiresiasnak köszönhetően e szerepbe beletanulni, amelyet Ianus – először – annyira kárhoztat. A nevetést azonban két különböző dolog teszi indokolttá: Teiresias azért neveti ki Ulixest, mert a görög hős nem elégedett a sorsával, nem elég neki, hogy ép bőrrel megúsza a kalandot és hazatérhet, neki máris többre van szüksége. Ulixes azt a mintát követi, amelyet Ianus értelmezése szerint Róma is (és amint láttuk, maga az isten is): gazdagodni, pénzt szerezni bármi áron, s tovább növekedni megállás nélkül. Bár azt is érdemes hozzátenni, hogy Teiresias hamar napirendre tér a hérós kérdése felett, és készséggel feltárja neki a vagyonszerzés egyik leggyorsabb, de morálisan annál elítélhetőbb módját. Ianus viszont Ovidius naivitását neveti ki, azon derül egy jót, hogy a költő (legalábbis az istennel folytatott beszélgetés során magáról kialakított kép szerint) többre tartja a mézet az aranyból, nem érti még a saját korát sem. Az idézett szatíra dinamikája és dramaturgiája is hasonlóságokat mutat: a didaktikus költemények jól ismert tanár–diák-relációja bontakozik ki Teiresias és Ulixes kettősében.⁵⁷ A *Fasti* idézett soraiban a *fallere* ige vonhatja magára még a figyelmünket: Ianus szerint Ovidiust átejtí a saját kora, becsapja a valósága, a morális mellett ismeretelméleti kérdések fogalmazódnak meg – mennyire lehet megismerni a minket körülvevő világot, a jelenségek megismerése és értelmezése során kihez vagy mihez forduljon a kérdező bizalommal.

A jós a római társadalom romlottságát kipellengérező komédiából ismert örökségvadász tipikus alakját állítja követendő mintaként Ulixes elé, és arra biztatja Ithaka királyát, hagyjon fel korábbi életvitelével, és kezdjen bele e morálisan igencsak elítélendő praxisba. A római társadalom romlottsága, ismert negatív toposzai egy hangsúlyosan görög környezetben, azon belül is a mondák és eposzok idejébe helyezve jelennek meg, hasonló eljárást figyelhetünk meg ebben az esetben is, mint az római komédiák világában. A hosszan részletezett módszerek (idős polgárok megkörnyékezése, örökösök kitérítése, színlelés, alakoskodás) a szatírák költői világát tükrözik, bennük a rejtőzködő identitások és szándékok jelennek meg. Teiresias hasonlóan cinikus és gyakorlatias, mint Ianus, amikor a hétköznapiakban megélt aranykor előnyeiről kezd beszélni. A jós odáig megy tanácsaiban, hogy még a toposz rangjára emelt Penelope tisztaságát sem kíméli, amikor kijelenti: az asszony biztosan feladta volna erényét kellő pénzért, a kérők is csak azért nem értek célba, mivel nem volt elég vagyonuk. Ezt Teiresias Ulixesnek válaszolja, amikor a hős vonakodik felajánlani feleségét egy jól fizető kéjsóvárnak (vagy kicsit konkrétan „kurvapecének”, egy *scortator*nak).

*venit enim magnum donandi parca iuventus
nec tantum veneris quantum studiosa culina:
sic tibi Penelope frugi est; quae si semel uno
de sene gustarit tecum partita lucellum,
ut canis a corio, numquam absterrebitur uncto.*

*Jött ugyanis a nagy jegyajándékot adni szűkölködő ifjúság,
akik nem annyira a szerelemben, inkább a lakomázásban
voltak serények, Hát ekképp erényes a te Penelopéd; aki,
ha egyszer egy öregtől megízleli, milyen veled osztozni egy
kis nyereségen, ahogy a kutya a zsíros bőrtől, nem fog többé
attól visszaretenni.*

Horatius: *Sermones* II. 5, 79–83

Az idézett szövegrész is hűen illusztrálja, hogy a szatírák világában a pénz kérdése, annak megszerzése központi helyet foglal el, szorosan kötődve a jelen társadalmának kritikájához. Teiresias jóval szabadabb szájú, mint Ianus, tanácsaiba burkolva sérti vérig Ulixest. A szatírában egy izgalmas jelző is feltűnik, amelyet bár általános értelemben használ Horatius, mégis a *iussal* alkotva egy szintagmát, máris izgalmas módon teremt újabb kapcsolódási pontot Ovidius szövegével. Teiresias arra tanítja Ulixest, hogyan győzze meg az idős rómaiakat, miszerint ő lesz a legalkalmasabb arra, hogy a perben képviselje őket.

*ius anceps novi, causas defendere possum;
eripiet quivis oculos citius mihi, quam te
contemptum quassa nuce pauperet: haec mea cura est,
nequid tu perdas, neu sis iocus.*

ismerem a kettős jogot, megvédehetem az ügyeidet; hamarabb lopja ki valaki a szemem, mint hogy téged megvetettként egy feltört dióval is megrövidítsen; gondom lesz arra, hogy semmit se veszíts el és ne válj nevetség tárgyává...

Horatius: *Sermones* II. 5, 34–37

A jog kétarcúsága (*ius anceps*) Ianus kétarcúságával lép kapcsolatba, aki, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, a II. 6-os szatírában, szintén nem választható el Rómától és a hivatalos ügyek intézésétől. Ianust Ovidius nem csupán a *biceps* jelzővel, de egy alkalommal, a *iushoz* hasonlóan Horatiusnál, az *anceps*szel jellemzi. Az epizód nyitányában, a klasszikus *invocatio*kat megidézve így szólítja meg az istent: „Ő kétarcú Ianus, a némán tovasikló év kezdete” (*Iane biceps, anni tacite labentis origo*, I. 65–68). Később, amikor az isten megjelenik a költő otthonában, Ovidius így írja le a jelenést: „akkor a szentséges, kettős alakja miatt csodálatos Ianus / váratlanul mindkét arcát szemeim elé tárta” (*tum sacer ancipiti mirandus imagine Ianus / bina repens oculis obtulit ora meis*, I. 95–96). A *biceps* mellett az *anceps* is feltűnik Ianus jelzői között, de ha a költői szövegek hangzóságát is figyelembe vesszük, e kapcsolaton felül a *ius* – Ianus szavak összecsengése sem biztos, hogy véletlen egybeesés.⁵⁸

A jós és a kétarcú isten egyaránt társadalmon és szinte időn kívüli karakterként éppen a jelen romlottságának lesznek reprezentánsai, ezt a gúnyos ellentmondást mindkét szöveg kihasználja. A fentiek fényében Ianus érvelését Teiresias gondolataival szorosabban is összeolvashatjuk. A kétarcú isten kijelenti, hogy az aranynál nincs jobb, ez tesz istent és embert egyaránt boldoggá. Hiába volt egykor a rézpénz az értékes, az istenek beérték kisebb templommal, a költő jelenében már csak az arany bír értékkel, és természetesen mindent meg kell tenni, hogy minél többet szerezzen belőle az ember. Ianus kifejti, hogy bár a régi dolgokat is tisztelni kell, így az ódon templomokat és a régi vereteket, az arany és az aranyozott templom mégis sokkal jobban illik a jelenhez és méltó az istenekhez.⁵⁹

*aera dabant olim: melius nunc omen in auro est,
victaque concessit prisca moneta novae.
nos quoque templa iuvant, quamvis antiqua probemus,
aurea: maiestas convenit ipsa deo.*

Egykor bronzot adtak: aranyban van most a jobb előjel, a régi és legyőzött érme meghátrál az új elől. mi is az arany templomnak örülünk, bármennyire is tiszteljük a régit: ez a fenség illik egy istenhez.

Ovidius: *Fasti* I. 221–224

Miután az isten nem tud és nem is akar kikeveredni a retorikai útvesztőből, melybe saját magát csalta be (legyen ebben az esetben akár ennyire cinikus vagy egyszerűen ennyire következtelen), a *mos* bevonásával még tovább bonyolítja a már így is csak nehezen követhető gondolati ívet. Úgy tűnik, e mélyreható szentenciával zárja Ianus saját hosszas moralizáló digresszióját, de a nyughatatlan költő további kérdésekre szeretne választ kapni. S bár Green ebben az esetben is Ianus pacifista, békét hozó (gondoljunk csak a templomával jelképezett békére) karakterével hozza összefüggésbe az isten kijelentését, miszerint a jelen és a múlt egyaránt érdemes arra, hogy tiszteljük,⁶⁰ mégis továbbra is arra hajlunk, hogy Ovidius a feloldhatatlan ellentmondás feszültségében rejlő poétikai potenciálra építi költeményét: *laudamus veteres, sed nostris utimur annis: / mos tamen est aequae dignus uterque coli* („dicsőítjük a régieket, viszont saját korunkat éljük: / mégis mindkét szokás méltó arra, hogy egyenlő módon tiszteljük”, I. 225–226).

A fentebb idézett négy sorban igen sűrű módon jelennek meg a mulátdiskurzusok hívószavai, úgymint az *olim* időhatározó, a *priscus* és *antiquus* jelzők, valamint a *maiestas* főnév, és természetesen a bronz/réz (*aes*) és az arany (*aurum*). A szakasz az aranykor megidézése mellett a fémeken alapuló világkorszakokat is játékba hozhatja. Az *aera* szintén finoman nyit Horatius emblematikus műve, a III. 30. óda felé is. Emellett a bronz a törvénytáblákat (*aera legum*) is felidézheti olvasóiban, amelyek éppen a médium anyagának időállósága miatt tudják a múltat közvetíteni, azt teszik láthatóvá (olvashatóvá) a jelenben is. Tekintéllyel bírnak mind az anyaguk (időtálló bronz), mind a közvetített törvények és rendelkezések (közösség életét szabályozzák) miatt. Még ha az arany értékesebb, mint a bronz vagy a réz, az anyag olykor éppen a közvetített üzenet révén tesz szert saját *maiestas*ára. De egy szatirikus alapokon nyugvó aranykorelbeszélés éppen ezt a mélyebb üzenetet nem tudja vagy nem akarja belátni, Ianus megmarad a felszínes beszélő szintjén, aki csak a fénylő aranyat látja, miközben *luxuriakritikájában* a *luxuria* és az *avaritia* között mossa el az egyáltalán nem lényegtelen különbséget.

A szövegközi hasonlóságokon felül Ianus és Teiresias között további hasonlóságot is találunk: mindketten ismerik a múltat, a jelent és a jövőt, kapcsolatban állnak Apollóval, s így az augustusi vallási élethez is szorosan kapcsolódnak (igaz, hogy éppen emiatt olykor ironikus módon), valamint ahogy Ianus őrzi magában a Chaos egykori rendezetlenségét, két arca elválasztja a többi istentől, úgy Teiresiasról is tudjuk, hogy nőként és férfiként is belemélyed a testi gyönyörök kifürkészésébe. Rá is jellemző – igaz, más tekintetben – a ketősség, liminális státusza az emberi és az isteni szféra, a nő és a férfi lét, a múlt és a jövő, valamint az alvilág és az élők világa közti közvetítő szerepet is magában foglalja, s az antik mitográfusok mellett az sem véletlen,⁶¹ hogy átváltozásának történetét leghosszabban – szintén parodisztikus módon – Ovidius dolgozta fel a *Metamorphoses* harmadik könyvében (III. 316–338). Ahogy Christian Badura Ianus kétarcúságát az olvasás metaforájaként értelmezi,⁶² Teiresias karaktere is felkínálhatja az olvasás során megvalósuló, egymástól eltérő, sőt, egymásnak ellentmondó jelentések és értelmezések magába sűrítését az olvasás aktusának metaforájaként, s jósként – szintén Ianushoz hasonlóan – metonímiájaként. A kétarcú isten és a jós is közeli viszonyban van Apollóval; Ianus kevésbé látványos módon idézi meg az istent, amikor a téli napfordulóról szól: „a téli napforduló az új Nap (új év) első napja és a régi Nap (óév) utolsó napja: / Phoebus és az év ugyanakkor kezdődik” (*‘bruma novi prima est veterisque novissima solis: / principium capiunt Phoebus et annus idem’*, *Fasti* I. 163–164). Phoebus és az év, s így a kalendárium kapcsolatát, sőt azonoságát hangsúlyozza az isten. Apollo Teiresias esetében explicitebb módon jelenik meg, amikor válaszol a fonalat addigra már teljesen elvesztő Ulixesnek – a görög hős ugyanis semmit sem ért a római referenciákból.

*‘num furis? an prudens ludis me obscura canendo?’
‘o Laertiade, quidquid dicam, aut erit aut non:
divinare etenim magnus mihi donat Apollo.’*

„Megörültél talán? Vagy szándékosan gúnyolódsz rajtam homályos daloddal?” „Ó Laertes fia, mindaz, amiről beszélek, vagy megtörténik, vagy nem: ugyanis nekem a nagy Apollo adta meg a jóslás képességét.”

Horatius: *Sermones* II. 5, 58–60

A jós felfüggeszti szavainak igazságtartalmát, miközben tálcányosan mégis megerősíti azokat, és eközben Apollóra hárít minden felelősséget, s mivel Ulixesnek nincs és nem is lesz módja kideríteni a szavak mögötti igazságot, lévén azok a távoli jövő római mindennapjairól szólnak, Teiresias cinikus egykedvűséggel utal arra, hogy az általa megénekelt személyek és események majd valamikor valóban megtörténnek, illetve amiről úgy szól, hogy nem történik meg, az nem is fog.⁶³ E tekintetben is igen közelinek tekinthetjük az isten és a jós attitűdjét.

A két szövegben az eddig felsoroltakon felül a jelenre (mármint a római jelenre, Teiresias és Ulixes esetében a távoli jövőre)⁶⁴ adott explicit reflexiók is feltűnnek, melyeket Ianus esetében már részletesebben ismertettük: a kétarcú isten először csak elfogadja a *pax Augusta* prosperitását, majd annak szószólójává válik, s beszéde végére béke és háború felett örködő szerepét átengedi a *domus Augusta* tagjainak, jelesül Germanicusnak.⁶⁵ A szatírában pedig maga Augustus tűnik fel, mint a távoli jövő *iunense*, akitől még a párthusok is rettegnek,⁶⁶ de természetesen ez is csak alkalmat teremt arra, hogy Teiresias a római elit pénzgondjain élcelődjön. A két költemény, a *Fasti* és a II. 5. szatíra első olvasásra igen távol állnak egymástól, de Ianus beszédének alaposabb elemzésével a kétarcú isten és a vak jós közti hasonlóságok révén világosan látszik, hogy milyen közös vonásokban osztozik a két szöveg, sőt, akár közvetlen horatiusi hatást is láthatunk Ovidius sorai mögött.

A II. 5. mellett a szatírák második könyvének következő darabja sem hagyható ki, ha Ianus a történet főszereplője, ugyanis a kétarcú isten Horatius költeményében explicit módon is megjelenik, a továbbiakban a II. 6-tal olvasom össze a *Fasti* releváns helyeit.

Ianus Horatius II. 6. szatírájában

Ahogy láthattuk, az II. 5.-ben hasonló motívumok találhatók, mint a *Fasti* Ianus-epizódjában: Teiresias érvelése visszaköszön Ianus szavaiban. Azonban ha a kétarcú isten az egyik *sermó*ban ténylegesen felbukkan, az még inkább érdemes lehet a figyelemre: a II. 5. után a II. 6. szatírárt nézem meg alaposabban, amelyben a Fraenkel szerint leginkább csodálatra méltó latin irodalmi szövegrész, az egerek vendégsége található.⁶⁷ A II. 6.-ban úgy tűnhet, hogy a horatiusi beszélő a vidéki életet dicsőíti: kifejti, hogy minden vágya egy saját birtok volt. A költő – a szatíra bevezető soraiban – éppen a vidéki élet nyugalmit élvezi, de ezzel egy időben a szatíráírás klasszikus ihletforrásait is nélkülöznie kell (II. 6, 16–17). A topikusnak tekinthető városi nehézségek és visszasságok hiányként jelennek meg ebben a narratívában: Horatiust nem gyötri a kegyek és előremenetel hajhászása (*ambitio mala*), a kemény auster (*auster plumbeus*), sem a nehéz ősz (*autumnus gravis*), sem a szigorú Libitina kamata (*Libitinae quaestus acerbae*) (II. 6, 18–19). Amikor már azt hinnénk, a beszélő végre megpihenhet



2–3. kép. Római *semis*. Előlapján Saturnus babérkoszorús arca (balra), hátlapján a hajóorr (*prora*) (jobbra).
Kr. e. 211–208 körül. (RRC 59/3) Roman Republican Coinage online: numismatics.org

ebben az idilli állapotban, a szatírákra jellemző éles váltás jegyében mégis a városé lesz a főszerep. A városi élet elítélése hasonló értékszembesítő narratíva előtt nyitná meg a verset, mint amelyet a *Fasti*-ban is látunk. E motivikai párhuzamoságon túlmenően a költeményben említett istenek (*Mercurius*, *Libitina*) között ott találjuk *Ianus*-t is:

*Matutine pater, seu Iane libentius audis,
unde homines operum primos vitaeque labores
instituunt – sic dis placitum –, tu carminis esto
principium. Romae sponsorem me rapis: 'eia,
ne prior officio quisquam respondeat, urge.'*

Matutinus atya, vagy ha a „Ianus”-ra szívesebben hallgatsz, ahonnan az emberek munkájuk és az élet első fáradalmait elkezdik – így tetszik az isteneknek –, te légy e vers kezdete. Rómában kezesként elragadsz engem: „Héj! gyereünk, nehogy valaki előbb jelentkezzen a szolgálatra.”

Horatius: *Sermones* II. 6, 20–24

Az idézetből kiderül, hogy *Ianus* az az isten, aki nem hagyja, hogy az emberek nyugodtan éljenek, így nem hagyja a költőt sem békében pihenni. Ahogy a természet sem áll meg, az estét követi a reggel, úgy az ember életében sincs helye megállásnak, *Ianus* az az isten, aki munkára sarkallja az embereket, annak minden szenvedésével, nyűgével és bajával egyetemben.⁶⁸ Ez ellen a halandók tehetetlenek: „így tetszik a halhatatlanoknak” (*sic dis placitum*). A reggel akár mezőgazdasági munkára is ösztönözhetné a dolgozó embereket, ám Horatius esetében a kétarcú isten éppen az *ambitiót* (annak körüljárás értelmében is) hozza vissza a költő nyugodtnak hitt életébe. Nincs tovább maradása, *Ianus* a városba ragadja, és máris kezesként látjuk Rómában (*Romae sponsorem me*

rapis). Az isten nemcsak készletti, hanem szóban is sürgeti Horatiust (*eia, ne prior officio quisquam (...) urge*), nehogy valaki megelőzze. Ha figyelmesen olvassuk a II. 6.-ot, a II. 5.-ből Teiresias szavai juthatnak eszünkbe: *Ulixesnek is azt tanácsolja a vak jós, hogy tegyen meg minél többet azért, hogy az idős római polgárok ráhagyják vagyoniukat. És ha a II. 5. kapcsán Teiresias és a Fasti Ianusának hasonlóságát kiemeltük, annál inkább figyelmünkre tarthat számot a szatírák Ianusának és a Fasti kétarcú istenének hasonlósága. Nem csupán a tanácsról van szó, hanem Horatius gesztusáról is, az istent ugyanis költeménye kiindulópontjának, alapjának szeretné felkérni (tu carminis esto principium). A kétarcú isten ebből a szempontból a szatírák kettős beszédét, egymásnak folyamatosan ellentmondó világát is hasonlóan tudja magába sűríteni, mint a Fasti poliszémikus poétikáját, amelyre Ovidius az oly látványos ellentmondásait, a szöveg kritizáló és megerősítő olvasatát is felfűzi.*⁶⁹

Horatius beszélőjének nincs nyugta, a városba kell mennie, még akkor is, amikor a téli hideg ezt látszólag megakadályozná – ahogy *Ianus* is kétarcúan az óév és az újév fordulóján áll a téli napfordulón (*bruma*), úgy kell Horatiusnak is elhagynia vidéki otthonát, hogy a klasszikus agráridőszámítással szemben, telen is nekivágjon az útnak: „akár *Aquilo* süvít a földön, akár a téli napforduló húzza a havas napot belső pályájával, mennem kell” (*sive aquilo radit terras seu bruma nivalem / interiore diem gyro trahit, ire necesse est*, II. 6, 25–26). Ugyanaz a *bruma*, amely a *Fasti*-ban is helyet kap az évkezdést jelölőjeként: „a téli napforduló az új Nap (új év) első napja és a régi Nap (óév) utolsó napja: / *Phoebus* és az év ugyanakkor kezdődik” (*'bruma novi prima est veterisque novissima solis: / principium capiunt Phoebus et annus idem'*, *Fasti* I. 163–164). *Ianus* II. 6-beli említése, illetve a *bruma* kiemelése tovább erősíti a szövegek közti párbeszédet.

A II. 6.-ban, amikor Horatiusnak már ismét elege lesz a városból, úgy érzi, hogy ismét egy nagy halom szatírára való íhletet gyűjtött, költeménye a vidéki életet, s az *otium* alatti tevékenységeket veszi sorra. A lakoma során Horatius barátaival olyan témákról folytat élénk vitát, mint amelyek korábbi és a jelen szatíra témáiként is előjönnek (II. 6, 70–78). Egy meta-diskurzus indul el, amelyben a szatírák lehetséges performatív aspektusa is szerepet kap, de természetesen ebben az esetben is kikacsint olvasói felé a költő, és finom gúnnyal tálalja fel ezeket a fennkölt és érdekfeszítő, a toposz szintjén mozgó, unalomig átbeszélt témákat. Ez az önreflexív gesztus mutatja meg talán a korábbiaknál is szemléletesebben, milyen jelentős hasonlóságok érhetők tetten Ianus szavai és a horatiusi beszélő kijelentései között.

A szatíra későbbi részében is az egymásnak ellentmondó, de egymást mégis kiegészítő életmódok, és az ezekre épülő eltérő világnézetek kerülnek egymás mellé: a *mus rusticus* és a *mus urbanus* „versengése” a vendéglátás, a lakoma terén a két lehetséges életmód bemutatását teszi lehetővé. Az egerek tanmeséje kapcsán felmerülő ellentétes attitűdök egyaránt jellemzők Horatiusra, aki egyszerre lenne városi és vidéki.⁷⁰ Ezt a termékeny feszültséggel teli kettősséget Ianus kétarcúsága még erőteljesebben kifejezheti: a *pax Augustát* biztosító isten a polgárok magánéletébe békétlenséget hoz. Ahogy Horatius, úgy Ovidius is felhasználja Ianus kétarcúságát saját poétikai céljaihoz, melyeket az isten reprezentál és visz színre a maga teljességében. Ianus kétarcúsága, az a csak rá jellemző sűrítés, hogy egyszerre tud két irányba nézni, az egymásnak ellentmondó történeteket, vagy a *Fasti* esetében, az okokat (*causae*) is mellérendelő viszonyba tudja hozni, miközben az ellentmondás feloldatlan maradhat, ahogy nincs nyugvópont, nincs döntés a tekintetben sem, hogy a városi vagy a vidéki élet a jobb. Mintha a *Fasti* soraiban is egy hasonló dramaturgia szerint követnék egymást a vidéki és a városi élet képei (legyen szó a jelenről vagy a mondai múltról): ahogy fentebb láttuk, Ovidius, amikor a tavaszt szeretné megtenni az év kezdetének, a vidéki élet dicséretét, egy mini-*Georgicát* remekel, majd erre válaszol Ianus, aki előadja az először romlottnak beállított jelenkori állapotokat, amelyek a városi életet jellemzik leginkább, majd beáll a sorba, s aranyozott templomának dicséretével a várost részesíti előnyben, hogy végül ő maga is, a nosztalgizálás asszociatív beszédmódja közben a városi életet megelőző romlatlan állapotokat hozza szóba.

A *Fasti*ban az isten az aranykor és a jelen erkölcsi állapotainak összevetése során az aranypénzt és a rézpénzt is megemlíti, s nem véletlen, hogy a szöveg egy konkrét pénzürmével folytatódik. A szöveg tudatosan építkezik: az isten által felelevenített aranykor, valamint a kárhoztatott *luxuria* egyaránt a pénz kérdését hozza játékba, s az arany kapcsán a jelenbe visszatérő aranykor Ianus nosztalgizálása révén „eredeti” formájában, az ősi és háborítatlan múlt képében is megjelenik. A múlt „klasszikus” aranykorának felidézésével Ovidius Ianus szájába adja önmaga cáfolatát, korábban az isten nevetett a költőn, de így válik csak ő maga igazán nevetségessé. Amikor Ianus megismerteti a költőt az elé nyújtott éremkép jelentésével, az isten önkényesnek is mondható értelmezése különböző múlt-elbeszéléseket, eltérő, egymást olykor kizáró diskurzusokat is játékba hoz.

Az érme *ekphrasisa*

Ovidius, miután végighallgatta Ianust, egy bronzérmét vesz a kezébe. A költő mintha finoman korrigálná az istent: bizony, az istenek temploma arany, de az emberek még mindig csak egy *ast* húznak elő a ruhájukból, az a bizonyos aranykor még késik kicsit. Az *as* mint a legkisebb értékű római érme, ami nem mellesleg Ianus kettős arcát viseli, a maga puritán egyszerűségével megkérdőjelezi és hitelteleníti az isten korábbi szavait. A költő egy klasszikus éremtípust mutat Ianusnak, amely a harmadik század második felétől, a pun háborúk idejétől biztosan adatolt. Az érmén Ianus és egy hajóorr jelenik meg, a különböző római pénzekben gyakran találkozunk e kettős ábrázolással. Az éremtípus így elsődlegesen a köztársasági múlthoz tartozik, azt juttathatja az ábrázolást szemlélő eszébe.⁷¹

A költő kifejezi abbéli örömét, hogy már eddig is milyen sokat tanulhatott az istentől, de még maradtak kérdései: „Sok mindent megtanultam, de a bronzérme egyik oldalán miért van hajó, a másikon egy kétarcú alak bevésve?” (*‘multa quidem didici: sed cur navalis in aere / altera signata est, altera forma biceps?’*, I. 229–230). Az utóbbira már minden olvasó tudja a választ, ennek fényében válaszol az isten is: Felismerhetnél engem a kettős alakról – szölt –, / ha az idő maga el nem törlötte volna a régi alkotást” (*‘noscere me duplici posses ut imagine’ dixit, / ,ni vetus ipsa dies extenuasset opus’*, I. 231–232). A képről Ianus egyértelműen felismerhető (lenne), nem sok kétarcú római isten található a pantheonban, így nehezen lehetne eltéveszteni az érmére vert alakot, azonban a feltételes alárendelés irreális (*extenuasset*) volta további bizonytalanságot eredményez. Ugyan miért kellene egy elmosódott, lekopott, körvonalait vesztett egykori arcképben Ovidiusnak felismernie az istent; egyáltalán mi garantálja, hogy tényleg Ianus van a vereten. Az eldöntetlenséget, a feloldhatatlan kettősséget a szóhasználat is megerősíti: a *duplicitas* fogalma vonatkozhat a kétoldalú érmére, az isten két arcára, de metapoétikusan olvasva – ismét – a szöveg kettős jelentésére is. Nem véletlen, hogy Horatius Ulixest is a *duplex* jelzővel illeti (*Carm.* I. 6, 7), amikor a görög hős morálisan elítélhető tetteit emeli ki, „kettőssége” – a trójai út és a hazatérés mellett – a hazugságra, az igazság elferdítésére szintén vonatkozhat.

A III. 30. *carmen* már korábban – a *Fasti* 221. sora kapcsán – felmerült mint távoli előzményszöveg, a most idézett sorok viszont jóval közelebb hozzák egymáshoz Horatius költeményét Ovidius soraival. Horatius híres soraiban költői életműve halhatatlanság mellett érvel:

*quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.*

*amit sem falánk eső, sem a féktelen Aquilo nem képes le-
rombolni, vagy az évek számlálatlan sora, és az idők futása.*

Horatius: *Carmina* III. 30, 3–5

Vagyis a költészet *monumentuma* ellenállóbb a bronznál: sem vihar, sem az idő nem fog rajta. Ezt a gondolatot fordítja vissza Ianus, amikor arról beszél, hogy képe a bronz ason csak addig fog látszani, amíg az idő (*dies*) el nem homályosítja az ősi művet (*opus vetus*), ami Ovidius korára már meg is tör-

tént.⁷² A pénzérme, a tényleges bronz, ami csereértéket képvisel, a kollektív emlékezet tekintetében is fontos szerepet játszik, emellett, mint minden pénzérme a korszakban, az aktuális propagandában is részt vesz. Az ironikus humor ismét teret nyer a szövegben, mivel éppen ez a médium nem őrzi meg örökre a rávert képet, s így nem tudja már betölteni eredeti célját – legyen szó egy csatára vagy fontosabb eseményre való emlékeztetésről, valamint, ezen keresztül, a jelent érintő politikai üzenetről. Ezzel szemben, ahogy Horatius ezt kifejti, a költemény maradandó; ha nem is ennyire explicit módon, de a kép elhalványodásával Ovidius is a költemény halhatatlansága mellett teszi le voksát, ami nemhogy maradandóbb a bronznál, de az ekphrasis alakzata révén az érme képét is tartósabban megőrzi, felidézi azt még a pusztító idő ellenére is. A költemény hozza vissza a múltból az ábrázolást, a szöveg teszi azt valóban jelenvalóvá. Ahogy korábban láttuk, a múlt különböző rétegei, valamint az ezen rétegekre utaló időhatározók és melléknevek kitüntetett szereppel bírnak az epizódban. Az érmét is *opus vetus*nak nevezi az az isten, aki a kozmosz legelső entitása, aki Chaosként aposztrofálja magát („engem a régiek Chaosnak hívtak, mivel ősi dolog vagyok”, *me Chaos antiqui (nam sum res prisca) vocabant*, *Fasti* I. 103). A biztos ikonográfiával, illetve az erre épülő stabil jelentéssel bíró veret éppen az idő romboló ereje miatt, engedve az entrópia kérelhetetlenségének, egy korábbi kaotikus állapotba süllyed vissza, melyben a bronzlapon már nem lehet elkülöníteni egymástól az egyes formákat és alakokat. Az *ősi munka* így Ianuszal kerül parallel viszonyba – azon túl, hogy őt ábrázolja –, mivel az epizód elején megtudjuk, hogy a kettős arc Ianus egykori ősi alakjának, a Chaosnak lesz a jelenben is látható maradványa.⁷³

*tunc ego, qui fueram globus et sine imagine moles,
in faciem redii dignaque membra deo.
nunc quoque, confusae quondam nota parva figurae,
ante quod est in me postque videtur idem.*

akkor én, aki gömb, arc nélküli tömeg voltam, visszatértem az istenhez méltó alakba és tagokba. most is, egykori zavaros alakomnak egy kis ismertetőjele, hogy előlről és hátulról is ugyanannak látszom.

Fasti I. 111–113

Ahogy Ianus is alakot öltött az ősi anyagban, úgy válik el a háttértől az éremveret is, felismerhető formát vesz magára, de ez nem lehet állandó – szemben az idővel dacoló költeménnyel, amely ebben az olvasatban a rendezettség, a jelentések elkülönítésének és elkülöníthetőségének lesz ontológiai és episztemológiai értelemben is megkerülhetetlen reprezentánsa.

Miután Ianus röviden meghatározta az éremképeket, a veret másik képe, a hajóorr egy izgalmas asszociációs hálózatot indít el. Ianus képértelmezését és az ezen alapuló emlékezést önkényes gesztusokként is olvashatjuk, s így a látens módon rivalizáló múltelbeszélések ingoványos talajára érkezünk. Az istennek a hajóról Itália ősi múltja idéződik fel, amikor a Iupiter haragja elől Latiumba menekülő Saturnus felhajózott a Tiberisen.⁷⁴ Ám Ianus mégsem jár el teljesen önkényesen, amikor Saturnusról kezd el beszélni a kép kapcsán, egyrészt annak *causáját* feltárva továbbra is prototipikus antikvárius

szerepben marad, másrészt valóban ismerünk olyan vereteket, amelyekeken Ianus helyett Saturnus látható a hajóorral együtt.⁷⁵ Ovidius költeménye ismeri ezeket a vereteket, ezt tanúsítja Ianus is, aki „sarlóvivőként” utal Saturnusra, az isten bevett ikonográfiái ábrázolását hozza játékba a költői szövegben, s ezzel újabb transzmediális játék veszi kezdetét.

*causa ratis superest: Tuscum rate venit ad amnem
ante pererrato falcifer orbe deus.*

*A hajó oka még hátravan: hajóval érkezett a tuszk folyóhoz
egykor a sarlóvivő isten, miután a glóbuszt bebolyongta.*

Ovidius: *Fasti* I. 233–234

Mivel Ianus Saturnus nevét nem említi, helyette csupán a *deus* köznévvvel hivatkozik az istenre, valószínűleg a *deus falcifer* eléggé bevett szintagma volt ahhoz, hogy ne okozzon komolyabb gondot a megértése. Ám valójában nem az isten ismert vagy homályos jelzője itt a fontos, hanem az, hogy Saturnust az éremvereteken szokták sarlóvivőként ábrázolni, vagyis egy olyan diszkurzív térben, melyben egy éremkép megfejtése és ismertetése áll a középpontban, az isten maga is az ikonográfia nyelvén szólal meg, így utal az általa megidézett másik istenre. Ianus a bronz *as* hajóképének okaként Saturnus Italiába érkezését jelöli meg, azt evidenciaként kezeli, olyan tudásként, olyan, a kollektív ismeretanyagban mélyen gyökerező tartalomként, amelyhez nem férhet kétség – Ianus értelmezésének kizárólagossága azért is szembetűnő, mivel Ovidius előszeretettel rúkol elő saját megoldásaival is, amikor egy megválaszolandó kérdés foglalkoztatja, ebben az esetben viszont kritika nélkül elfogadja a Ianus által felkínált olvasatot.

Saturnus úgy jelenik meg e néhány sorban, mint egy proto-Aeneas, aki maga is istenek haragja elől menekül és talál menedékre Italiában, és nem az égből ereszkedik alá, mint Vergilius eposzában (*Aen.* VIII. 314 skk.), hanem a trójai hőshöz hasonlóan a Tiberis folyamán érkezik meg a szárazföld belsejébe. Ahogy Saturnus Itália ősi múltjához, a lokális aranykorhoz kapcsolódik, úgy kapcsolódnak a hajóorrveretek a köztársasági emlékezethez; Ianus az emlékezet, a mitikus/mondai múlt és a történelem rétegeit mossza össze, pedig ez az éremtípus a köztársaság korától kezdve a nagy tengeri győzelmeket hivatott felidézni, azokat hétköznapi használata révén az emlékezetben tartani,⁷⁶ és a legkevésbé sem Saturnus Italiába érkezését. Jogosan merül fel a kérdés, hogy miért „felejtődik el” a köztársasági múlt, s hogy a mondák kora hogyan borítja homályba a történeti és kollektív emlékezetet.

Ianus az érem értelmezésénél egybemossa a különböző éremtípusokat, hogy egy számára kedvező eredetmagyarázatot tudjon rögtönözni; de az epizód szűkebb kontextusát sem szabad elfelejtenünk, mégpedig a korábban megkezdett aranykor-elbeszélést. Saturnus kapcsán Ianus rögtön a régmúlt romlatlanságára asszociál, s így mintha ő maga is elbizonytalanodna a jelen – korábban általa említett – „új aranykor” állapotában, mintha Ovidius finom elbizonytalanító gesztusa az éremmel sikerrel járna. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy Ianus már korábban is utal Saturnusra, amikor kineveti a költőt és kifejti, hogy még Saturnus uralma alatt (*Saturno regnante*) sem látott olyan embert, akinek ne lett volna édes a haszon. Vagyis Ianus fejében Saturnus, az

aranykor-diskurzus és a pénzérmék összekapcsolása már korábban elkezdődött, így már egyáltalán nem véletlen, hogy ez az olvasat lesz számára „egyértelmű”.

*hac ego Saturnum meminisse tellure receptum
(caelitibus regnis a Iove pulsus erat).
inde diu genti mansit Saturnia nomen;
dicta quoque est Latium terra latente deo.
at bona posteritas puppem formavit in aere,
hospitis adventum testificata dei.*

Én emlékszem arra, hogy ez a föld befogadta, az égi királyságból Iuppiter által elűzött Saturnust. ezután sokáig Saturnusi maradt a nép neve; Latiumnak is hívták a földet az itt elrejtőző isten után. a jó utókor hajót formázott a bronzba, a vendég isten érkezését tanúsítva.

Ovidius: *Fasti* I. 235–240

Az isten asszociációja, ami a köztársaság nagy tengeri győzelmeit elhomályosítja, sőt, a „közelmúlt” jelentős tengeri diadalait is kiírja a költeményből, szorosan kötődik a nosztalgiahoz. Érdekes ezen a ponton belegondolni, milyen kiváló lehetőséget biztosított volna egy ilyen éremkép az istennek, s így közvetve a *Fasti* költőjének, hogy az actiumi tengeri győzelemről is megemlékezzen. Propertius elégiáinak negyedik könyve nyitó darabja még élesebbé teszi ezt a kontrasztot. A IV. 1a-ban ugyanis az Euander által reprezentált múlt szintén megjelenik, s az e múlthoz kapcsolódó táj, a jelent pedig nem más, mint a palatinusi Apollo-templom reprezentálja (IV. 1a, 1–4). Propertius narrátora a *navalis* jelzővel illeti az istent, amivel Augustus tengeri győzelmét és abban az isten segítségnyújtását emeli ki.⁷⁷ Ovidiusnál egy menekült isten jelenik meg, aki hajón érkezik Latiumba, a szöveg elhallgatja az actiumi győzelmet, és Propertius költeményének ellentétéként is olvasható.

Ovidiusnál nem meglepő, hogy a közelmúlt, és így Augustus dicsősége finoman elfelejtődik, de az valóban magyarázatra szorul, hogy a köztársasági múlt miért íródik ki ilyen látványosan az elbeszélésből – kiváltképp, ha figyelembe vesszük, hogy a Ianus/hajóorr éremtípus a második pun háború idején honosodott meg Rómában.⁷⁸ Crawford monográfiájában a vetret kapcsán Ianusnak egy eddig nem tárgyalt aspektusát is beemeli az értelmezések sorába; az isten és a hajók kapcsolatát az is megerősítheti, hogy Ianus gyakran a hajók feltalálójaként (*primus inventor*) emlegették,⁷⁹ a második vagy harmadik századi görög rétor és grammatikus, Athénaiosz is így emlékezik meg az istenről. A könnyed filozófiai beszélgetéseket tartalmazó gyűjtemény tizenötödik könyvében kerül szóba az isten mint a koszorú (στεφάνος) feltalálója; Athénaiosz kifejti, nemcsak a koszorúkat, hanem a pénzverést és a hajóépítést is Ianus találta fel, azért verik Ianuszt az érmekre egy hajóval együtt.⁸⁰ Ha ez a hagyomány Ovidius idejében is létezett (akár az éremverés, akár a hajóépítés tekintetében), akkor a *Fasti* ismét több hagyományréteget mos össze és rétegez egymásra termékeny módon. A *primus inventor* Ianus így az általa életre hívott entitáson keresztül (pénzérmé) egy olyan – szintén általa – feltalált dologról (hajó) egy másik civilizátorra, az itáliai aranykor elhozójára, Saturnusra emlékezik.

A nosztalgizáló *senex*

A szatírák egyik visszatérő alakja, akit a műfaj a komédiákból örökölt meg, a csapongó *senex*, a nevetséges idős elbeszélő, aki meg van győződve arról, hogy ő mint a közösség öreg és bölcs tagja, jobban tudja, mi helyes és helytelen, jobban tudja, hogy az ősi szokásokat hogyan kellene betartani.⁸¹ Mégis azt látjuk, hogy a *senex* korából származó – vélt – morális fölény általában igen hamar szertefoszlik. Ianus képmagyarázatán az isten emlékei, az elveszett múlt felett érzett fájdalom is átüt. A nosztalgia nem kell, hogy csak az idős (esetünkben ösöreg) emlékezőhöz kapcsolódjék: jelentése két szóból, a *nostos*ból (‘visszatérés, hazatérés, út’) és az *algos*ból (‘fájdalom, kín, panasz’) tevődik össze, és adja a modern szókapcsolatot, kortól függetlenül bárki átélheti.⁸² A nosztalgia tehát valami elveszett felett érzett fájdalom kifejeződése, ami az emlékezet révén aktivizálódik. Ha a komédiák és szatírák *senex*éből indulunk ki, akkor nem meglepő, hogy Ianus, miután felidézte emlékei közül Saturnus Itáliába érkezését, nem tér még vissza a jelenbe, hanem egy kicsit még elidőzik a múlt akkorra már nemcsak elfeledett, de fizikailag is megsemmisített részletei felett. Róma beépítésével, a folyó szabályozásával valami végleg elveszett,⁸³ amire már csak emlékezni lehet, s ez az emlékezés már önmagában a szatírák társadalomkritikáját vonhatja maga után.

*ipse solum colui, cuius placidissima laevum
radit harenosi Thybridis unda latus.
hic, ubi nunc Roma est, incaedua silva virebat,
tantaque res paucis pascua bubus erat.
arx mea collis erat, quem volgo nomine nostro
nuncupat haec aetas Ianiculumque vocat.
tunc ego regnabam, patiens cum terra deorum
esset, et humanis numina mixta locis.
nondum Iustitiam facinus mortale fugarat
(ultima de superis illa reliquit humum),
proque metu populum sine vi pudor ipse regebat;
nullus erat iustis reddere iura labor.*

Én magam műveltem a földet, amelynek a bal oldalát az iszapos Tiberis igen nyugodt habja koptatja. Itt, ahol most Róma áll, vágatlan erdő zöldellt, és ez az oly fontos terület csak néhány marha legelője volt. Erődöm az a domb volt, amelyet ez a korszak egyszerűen nevem után nevezett el, és Ianiculumnak hív. Akkor uralkodtam én, amikor a föld még elviselte az isteneket, az isteni lények betértek az emberi portákra. Még nem űzte el Iustitiát a halálos bűn (az istenek közül ő maradt utolsónak a Földön), és félelem helyett a népet erőszak nélkül uralta maga a becsület; és nem volt vesződség az igazaknak ítéletet mondani.

Fasti I. 241–252

Az idézett rész, miközben elsődlegesen az *Aeneis* nyolcadik énekének releváns része idéződik fel, híven példázza, hogyan működött Ovidius elégikus-didaktikus költeményében a szatírákra jellemző egyik megszólalásmódot, mégpedig a *senex* csapongó – s így az emlékezéshez kiválóan illő – gondolatmenetét, ami egy társadalomkritikát is mozgósító olvasat számára is megteremtheti a lehetőséget. A megidézett múltkép a jelen arannyal bevont városi templomai után ismét a vidékre kalau-

Összegzés

zolja el az olvasókat, de most Ovidius *laudes veris*e helyett az időben is nagyot ugrunk vissza a mitikus múltba.

E korszakot Ovidius istenek szemtanúsága alapján szeretné megismertetni olvasóival, míg Vergiliusnál Euander lesz az, aki a frissen érkezett Aeneasnak elmondja az ősi történeteket (*Aeneis* VIII. 306–369),⁸⁴ a két mű e téren élesen eltér egymástól.⁸⁵ Annak ellenére, hogy Vergilius is felvonultatja az isteneket, mégis a múlt megidézése egy hitelesnek tartott elbeszélő, egy szintén idegen halandó révén valósul meg, ezzel szemben Ovidius az isteni szférát bírja emlékezésre, próbálja kifagztatni, sőt, amíg Vergiliusnál Aeneas az, aki a múlt bizonyos részleteiről értesül, addig Ovidiusnál ő maga lesz az, aki bevonódik az emlékezés játékerébe.

Ianus szavaiból kiderül, hogy egykor ő is helyi istenkirály volt, aki amellet, hogy a később róla elnevezett dombon rendezte be királyi székhelyét, művelés alá vonta a környékbeli földeket. A szöveg dinamikája a szatírák váratlan fordulataihoz hasonlóan éppen akkor tér vissza ehhez a korszakhoz, amikor a jelen „aranykorának” diadala ezt a legkevésbé sem tenné indokolttá. Mégis, az isten a váratlanul felé nyújtott pénzérme kapcsán a régmúlt e klasszikus leírásához tér vissza. A jelen „aranykorának” aranyozott világából a múlt topikus romlatlansága kerül előtérbe. A két szövegrész, vagyis Ianus múltelbeszélése és a *laudes veris* Ovidiustól szépen keretezi az epizódot, a visszatérő motívumok között találjuk a föld megművelését (*ipse solum colui / patitur cultus ager*), az elszenvedés, eltűrés kiemelését (*patitur cultus ager / patiens cum terra deorum esset*), illetve már az ovidiusi *Georgica*-miniatűr játékosan előre vetíti a *luxuria*-gondolatát (*luxuriatque pecus*), igaz, ebben az esetben még teljesen pozitív jelentésben – ahogy azt korábban láthattuk.

Felmerül ismét a kérdés, hogy miért idézi fel Ianus a múlt ezen szegmentumát. A nosztalgia, valamint az éremkép értelmezése (a Saturnust megidéző hajóorr) választ adhat a kérdésre. A két költői szólam, vagyis a kezdetben akadékoskodó, majd a ianusi értelmezést teljesen elfogadó Ovidius, illetve a kezdetben mindenhatóan tűnő isten, aki később maga is lokális istenkirályként hivatkozik magára, több szinten is átfedésbe kerül. A tanító–tanítvány-viszony felborulni látszik, természetesen nem annyira, hogy a költemény alapvető dramaturgiája végzetesen károsodjon, azonban ebben a csúszkálásban, a szólamok és szerepek egymásra íródásában is mintha a szatírák – gyakran – lebegtetett megszólalóinak instabil identitása köszönne vissza. Ianus mint nosztalgizáló *senex*, aki egykori hatalmát, a Róma helyén álló királyságát is mintegy „visszasírja” a korábbi csapongó megszólalását, az inkonzisztens *luxuria*-kritikát árnyalja tovább.

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 „Az antik líra határterületei” pályázat, illetve az ÚNKP-23-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Program keretében készült, köszönet Krupp Józsefnek és Tamás Ábelnek. Tanulmányomban Ovidius *Fasti* című művét Alton–Wormell–Courtney (1978), Horatius szatíráit Borzsák (1984) kiadásából idézem. Amennyiben külön nem jelölöm, saját fordításaimat közlöm.

De mire emlészk vissza az isten? Visszaemléskzik egyrészt Itália őstörténetére, melyet mint indigén ősiszten maga is látott, s eközben Saturnus Itáliába érkezésére. Valamint visszaemlékezhet az ezeket szintetizáló, megkerülhetetlen költői alkotásra, az *Aeneis*re és Propertius elégiáira is. Kettős játékot játszik velünk Ovidius: egy olyan istenen keresztül idézi meg az ősi múltat, aki ezt valóban megélte, s mivel az ősi idők szemtanújaként áll Ovidius előtt, a *Fasti* költőjének adott esetben arra is lehetőséget ad, hogy korrigálja költőelődjait. Mindez természetesen csak akkor működik, ha hitelt adunk az istennek. Ezt az archaikus Itália felidézésekor meg is tehetnénk, viszont mivel az éremképet igen sajátosan értelmezi Ianus, a szöveg nyitott marad az alternatív, ha tetszik, parodisztikus, komikoszatirikus olvasatok felé is. Vagyis Ianus beszéde, hasonlóan ahhoz, ahogy korábban láttuk az aranykor kapcsán, ismét a szatírák felé tesz izgalmas gesztusokat. A nosztalgizáló, csapongó emlékező az egyik oldalon, a másikon pedig a biztos értelmező, a „tudatlan” költőt felvilágosító tanár, aki magabiztosan értelmezi az elé nyújtott *asra* vert figurákat. A kétarcúság egyben lehetővé teszi azt is, hogy Ovidius se csak egy „alakban”, csak egyfajta attitűddel jelenjen meg az olvasók előtt. Ahogy a II. 6. szatírában láttuk Horatius maszkjait, úgy Ovidius, s így Ianus esetében is megállapíthatjuk, hogy az egymást kizáró dolgok, az aranykor és a jelen romlása, a múlt szegénysége és a jelen civilizáltsága együtt alkotnak olyan egészet, melyben az ellentmondásokat a komikum jegyében a szatirikus beszédmóddal lehet sikeresen összeegyeztetni. Ahogy a városi és vidéki életet is, melynek szerves része a *luxuria* elítélésével együtt a jelen állapotainak elfogadása, ahogy azt a szatírák II. 5. darabjában és Ianus korábbi aranykor-leírásában láttuk, s mindez a szatírák első könyvéből már ismerős tanári attitűddel és magabiztossággal párosul. A bemutatott példák olykor intertextuális, máskor architextuális kapcsolatra lépnek egymással, miközben a szatírák által meghatározott diskurzust maga Ianus idézi meg a *Fasti*ban. A poliszémikus beszédmód, a szatírák gúnyos beszélője, aki maga is nevetségessé válik, olyan kiaknázható irodalmi nyersanyagot adott Ovidiusnak, amelyet innovatív módon tudott Ianus kétarcúságába sűríteni.

1 A szatírák műfaji meghatározása önmagában sem egyszerű. A kérdés már a 20. század első évtizedeiben élénk vitát eredményezett (Hendrickson 1911, 129–143; Ingersoll 1912, 59–65; Webb 1912, 177–189; Wheeler 1912, 457–477; Ullman 1913, 172–194; Ullman 1917, 111–132; Hendrickson 1927, 46–60), amelyhez a későbbi filológusgenerációk is hozzászóltak, ehhez kérdéshez lásd Freudenburg 1993; Muecke 2007, 105–121; Ferenczi 2013, 25–38; Hajdu 2014, 27–42.

- 2 Diomedés: *Ars grammatica* III. „A rómaiaknál pedig azokat a gyalázkodó dalokat (*carmen*) nevezik szatírának, melyeket az emberek hibáinak feddésére alkottak” *Satira dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia*.
- 3 Heinze 1919; Walter 2014, 431–460; Dobos 2020a, 201–220; a szerelmi elégia határterületeihez lásd Hajdu 2022, 21–34.
- 4 Harries 1991, 150–168; Hinds 1992, 81–112; Merli 2000, 86–90; Hejduk 2011, 20–31;
- 5 Miller 1991; Miller 1992, 11–31; Fantham 1992, 39; Tarrant 2002, 13–33; van Tress 2004.
- 6 Fantham 1992, 39–56; Badura 2019, 97–100; Schmidt 2021, 45–46.
- 7 A kérdést az aranykor toposzának szatirikus kiforgatásáról írt tanulmányomban kezdtem kifejteni (Dobos 2020b, 61–71). A szatírák és a komédiák kapcsolatahoz lásd Ferriss-Hill 2015.
- 8 Ahogy Fantham (1992, 39–56) is elemzi Vergilius *Georgicá*jának hatását és a rá adott reflexiókat a *Fasti* releváns helyein. Vö. Badura, 2019, 99–100.
- 9 E költői programmal költeményét Ovidius a lehető legszorosabban kapcsolja Kallimachos művéhez, amely szintén az okok (*aitia*), a különböző dolgok eredetének feltárását tűzte célul maga elé.
- 10 Morgan 2010, *passim*.
- 11 Ovidius és az elégia műfajához lásd Harrison 2002, 79–94. Az antik recepcióról Ianus alakja kapcsán lásd Badura 2019, 140–141.
- 12 Hajdu 2022, 21–34. Az irodalmi hagyomány kérdéséhez, valamint a szerelmi elégia mintaadó szerepéhez lásd még Hirt 2022, 13.
- 13 Lásd az első és második jegyzetet!
- 14 Freudenburg 1993; Muecke 2007, 105–121; Ferenczi 2013, 25–38; Hajdu 2014, 27–42.
- 15 Az ellentmondás feloldatlansága, sőt olykor paradoxonba való áthajlása kapcsán elemzi Badura (2019, 190–191) Ianus alakját, akit kétarcúsága miatt alkalmasnak gondol arra, hogy testileg is megjelenítse a *Fasti* költői programját. Ez a gondolat is közelebb vihet minket Horatius szövegeihez, a szatírák és a *Fasti* poétikai hasonlóságainak megértéséhez.
- 16 Az I. 2. szatírához lásd Ferenczi (2013, 25–38) értelmezését. Az önirónia kérdéséhez lásd Freudenburg 2021, 7–10.
- 17 A II. 3. szatíra értelmezéséhez lásd Sharland 2009, 113–131.
- 18 Dobos 2020b, 61–71.
- 19 A görög-római irodalmi hagyományban előforduló aranykorelbesszélésekhez lásd Baldry 1952, 83–92; Somfai 2023, 71–98.
- 20 A *diatribé*-szatírákhoz lásd Muecke 2007, 107. Az első énekhez írt kommentárjában Green (2004, 98) is figyel a szatírák beszélője és Ianus hasonlóságára, de a megállapítását nem árnyalja tovább.
- 21 Pasco-Pranger 2000, 275–291.
- 22 Hardie 1991, 47–64.
- 23 A *Fasti*ban számos olyan epizódot találunk, amely magába sűríti a költemény lényegét, klasszikus kicsinyítő tükörként olvastatja magát. Legutóbb John F. Miller (2023, 115–126) olvasta ilyen szemmel a költemény ötödik könyvének zárlatát.
- 24 Ianus kétarcúsága az egész költemény poétikai ismérveit sűríti megabban, egyrészt Ovidius eljárásának metaforája lesz, de emellett ténylegesen megtestesíti az egymásnak olykor ellentmondó, mégis a költői szövegben mellérendelő viszonyba kerülő *causa*et, a szerteágazó antikvárius hagyományt. A kérdéshez lásd Martin 1985, 261; Harries 1989, 168; Hardie 1991, 47–64; Barchiesi 2007, 16; Möller 2016, 78; Erker 2023, 1–31.
- 25 Green 2008, 180–195.
- 26 A kérdéshez lásd Pasco-Pranger 2002, 251–276,
- 27 A *Fasti* és a humor kapcsolatához, az egyes epizódok komikus értelmezéséhez lásd Smutek 2015, *passim*.
- 28 Ianus és a Pax Augusta viszonyához lásd Hardie 1991, 47–64; legújabban pedig Berno 2023, 319–350.
- 29 Propertiusnál Vertumnus mutat Ianushoz hasonló vonásokat.
- 30 Az ősi Itália romlatlan világa, Euander visszafogott élete – ezt a korszakot idézi fel Ianus is, amikor egykori királyságára emlékezteti a költőt.
- 31 A teljesség igénye nélkül Ianus egykori változata, a Chaos kapcsán a *Metamorphoses* első énekének kozmogóniai része kínálkozik az összeolvasásra.
- 32 Berno 2023, 319–350.
- 33 Dobos 2020c, 72–82. A jelen kultúrájára, illetve a kulturális emlékezetre adott költői reflexiót nézi meg közelebbről a *Fasti*ban Erker (2023, 151–165): „By elegiac manipulation of cultural memories of Servius Tullius, Ovid promotes an alternative vision of the Roman past and a humorous way of reflecting on Augustus’ self-fashioning as a divine person.” („Servius Tullius kulturális emlékezetének elégikus manipulációján keresztül Ovidius a római múlt egy alternatív vízióját, illetve az Augustus isteni személyként történő énművelésére adott humoros reflexióját emeli ki.”)
- 34 Ferriss-Hill 2015.
- 35 Hajdu 2012, 69–71.
- 36 Wiseman 2002, 275–299.
- 37 A mintaadó szerepet Hardie (1991, 47–64) és Green is kiemeli. A jelenet emellett tovább erősíti a kallimachosi mintát, ugyanis az *Aitia* prologusa is egy hasonló helyzetet beszél el, melyben Apollón jelenik meg az ihletre váró költőnek. A következő gondolatmenet a 2020-as tanulmányban megkezdettek folytatásaként olvasandó.
- 38 A kérdéshez lásd Martin 1985, 261; Harries 1989, 168; Hardie 1991, 47–64; Barchiesi 2007, 16; Möller 2016, 78; Erker 2023, 1–31.
- 39 Green 2004, 70–71.
- 40 Berno 2023, 319–350.
- 41 A *Fasti* és a humor kérdéséhez lásd Smutek 2015, *passim*.
- 42 Ianus és a naptár, illetve Ianus és az év kezdetének kapcsolatához lásd Badura 2019, 122–142.
- 43 A nevetés aktusát és jelentőségét korábbi tanulmányomban mutatam be (Dobos 2020b, 61–71).
- 44 A részhez lásd Badura 2019, 104–121.
- 45 A *luxuria* antik diskurzusához lásd Sallustius: *Coniuratio Catilinae* 5; Livius: *Ab urbe condita, Praef.* 9; XXXIV. 4; Horatius: *Carmina* II. 15; III. 6.
- 46 Hajdu 2012, 69–70.
- 47 Braund 1988. Iuvenalis és a xenofóbia kérdéséhez lásd még Gellérfi 2019, 81–91; általánosságban Gellérfi 2018.
- 48 Horatius: *Carm.* I. 1, 36.
- 49 Green 2004, 106 *ad loc.*
- 50 Aristotelész: *Nikomachosi etika* IV. 3. (1121a–1122a)
- 51 Sallustius: *Bellum Catilinae* 5, 8. A kérdést a jelen lapszámban Jancsovcics Fanni tanulmánya járja körül alaposabban.
- 52 Az ige passzív használatának furcsaságára Green is felhívja a figyelmet kommentárjában (Green 2004, 107 *ad loc.*). A fennmaradt korpuszban egyetlen másik helyen fordul csak elő az ige passzív használata, Plinius az ültetett fák természetéről értekezve használja passzív alakban az igt. „Tehát az ezekből [a hóból] származó nedvesség nem áraszt és mos el mindent egyszerre, hanem ahogyan szomjazik [a növény], mintha az emlőből csöpögne, táplál mindent [az összes növényt], mivel nem árasztja el” (*ergo umor ex his non universus ingurgitans diluensque, sed quomodo sinitur destillans velut ex ubere, alit omnia quia non inundat, Nat. hist.* XVII. 15).
- 53 Természetesen a téma végigvonul a szatírák költői világán, Horatius már az I. 1.-ben is többször utal a vagyoni hiábavalóságára, a harácsolás, a pénzsóvárság és a zsugoriság nevetségesen kisszerű jelenségére.
- 54 E sajtósan Horatiusra nem jellemzőnek tekintett szatíra újraértékeléséhez lásd Roberts (1984, 426–433) tanulmányát a hivatkozott korábbi szakirodalommal együtt.

- 55 A szatírához részletesen lásd Freudenburg 2021, 198–203.
- 56 A nevetéshez és a nevetségességhez Horatius esetében lásd Tamás 2014.
- 57 A didaktikus költemények jellemzőiről, tipológiai sajátosságairól lásd Volk 2002.
- 58 Köszönöm Tamás Ábelnek, hogy erre felhívtam a figyelmemet.
- 59 A komédiák és szatírák egy visszatérő humorforrása lehet egy-egy kifejezés szó szerint vétele, félreértése és kifordítása.
- 60 Green 2004, 112.
- 61 Hyginus: *Fabulae* 75; Apollodóros: *Bibliothéké* III. 6, 7; Phlegón: *Mirabilia* 4.
- 62 Badura 2019, 190.
- 63 A talányos részhez lásd Freudenburg 2021, 215 *ad loc.*
- 64 Horatius szatíráihoz mint a jelen római politikai életének kommentárjaihoz lásd Weeda 2019, 32–230.
- 65 Ehhez lásd Berno 2023, 319–350.
- 66 Freudenburg 2021, 216–217 *ad loc.*
- 67 Fraenkel 1957, 143. David West tanulmányát „csupán” ennek az epizódnak szenteli. West 1974, 67–80.
- 68 Horatiusnál jelenik meg a latin irodalmi hagyományban első ízben Ianus mint a nappal kezdete (Badura 2019, 138).
- 69 Hardie 1991, 62–63.
- 70 West 1974, 67–80.
- 71 A Ianus/hajóorr éremtípushoz lásd Crawford 2008, 717–718.
- 72 Izgalmas, hogy majd tizenkilenc évszázaddal később Nietzsche is az éremképek kopásának képéhez nyúl vissza, amikor az igazság kérdését járja körbe, melyhez nyelv- és irodalomelméleti megjegyzéseket is hozzáfűz: „Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonimiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tünnek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszített pénzérmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok.” (kiemelés D. B.) Nietzsche 2018, 12. A német filozófus nem állítja szembe a két médiumot, szemben Ovidiusszal, ehelyett az egyik kapcsán, a kopott érme révén tapasztaltakat vetíti rá a nyelv esetében látott jelenségekre.
- 73 Vö. Berno 2023, 319–350.
- 74 A *Fasti*ban található folyami hajózásokról korábbi írásomban részletesen kitértem. Dobos 2021, 37–52.
- 75 Számos példát találni rá Crawford (2008⁹) összefoglalójában.
- 76 Hollstein 2011, 59–67.
- 77 Propertius elégiájához, Apollo és Augustus kapcsolatához lásd a jelen lapszámban Marton Máté tanulmányát.
- 78 Crawford 2008⁹, 718–719.
- 79 A Ianus-epizód kapcsán Badura (2019, 237) is felhossa a *primus inventorok* topikus alakját.
- 80 Athénaios *Deip.* XV. 692d-e.
- 81 A kérdéshez lásd Freudenburg 1993, 27–32; Ferriss-Hill 2015, 3–44.
- 82 A nosztalgia komoly elméleti tétellel bír a filológiára, s így Vergilius eposzára vonatkoztatva is. A kérdéshez lásd Krupp 2017, 41–51.
- 83 A római architektúra megváltozásához, valamint a kultuszok lokalizálásához lásd Rung, 2014, 32–39.
- 84 A vergiliusi részhez, valamint annak az augustusi jelennel való összevetéséhez lásd e lapszámban Marton Máté tanulmányát.
- 85 Vergilius *Aeneide*, Propertius IV. 1. elégiája, valamint a *Fasti* múltkezelése, és felvonultatott (ös)karakterei (Saturnus, Euander, Carmenta stb.) több ponton is hasonló vonásokat mutat, a jelen tanulmány keretein belül azonban e bonyolult allúziós játékot nem áll módomban felfejteni. A kérdéshez részben lásd Rung 2016, 42–51.

Bibliográfia

- Alton, E. H. – Wormell, D. E. W. – Courtney, E. (szerk.) 1978. *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex*. Leipzig.
- Badura, C. 2019. *Ovids Fasti und das kulturelle Wissen des römischen Kalenders*. Heidelberg.
- Baldry, H. C. 1952. „Who Invented the Golden Age?": *The Classical Quarterly* 2/1, 83–92.
- Barchiesi, A. 2007. *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Berno, F. R. 2023. „From Chaos to Chaos: Janus in *Fasti* 1 and the Gates of War": J. Farrell – J. F. Miller – D. Nelis – A. Schiesaro (szerk.): *Ovid, Death and Transfiguration*. Leiden–Boston, 319–350.
- Borzák, S. (szerk.) 1984. *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig.
- Braund, S. H. 1988. *Beyond Anger: A Study in Juvenal's Third Book of Satires*. Cambridge.
- Crawford, M. H. 2008⁹. *Roman Republican Coinage II*. Cambridge.
- Dobos B. 2020a. „Menekülő Elégia. A határhelyzetek poétikája a *Fasti* Venus és Amor-történetében": Krupp J. (szerk.) – Kárpáti B. (közreműk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 201–220.
- Dobos B. 2020b. „»A pénzre mi szükség?« Ianus beszédének szatirikus vonásai (Ovidius: *Fasti* I. 189–226)": *Ókor* 19/2, 61–71.
- Dobos B. 2020c. „Terminus himnusza (Ov. *Fast.* II. 639–684) és a *Carmen saeculare*": *Ókor* 19/4, 72–82.
- Dobos B. 2021. „Merre jár Ovidius hajója?": *Tempevölgy* 13/4, 37–52.
- Erker, D. Š. 2023a. „Constructing Cultural Memory in Ovid's *Fasti*: The Case of Servius Tullius and *Fortuna*": M. T. Dinter – Ch. Guérin (szerk.): *Cultural Memory in Republican and Augustan Rome*. Cambridge, 151–165.
- Erker, D. Š. 2023b. *Ambiguity and Religion in Ovid's Fasti. Religious Innovation and the Imperial Family*. Leiden–Boston.
- Fantham, E. 1992. „Ceres, Liber and Flora: Georgic and Anti-Georgic Elements in Ovid's *Fasti*: I. The *Georgics* as Model": *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 38, 39–56.
- Ferenczi A. 2013. „Szatirikus maszk. Horatius komikus világa (*Szatírák* I. 2.)": Ferenczi A. – Hajdu P. (szerk.): *Közelítések a szatírához*. Budapest, 25–38.
- Ferriss-Hill, J. L. 2015. *Roman Satire and the Old Comic Tradition*. Cambridge.
- Fraenkel, E. 1957. *Horace*. Oxford.
- Freudenburg, K. 1993. *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*. Cambridge.
- Freudenburg, K. (szerk.) 2021. *Horace: Satires Book II*. Cambridge.
- Gellérfi G. 2018. *Allúziós technika és műfaji hatások Juvenalis szatíráiban*. Budapest.
- Gellérfi G. 2019. „Xenophobic Utterances in Juvenal's *Satires*": *Græco-Latina Brunensia* 24/1, 81–91.
- Green, S. J. 2004. *Ovid, Fasti I*. Leiden–Boston.
- Green, S. J. 2008. „The Expert, The Novice, and the Exile. A Narrative Tale of Three Ovids in *Fasti*": G. Liveley – P. Salzman-Mitchell

- (szerk.): *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*. Columbus, 180–195.
- Hajdu P. 2012. „A római szerelmi elégia mint komikus műfaj (Vázlat)”: *Ókor* 11/3, 69–71.
- Hajdu P. 2014. „A szatíra csele (Horatius: *Sat.* I. 7)”: Hajdu P. (szerk.): *Horatius arcai*. Budapest, 27–42.
- Hajdu P. 2022. „A római szerelmi elégia hatáiról”: Ferenczi A. – Hajdu P. (szerk.): *Történeti változatok elégiára*. Budapest, 21–34.
- Hardie, Ph. 1991. „The Janus Episode in Ovid’s *Fasti*”: *Materiali e Discussioni per L’analisi dei Testi Classici* 26, 47–64.
- Harries, B. 1989. „Causation and the Authority of the poet in Ovid’s *Fasti*”: *Classical Quarterly* 39/1, 164–185.
- Harries, B. 1991. „Ovid and the Fabii: *Fasti* 2.193–474”: *Classical Quarterly* 41/1, 150–168.
- Harrison, S. 2002. „Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist”: Ph. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 79–94.
- Heinze, R. 1919. *Ovids elegische Erzählung*. Leipzig.
- Hejduk, J. D. 2011. „Epic Rapes in the *Fasti*”: *Classical Philology* 106/1, 20–31.
- Hendrickson, G. L. 1911. „*Satura* – The Genesis of a Literary Form”: *Classical Philology* 6/2, 129–143.
- Hendrickson, G. L. 1927. „*Satura tota nostra est*”: *Classical Philology* 22/1, 46–60.
- Hinds, S. 1992. „*Arma* in Ovid’s *Fasti*”: *Arethusa* 25/1, 81–112.
- Hirt, M. 2022. *Die Festdarstellungen in Ovids Fasti*. Stuttgart.
- Hollstein, W. 2011. „Ovid’s *Fasti* und das *aes grave* mit der *prora*” A. Heil et al. (szerk.): *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag*. Heidelberg, 59–67.
- Krupp J. 2017. „A fájdalom visszatérése. Az *Aeneis*, a nosztalgia és a filológia”: *Ókor* 16/1, 41–51.
- Ingersoll, J. W. D. 1912. „Roman Satire: Its Early Name?”: *Classical Philology* 7/1, 59–65.
- Merli, E. 2000. *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca neti fasti di Ovidio*. Firenze.
- Miller, J. F. 1991. *Ovid’s Elegiac Festivals. Studies in the Fasti*. Frankfurt am Main – Bern – New York – Párizs.
- Miller, J. F. 1992. „The *Fasti* and Hellenistic Didactic. Ovid’s Variant Aetiologies”: *Arethusa* 25/1, 11–31.
- Miller, J. F. 2023. „Reconsidering Closure in Ovid’s *Fasti*”: J. Fabre-Serris – M. Formisano – S. Frangoulidis (szerk.): *Labor imperfectus. Unfinished, Incomplete, Partial Texts in Classical Antiquity*. Berlin–Boston, 115–126.
- Morgan, L. 2010. *Musa Pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford.
- Muecke, F. 2007. „The *Satires*”: S. Harrison (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 105–121.
- Pasco-Pranger, M. 2000. „*Vates Operosus*: Vatic Poetics and Antiquarianism in Ovid’s *Fasti*”: *The Classical World* 93/3, 275–291.
- Roberts, M. 1984. „Horace *Satires* 2.5: Restrained Indignation”: *The American Journal of Philology* 105/4, 426–433.
- Rung Á. 2014. „Romulus költőzködése: A *casa Romuli* értelmezései és a kulturális emlékezet Rómában”: *Ókor* 13/1, 32–39.
- Rung Á. 2016. „Építő és romboló leírás Propertius IV. 1a elégiájában”: *Ókor* 15/4, 42–51.
- Schmidt, Y. 2021. *Ovids Epos und die Tradition des Lehrgedichts. Mythos und Elementenlehre in den Metamorphosen*. Göttingen.
- Sharland, S. 2009. „Soporific Satire. Horace, Damasippus and Professor Snore (Sertinius) in *Satire* 2.3”: *Acta Classica* 52, 113–131.
- Smutek, D. 2015. *Idem sacra cano. Komik und Mehrdeutigkeit in Ovids Fasti*. Hamburg.
- Somfai P. 2023. „Az aranykor-gondolat »lucretio-catullusi« visszhangjai Vergilius műveiben”: Dobos B. – Juhász D. – Kárpáti B. (szerk.): *Mathéma. Ókortudományi és recepciótörténeti tanulmányok II.* Budapest, 71–98.
- Tamás Á. 2014. „Reading Ovid Reading Horace. The Empedoclean Drive in the *Ars Poetica*”: *Materiali e Discussioni per L’analisi dei Testi Classici* 72, 173–192 (magyarul online: „Ovidius Horatiusa: a »neveltség« mint hajtóerő az *Ars Poetica*-ban”: <http://etal.hu/kotetek/antik-nevetes-2015/tamas-ovidius-horatiusa/>).
- Tarrant, R. 2002. „Ovid and Ancient Literary History”: Ph. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 13–33.
- van Tress, H. 2004. *Poetic Memory. Allusion in the poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*. Leiden–Boston.
- Ullman, B. L. 1913. „*Satura* and Satire”: *Classical Philology* 8/2, 172–194.
- Ullman, B. L. 1917. „Horace on the Nature of Satire”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 48, 111–132.
- Volk, K. 2002. *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford.
- Walter, A. 2014. „Ovids alma Venus. Die Mutter der Aetiologie”: C. Reitz – A. Walter (szerk.): *Von Ursachen sprechen. Eine aitiologische Spurensuche. Telling Origins. On the Lookout for Aetiology*. Zürich – New York, 431–460.
- Webb, R. H. 1912. „On the Origin of Roman Satire”: *Classical Philology* 7/2, 177–189.
- Weeda, L. 2019. *Horace’s Sermones Book 1. Credentials for Maecenas*. Berlin–Varsó.
- West, D. 1974. „Of Mice and Men: Horace, *Satires* 2. 6. 77–117”: T. Woodman – D. West (szerk.): *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Cambridge, 67–80.
- Wheeler, A. L. 1912. „*Satura* as Generic Term”: *Classical Philology* 7/4, 457–477.
- Wiseman, T. P. 2002. „Ovid and the Stage”: G. Herbert-Brown (szerk.): *Ovid’s Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*. Oxford, 275–299.

Emlékezet, mítosz és bukolika Borbély Szilárd *Ekhó a verandán* című versében

Hargittay Levente

A kötetről

Dolgozatomban Borbély Szilárd *Ekhó a verandán* című versét elemzem a *Bukolikájában* kötet kontextusában. Az elemzés előterében az antikvitás hagyományának és a görög–római mitológiának a jelenléte áll, különös tekintettel a bukolika és Narkisszosz és Ekhó¹ történetének megjelenésére. Választ keresek a kötetben és a versben problémaként felmerülő kérdésekre, amelyek az emlékezést, az időszemléletet és a múlt narratív konstruálását érintik. Először a kötet egészének az elemzett vers szempontjából is releváns vonatkozásaira térek ki, majd a vers szövegének egyes szakaszait elemzem.

Borbély Szilárd *Ekhó a verandán* című verse 2022-ben jelent meg a szerző *Bukolikájában* címet viselő kötetében.² A posztumusz kötet verseit Borbély még életében folyóiratokban publikálta, a kötet szerkezetét pedig megtervezte.³ Ez alapján két megjegyzést tehetünk a kötettel kapcsolatban. Az egyik, hogy a kötet szerkezetét tekinthetjük tudatos szerzői koncepciónak – még ha talán nem is véglegesített kötettervnek⁴ –, és nem csupán utólagos összeszerkesztés eredményének. A másik fontos megállapítás, hogy Borbély – a versek publikálási idejéből kiindulva – nagyjából egy időben dolgozott ezeken a verseken és a *Nincstelenek* című regényén.

A kötet három ciklusból áll, melyek közül a második tartalmazza a mitológiai témájú, narratív hosszúverseket, az első és a harmadik ciklus pedig csupán egy-egy versből áll, egészen pontosan ugyanannak a versnek két változatából. A középső ciklust keretező két vers vagy versváltozat gyászvers, amelyeket Borbély Szilárd meghatározó tanára, Szuromi Lajos halálára írt. A keretként szerepelő gyászversek mellett a halál, a vég tematikus megjelenítését jelzi a három ciklus címéből összeolvasható szerkezet is: „amikor valaminek vége”. Emellett a két gyászvers között megjelenő gyermekkor-narratíva, amelyben a mitikus kezdeti idők is megidéződnek, sajátos jelentést adhat annak a gyászversekben szereplő mondatnak, hogy „[m]inden dolog a vég felől / beszél nekünk a kezdet védtelenségéről” (93).⁵ A gyászversek nyelvfilozófiai fejtegetései is visszatérnek a kötet második ciklusának darabjaiban, ez különösen az *Ekhó a verandán* és a *Próteusz a pszichiátrián* című szövegek esetében feltűnő. Vojnics-Rogics Réka a gyászversek kapcsán kiemeli annak a kérdésnek a jelentőségét, hogy „az ember halála után hogyan és milyen szálon kötődik ehhez a világhoz”, amely kérdést a versek testpoétikai és nyelvfilozófiai szempontok szerint vizsgálják.⁶ Ezt példázza a halotti búcsúztató műfaját követve a szóbeliség médiumát megidéző szónoki kérdés is: „Hogyan búcsúzzunk attól, akihez nem / beszélhetünk többé, csak róla mindig? Mint ahogy / beszédünk csak szólhat róla, de nem / szólíthatja többé. Kit is? Azt, aki volt” (93–94). Itt a szöveg a nyelvfilozófia és a szemiotika problémáit emeli be a halottbúcsúztatás alaphelyzetébe, emellett a halott megszólíthatósága kapcsán az identitás kérdései is felmerülnek, amely kérdések az *Ekhó a verandán* című versben is megfogalmazódnak az emlékezés és a múlthoz való hozzáférhetőség, a múlttal való kapcsolat lehetősége felől.

A második versciklus szövegvilágának megértéséhez közelebb kerülhetünk más szövegekhez való kapcsolódásának feltárásával. Borbély Szilárd költészetében fontos szerepet játszik a szövegköziség, és ez ebben a kötetben hangsúlyosan megjelenik

egyrészt az életművön belüli intertextusok, másrészt – mint majd bemutatom – az antikvitás mitológiai és irodalmi hagyományának vonatkozásában is.⁷ Az életművön belüli szövegek közötti kapcsolódási pontokat Krupp József részletesen feltárja a kötethez írt utószavában.⁸ A kötet második ciklusának mitológiai témájú versei és a *Nincstelenek* között több párhuzamosságot is felfedezhetünk, ezek közül kettőt emelek ki. A legfontosabb egyezés a család sorsát megjelenítő narratív elemekben mutatkozik. Miután az apa elveszíti munkáját, kutasított lesz, és a családjától távol bujdosolni kényszerül, a család nagy szegénységben él, és az anya idegösszeomlást kap, végül másik faluba költöznek. De a verseskötetben a család történetének későbbi elemei is megjelennek: a szülők ellen elkövetett rablógyilkosság és annak hatásai is tematizálódnak *A Graiák ősz haja* és a *Próteusz a pszichiátrián* című versben, ami a *Halotti Pompához* kapcsolja a szöveget, az *Ikarosz a lakótelepen* pedig városi környezetben zajlik, ami pedig *A csótányirtó* című elbeszéléshez köthető.⁹

A másik fontos kapcsolódási pont a *Nincstelenek* és a *Bukolikájában* versei között a történetek helyszíne, vagyis a két műben megalkotott fiktív topográfia egyezéseiben ragadható meg. Borbély Szilárd szülőfalujának neve, Túrricse egyik műben sem jelenik meg, bár a *Nincstelenek* borítóján szerepelnek a falu GPS-koordinátái; a környék helynevei azonban mindkét műben előfordulnak. Az *Ekhó a verandán* című versben több helyen is előkerülnek a *Nincstelenek*-ből már ismerős helyszínek, például a szomszéd faluk: Csaholc (a versben Csahóc) és Oroszi, illetve a Kepecgyep: „A Kepecgyepnél sokáig néztem, ahogy Hélios / szekerén a tűzbemerült felhők között Csahóc és Oroszi felé / tovaszáll” (4a–4b). Megjelennek a falu ismerős utcái is: „A Jókai utca nyolcból indultam, fel a Rámpára, majd / a Rákóczi úton jobb fele mentem, a korcsma előtt át a túl- / oldalra” (6a). A család lakhelyét itt is Cigánysornak vagy Újsornak mondják, és csak a postás tudja a hivatalos nevét: „A mi utcánk, a Jókai nevét a postás tudja / csupán. Mondják Újsornak is sokan, de inkább csak a régi / nevén Cigánysornak nevezik” (6b).

Ugyanakkor a két műben ábrázolt irodalmi táj több eltérést is mutat. Ezeknek az eltéréseknek az alapja a kötet címéből és alcíméből is kikövetkeztethető: *Bukolikájában*, *Idyllek*. Krupp József megjegyzi, hogy a kötet címe nem annyira a versek műfajára utal, ugyanis a második ciklus verseit inkább a paraszti költészethez mondhatjuk közel állónak, mint a pásztorihoz, hanem „elsősorban a tárgyról és másodsorban ábrázolásmódjáról tesz állítást”.¹⁰ Tehát a kötet második ciklusában megjelenő irodalmi táj a bukolikus költészetben megjelenőhöz hasonlítható. A táj bukolizálása egyrészt az antik költészet egyes motívumainak átvételével történik meg, ami megfigyelhető az *Ekhó a verandán* című versben is, amelyben – a fentebb már idézett részletben – a napnyugtát Hélios szekerének tovaszállásaként jeleníti meg a szöveg (4a), valamint ide sorolható a 6b szakaszból a Túr folyó jelzője is, a „görbefutású”, amely Devecseri Gábor Ovidius-fordításából származik.¹¹ A másik fontos eszköz, hogy a falu lakóit mitológiai szereplőkkel azonosítja a szöveg, illetve a több helyen előforduló „istenek” megnevezés szinte minden esetben a falu lakóira vonatkozik.¹² Ezek az eszközök viszont inkább kontrasztként állítják szembe a versekben megjelenő tartalommal a bukolikus költészet „idilli” világát, amelynek a versekben való megjelenése mindig korlá-

tozott marad és gyakran ironizált. Ugyanakkor a stilizált pásztori világ kontrasztív szembeállítás a bukolikus költészet hagyományának része a műfaj kezdeteitől fogva: a pásztori idill békéje már Vergiliusnál veszélybe kerül, Theokritos bukolikus témájú idilljei, vagyis „életközeli képei” pedig az Alexandriába költözött költő vidéki fiatakorára való visszaemlékezésnek születnek, és így a bukolikus versek nála is a nagyvárosi élet jelenével szembeállított, már csak emlékekben élő vidéki múlt megjelenítői. A visszaemlékezés gesztusa és a vidék és város szembeállítása a *Bukolikájában* verseinek narrációjában is meghatározó. Az emlékezés és narráció viszonyának különösen tudatos és önreflexív problematizálását láthatjuk az *Ekhó a verandán* című versben.

A kötet bukolikus hagyományhoz való viszonyával kapcsolatban különböző álláspontok jelennek meg a kritikákban és tanulmányokban,¹³ ami szintén jelzi a kötet címe és tartalma között fennálló, nem problémamentes viszonyt. Száz Pál a versekben megjelenő világról azt állítja, hogy az „egy metonimikus tér, olyan mimikri, amely elodázza a jelentést”, a bukolikusságáról pedig, hogy „bevallott mimikri, idézőjeles alakoskodás”.¹⁴ Kőrösi Imre is úgy véli,¹⁵ hogy a „Bukolikájában” versei valójában nem örökösei az antik bukolikus költészetnek, hanem Krupp József meglátását¹⁶ követi, miszerint a szorosan értelmezett bukolikusság a kötetben megjelenő világnak csupán a peremén jelenik meg. Kőrösi szerint ezt jelezheti a kötet címben megjelenő „-tájban” utótag: „valahol annak a környékén, de nem pontosan ott”, illetve felveti az utótag időhatározói értelmezését is: „bukolikaidőben, vagyis bukolyka idején”. Kőrösi nem fejt ki, mit jelenthet pontosan a *Bukolikájában* időhatározóként, mi lehet a „bukolyka ideje”, és hogy ez hogyan viszonyulhat a helyhatározóként értett címhez. A „tájban” szó temporális jelentése fogalmi metaforaként fogható fel, amelyben a „tér” közvetlenebbül hozzáférhető fogalmi keretén keresztül tesszük elgondolhatóvá az „idő” absztraktabb fogalmi tartományát. Ahogy a kötet címében, úgy a versekben sem választható el szigorúan a bukolikus tér és a bukolikus idő egymástól: sajátos bukolikus kronotoposzt alkotnak, ahol a bukolyka időszemlélete egy bukolikus tájban tud megjelenni. A bukolikus kronotoposzlól érdemes hosszabban idézni Bahtyin jellemzését:¹⁷ „az idő itt sajátosan ciklizált (de nem tisztán ciklikus) idillikus idő, melyben a természeti (ciklikus) idő a konvencionális pásztori – sok esetben ennél tágabb, paraszti – életforma mindennapi idejével fonódik össze. Az idő itt bizonyos félig ciklikus ritmus szerint múlik, és összecsendül egy finom részletességgel kidolgozott, sajátosan idilli tájrajzzal.” Borbély kötetében ugyan nem igazán találunk idilli tájakat, a bukolikus költészet kronotoposztját és különösen az időkezelését felhasználja a kötet középső ciklusának narratív hosszúverseiben.

Ekhó a verandán

Az *Ekhó a verandán* című vers tíz, számokkal és betűkkel jelzett szakaszra oszlik. Tartalmi szempontból öt szerkezeti egységet különíthetünk el benne. Az 1 és a 2a szakaszokban a vers alaphelyzetével, az emlékezés problémájával találkozunk. A 2b-től a 4b szakaszig terjedő rész a 2a szakaszban megjelölt kilenc évből a nyolcadik eseményeit meséli el tömörítve. Az 5

szakasz kilép a narráció eddigi menetéből, és a visszaemlékező versbeszélő utólagos reflexióit fogalmazza meg. A 6a és 6b szakaszban folytatódik az eddigi narráció, de fontosabb szerepet kapnak a topográfiai szempontok. Végül a 7 szakaszban az anya Ekhóvá válását láthatjuk.

A vers első három sorában megjelenik az emlékezet és a mitológia fontos alapproblémája, amely végigvonul a versen: „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét. Nem / emlékszem az emlékeimre.” A vers első szava Mnémoszüné, az emlékezés istennője, a Múzsák anyja. Ez a kezdet felfogható egyfajta ellen-invokációnak is, ahol a Múzsák jelenléte nem az elbeszélés sikerességét garantálja a költő számára, hanem éppen a lehetségséget kérdőjelezi meg. Ezt az értelmezést alátámaszthatja a Mnémoszüné számára alkotott, hátravetett eposzi jelző, illetve az első sor első felének időmértékes lüktetése is, amely alapján hexameterként is folytatódhatna a sor. Mnémoszüné nemcsak az emlékezés istennője, hanem már Hésiodosznál is úgy jelenik meg, mint aki a Múzsákat szülte, „s ők hoznak feledést a bajokra” (*Theogonia* 55, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre). Egy másik görög hagyomány szerint az Alvilág egyik forrása Mnémoszüné, amely Léthé, a felejtés forrása mellett található.¹⁸ Mnémoszüné forrásként való értelmezését támaszthatja alá a versben a „sötét fényű” jelző is, valamint a víz és emlékezet összekapcsolódása a vers további részeiben. Mindenesetre feszültséget hordoz magában a szöveg azon megállapítása, hogy Mnémoszüné az, aki elveszi a lírai éntől az emlékezet terhét. A feszültséget keltő és az emlékezés fogalmához kapcsolódó ellentmondásos jelleg megjelenik a „nem emlékszem az emlékeimre” kijelentésben is, amely alakzat a figura etymologicát szinte paradoxonná alakítja. De ez az emlékezés istennőjére jellemző ambivalencia a Mnémoszüné jelzőjeként szereplő oximoronban is megvan: „sötét fényű”, továbbá annak az eldöntetlen megállapításnak a bizonytalanságában is, hogy az emlékezettől való megfosztást az istenek kegyeként vagy büntetéseként kell-e értelmezni.

Az emlékek elvétele két fontos következménnyel jár a versben: az egyik az elbeszélés lehetőségességének a megkérdőjelezése, a másik az identitás kérdésessé válása. Ez a két következmény pedig szorosan összekapcsolódik a szövegben: „sötét és süket árnyék vetül arra / a múltra, amely hozzáfűzhetne ahhoz, ami eljön. / Nem tudok arról, aki voltam, ezért nincs bennem, / nem maradt szinte semmi, ami hozzákötne ahhoz, aki / volt az, aki voltam.” Itt az emlékezés és az emlékek kapcsolóelemeinként működnek múlt és jelen, múltbeli és jelenbeli én között. A „hozzáfűzhetne” és a „hozzákötne” igék továbbá aktiválhatják a textusmetaforát is, így különösen szövegjellegű és narratív kapcsolóelemekként is elgondolhatóak. Így az elbeszélő múltja és jelene között nincs kontinuitás sem narratív, ok-okozati szinten, sem az önazonosság szintjén. Ez magyarázhatja azt, hogy miért egy idő nélküli, mítikus múltba vetítve beszél el a vers(ek) elbeszélője személyes múltját.¹⁹

Az 1. és a 2. szakasz végén megjelenik még két fontos motívum, amelyek jelentősek lesznek a versben: a víz és a tükröződés. Az élete vize felé hajoló lírai én a név említése nélkül Narkisszosz figuráját idézi meg: „Úgy hajlok életem vize fölé, hogy / csak a felszínét látom: a pillanat változó tükrébe nézek / bele mindég” (1–2a). A szöveg itt nemcsak párhuzamot von Narkisszosz történetével, hanem ki is forgatja azt. Míg Nar-



Ekhó a verandán. Péntek Tímea illusztrációja

kisszosz esetében a vízfelület tükröződése tette lehetővé önmaga szemlélését, itt pont a víz tükröződő felületjellege zárja ki az önszemléletet. A lírai én és Narkisszosz párhuzama végigvonul a szövegen, több helyen is megjelennek tükröződő felületek: a 4a szakaszban a jég szélét nézi a lírai én, majd a 4b szakaszban a tócsákban szemléli az eget és magát, majd szintén ebben a szakaszban az anya szemében is önmaga tükröződését látja csak: „arca fölé hajlok, / írisze befagyott tükrében az arcom verődik vissza csupán, / nem látok más egyebet.” Ezt a részletet olvashatjuk az anya Ekhóvá változásának előképeként is: az ő szeme a tükröző felület, így az általa keletkezett vizuális ismétlés megelőlegezi az Ekhóként végzett akusztikus ismétlését. Az anya szemének tükröző hatását a szöveg már előkészíti a 2b szakaszban, ahol egy igei metafora keretében, az anya szemét forrásként értelmezhetjük: „sírása / patakzott”, illetve a 3. szakaszban: „szeme nem látott akkor, arca merev, és üveges lett / szeme fénye”.

Az ismétlés szerepe motivikusan és poétikai szempontból is kiemelt a versben: az akusztikus ismétlés Ekhó lényének legfontosabb sajátossága, a vizuális ismétlés pedig a Narkisszoszsal implicit módon azonosított lírai én számára az önszemlélet, ezáltal az emlékezés és az elbeszélés lehetetlenségét jelenti. Emellett a szövegben kiemeli az ismétlés szerepének fontosságát az is, hogy az első két szakaszban tükröző, vagy inkább szövegszerűen ismétlő poétikai eljárásokkal találkozunk. Ilyen például a *figura etymologica* alakzata, amelynek egy pél-

dáját már idéztem: „nem emlékszem az emlékeimre” (1), illetve az 1. szakaszban előfordul még az „elbeszélhető beszédre” szókapcsolatban is. De ezek közé az eljárások közé sorolható még a poliszfundeton is: „se magamra, se másra” (1), illetve a hasonló hangalakú szavak egymás mellett szerepeltetése az alliteráló (és szinesztéziát létrehozó) „sötét és süket árnyék” szókapcsolatban, vagy ennek a tagmondatok szintjén történő megvalósulásában: „aki volt az, aki voltam”.

Érdekes megvizsgálni azokat a nyelvi elemeket is, amelyekkel a vers beszélője hivatkozik az elbeszélte időszakra. Először az 1. szakaszban jelenik meg az emlékek hiánya „abból a korból.” A vers további részeiben is megjelenik az ilyen típusú, egyértelműen azonosítható referens nélküli deiktikus időmegjelölés: a 2b szakaszban „korábban” és „akkor”, a 4b szakaszban szintén „akkor”, az 5. szakaszban pedig „akkoriban.” Ez a költői eljárás egyrészt a bukolikus kronotoposz időn kívüli idejébe, egyfajta mitikus időbe ágyazza az elbeszélést, másrészt pedig az emlékezést és az emlékek hiányának problémáját is megjeleníti. Ezeken kívül megjelenik az elbeszélte időszaknak egy lineárisabb jellegű időszemlélete is, amelyben az időtartam jelölt: „ahol kerek kilenc évig / laktunk” (2a), „két évig éltünk / így” (5–6a). Máshol a kilenc éven belüli relatív kronológia jelölt: „a nyolcadik / évben” (2a), vagy: „így közelített el a kilencedik év” (4b). De ez az időszemlélet, amely a vers narratívába szerveződését garantálja, erősen korlátozott: csak a pontosan meg nem jelölt kilenc éven belül érvényes. Az 5. szakaszban láthatjuk, hogy az elbeszélő felnőttkori emlékei, illetve a gyermekkor-narratíva kronotoposza nem átjárható. Az elbeszélő egy későbbi, felnőttkori értesülése alapján megpróbálja összekapcsolni Petri hetvenes évekbeli látogatását egy gyerekkori emlékével: „később, amikor olvastam, hogy Petri a hetvenes években / járt arra, valami szociológiai kikerdezőként dolgozva, / rémlett, hogy volt akkoriban nálunk is egy szakállas / bácsi, aki papír alapján kérdéseket tett fel.” Ez lenne az egyetlen viszonylag konkrétan mondható időmegjelölés a versben, amely a hetvenes évekkel köti össze az elbeszélés időszakát, de ezt teljesen bizonytalanra teszi a vers elbeszélőjének metanarratív reflexiója: „lehet, az egészet csak kitaláltam, mert / emlékeimet elvették tőlem, a kegyes isteneknek hála”.

Az időmegjelölés homályosságán kívül az elbeszélés belső kronológiája sem egyértelműen felfejthető, mivel többnyire nem egy időrendbe rendezhető eseménysorral találkozunk, hanem egy balladai tömörséggel elbeszélte, visszatérő események egyszerűként való említésével megjelenített időszak társul elénk. A napszakok nevével jelölt időpontok mögötti cselekvések iteratívák: „reggel a zsíroskenyeret sem kente meg már akkor” (2b), „a tűz kialudt a spórban hajnalra, ruhában / aludtam, de reggel a lábam kapkodtam a jég hideg földön” (3), „anya otthon volt egész nap” (3), de talán a 6b szakasz végén és a 7. elején található idézet szemlélteti legjobban a jelenséget: „a tyúkokat megettettem reggel meg / este”. A múltbeli események egyértelmű időbeli referencia nélküli megjelenítése a mitikus elbeszélésekhez közelíti a vers narrációját, az iteratív és ciklizált megjelenítés pedig a bukolikus kronotoposzhoz, ami kiegészül a zsánerképszerű leírásokkal, ahol egy hosz-

szabb időszakot egy-egy kimerevített időpillanattal ragad meg. Ez összekapcsolható a Borbély által a kötetről írt szinopszis²⁰ állításával: „a mítosz ugyanis keretet nyújt ahhoz is, hogy kitágítsa a szöveg határait [...] és megállítsa az időt.”²¹ Így az emlékek nélkül elbeszélte múlt ebben a versben egy zárt múlt lesz, amelyet a mitikus elbeszélések idő nélkülisége és a bukolikus kronotoposz ciklizált idejének zártsága egyaránt erősít.

A fentebb már elemzett vizuális és akusztikus ismétlés, a tükröződés és a visszhang is a múlthoz való hozzáférhetetlenség okaiként jelennek meg. A tükröződés először a vershelyzet jelenében, a visszaemlékezés idejében jelenik meg ilyen szerepben, majd az anya szemében való tükröződés az elbeszélte múlt jelenében is kifejezi az anyához való hozzáférhetetlenséget, amelyet tovább fokoz az anya Ekhóvá válása, amikor már nyelvileg is megközelíthetlenné válik: „anya hallgat egész / nap, ha mondok valamit az utolsó szót ismétli csupán: / Megyek az iskolába. ...iskolába – mondja, haját nem / fonja be, fekszik az ágyban, és nem lehet odabújni hozzá, / mert nincs teste valahogy, csak a hangja, ahogy ismét / néhány szót, mint Ekhó nimfa, a szép hosszú hajú lány, / akit az istenek megbüntettek, de akin mégis megkönyörültek” (7). A nyelvi megközelíthetlenség problémáját a *Próteusz a pszichiátrián* című vers is tematizálja, ahol a 2b szakaszban a nyelv elvesztése a tengeristenre jellemző mormolással kapcsolódik össze: „a szokásos kérdések után hallgatom a / szokásos válaszokat, melyeket a dermedt arcú / öregember mormol. Csak mormolása él, mint / a vizeknek.” Ez a mormolás rokon az anyának azzal a beszédével – amely beszéd épp beszédjellegét veszíti el, amennyiben a referencialitása, illetve a beszélő szubjektum identitása és a társas világhoz való kapcsolódása hiányzik belőle –, amely az Ekhó-versben így jelenik meg: „[s]ose szólt, nem beszélt a szavakkal” (2a). Az Ekhóvá váló anya esetében a szavak elvesztik funkciójukat, de megmaradnak a beszédben, ezzel szemben a Próteusszal figuratívan azonosított apa beszéde csupán a beszéd hangzó jellegét őrzi meg: mormolás lesz. Az apa mormolása a mormolás (*murmure*) foucault-i fogalmával rokon: Foucault-nál a mormolás csupán a csend és a beszéd határának elmosódása (kontesztációja), amely nem ismeri a jeleket, a reprezentációt vagy a beszélő szubjektumot.²² Még szorosabb kapcsolatot hoznak létre a két vers között a *Próteusz a pszichiátrián* zárósorai, ahol a dekonstrukció Ekhó-értelmezése jelenik meg,²³ és kapcsolja össze a két szülőhöz való nyelvi hozzáférhetetlenséget: „[e]gy hang lebeg / a víz felett, amely nem önmaga. Csak mint a / visszhang, úgy van, útban önmagához.”

Mindkét vers zárata szorosan kötődik a *Gyászvers Szuro-mi Lajos halálára* című, kötetzáró vers nyelvfilozófiai fejtegetéseire. Sőt a gyászvers alapján kerülhetünk közelebb annak megértéséhez, hogy az istenek megbüntették Ekhó nimfát, de mégis megkönyörültek rajta. A gyászvers utolsó sorai így hangzanak: „a testben nincs idő, ezért halandó. / Csak a beszéd halhatatlan. Na és az én: ti-tá. / Mint jambus azt dobogja, hogy ő csak önmaga: / a hang. Mert a beszéd: formatartó. Ezért örök. / Elillan gondolat, amelynek egyszer hangot adtak.” A halandó testben való létezéssel szemben a pusztá hanggá váló Ekhó részese lesz az öröklétnek.

Jegyzetek

- 1 A tanulmányban a szerző által is használt görögös alakok akadémiai átírását használom a versben is megjelenő mitológiai szereplők esetében – illetve a Borbély által használt Ekhó átírást az akadémiai Ékhó helyett –, más esetekben a tudományos átírást alkalmazom, bár jelen esetben indokolt volna a latinus alakok használata is (Narcissus és Echo), ugyanis a két mitológiai szereplő közös története Ovidius *Metamorphoses*-ében fordul elő.
- 2 A kötet megjelenési adatai: Borbély Szilárd 2022. *Bukolikatájban. Idyllek*. Jelenkor, Budapest.
- 3 Valastyán Tamás még a kötet megjelenése előtti tanulmányában közölte a versek eredeti megjelenési helyeit, illetve a szerző által tervezett szerkezetet: Valastyán 2017.
- 4 A kötet függelékében szerepel két vers, amelyeket Borbély nem írt bele a készülő kötet tervezetébe, de a feltűnő poétikai és tematikus egyezések alapján joggal gondolhatjuk, hogy helyet kaptak volna a végleges kötetben. A két vers a *Kirké, disznószíve* és a *Pegazus, szárnyak*. Továbbá érdemes megemlíteni a kötet megjelenése után előkerült *Prokné, anyám* című verset is, amely szintén kapcsolódik a mitológizáló hosszúversekhez.
- 5 A szövegrészt a második, hosszabb változatból idéztem.
- 6 Vojnics-Rogics 2022, 93–94.
- 7 A pásztori költészet hagyományára különösen is jellemző a szövegköziség és a szövegek párbeszédének megjelenítése.
- 8 Krupp 2022, 115–145.
- 9 Krupp 2022, 122–123.
- 10 Krupp 2022, 127.
- 11 Az *Átváltozások* Devecseri-féle fordításában ez a jelzője az *Ekhó a verandán* szövegében is megidézett Narkisszosz apjának, Képhiszosznak a 3. könyv 342. sorában. A szó egybeírt alakja valószínűleg Devecseri invenciója.
- 12 Ez alól éppen kivétel az *Ekhó a verandán* című vers, ahol az istenek valamiféle külső erőt jelentenek. Az „istenek” szóalak előfordulásait és a szó jelentéseivel való játékot részletesebben elemzi Krupp 2022a.
- 13 Az eddig megjelent álláspontokat erről összegyűjti Krupp 2023, 67–68.
- 14 Száz 2022, 78; 79.
- 15 Kőrösi 2022, 109.
- 16 Krupp 2022, 126.
- 17 Bahtyin 1976, 272.
- 18 Kerényi 1977, 72.
- 19 A *Próteusz a pszichiátrián* című versben emlékezés és felejtés problémaköre egészen máshogy jelenik meg. Ezt olvashatjuk: „mert nem tudok felejteni, és ez is gyengeség” (9a), illetve „ha tudnék felejteni. Minden / részletet nem tudni többé. Csak a lényeg. Vagy / inkább mégis a tanulság lenne biztos” (9b). Ugyanakkor ebben a versben már nem a gyerekkor jelenik meg, és a bukolikus kronotoposz sem érvényesül benne.
- 20 Borbély Szilárd egy NKA-pályázathoz írta a szinopszist, így azt óvatosan és nem a kötethez írt szerzői utószóként érdemes olvasni.
- 21 Borbély 2022, 114.
- 22 Foucault 2000, 67.
- 23 Krupp 2019, 14.

Bibliográfia

- Bahtyin, M. M. 1976. „A tér és az idő a regényben”: *A szó esztétikája*. Budapest, 257–302.
- Borbély Sz. 2022. *Bukolikatájban. Idyllek*. Budapest.
- Foucault, M. 2000. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen.
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Budapest.
- Kőrösi I. 2022. „Lucus a non lucendo (Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*)”: *Mozgó Világ* 48/6, 106–111.
- Krupp J. 2019. „Próteusz hallgatása”: *A vörös postakocsi* 4/4, 4–14.
- Krupp J. 2022. „Az idill alakváltozásai. Utószó”: Borbély Sz.: *Bukolikatájban. Idyllek*. Budapest, 115–145.
- Krupp J. 2022a. „A Tinószemű, Kirké és az »istenek«”. Borbély Szilárd *Bukolikatájban* című kötetének antik vonatkozásai”: *Studia Litteraria* 61/1–2, 184–197.
- Krupp J. 2023. „A gép mítosza és a posztbukolikus táj. Borbély Szilárd: *A Deukalion Termelő Szövetkezet*”: *Irodalmi Szemle* 66/11, 66–79.
- Száz P. 2022. „»Mnémoszüné, a sötét fényű« (Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*)”: *Tiszatáj* 76/11, 77–80.
- Valastyán T. 2017. „»Amikor valaminek vége«” Invenció és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben”: *Literatura* 43/4, 329–343.
- Vojnics-Rogics R. 2022. „Árkádia, nyomokban sárral és lótrágyával (Borbély Szilárd: *Bukolikatájban. Idyllek*)”: *Forrás* 55/10, 93–97.

Siratatlan sírok és madarak vijjogása

Motivikus párhuzamok Sophoklész *Antigoné* és Wajdi Mouawad *Futótűz* című drámájában

Balázs Bálint Tibor

„Van-e magányosabb lény a földön egy madárnál,
A viharfelhők között szálló madárnál,
Aki naphosszat a saját különös sorsát cipeli?”

Wajdi Mouawad: *Futótűz*¹

Az *Antigoné* modern adaptációi gyakran reflektálnak valamilyen aktuális politikai-társadalmi eseményre. Jean Anouilh második világháború alatt bemutatott *Antigone* című művében² például a Vichy-rezsim és a francia ellenállás szembenállása jelenik meg.³ Ehhez hasonló Bertolt Brecht *Sophoklész Antigonéja* című drámája,⁴ mely előjátékában két lánytestvér közül az egyik a meggyilkolt, dezertált bátyjuknak akarja megadni a végtisztességet. Magában a dráma törzsszövegében pedig Kreón Hitlerként jelenik meg, aki el akarja foglalni Argost, vagyis Sztálingrádot.⁵ Janusz Glowacki *Antigoné New Yorkban* című műve⁶ a New York-i hajléktalankok életét mutatja be, Bejrútban pedig előadtak egy olyan *Antigonét*, melyben több menekült nő a szíriai polgárháborúban átélt emlékeit szövi bele az előadásba.⁷ Van, amikor *Antigoné* az ellenállás és az egyetemes értékek védelmezőjévé válik.⁸ Más olvasatok szerint az *Antigoné*-téma annak a kérdésnek a feltételét jelenti, hogy egy igazságtalan politikai rendszer megérdemli-e a fennmaradását, még akkor is, ha a status quo megváltoztatására nincs esély.⁹ Wajdi Mouawad libanoni születésű drámaíró is Sophokléshez fordul, amikor a *Futótűz* című drámájában a libanoni polgárháborúra reflektál. Egyszerre jelennek meg elemek az *Oidipus királyból* (mint például az anya, aki a fiának szül gyermekeket), és az *Antigonéból* (például a szabályos temetés tiltása).¹⁰ Tanulmányomban a sophoklési *Antigoné* és a *Futótűz* közötti kapcsolat feltárására vállalkozom, méghozzá a temetelenség és a madár mindkét műben kiemelten fontos motívumaira összpontosítva.

Mindkét mű alapszituációja egy elégtelen temetés. Az *Antigoné*ban Polyneikész holttestét eltemetni tilos (*Antigoné* 21–31¹¹), pőrén kell hagyni, hogy dögmadarak prédájává váljon; a siratása és a szükséges szertatások elvégzése sem megengedett. Ez a legnagyobb büntetés, melyet kiszabhatnak, hiszen a megfelelő temetési szertartások elmulasztása nem csak a halott túlvilági életét befolyásolta negatívan, hanem a hozzátartozót is alapvető jogától fosztja meg, hogy elhunyt rokona lelkét az Alvilágba átsegítse.¹² *Antigonét* ez a megalázó tiltás készíti cselekvésre. A *Futótűz*ben Nawal végrendelete jogilag rögzíti a tisztességes eltemetés tiltását és közvetíti az elhunyt akaratát, és szintén szembe megy a megszokott rítusokkal. Nawal ikrei közül egyikük, Simon szembefordulna ezzel a kéréssel (*Futótűz* 18), de nincs joga egy konvencionális temetés végrehajtásához, követnie kell a halott kérését:

*Temessenek el meztelenül
Temessenek el koporsó nélkül
Ruhátlanul, fedetlenül
Ima nélkül*

Arccal a föld felé.
 Tegyenek egy gödör fenekére
 Arccal lefelé, szembe a világgal.
 Búcsúzásképp
 Öntsenek rám
 Mindannyian
 Egy-egy vödör hideg vizet.
 Aztán szórjanak rám földet, és pecsételjék le a síromat. [...]
 A síromon ne álljon sírkő
 És a nevemet ne véssék be sehová
 Futótűz 14–15

Tisztában van vele, hogy erkölcsi kötelessége lenne az édesanyját megsíratni, de ő ezt megtagadja (Futótűz 17). Nawal sírján nem állhat sírkő és nem állhat rajta a neve, mert hallgatott (Futótűz 15), ezek csak akkor kerülhetnek a sírra, amikor megtörik a csend, és kitudódik a teljes igazság (Futótűz 111).

Az *Antigoné*-ban is csak akkor kerülhet sor Polyneikés tisztességes eltemetésére, mikor Teiresias jóslata alapján kitudódik, hogy a holttest el nem temetése következtében Kreónt nagy csapások fogják érni (*Antigoné* 1064–1090). Ahogy Karsai György megjegyzi,¹³ ez a tisztességes temetés magában hordozza a további tragikus történéseket, hiszen Kreónnak előbb kellene kiszabadítania Antigonét, és csak utána eltemetnie Polyneikést (*Antigoné* 1100–1101). Hiába történik meg egy tisztességes temetés, három haláleset is okozott a Kar tanácsának nem követéséből fakadó késlekedés, Kreónt pedig felőrlik korábbi rossz döntései (*Antigoné* 1339–1346). A *Futótűz*-ben a tisztességes temetés előtt az igazság megismerésével „megperzselődött”, az igazságtól bénítóan meghökkent Nawal mindhárom gyermeke, viszont teljesen új szemmel tekinthetnek édesanyjukra, elkezdhetik felismerni, hol is van a helyük – Simon testvére, a matematikus Jeanne szavaival élve – a „sokszögben” és a világban.¹⁴ A különbség tehát abban áll, hogy az *Antigoné*-ban a láncolat egy újabb problémájával kell szembenézni, és egyértelmű, miért tilos a temetés. A bűnök mindenki előtt ismeretesek és ezekkel minden generációnak szembe kell néznie, sőt a büntudat már magát a bűnt is megelőzi.¹⁵ A *Futótűz*-ben viszont jóval a cselekményláncolat lezárulta után kerül sor az elégtelen temetésre, Nawal ikrei pedig csak később ismerhetik meg a jelentőségét annak, miért ez állt a végrendeletben. A múlt megismerésével és az azzal való szembenézéssel pedig az ikrek önként jutnak arra a megállapításra¹⁶, hogy a tisztességes temetést megadhatják, és ők ketten „megtalálhatják a saját helyüket az eddig ismeretlen összefüggésben”.¹⁷

Nawalt, ahogy korábban említettem, saját kérésére koporsó nélkül, arccal a föld felé temetik el, testére egy-egy vödör vizet öntenek. Bár a temetés bizarr, de nem példa nélküli: nagyanyját, Nazirát nagyon hasonlóan temetik el, azzal a fontos különbséggel, hogy Nazirát

az ég felé fektették a sírba. Tehát ami különleges, az az, hogy Nawal a föld felé néz, „szembe a világgal” (Futótűz 14). Ez a „szembe” („contre”) jelenthet egyrészt valamiféle lázadást, amely mindig is jellemezte őt nagyanyja halála után, Nazira tanítása alapján (Futótűz 34–35). Így szembenézhet a földdel Nawal azért, mert ilyen borzalmas világot kellett megismernie: át kellett élnie egy polgárháborút és gyerekeket kellett szülnie saját fiának.¹⁸ De, ami befogadja, sőt koporsó nélkül öleli körbe, az az a föld, amely az életet adta, majd ahová a halálban vissza kell térnie minden élőknek. Ez viszont nem történt meg az *Antigoné*-ban Polyneikés esetében, illetve a *Futótűz*-ben nagyon sok vérengzés után. Tehát mégis kiváltságos helyzetben van, mégis szembenéz a földdel, amely olyan embereknek adott életet, akik borzalmas tetteikkel megtagadták másoknak a visszatérést – illetve szörnyű sorsra kárhoztatták. Az, hogy Nawalt „szembe a világgal” kell a sírba helyezni, értelmezhető úgy is, mintha Nawal a sírja mellett álló ikreinek nem merne a „szemébe nézni”, miután hallgatott és nem mondta el az igazságot nekik. Közben viszont mintha ezen túl is üzenne: elfordulna az égtől, az isteni világtól,¹⁹ onnan, ahonnan távolról, objektíven szemlélik a madarak a világot – illetve ahogyan az ember felülemelkedve a földi világ rettenetein egy független szemszögből figyelhetne.²⁰ Ez a kutakodás juttatta ugyanis végül is oda, hogy megtudja, a fia erőszakolta meg a börtönben, ami végül a hallgatásához vezetett.²¹ A drámában ez a külső nézőpont fontos szerepet játszik, ahogy arra a későbbiekben még kitérek. Nazira kap követ, viszont írni nem tud a faluban senki, így a sírkövön nem lesz név. Ő „megtartotta az ígését” (Futótűz 35), így amikor Nawal már képes arra, hogy írjon, akkor megkapja a temető első sírfeliratát, az első embertől, aki a faluban tudott írni.²²

Amikor Nawal megtanul írni, akkor a felelősségtudat is kialakul benne, hogy tiltakozzon, hogy felhívja a háborús erőszakra



1. kép: Jules-Eugène Lenepveu: *Antigoné jelképesen eltemeti bátyja, Polyneikés testét.*

Forrás: metmuseum.org



2. kép: A gráfelmélet felvázolása. Részlet a *Futótűz* 2008-as előadásából, a La Colline – théâtre nationalból. Fotó: Brigitte Enguerand.
Forrás: <https://www.colline.fr/spectacles/incendies>

a figyelmet. Ez hasonlít arra, ahogy az *Oidipus királyban* Oidipus kutatja Laios gyilkosait: ki akarja nyomozni az igazságot, és szembenézni vele.²³ „Az értelmiségi felelőssége, hogy kimondja az igazságot és felfedje a hazugságokat.”²⁴ De nem csak felfedni akarja a polgárháborút, hanem dokumentálni is, ezért ír újságot.²⁵ Ha az ellenség elpusztítja a szerkesztőségét annak az újságnak, melyet korábban írt, akkor sem adja fel (*Futótűz* 62); a börtönben is énekel, ha olyan dolgok történnek, melyekkel szemben úgy érzi, hogy fel kell szólalnia (*Futótűz* 63). Ahogy Benda megállapítja, ha jogtalanság következik be, az írástudónak fel kell szólalnia még a saját hazája ellen is.²⁶ És Nawal (sokáig a menekült Sawdával együttműködve) pontosan így tesz. A polgárháborúban bármennyire is rossz helyzetbe kerül, mindig a lehetőségeihez mérten, a felelősségtudatával összhangban cselekszik. Csak a tárgyalás után hallgat el, amikor úgy érzi, olyan retentő tudás birtokába jutott, amellyel szemben már tehetetlen. Gyerekei később a némaságában felvett 500 órányi csendjét hallgatják,²⁷ majd fokozatosan ebből a némaságból kezd el szólni az igazság: ez tulajdonképpen egy mozgatórugó ahhoz, hogy Jeanne útnak induljon a szülőföldjére, hiszen kíváncsi arra, mi vehette rá az édesanyját arra, hogy annyi éven keresztül ne szólaljon meg. Később pedig bátyja is részt vesz a múlt feltárásában. Amikor végül megtudják az igazságot, és így az ikrek „megtörik a csendet”, az anya kaphat feliratot a sírkövére (*Futótűz* 111). Azt, hogy az ikrek lesznek azok, akik képesek megtörni a csendet, Malak, aki megmentette őket újszülöttként, már akkor tudomására hozza Nawalnak, amikor a nő a börtön felszabadulásakor visszakapja a gyermekeit: „Az éneklő asszony méhének gyümölcsei erőszakból fogantak és kínban születtek, ők képesek lesznek megtörni a folyóba lökött gyermekek elveszett kiáltásainak ritmusát” (*Futótűz* 83).²⁸ Antigoné nem egy szerzett felelősségtudat, hanem a rokon szálakból eredő felelőssége miatt²⁹ köteles cselekedni. Bár nem titkolja tettét (sőt elárulására buzdítja Isménét: *Antigoné* 86–87;³⁰ majd Kreón előtt beismeri a második temetési kísérletet: *Antigoné* 443), oly módon, mint Nawal nem száll szembe a hatalommal. Azaz nem közvetlenül,

az emberekkel közli a törvény jogtalanságát, hanem fellép a tilalom ellen, és a tettel vált ki részvétet (*Antigoné* 693). Ezzel a cselekedettel mind a kor szokványos női szerepein, mind a legitim uralkodó által hozott és a nép által elfogadott tilalmon túl kellett lépnie.³¹

A dráma két erőszakos jelenete – egy menekülteket szállító busz felgyújtása (*Futótűz* 59) és a menekülttábor-beli mérszárlás (*Futótűz* 67–68) – elégtelen temetésekhez vezet. Mindkét esemény a libanoni polgárháború történéseihez kapcsolódik, ugyanis 1975-ben a maroniták tüzet nyitottak a buszban utazó palesztin munkásokra (az eseménynek feltehetően Mouawad is szemtanúja volt), ami a polgárháborút megindító bosszúláncolat egyik kezdeti láncszeme volt, 1982-ben pedig a menekültek táborában voltak hatalmas vérengzések.³² A lángoló buszon „szétolvadt a bőre” az áldozatoknak, ez felidézheti

azt, ahogy az *Antigonében* Thébai bűne nem tetszik az isteneknek, így a nekik felajánlott áldozat nem elég, hanem szétfolyik az oltáron (*Antigoné* 1006–1011). A civilekkel telt busz kiégve marad a semmi közepén, a menekülttáborban pedig mindenki meghal, esély sincs a temetésre. Így mind dögmadarak prédájává válnak. Ez a milicisták és a menekültek közti bosszúláncolat eredménye (*Futótűz* 50), melyben gyűlölettel felemészítik egymást (vö. a görög tragédiák bosszúláncaival, melyek nemcsak a thébai drámákban jelennek meg, hanem például az *Oresteiában* is). Ahogy Carey Perloff *Tragedy Today* című tanulmányában megjegyzi, egy ilyen világban a hősi magatartás az erőszak megszüntetése, nem pedig a bosszúvágy és a lánc folytatása.³³ Nawal a merénylettel éppen a lánc megszakítását kísérli meg, még ha csúfosan el is bukik (azzal, hogy meggyilkolta a milicisták vezérét, csak újabb vérengzéseket okoz, vö. *Futótűz* 77). Antigoné ezzel szemben nem erőszakos cselekedet útján száll szembe a hatalommal.³⁴ Ráadásul Antigoné cselekedete az adott szituáció szülte (és csak ebben érvényes), egyáltalán nem általánosítható, csak azért következik be – állítása szerint –, mert egy nem pótolható rokont veszített el, nem születhet többé bátyja már, és így a végtisztesség megadását kifejezetten fontosnak gondolja.³⁵ Kreón viszont nem adja ki a holttesteket az argosiaknak, hanem hagyja az összes támadó holttestét temetetlenül. Ez pedig további háborúkat vonna maga után. Ezzel a problémával maga a dráma nem foglalkozik részletesen, csak Teiresias utolsó jóslatában van rá utalás:

*S fegyverre kelnek ellened a városok,
Hol eb marcangol hantolatlan holtakat,
S vad-falka és rikácsoló madár-sereg
Hurcolja koncát s hinti szét a hullabűzt.*

Antigoné 1080–1084

Bár itt, hasonlóan a *Futótűz*höz, megjelenik az ellenfél nagyobb csoportjának temetetlenül hagyása, illetve a polis szenvéde is említése kerül az *Oidipus királyban* (például: *Oidipus*

király 22–30), ezek a részek rövidek, a mű cselekménye szempontjából kevésbé hangsúlyosak. A *Futótűz*ben ezzel szemben az ellenség legyilkolása és temetetlenül hagyása vissza-visszatérő elem, és a cselekmény alakulásában újra és újra meghatározó, ráadásul az ezekből fakadó szenvedés bemutatása éppen a kortárs dráma egy fontos feladata.

A görög temetések része az italáldozat, Antigoné egy bronzedényből kitöltve hármaz áldozatot mutat be Polyneikésnek (*Antigoné* 430–431). Egy ilyen áldozat tejjel kevert mézből, borból és vízből áll, Odysseus az alvilági lelkek megidézésekor is hasonlót mutat be (*Odysseia* XI. 26–28). Nagyon hasonló ehhez, akár az ókori szertartás paródiájának is tűnhet az „italáldozat”, melyet a *Futótűz*ben Nazira és Nawal temetésekor bemutatnak. A halottra mind egy-egy vödör vizet öntenek, mielőtt betemetnék a sírt. Kleidémós műveire hivatkozva már Athénaiós leírt egy szokást, amikor megjelent a görög temetéseken – az italáldozaton kívül is – a víz: „egy sekély árkot ástak a sírtól nyugatra, melybe vizet, majd ima kíséretében bort öntöttek. A vizeket *aponimmán*ak nevezik, [...] »Athénban az *aponimma* szónak speciális jelentése van, egyszerre jelent egy halott tisztelőre bemutatott szertartást [...] és egyúttal azok megtisztulását is, akik a halotti áldozatot bemutatják»”.³⁶ A víz mint lelki-erkölcsi megtisztulás tehát már a görögöknél megjelenik. Amikor Nawal meghal, akkor esik az eső (*Futótűz* 12), ez utalhat arra, ahogy megtisztul a halálakor: elrendezte, hogy hallgatása ellenére kiderüljön az igazság. A temetésénél Simon éppen a vödör vizet, a tisztítóáldozatot akarja megtagadni tőle. Az ikrek megtisztulására azonban édesanyjuk temetésekor nem, csak később kerülhet sor: amikor a teljes igazság kiderül, az ikrek szembenéznek bátyjukkal és apjukkal, megbékélnek sorsukkal és elolvassák anyuk utolsó levelét, akkor szintén elkezd esni az eső. Továbbá, a börtönőrnek a folyóhoz kell kivinnie a börtönben születő gyerekeket és a vízbe dobni őket (*Futótűz* 78). Itt megfordul a szertartás: a vödörből nem tisztításképp ömlik a sírra víz, hanem a vödörből kiborított ártatlannak lelik sírjukat a vízben. Ennek megfelelően Nawal is, miután a börtönben megszüli az ikreit, a csecsemőket egy vödörbe teszi. A börtönőr azonban a gyerekek sírását, és az éneklő aszszony börtönbeli kínzásokkal szembeni kiállásaként felzendülő énekét³⁷ hallva az ikreket nem dobja vízbe, hanem – mint az *Oidipus király* pásztora – átadja őket egy környékbelinek. Érdekes, hogy Aristophanésnél Oidipust egy fázékban teszik ki (*Békák* 1190), ami akár annak az előzményeként is olvasható, ahogyan a *Futótűz*ben a gyerekeket vödörben rakják ki.

A *Futótűz* többször visszatérő, központi mondata („*most, hogy végre együtt vagyunk, már sokkal jobb*”) Nawal és az ikrek, valamint Nawal és Wahab viszonyában hangzik el. Az ikrekkel kapcsolatban az állítólagos születésnapjukon a születésük órájában mondja ezt Nawal, ekkor viszont még nem érzik magukhoz közel a gyerekek az anyjukat, aki pedig több évig tartó hallgatás után utoljára szólal meg (*Futótűz* 20–21). Viszont ekkorra – feltehetőleg – már elkészül a végrendelet, mely segítségével, ha sokkal később is, de anya és gyermekei együtt lehetnek. Wahabbal kapcsolatban pedig akkor hallhatjuk, amikor a legközelebb vannak egymáshoz: kiderül, hogy Nawal terhes és szembe kell szállniuk a családdal, a faluval, a világgal (*Futótűz* 29). Nawal ezután már egyedül, terhessége alatt is mondogatja ezt a mondatot (*Futótűz* 31), végül pedig Wahab mondja az utolsó, a kanonizált változatból kizárt jele-

netben, ekkor már az egész családra, az ötszögre vonatkoztatva: „*Most, hogy végre mindannyian együtt vagyunk, már sokkal jobb*”. Ez a gondolat rimel Antigoné állítására:

Érte halnom: szép halál.

Ott lent, mint kedves kedvesével, fekszem én

Szent bűn után. Tudd meg: tovább kell tetszenem

Az Alvilágban, mint e földön, mert amott

Örökre nyugszom.

Antigoné 72–76

Antigoné a halálban újra együtt lehet testvérével. Sokkal fontosabb tehát az, hogy saját, belső törvényének megfeleljen, mint Kreón parancsának.³⁸ Antigonénak, ahogy a Kar is fogalmaz, a saját törvényei szerint kell halálba mennie (*Antigoné* 821–822). Élete a halálhoz hasonló,³⁹ így számára a halál a meg nem élt élet lehetősége, ahol újraegyesülhet a családjával.⁴⁰ A *Futótűz*ben azonban a valódi egyesülés, a kötődés úgy jön létre, hogy az ikrek még a földön vannak, és nem kell bizonyítaniuk semmit az anyjuknak, épp ellenkezőleg, az anyának kell a síron túlról enyhítenie a családban örökletes szülő iránti haragvást (vö. *Futótűz* 35).

A temetetlenséghez kötődik a holttesteket felfaló dögmadarak és kutyák vagy farkasok motívuma. Ez a kép már Homérosznál is megjelenik.⁴¹ Akkor jut a (harcban elesett) férfiak holtteste a vadállatok elé zsákmányként, amikor nem tud megvalósulni a rendes temetés. Nincs ez másképp az *Antigoné*ban sem, ahol Polyneikést nem szabad eltemetni: „*Egy könny, egy rög nélkül heverjen ott a test, / Hogy lakmározzon rajta minden dögmadar*” (*Antigoné* 29–30).⁴² Míg az *Antigoné*ban újra és újra előkerül a dögmadar motívuma, a *Futótűz*ben legfeljebb csak egyszer, kevésbé hangsúlyosan, és akkor is ambivalens érzéseket kifejezve: „*Hát nem csodálatos és félelmetes? Hát nem olyan, akár egy szakadék, akár a felette köröző madarak szabadsága?*” (*Futótűz* 28). Bár indokolt lehetne, a dögmadar motívuma oly módon, mint a fenti példákban szerepel, a kanadai drámában nem kerül elő. A szakadék felett köröző madarak ugyan a dögmadarak képét idézik fel, itt azonban nem háborúban elesetteket marcangoló állatokról van szó, hanem metaforikusan egy nehéz helyzetről (szakadék) és madarakról, akik felül tudnak emelkedni a problémákon és szabadon szárnyalni. Ugyan a *Futótűz*ben többször felbukkanó (vörös) farkasok előidézhetik a dögöt marcangoló vad motívumát, a szerző nem él ezzel a képpel. A farkas mint az élőket fenyegető veszély egy leginkább a zsidó-keresztény kultúrkörben megtalálható jelentés,⁴³ de a *Korán* József-történetében is olvasható hasonló (12.13–12.17). A *Futótűz*ben Sawda a világot, az élőket fenyegető háborúra utal ezzel a képpel (*Futótűz* 43), a *Vörös farkasok* című jelenetben (*Futótűz* 86–88) pedig Simon sorsát fenyegető állatok jelennek meg, ami Simon rettegését jelképezi, a félelmét attól, amit a bátyáról megtudhat, ha sokat keresgél. Mouawad tehát nem él a dögmadar és a farkas szimbólumával, talán azért, mert a már a címben is megjelenő, pusztító tűzmotívumot emeli a műben pusztítást kifejező szimbólummá. Ez a természeti elem lehetetlenné teszi a temetés olyan későbbi pótlását, ahogy az az *Antigoné*ban megjelenik (*Antigoné* 1196–1205). A *Futótűz*ben ilyen pótolhatatlan temetlenség a felgyújtott busz (*Futótűz* 59), pótolható temetlenség pedig az, melyet Nawal végrendelete alapján kap (*Futótűz*

14–15). A tűz mint központi motívum többször megjelenik az *Antigonéban* is a várost felemészítő háború tüzeként (*Antigoné* 285–286, 199–200), a *Futótűzben* viszont sokkal többször felbukkan: magában a címben is,⁴⁴ majd a háború borzalmait kifejezésére különböző helyzetekben, például a kiégett busznál (*Futótűz* 58), Sawda gyerekkori emlékeiben (*Futótűz* 43–44) vagy az orvos által említett bosszúláncolatban (*Futótűz* 50).⁴⁵

A madarak a földi világból való kiemelkedést és az isteni, transzcendens világgal való kapcsolódást is kifejezhetnek.⁴⁶ A következő idézetben is így jelennek meg: „*Hát nem csodálatos és félelmetes? Hát nem olyan, akár egy szakadék, akár a felette köröző madarak szabadsága?*” (*Futótűz* 28). Nawalnak falusi környezetében tizenöt évesen és házasság nélkül (ráadásul egy menekülttől) nem szabadna, hogy gyermeke szülessen, ezért indokolt szimbólum a szakadék, melybe beleesik; zsákutcába került, nincsen mód menekülnie. Ha nem sikerül felemelkednie ebből a helyzetből, lezuhan és a falusiak „szétmarcangolják”. Szerelme, Wahab eltűnik, tehát neki valóban nem sikerül kiemelkednie (egyesekek szerint Nawal családja öli meg a szeretőt, aki „*beszennyezi a méhét*” Nawalnak⁴⁷). A szülés után viszont Nawal elhagyja a faluját, hogy szabadabbá válhasson. Tehát képes a felemelkedésre, képes kilépni ebből a felőrlő világból és – ahogy a madarak is hangosan vijjognak – újságban hallatja a hangját vagy – madárként – énekel a börtönben, hogy elnyomja a szenvedések zaját.⁴⁸ A gyerekek sem ebben a háborúval sújtott földi világban élnek, hanem fenn szárnyalnak külön világukban: a fiúnak szóló levélből kiderül (*Futótűz* 106–107), Nawal a fiát keresi „*minden madárrajban*”, és valóban, minden árvaházat végigjár, minden gyereket megnéz, nem a saját fiát találja-e meg köztük. A jelenet további részében kiderül, a fiú „*Az egyik pillanatban maga [...] volt [...] a kín. / A másik pillanatban maga [...] lett [...] a boldogság*”, hiszen bár remény volt rá, hogy újraegyesül anya és gyermeke, vagy legalább a gyermek jó életet kap, eközben fia „*A viharfelhők között szálló madár [...], / Aki naphosszat a saját különös sorsát cipeli*”. Egy polgárháború alatt nő fel, és közben öntudatlanul és megmásíthatatlanul lép egy olyan viszonyra anyjával, amitől még ő is visszadöbben (*Futótűz* 108, rendezői utasítás).

A világból kiemelkedő madár még egy helyen olvasható Mouawad művében, mégpedig akkor, amikor Nawal Sawdának beszél az erkölcsi felelősségvállalás fontosságáról (*Futótűz* 61–62): „*felülről biztosan nagyon tanulságos lehet elnézni, ahogyan azon vergődünk, hogy eldöntsük, mi az, ami barbárság, és mi az, ami még nem az*”. Itt egyszerre van jelen egy madártávlat, a világra független szemmel tekintő ember és szinte egy isteni szemszög, ahonnan mérlegelni lehet, hogy a világ eseményei barbárságnak számítanak-e (és az emberek a földön éppen ezt a mérlegelést próbálják meg utánozni). Ez az isteni szemszög szerepel az *Antigonéban* is: kétszer is Zeus szent madara, a sas jelenik meg, mindkét alkalommal az isteni beavatkozás lehetőségére utalva (*Antigoné* 111–113, 1040–1041). Egy ilyen közléssel szemben az ember tehetetlen, így Sophoklésznel lehet aktív isteni beavatkozással számolni. Mouawadnál csak szemlézés van, nincsen külső mérték, amihez igazodni lehetne: az egyéneknek önmaguknak kell mérlegelniük, melyik cselekedet számít erkölcsösnek. Megváltozik a külső szemlélőhöz való viszony: a görögök elfogadják, hogy létezik valamilyen magasabb rendű szemlélő, és a cseleke-

deteiket ahhoz viszonyítják, hogy mit gondolnak ezen szemlélő elvárásairól (pl. *Antigoné* 450: „*A rendeletet nem Zeus hirdette meg*”⁴⁹). Viszont ezeket az elvárásokat a hétköznapi emberek csak sejtetik, a felsőbb erő akaratának értelmezése a jós, Teiresias feladata, ő figyelmeztet az istenek haragjára. A mouawadi, az ember elhagyatottságára épülő,⁵⁰ háborús világban a külső szemlélés csupán egy kivételes lehetőség, a rossz és a jó közötti mérlegelést nem végzi mindenki. Így, külső mérték nélkül, az embereknek teljesen magukra hagyva kell boldogulniuk a polgárháborúban.

Az antikvitásban a jóslás teremtette meg a – közvetett – kapcsolat lehetőségét az istennel, a jóslatok pedig vagy a jelenben elkerülendő, vagy a jövőben bekövetkező eseményekre vonatkoztak,⁵¹ jósjelnek számíthattak különböző természeti jelenségek (villám, földrengés), illetve madárjóslás esetén a madarak röptének vagy énekének olvasása.⁵² Az *Antigonéban* Teiresias jóslata (998–1013) is részben az *ornithomanteiá*hoz kapcsolódik: először leírja a jeleket, melyekről hallott: a madarak egymást tépték, az égetett áldozat pedig nem kellett az isteneknek. Ebből olvassa ki azt, hogy Kreón törvényét ellenzik az istenek és sürgősen cselekedni kellene, mert rossz jön a városra: „*S nem örvendeztet jó jelekkel a madár, / Mert friss halottnak forró vérét itta fel*” (*Antigoné* 1021–1022). A jóslásra való utalás megjelenik a *Futótűzben* is: „*Úgy kell cselekednünk, ahogy az őseink cselekedtek: meg kell tanulnunk a madarak röptéből kiolvasni a jövő ígérezeit*” (*Futótűz* 62). A madarak röptéből való jóslás a görög hagyományokhoz kapcsolódik, ám ez a jóslás mégis más, mint ami az *Antigonéban* megjelenik, hiszen ott a korábban elkövetett bűnökben gyökerzik a megíósolt jövő, itt viszont tisztán, előzmények nélkül a jövőre vonatkozik. Az *Antigoné* jóslata nem kérésre érkezik,⁵³ hanem Teiresias megjelenik a királyi palotában és figyelmezteti az embereket a múlt által kiváltott problémákra, kezdetben azonban nem hisznek a jóslataiban (*Antigoné* 988 skk., vö. *Oidipus király* 316 skk.). Nawal a jövőt akarja fürkészni, és valami ősi tudás után kutat, amely segíthet neki abban, hogy boldoguljon a háborúban: új újságot készít, és hogy lehetősége maradjon életben maradni.⁵⁴

Fontos kiemelni, mennyire áthatja a kanadai drámát a négy őselem motívumegyüttese. A mű maga is négy részre van osztva, mint amennyi az őselemek száma, a tűz motívuma pedig mindegyik rész címében szerepel (minden részben más szereplő „*kap lángra*”),⁵⁵ ezen kívül a dráma címében is előkerül, valamint a háború pusztításai folytán számtalanszor, például a kiégett, menekülteket szállító busz leírásakor. A megtisztulást hozó víz is többször felbukkan, például a két temetésnél a halottra öntött vizeken, a folyóban, ahova az újszülötteket kiviszik a börtönből, vagy a dráma lezárásában az ikrekre és a közjegyzőre zuhogó esőben. Mivel a temetés és temetetlenység központi kérdés, nyilvánvaló, hogy a föld is, a hely, melynek normál körülmények között be kellene fogadnia a halottat, fontos szerepet játszik. A madarak, akik a drámában végig a levegőben szárnyalnak, a négy elem közül a levegőt testesítik meg. Az őselemeknek az erős jelenléte szervezi Mouawad dráma világát. A szerző egészen lecsupaszt mindent, az embereket és a háborút ebbe az „egyszerű” világba helyezi, egy olyan helyre, ahol az elemek szét vannak választva, és nem lehet létrehozni közöttük az egységet, hanem elkülönülve léteznek egy kietlen világban. A polgárháború országában nem esik az eső, és

a halottak nem kerülnek vissza a földre, hanem a lángok martalékává válnak temetetlenül, a madarak pedig sose szállnak le még csak dögöket se enni, hanem repkednek a magasban, és távol tartják magukat a kizökkent világtól.

Wajdi Mouawad drámája tehát a „madár” és a „temetés” motívumkörön belül az *Antigoné* motívumait veszi mintának, de átértelmezi őket. Dögmadarak egyáltalán nem jelennek meg nála, hiába lenne ez egy háborús világban indokolt, viszont a madarak világból való kiemelkedése egy általa létrehozott és kiemeltté tett motívum: ők azok, akik képesek a polgárháborús környezetből felülemelkedni és kívülről figyelni az eseményeket. Ebből a külső szemszögből lehet megpróbálni megítélni a tettek etikus voltát. Azonban míg az ókori világban adott egy feltételezett isteni szféra, melyhez az emberek a cselekedeteiket igazíthatják, ebben a világban már nem tartanak az isteni büntetéstől.

A két mű kiinduló szituációja az elégtelen temetés. Az ókori drámában tilos elvégezni a megfelelő szertartásokat, a kanadai drámában pedig bár a – görögre rímelő – italáldozat a halott kérésére meg kell, hogy történjen, de a koporsó és a sírkő hiányoznak. Sophoklés drámájában azért kerül sor végül Polyneikés szabályos eltemetésére (*Antigoné* 1199–1205),⁵⁶ mert Kreón fél, hogy beteljesedik a jóslat, és még több halál jön a házára (*Antigoné* 1108–1114).⁵⁷ Nawal viszont a sírkövet a családi sors felfejtése után kapja meg, bőven a tragikus események után. Mind Nawal, mind Antigoné megpróbálnak fellépni egy számukra elfogadhatatlan helyzettel szemben, de elbuknak. Míg Nawal felelősségvállalása szerzett (mivel a Nazirának tett ígéret által értelmiségi lett), Antigoné belső indítatásból cselekszik, annak ellenére, hogy tisztában van azzal, hogy törvényt sért (pl. *Antigoné* 21–22).⁵⁸

A *Futótűz* tehát beleillik az *Antigonét* (és az *Oidipus királyt*) feldolgozó művek sorába: kortárs politikai-társadalmi viszonyok közé helyezve jelennek meg a sophoklési dráma világ cselekményelemei, karakterei, motívumai, és ezekből épül egy új világ. A *Futótűz* látva a közönség nem maradhat ártatlan annak ismeretében, mit képes okozni egy, a színpadon megjelentetthez hasonló háború. A vérfertőző kapcsolat – katarikus – felismerésével pedig esetleg megindulhat a nézőkben az előadás tartalmával kapcsolatos elemző gondolkodás.⁵⁹ Ha



3. kép: Legelől: Abou Tarek a tárgyalóteremben, középen Nawal ikrei egymással szemben ülve hallgatnak, miután megtudták az igazságot az apjukról és a bátyjukról.

Részlet a Radnóti Miklós Színház előadásából.

Fotó: Dömölky Dániel, 2018. Forrás: a színház Facebook-oldala

ez megtörténik, akkor pedig akár a dráma érzékenyíthet is az aktuális háborús eseményeket mozgó bosszúlánccal és az ezekből fakadó háborús bűncselekményekkel kapcsolatban. Továbbá a mű kiemel néhány módot, melyek segítségével ellen lehet állni ilyen helyzetekben: a dokumentálás (az újságírás és a fényképezés) a bűnösök későbbi felelősségre vonását segítheti, az erőszakos szembeszállás, viszont csak a bosszúlánccal egy következő szemévé válik.⁶⁰

A mű a libanoni polgárháborúra és az azt követő nemzetközi bírósági perre úgy reflektál, hogy az antik dráma motívumait újraértelmezve, de azoktól nem messzire eltávolodva alkotja meg a saját világát. Az *Antigoné*ban Polyneikésre fókuszáló temetlenség motívuma a *Futótűz*ben a polgárháború súlyosságát és – Nawal esetében – a múlt feldolgozhatóságának nehézségét illusztrálja. A görög áldozatok a kortárs drámában kissé kiforgatva jelennek meg: a halotti italáldozat már csak egy vödör vízből áll, az isteneknek elégetett áldozatból pedig a pártvillongások során meggyilkolt és a tűzben elégett emberek lesznek. A madarak motívumát Sophoklésnél isteni jósjelként, a felső szféra által meghatározott keretrendszer jelzőjeként értelmezhetjük, amely (erkölcsi) keretrendszer a polgárháborúban már nem létezhet. Éppen ezért Mouawad ezt a motívumot átértelmezi: a madarak az emberi cselekedetek etikus voltának mérlegelését jelölik azok által, akik hiányolják ezek erkölcsi kereteket.

Jegyzetek

A kutatáshoz nyújtott segítségért és a jelen tanulmány kéziratához fűzött hasznos megjegyzéseikért köszönettel tartozom témavezetőmnek, Bolonyai Gábornak.

1 *Futótűz* 106. Tanulmányomban a következő kiadásra hivatkozom: Mouawad 2007, 7–114.

2 Anouilh 1987.

3 Cairns 2016, 135.

4 Brecht 1969, 219–260.

5 Cairns 2016, 137–139.

6 Glowacki 2003, 113–193.

7 <https://www.bbc.com/news/magazine-33362642>

8 Cairns 2016, 115.

9 Griffith 2016, 43–45.

- 10 Modern Antigóné-feldolgozásokról olvashatunk még itt: Fleming 2006, 163–186; Van Steen 2012, 538–556. Itt pedig több görög dráma modern feldolgozásáról: Hall 2005, 1–46.
- 11 Tanulmányomban az *Antigóné* Mészöly Dezső fordításában idézem.
- 12 Kurtz–Boardman 1971, 143.
- 13 Szijártó 2022, 10–11; ehhez hasonló következtetésre jut Benardete (1999, 130).
- 14 A családra egy nagyon furcsa matematikai tétel érvényes, melyben $1+1=1$ (*Futótűz* 100–101). Nem idegenek a hasonló matematikai paradoxonok az *Oidipus királytól* sem, például Oidipus egyedül ölte meg Laios királyt, mégis azt mondják, hogy több ember követte el a támadást (*Oidipus király* 122–123). Továbbá maga a Sphinx rejtvénye is hasonló, ahogyan egy lénynek a különböző napszakokban eltérő számú lába lehet. A *Futótűz*-ben ilyenképp megjelenő Collatz-sejtést részletesen elemzi Khordoc (2019, 311–315).
- 15 Strauss 2013, 28–29.
- 16 Bár az ikerpár mindkét tagja eljut idáig, egészen más utat járnak be. Jeanne – Oidipushoz hasonlóan – szisztematikusan keresi az igazságot, egy általa tartott bevezető előadás után jut arra a gondolatra, hogy felkutatja a múltat. Bár korábban úgy gondolta, hogy mint a matematikában az $1+1$, olyan egyszerű a válasz a rokoni kapcsolataira is, viszont a végrendelet alapján kell lennie egy apának, aki talán mégis él, és egy bátynak, akiről még nem hallottak (*Futótűz* 25–26). A kurzuson a matematikával való viszonya hasonló ahhoz, ahogyan majd a világ – vagy legalábbis a testvére – viszonyul hozzá, amikor a családi kapcsolataival, ezzel a gráfelmélethez hasonlóan megoldhatatlan(nak tűnő) feladattal foglalkozik: „A matematika viszont, amelybe ezen a [...] kurzuson betekintheznek, egészen más természetű, hiszen megoldhatatlan problémákkal foglalkozunk, amelyek mindig más, hasonlóképpen megoldhatatlan problémák felé vezetnek. A környezetüktől számítalanszor meghallgathatják majd, hogy mennyire haszontalan dolog is ez, amire annyi energiát feccsérelnék. Másképpen fognak beszélni, de főleg másképpen fognak hallgatni és gondolkodni [...] És képtelenek lesznek megvédeni magukat, mert az érveiket is csak kimerítő és igen összetett elméleti formában tudják majd megfogalmazni. Isten hozta magukat a tiszta matematika birodalmában – vagyis a magány vidékein” (*Futótűz* 32). Csak miután Jeanne szinte a titkok teljes hálóját felfedi – kiderült, hogy Nawal börtönben volt, ahol megerőszakolták, majd megszülte ikreit, akik először más nevet kaptak –, indul útnak Simon, vonakodás után, a negyedik részben (*Sarwane lángra kap; Futótűz* 89), hogy befejezze múltjuk keresését. Khordoc is arra a következtetésre jut, hogy ezen jelenet célja a későbbi cselekmények megalapozása (2019, 311).
- 17 Déry-Obin 2014, 36 (saját fordítás).
- 18 Hasonlóan ahhoz, ahogyan Iokasté is gyereket szült Oidipusnak, viszont az ő kapcsolatukban nem erőszakban fogantak a gyerekek.
- 19 Pál–Újvári 2001, 90.
- 20 „Nem gyűlölök senkit, soha, fent járok a csillagok között, örökké” (*Futótűz* 73).
- 21 Azt ígérte Nawal a csecsemőjének, mielőtt elvették volna tőle, hogy „történjék bármi, én mindig szeretni foglak” (*Futótűz, passim*), a fiát a hóhérként pedig gyűlölte, mielőtt megtudta volna az igazságot: „De ahol szeretet van, ott nem férhet meg a gyűlölet. / És hogy képes legyen megtartani ezt a szeretetet, vakon úgy döntöttem, hallgatók” (*Futótűz* 107). Tehát azért, hogy az ígértét az igazság kiderülése után újra fenn tudja tartani, arra kényszerült, hogy ne mondjon semmit, soha többé. Ahhoz hasonlóan, ahogy a beszélgetésekben is a kellemetlen témákat kerülik az emberek, viszont ő nem csak egyes témákat kerül, hanem a teljes beszédet. Vö. Dahab 2009, 150.
- 22 Dahab 2009, 145.
- 23 Oidipus eleve olyan helyzetben van királyként, hogy a kutatás lehetősége (és kötelessége), Nawal ezzel szemben ki kellett, hogy emelkedjen a közegéből ehhez. Jeanne számára pedig az értelmiségi lét inkább elkerülhetetlen végzet és kényszer, mint felelősség és lehetőség: „Megtanultam írni és számolni, olvasni és beszélni. De ez az egész most már nem jó semmire” (*Futótűz* 60).
- 24 Chomsky 1967, 2 (saját fordítás).
- 25 Ironikus módon Nawal fia, Nihad is, mielőtt a börtönbe került volna, dokumentálta az eseményeket: az általa megölt embereket fényképezte a halál pillanatában (*Futótűz* 89–91).
- 26 Benda 1997, 129–134.
- 27 Az ápolónő azt vette a fejébe, hogy amikor nincs ott, Nawal beszél, ezért esténként elindított egy kazettás magnót, és felvette az „ő csöndjét” (*Futótűz* 38–40).
- 28 Dahab (2009, 149) ezt az állítást a következőképpen értelmezi: „Ha a szeretet borzalmat szül, [...] akkor a borzalom is képes lehet a szeretet szülésére” (saját fordítás). Nawal, bár nem képes az ikrek iránt tiszta szeretetet érezni, mégis valamilyen módon kötődik hozzájuk: „szépek, okosak, érzékenyek, bennük van minden győzelmem és kudarcom” (*Futótűz* 85).
- 29 Kurtz–Boardman 1971, 200.
- 30 Karsai György szerint Antigóné el akarja magától távolítani Isménét, ki akarja kényszeríteni tragikus magányát, melynek következtében a mű végére elérheti a célját: a „héroshoz méltó halált” (Karsai 1999, 42–45). Jennet Kirkpatrick megjegyzi, hogy Isméné a 84–85. sorban támogatja Antigóné cselekedetét, és a benne uralkodó „destruktív” vágyak Kreón szerint megegyeznek Antigónééval, még akkor is, ha Isméné nem nyílt, hanem titkos, rejtőzködő módon száll szembe vele („besurrant kigyó”, *Antigóné* 531). Antigóné viszont a nyílt szembeszállás híve, ezért reagál ilyen vehemens módon Isméné óvatosságra intő mondataira (Kirkpatrick 2011, 407–408).
- 31 Bolonyai 2004, 432–433.
- 32 Ez volt a szabrai és satilai mérsárlás, vö. Dahab 2009, 151.
- 33 Perloff (2014, 833)
- 34 Antigóné csak vékonyan, homokkal szórja be a holttestet (*Antigóné* 245–247). Így ez a temetés inkább csak szimbolikus törvénysértés (vö. Butler 2000, 14).
- 35 Butler 2000, 10.
- 36 Kurtz–Boardman 1971, 150 (saját fordítás).
- 37 „Öt évig raboskodott itt. Amíg a többieket kínozták, ő egyre csak énekelt.” *Futótűz* 67.
- 38 Simon Attila megjegyzi, hogy míg Kreón, Isméné és a Kar *nomos*-nak, törvénynek nevezi Polyneikés eltemetésének a tiltását, addig Antigóné *kérygmán*-nak, hirdetménynek, Kreónt pedig vagy a keresztneven szólítja meg, vagy *stratégos*-nak, nem pedig a többi szereplőhöz hasonlóan valamilyen királyokra használatos szóval (például a *basileusszal*, Simon 2007, 55). Tehát Antigóné nem tekinti törvénynek a zsarnok parancsát, ezért ilyen heves Kreón reakciója Antigóné tetteire (Karsai 1999, 40–41). Kreón törvénye törvényes, viszont a jogszerűségnek csupán a formai kereteit tartja be, és nem szolgálja az igazságosságot, így egyszerre válik jogszerűvé és jogtalanná (Simon 2007, 56–57). Ez a tény azonban nem bizonyítja azt, hogy Antigóné tette jogszerűbb lenne, mint Kreón törvénye, hiszen a cselekedetét Teiresias jóslata nem igazolja, és az istenek sem mentik meg a haláltól (Simon 2007, 58).
- 39 Olyan értelemben, hogy például még nem szült gyermeket, vagy a Labdakidák átka sújtja (vö. Butler 2000, 23).
- 40 Butler 2000, 23.
- 41 „mert sok hősnak erős lelkét Hádészra vetette, / míg őket magukat zsákmánynul a dögmadaraknak / és a kutyáknak dobta” (*Ilias* I. 3–5); „vagy a földön lett / a vadak s madarak zsákmánya” (*Odysseia* XXIV. 291–292), ford. Devecseri Gábor.
- 42 Vö. *Antigóné* 203–206, 696–699, 1016–1018, 1081–1083.
- 43 Ez a farkashoz kapcsolódó kép a Bibliában vissza-visszatér, lásd pl. Ez 22,27; Mt 10,16, de fontos megemlíteni, hogy Benjámín

- törzsére vonatkoztatva viszont pozitív, harciasságot és erőt fejez ki (Ter 49,27).
- 44 Az eredeti címben megjelenő „*incendies*” szó szerinti fordításban ’tűzvész’ jelent.
- 45 Ahogy a későbbiekben hasonló helyzetekben használja a dráma 61., 69. és 71. oldalain is.
- 46 Pál–Újvári 2001, 259.
- 47 El Ramy 2012, 129.
- 48 Ahogy Sawdától megtudhatjuk (*Futótűz* 43–44), amikor Wahabot éjjel elhurcolták, ő Nawal nevét kiáltotta, bár más nem lett volna képes ordításra. Ez rímel arra, ahogy Nawal is képes hallatni a hangját, ha szükségesnek érzi.
- 49 Ezzel a mondattal Antigoné tulajdonképpen Kreón törvényének autoritását utasítja el (vö. Butler 2000, 9).
- 50 El Ramy 2012, 127.
- 51 Stoneman 2011, 8. A jóslás fontosságát mutatja az is, hogy már Homérosznál megjelentek jósláshoz kötődő jelenetek, például *Ilias* I. 62–64: „Hát csak kérjük meg valamely jóst vagy papot [...], hogy megmondja, miért így bosszús Phoibos Apollón”; *Odysseia* XV. 160–165: „Hát mikor ezt mondotta, madár szállt jobbra fölötte: / sas volt, körme között hízott nagy hőszinü lúddal, [...] közelükbe kerülve, / jobbfele szállt paripáik előtt el. Látva e látványt / mind megörültek” (ford. Devecseri Gábor).
- 52 Goldhahn 2018, 56–57.
- 53 Az *Oidipus királyé* viszont igen.
- 54 Sawda viszont nem hiszi, hogy javulnának túlélési esélyeik, ha szert tennének erre a tudásra, és tovább folytathatnák az írástudói létükből fakadó dokumentációs-tényfeltárós feladatukat. Egy újságnál dolgozó társukat is megölték, csak „*darabokra hullott képek*” és a dokumentáció eszköze: a fényképezőgépe maradt meg. Egy olyan világban, ahol „*a tárgyaknak több az esélyük a fennmaradásra, mint nekünk, embereknek*”, nem marad neki más, csak az ének, hogy felhívja a borzalmakra a figyelmet, bár már ennek se látja értelmét (*Futótűz* 62).
- 55 A mű francia címe *Incendies* („tűzvészek”), és ugyanez a szó köszön vissza a dráma négy nagyobb egységének címében (*Incendie de Nawal*, *Incendie de l'enfance*, *Incendie de Jannaane*, *Incendie de Sarwane*).
- 56 Ez a temetés teljesen törvényesen és szabályosan történik (vö. Griffith 2016, 330), még akkor is, ha Kreón nem önszántából, hanem csak a jóslat hatására cselekszik.
- 57 Sőt, a Kar talán úgy is gondolja, hogy Kreónnak személyesen kell elvégeznie a temetést ahhoz, hogy az istenek kegyelmét megnyerje, Kreón viszont mind a temetést, mind Antigoné sziklasírjának kinyitását nem személyesen, hanem szolgálival végezteti, lásd Benardete 1999, 130–131.
- 58 Strauss szerint a családi és a kollektív-politikai identitások, a korábbi és az újabb világfelfogások, elképzelések a polistról azok, melyek a konfliktust generálják. Strauss 2013, 22–24.
- 59 Déry-Obin 2014, 34.
- 60 Nawal talán sohasem találkozott volna újra a fiával, ha nem gyilkolja meg a milicisták vezetőjét, viszont talán könnyebben el tudta volna kerülni az elfogását, és így a börtönt és a vérfertőző erőszakot.

Bibliográfia

- Anouilh, J. 1987. *Antigone*. Ligugé–Poitiers.
- Benardete, S. 1999. *Sacred Transgressions. A Reading of Sophocles' Antigone*. South Bend.
- Benda, J. 1997. *Az írástudók árulása*. Ford. Rónai Mihály András. Budapest (eredetileg: *La trahison des clercs*. Párizs, 1927).
- Bolonyai, G. 2004. „Utószó”: Domokos Mátyás (szerk.): *Szophoklész drámái*. Budapest, 429–436.
- Brecht, B. 1969. „Sophokles Antigonéja” (ford. Eörsi István): *A játszma vége. Modern egyfelvonásosok I.* Budapest, 219–260.
- Butler J. 2000. „Antigone's Claim”: *Antigone's Claim, Kinship Between Life and Death*. New York – Chichester – West Sussex, 1–25.
- Cairns, D. 2016. *Sophocles: Antigone*. London–Oxford.
- Chomsky, N. 1967. „The Responsibility of Intellectuals”: *The New York Review of Books* (online elérés, <https://www.nybooks.com/>).
- Dahab, F. E. 2009. „Of Broken Promises and Mended Lives: The War-Ravaged World of Wajdi Mouawad”: *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*. Lanham, 135–171.
- Déry-Obin, T. 2014. „De la reconnaissance à la responsabilité: L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad”: *Nouvelles Études Francophones* 29, 26–41.
- El Ramy, R. B. 2012. „Échapper à la fatalité des violences: »Le Sang des promesses« de Wajdi Mouawad”: *Esprit* 384, 127–130.
- Fleming, K. 2006. „Fascism on Stage: Jean Anouilh's *Antigone*”: V. Zajko – M. Leonard (szerk.): *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford – New York, 163–186.
- Glowacki, J. 2003. „Antigoné New Yorkban” (ford. Kálmán J.): *Ilja próféta: mai lengyel drámák*. Budapest, 113–193.
- Goldhahn, J. 2018. *Birds in the Bronze Age. A North European Perspective*. Cambridge.
- Griffith, M. 2016. *Sophocles: Antigone*. Cambridge.
- Hall, E. 2005. „Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century”: E. Hall – Macintosh – A. Wrigley (szerk.): *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford – New York, 1–46.
- Holstun, J. 2015. „Antigone Becomes Jocasta: Soha Bechara, *Résistante*, and *Incendies*”: *Mediations* 29, 3–42.
- Karsai, Gy. 1999. „Antigoné hősiessége”: Uő: *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*. Budapest, 25–49.
- Kelemen, K. 2022. *Szophoklész: Antigone. Műsorfüzet* <https://public.radnotiszinhaz.marquard.hu/b76389df-207a-4b95-a182-cd323312df70#page=1>
- Khordoc, C. 2019. „Visibility Graphs and Blindspots: Wajdi Mouawad's *Incendies* and its Mathematical Poetics”: *French Cultural Studies* 30, 307–316.
- Kirkpatrick, J. 2011. „The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles' *Antigone*”: *The Review of Politics* 73, 401–424.
- Kurtz, D. C. – Boardman, J. 1971. *Greek Burial Customs. Aspects of Greek and Roman Life*. London.
- Lacan, J. 1986. „La fonction du beau”: J.-A. Miller (szerk.): *Le séminaire de Jacques Lacan*. Paris, 271–281.
- Mouawad, W. 2007. „Futótűz” (ford. Molnár Zs.): Upor L. (szerk.): *Történet a hetediken: mai kanadai drámák*. Budapest, 7–114.
- Pál J. – Újvári E. 2001. *Szimbólumtár, Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest.
- Perloff, C. 2014. „Tragedy Today”: *PMLA* 129, 830–833.
- Simon, A. 2007. „Antigoné és Kreón törvénye”: *Ókor* 6., 51–60.
- Stoneman, R. 2011. *The Ancient Oracles: Making the Gods Speak*. New Haven.
- Strauss, J. 2013. *Private lives, public deaths: Antigone and the invention of individuality*. New York.
- Van Steen, G. 2012. „Enter Antigone, Let the Agones Begin. Sophocles' *Antigone* in Nineteenth-Century Greece”: K. Ormand (szerk.): *A Companion to Sophocles*. Malden–Oxford, 538–556.

Ferenczi Attila klasszika-filológus, az ELTE BTK Latin Tanszékének tan-székvezető egyetemi docense. Fő kutatási területe a római irodalom története.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Az in-terpretáció hatalma. Egy ellentmon-dás Valerius Flaccus Argonauticájá-ból* (2022/3).

Gloviczki Zoltán klasszika-filológus, főiskolai tanár. Fő kutatási területei a római irodalom és az antik esztétika.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *„Chaos, így hívták”. A Metamorphoses és a nemlineáris dinamika* (2010/2).

A klasszikus nyelvek tanítása Magyarországon

Ferenczi Attila – Gloviczki Zoltán

Magyarország a kora újkor elejét a Habsburg Birodalom részeként érte meg, a magyar ajkú és identitású nemzeti vezető réteg azonban nem kívánt beolvadni az osztrák birodalmi elitbe. A szembenállás a nyelvi és részben kulturális szempontból is idegen uralommal egészen a 19. század forradalmi és romantikus nemzeti korszakáig sajátos helyet és szerepet biztosított a latin nyelvnek, mivel a tiltakozást kiváltó hivatalos német és az uralkodó által el nem fogadott magyar helyett a latin hivatalos használata született meg kompromisszumos megoldásként, és ezzel a latin nyelv a hétköznapi élet része és egyben a nemzeti ellenállás eszköze és jelképe lett. Ugyanakkor a felvilágosodás kritikus hozzáállása, a nemzeti nyelvek szerepének növekedése és a természettudományok térhódítása a korábbi humán műveltséggel szemben Magyarországon is éreztette hatását. A közoktatás első szabályozó dokumentuma, a Mária Terézia osztrák császárnő és magyar királynő által kiadott *Ratio Educationis* (1777) mégis a praktikus és ezért megtartandó tárgyak közé sorolta a latint. A korszakban, ahogy az egyik legnépszerűbb korabeli magyar író, Jókai Mór fogalmazott, a magyarok anyanyelve mellett a latin „apanyelvükké” vált. Ez adja a magyarázatát annak a kivételes ténynek is, hogy Magyarország jogilag hivatalos nyelve 1844-ig a latin volt. Ennélfogva a latin nyelv oktatása sokáig elsősorban kimondottan praktikus célokat szolgált, hiszen a mindennapi hivatalos szóbeli és írásbeli érintkezés eszköze volt. Nem maradt azonban hatás nélkül az ezzel egyidőben formálódó német újhumanizmus sem, mely a latin – és a görög – esztétikai és erkölcsi szerepét hangsúlyozta, s biztos alapja lett annak, hogy a klasszikus nyelvek oktatása a korszerű 19–20. századi iskola kialakulása során mindvégig megőrizte domináns tantárgy szerepét. A magyar középiskolában csak a 19. század elején tértek át a magyar tanítási nyelvre, addig a tankönyvek latinul íródtak, és az órákon is főként latinul beszéltek. Ez a történeti háttér sajátos helyzetet biztosított később is a latin nyelvnek, mely még sokáig a legmagasabb óraszámban tanított iskolai tantárgy volt, és először csak az 1883-ban létrehozott reál-tagozatos középiskolákban csökkent ez a szám. A görög a humanisztikus gimnáziumokban a II. világháború végéig választható tantárgy marad, de az 1924-es oktatási törvénytől az iskolarendszer további polarizálódásával párhuzamosan lassan és összességében mindkét tárgy kisebbségbe szorult a modern nyelvekkel szemben. Hagyományuk és elfogadottságuk ugyanakkor erős marad: mind az 1924-es XI. tc. mind a nemzeti hagyományokat hangsúlyozó 1934. évi XXI. tc. kitér arra, hogy a magyar oktatás legerősebb alapja és félretolhatatlan eleme a klasszikus nyelvek, különösen a latin tanítása. A két nyelv szerepének csökkenését annak fényében kell értelmeznünk, hogy a nyolc évfolyamos gimnáziumokban még az 1938-as központi tantervekben is a magyar nyelv és irodalomra nyolc év alatt 29 óra, a történelemre (harmadik osztálytól) 17, a latin nyelvre a fiúgimnáziumban 34, a leánygimnáziumban (harmadik osztálytól) 26 óra jutott.

A II. világháborút követő szovjet befolyás, majd 1948-tól totális diktatúra részben a nyolc évfolyamos általános iskola és annak demokratizálása miatt vezette ki a köte-

Az angliai Bloomsbury Kiadó 2024-ben fogja megjelentetni a *Teaching Classics in Schools Worldwide* [A klasszikus nyelvek a világ közoktatásában] című kiadványát. Ez az írás az ebben a kiadványban angolul megjelenő Magyarországra vonatkozó összefoglalás magyar nyelvű változata.

lező latinoktatást, sőt annak lehetőségét is az 5–8. osztályból. Részben a latin nyelvet az akkor elitelt katolikus egyházhoz és a korábbi, szintén ellenségnek tekintett társadalmi elithez kötötték, ennek ellenére a legsötétebb politikai korszakban, 1950 és 1957 között is lehetett Magyarországon a latin nyelvet – a kötelező orosz mellett – választott tárgyként tanulni. Az orosz nyelv stratégiai uralma mellett a latin nyelv tanításának ingadozó óraszámai, módszertani reformjai lényegében együtt mozogtak a többi – jórészt szintén az „ellenséges” Nyugat-Európából származó – élő idegen nyelvével. Az 1960-as évek enyhülésével magyarázható az az 1966–67-es reform, mely korszerű, a modern nyelvoktatás korabeli eredményeire is támaszkodó tantervet, tankönyveket, oktatási segédleteket eredményezett. A korszak globális modernizációs törekvései ugyanakkor a latin szerepének általános csökkenésével jártak. Csökkent a választhatósága, az óraszámai. Az 1970-es évek kezdetén azonban egyfajta társadalmi reneszánsza kezdődött el a latin tanulásának, az óraszámok lassan emelkedni kezdtek. A nyolcvanas évek elejéig, hosszú időre a kétheti 5 tanóra vált általánossá, a 9–12. évfolyamokban működő gimnáziumok első két évfolyamán az orosz mellett második idegen nyelvként, majd a második két évben szabadon választható tárgyként kezelve a latint. A latin oktatásának újszerű stratégiai paradigmája is született, annak elsődleges céljaként az esztétikai megközelítést téve meg. Ennek megfelelően az 1978–79-es tanévben bevezetett tantervek kevesebb, mint egy évnyi mesterséges gyakorlószöveg-olvasás után az elsősorban aranykori szépirodalmi szövegek olvasását és irodalmi elemzését teszik meg központi céllá. Négyévnyi, heti két, illetve három órányi tanulás után Horatius és Tacitus szövegeinek – természetesen bőséges jegyzetekkel kísért – esztétikai szintű megértését kívánják elérni, ami ugyan napjainkra a tanulási szokások, iskolai igények változásaival egyre kevésbé látszik reálisnak, mégis egy koherens, átgondolt és szakmai szempontból magas szinten kidolgozott koncepciót, valamint egy erre épülő, néhány év alatt kiforrott tankönyvcsaládot eredményezett.

A jelenlegi helyzet kialakulása

A latin nyelv oktatásáért ugyanakkor azóta is kulturális dzsungelharc folyik. Akkor még a hivatalokkal, ma inkább a társadalmi igényekkel szemben. A mozgalom élén mindvégig a Magyar Ókortudományi Társaság állt, mely előbb országos tanulmányi versenyt szervezett a latin népszerűsítésére, majd 1984-ben elérte, hogy a többi tantárgy közé kerüljön a hivatalos országos versenyprogramban is. 1990-től támogatta magyar diákoknak az Arpinóban megrendezett Cicero versenyen való részvételét, majd kiharcolta, hogy az egyetemi belépés szempontjából előnyt jelentsen a latin érettségi, illetve nyelvvizsga. Mindeközben a latint tanuló diákok aránya 1984-ben, tehát az államszocialista éra utolsó éveiben a teljes középiskolai populáció 4,1%-a volt.

Az államszocialista rendszer bukása 1990-ben az iskola-rendszer átalakulásához is vezetett. Az 1990. évi IV. tc. egyfelől kimondta, hogy az orosz nyelv kötelező oktatása megszűnik, így választható nyelvként jóval erősebb pozícióba került a latin nyelv, másfelől újra lehetővé tette, hogy az állami iskolák mellett alternatív magánfenntartású és a korábban is működő egyházi iskolák mellett újabbak is működjenek. Mindez együtt járt azzal is, hogy a több mint negyven éves kommunista uralmat

követően a társadalom egy része a világháború után erőszakkal félresöpört kulturális hagyományok változatlan feltámasztására törekedett, és e kultúra egyik legfontosabb alapjának a latint tekintette, így a latin egy évtizeden át szinte természetellenes népszerűségnek örvendett: több középiskolában kötelező tantárggyá vált, és voltak olyan esztendőik, amikor az angol és a német után a harmadik legtöbb tanuló által tanult idegen nyelvként szerepelt, és nem ritkán első, azaz megalapozó idegen nyelvként oktatott. Az 1990-es években sorra jelentek meg a szakmailag – az előzmények alapján érthető módon – sokszor kevésbé megalapozott, ám annál innovatívabb nyelvkönyvsorozatok. Az állam ekkoriban ingyenes átképzést biztosított korábban orosz nyelvet tanító nyelvtanároknak, hogy az orosz helyett más idegen nyelveket tudjanak tanítani. Ebben a programban vett részt sikeresen a latin is, korábbi oroszstanárokból gyakran éppen latin szakos tanárokká képezték át ezeket a gyakorló pedagógusokat.

Az ógörög nyelv a középiskolai curriculumba 1945-öt követően sosem került már vissza, néhány középiskolában kedvelésből, szakköri formában tanulják diákok, lelkes latintanárok segítségével.

Az ezredfordulót követően a piaci alapú kijózanodás következett, kulturális nosztalgiák helyett egyre inkább a nyelvtudás praktikus használhatósága lett fontossá az oktatást meghatározó társadalmi környezet számára. A magyar mint elszigetelt finnugor nyelv sem a Magyarországot körülvevő országok indoeurópai nyelveket beszélő népeivel, sem a távolabb élő más finnugor nyelvek beszélőivel nem tud kommunikálni. A finnugor nyelveken belül nem létezik még a legkorlátozottabb kommunikációs közösség sem. A magyar társadalom és oktatásügy egyik legnagyobb problémája az idegen nyelvek ismeretével, használatával kapcsolatos. Minden felmérés azt mutatja, hogy a lakosság jóval kisebb része (vallja azt magáról, hogy) tud valamilyen idegen nyelven kommunikálni, mint a hasonló fejlettségű más európai országokban. A nyelvtudás hiánya negatívan befolyásolja a társadalmi produktivitást, és az egyén szempontjából a legfontosabb akadály lehet a munkaerőpiaci sikerességnek. Míg a politikai váltás előtt szinte teljes volt a társadalmi konszenzus abban a tekintetben, hogy ennek oka az orosz nyelv kötelező oktatása a közoktatásban, de az elmúlt évtizedek csalódást keltő adatokkal bizonyították, hogy a problémának/hiányosságnak mélyebb társadalmi, kulturális és didaktikai okai vannak. Éppen ezért tűnhet úgy a nyelv választás elé állított családoknak, hogy bármely élő idegen nyelv tanulása jobban szolgálja gyerekeik jövőjét, mint a latin. Ehhez társul az a körülmény, hogy társadalmi szinten, sőt az oktatás világán belül sem sikerült eddig szélesebb körben korszerű módon értelmezni és pozicionálni a 21. századi latinoktatás lehetséges céljait és lehetőségeit. Ezek a tényezők együttesen magyarázzák azt a drámai visszaesést, amelyet az alábbi táblázat adatai mutatnak. Három adat-fajta mutatunk: az első táblázat a közoktatásban résztvevő diákok körében mutatja a latinul tanulók számát. Magyarországon a közoktatásban folytatott tanulmányokat a 12. évfolyam végén érettségi zárja azokban az iskolatípusokban, ahol latin nyelvet is tanulnak. A második táblázat ennek adatait mutatja a vizsga szintjének megjelölésével. A vizsgát két szinten lehet letenni közép szinten, amely megfelel a Közös Európai Referenciakeret (*Common European Framework of Reference for Languages*, innen: KER) B1-es szintjének, illetve emelt szinten, amely a B2-es

KER szintnek felel meg. A harmadik adatcsoport az állami akkreditációval rendelkező nyelvvizsgákat mutatja. Magyarországon, éppen az idegen nyelvek ismeretével kapcsolatos fentebb említett társadalmi probléma kezelésére, a nyelvtudást állami akkreditációval rendelkező vizsgákon lehet megmérni, és az ezeken szerezhető bizonyítványok előnyöket jelentettek a felsőoktatási felvételi folyamatában, fizetéskiegészítést eredményeztek bizonyos meghatározott munkakörökben, illetve a nyelvvizsga-bizonyítvány megszerzése a legutóbbi időkig a diplomaszerezés feltétele volt a felsőoktatásban.

1. táblázat. Latin nyelvet tanuló diákok a közoktatásban
(forrás: Oktatási Hivatal)

Év	Latint tanuló diákok	% összes diák közül (14–18 éves)
2005	11441	1.72
2006	11795	1.77
2007	11207	1.69
2008	11086	1.7
2009	10459	1.59
2010	10855	1.64
2011	9946	1.53
2012	8951	1.43
2013	8064	1.38
2014	6430	1.17
2015	5113	0.98
2016	4965	0.93
2017	4564	0.88
2018	4218	0.84
2019	4621	0.93
2020	3495	0.73
2021	3091	0.6
2022	2931	0.57

2023-ban a latinul tanuló összesen 2931 diák az érintett teljes tanulói korosztály (14-18 év közöttiek) 0,8%-át, az érettségit adó középiskolába járó azonos generációnak is csupán 1,5%-át jelenti. Emlékeztetőül: ugyanez a szám 1984-ben 4,1 % volt!

2. táblázat. Latin érettségi vizsgák
(forrás: Oktatási Hivatal)

Év	Vizsgák száma (latin, B1)	Vizsgák száma (latin, B2)	Vizsgák (latin, összesítve)	% az összes vizsga közül (B1)	% az összes vizsga közül (B2)	% az összes vizsga közül (összesítve)
2010	490	121	611	0.11	0.44	0.13
2011	401	81	482	0.09	0.26	0.1
2012	382	83	465	0.09	0.23	0.1
2013	443	72	515	0.11	0.19	0.11
2014	380	50	430	0.1	0.13	0.1
2015	250	44	294	0.07	0.05	0.06
2016	284	42	326	0.08	0.1	0.08
2017	200	46	246	0.06	0.11	0.06
2018	322	36	358	0.09	0.09	0.09
2019	244	28	272	0.07	0.06	0.07
2020	184	36	220	0.06	0.06	0.06
2021	176	43	219	0.05	0.06	0.05
2022	180	42	222	0.05	0.06	0.06

3. táblázat. Államilag akkreditált latin nyelvvizsgák
(forrás: Oktatási Hivatal)

Év	Vizsgák (latin)	% összes vizsga közül
2014	113	0.09
2015	118	0.09
2016	86	0.06
2017	91	0.08
2018	77	0.06
2019	83	0.07
2020	70	0.08
2021	69	0.08
2022	49	0.06

A jelenlegi helyzet

A latinra ma érvényes oktatási szabályozás jellegzetességei mind az ezredforduló előtt, és az azt követő néhány évben alakultak ki. A ma érvényes Nemzeti Alaptanterv első változata 1995-ben máris érzékeltette azt a mérséklődő jelentőséget, amely a „korszerű tárgyakkal szemben” a latinnak juthat. A tanterv első megfogalmazásában nemcsak a latint nem említette létező tárgyként, de az idegen nyelvek fogalmát az „élő idegen nyelv” szókapcsolatba ágyazza. Az említett Ökortudományi Társaság és a Magyar Tudományos Akadémia fellépése eredményezte, hogy az azóta háromévente felülvizsgálandó és több alkalommal erős reformokon áteső egységes tantervben előbb az említés szintjén, majd egy kiegészítő részletesebb szabályozásban már szakmai teljességében megjelenhessen a latin. Szerepe a központi tartalmi szabályozásban mindvégig komoly oktatáspolitikai küzdelmekkel volt biztosítható, ugyanakkor a lehetőség arra, hogy korszerű keretek közé helyezzük szabályozását, alkalmat adott arra is, hogy korszerű szemléletben fogalmazzuk újra a latinoktatás szerepét, céljait, módszereit. A latinoktatást sikerült a kompetenciafejlesztés fogalmi és fejlesztési keretei közé, az általános nyelvi fejlődés eszközrendszerébe illeszteni. Különösen jelentős e szempontból a 2002-ben bevezetett általában is innovatív szemléle-

tú, kompetencia-alapú központi érettségi szabályozás, mely a korábbinál jóval kreatívabb, a nyelvhasználat és nyelvoktatás korszerű szempontjait figyelembe vevő követelményrendszert határoz meg mindmáig.

A latin nyelv ma választható második idegen nyelvként szerepel a tantervekben. Készült egy-egy kerettanterv a négyosztályos (9–12. évfolyam), hatosztályos (7–12. évfolyam) és nyolc évfolyamos gimnáziumok (7–12. évfolyam) számára, illetve megjelent egy *Latin örökségünk* című tantárgy a nyolcosztályos gimnáziumok első két évfolyama számára (5–6. évfolyam). A tantervek kevés mozgási lehetőséget adnak a gimnáziumok számára sajátos, egyéni terveik megvalósításához. Az azonban fontos megerősítő gesztus, hogy második nyelvként, heti – legalább – 3 órában lehet tanítani azokban az iskolákban a latin nyelvet, ahol vállalják az igazgatók a tanítást, s ahol a gyerekek az egyik élő nyelv helyett a latint választják. Az oktatási kormányzat és a jogszabályok lehetőséget adnak a latin nyelv tanítására, de ezt természetesen nem írják elő senki számára sem. Ez minden esetben az iskola döntése, ami legtöbbször a szülői igényeknek kíván megfelelni.

A latinoktatás belső tartalmi struktúrája az évtizedek óta rögzült, nagyjából egyharmad-egyharmad arányú nyelvtani, latinról magyarra fordítási és kultúrtörténeti fejlesztésre épül. A pedagógiai kultúra lassú, de általános korszerűsödése a latint tanító tanárokat is megérinti. Ennek egyértelmű jele volt a 2005 óta folyamatosan működő kétszintű érettségi rendszere, amely egyértelmű lépéseket tett a kompetenciamérő vizsgáztatás bevezetése irányába. A lassú módszertani megújulás mellett azonban komoly teher a ma – adminisztratív okokból – gyakorlatilag egyeduralkodó (azaz a jelenleg egyetlen állami akkreditációval rendelkező) tankönyv, mely sajnos minden egyébként végbement elméleti és szemléleti változás ellenére azonos az 1970-es években kifejlesztett, egyébként szakmailag megbízható, fentebb említett tankönyvcsaláddal, csupán a könyvben szereplő szövegek mennyisége csökkent. A kerettantervek tartalmát is ez a tankönyvsorozat határozza meg. A magyar okortudomány és latintanítás nagy adóssága egy korszerű tankönyv fejlesztése, melynek anyagi háttere nem áll rendelkezésre. Hiányzik továbbá a latintanárok közösségéből is a konszenzus, milyen irányban lehetne meghaladni, túllépni a kanonikus-esztétikai oktatási célképzet meghatározottságain.

Új tantárgy ugyanakkor – és talán didaktikai és szemléleti továbblépésre is alkalmat ad – a kerettantervben a *Latin örökségünk* címet viselő kétéves tantárgy. A nyolc évfolyamos gimnázium tanulói a kerettanterv alapján a 7. évfolyamon kezdik meg történelemtanulmányaikat. A *Latin örökségünk* nevű tantárgy ezt készíti elő. A kerettanterv az 5–6. évfolyamon egy

olyan tantárgy bevezetéséhez ad útmutatást, amely egyszerre alapozza meg a történelem és a latin nyelv tanulását is, ám önmagában is értelmezhető, lezárható rövid stúdium. A tantárgy alcíme *Az európai műveltség latin alapjai*, s ebből is kitűnik, hogy a tantárgy közvetve mindazon fejlesztési célok eléréséhez hozzájárul, amelyek a történelem, illetve a latin nyelv tanulása során elsődlegesek: különösen fontos benne Magyarország (*Pannonia Provincia*) római emlékeinek megismerése, illetve a latin nyelv magyar történelmi vonatkozásainak feltárása. A tantárgy célja végső soron az, hogy az életkori sajátosságokhoz illeszkedő, érdeklődést felkeltő ismereteket adjon, valamint, hogy fejlessze a történelem és a latin nyelv további tanulását lehetővé tevő kompetenciákat.

A latin nyelv tanítása a felsőoktatásban

A felsőoktatásban a közoktatáshoz némiképp hasonló jelenségek figyelhetők meg. A két világháború közötti időszakban a bölcsészettudományi karokra csak latin nyelvtudással (latin nyelvből letett érettségi vizsgával) lehetett beiratkozni, így azoknak a diákoknak, akik reáliskolába jártak, és így nem rendelkeztek latin érettségivel, magánúton kellett az egyetem megkezdése előtt pótolni ezt a tudást, és leérettségizni latinból. Kötelező volt a latin a jogi karokon, illetve az orvostudományban is. A második világháború után azzal kívánták az esélyegyenlőséget biztosítani, hogy az egyetemi képzés ideje alatt is meg lehetett szerezni ezt a tudást. Ennek érdekében minden hallgatót egy négy szemeszter hosszúságú ún. latin érettségipótló nyelvi kurzusra utaltak egyetemi tanulmányaik részeként. Később leszűkült azoknak a szakoknak a száma, amelyek megkövetelték a latin nyelv ismeretét. Ezek a következő szakok voltak: történelem, néprajz, művészettörténet, filozófia és természetesen a neolatin nyelvek. Mára ez a következőképpen módosult. Az orvosi képzésben nem beszélhetünk általános latin nyelvi ismeretek tanításáról, sokkal inkább pragmatikus orvosi nevezéktan megtanításáról. A képzési idő heti két óra, két szemeszteren át. A jogi képzésben egy félévre szorult vissza a latin nyelv oktatása. A bölcsészettudományi karokon is általánossá váltak a két szemeszteres latin-kurzusok, melyeket nem zár vizsga. Magyarországon egyetlen MA-program sem követel meg latin nyelvtudást a klasszika-filológián kívül. A bolognai rendszernek megfelelő, kétszintű képzés bevezetése (2005) óta az egyetemi klasszika-filológia szakot is el lehet kezdeni a latin vagy görög nyelv előzetes ismerete nélkül. Az azóta eltelt években folyamatosan növekszik azoknak a hallgatóknak az aránya, akik a felsőoktatásban kezdik meg mindkét nyelv tanulását.

Tordai Éva műfordító. Legfontosabb munkái: Seneca: *Föníciai nők* (2006); Aischylos: *Heten Thébai ellen* (2015); Apollónios Rhodios: *Argonautika* (2018); Plautus-komédiák (2023).

Legutóbbi fordítása az *Ókorban*: Plautus: *Truculentus* (2022/2).

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Az interpretáció hatalma. Egy ellentmondás Valerius Flaccus Argonauticájából* (2022/3).

Terentius: *A testvérek*

Tordai Éva fordításában, Ferenczi Attila bevezetésével és jegyzeteivel

Az *Adelphoe* új fordítása elé

A testvérek fordításának megjelenésével a magyar ókortudomány egyik régi ellentmondása oldódik fel. Publius Terentius Afernek ez a minden valószínűség szerint utolsó darabja az ókorral foglalkozó szakemberek körében régóta a szerző legismertebb munkája. Az egyetemi tankönyvként használt *Auctores Latini* sorozat 17. köteteként 1973-ban, fél évszázaddal ezelőtt jelent meg a komédia latin szövege Tegye Imre bevezetőjével és kommentárjával, és azóta generációk olvasták latin szakos tanulmányaik részeként ezt a szöveget, mégsem volt modern magyar fordítása egészen mostanáig. Ebben az állapotában hagyományos kánonunk egyik utolsó ilyen darabja volt.

Már az *Auctores Latini*-kötet megjelenése előtt is Terentius egyik legismertebb és legnépszerűbb munkája volt *A testvérek* (latin címén: *Adelphoe*), nem a kötetből lett ismert, hanem az ismertsége miatt választhatták ki a sorozat számára. Népszerűsége rávilágít a műfajjal szemben irodalomtörténeti elégedetlenségek egyik jól látható forrására is. A *fabula palliata*, a görög tárgyú római komédia látszólag ugyanis laza – az elégedetlenség szerint túl laza – szállal kötözi oda cselekményét, jellemeit és a körülöttük kibontakozó konfliktust az adott korszak társadalmi, politikai realitásaihoz. A legegységesebb kivételt talán *A testvérek* jelenti. A darab cselekménye ugyanis könnyen olvasható allegóriaként. A két főszereplő, Micio és Demea alakja gond nélkül felidézheti a korszak, azaz a Kr. e. 2. század két vezető római politikusának és egyben meghatározó szellemi igazodási pontjának, a Scipió(k)nak és Catónak az alakját. Micio elfogadó, engedékeny és nagyvonalú, míg testvére, Demea rigorózus, régimódi és takarékos. Szembenállásuk ebben az olvasatban azokat a választásokat jelenítette meg, amelyek előtt a második pun háború után a római társadalom – vagy legalábbis annak társadalmi elitje – találhatta magát. Az ötödik felvonás fordulata ráadásul szokatlan nagyvonalúsággal értelmezi a két archetipikus attitűd szembenállását és egyszersmind örök egymásra utaltságát. Micio nem lehet meg Demea nélkül, mert ha szigorú testvére nem tölti be többé szerepét, és nem tartja vissza attól, hogy újító elveit azonnal meg is valósítsa, a normalitás világának helyét átveszi az örökre rögzített Saturnalia. A két szélsőséges figura feltételezi és igényli a másik létét. Ilyen kézenfekvő módon társadalmiasítható konfliktust egyetlen másik ránk maradt római komédia sem kínál. A szöveget be is kívánták tenni a szerkesztők az 1952-ben megjelent *Világirodalmi antológia* első kötetébe, de nem az egész szöveget fordították le, hanem egy olyan vázlatot, amelyből megérthető ez az allegória. Meller Péter fordítása ugyanis nem egy részletre korlátozódik, hanem az egymást követő lefordított részeket követik a cselekmény előre haladását. Az antológiában közölt szövegből tehát megismerhető a mese, de elvész az irodalmiság.

Terentius nehezen lépett ki Plautus árnyékából. Míg az idősebb pályatársat érdekessé tette a régóta feltételezett közeli kötődése a népies itáliai színjátszás különböző formáihoz, illetve a sajátos művi és művészi színpadai nyelve, amelyen szereplői megszólalnak, Terentius esetében éppen ez a két szempont – az eredetiség és a nyelv – az örök második helyet jelölte ki számára. Terentius ugyanis mind a hat ránk maradt művében hűségesen követi a görög újkomédia mestereit, négyben a legnagyobbat, Menandrost, kettőben pedig (*Hecyra*, *Phormio*) a viszonylag kevésbé ismert Karystosi

Apollodórost. Ahogyan *Az androsi lány (Andria)* prologusából kiderül, Terentius másféle viszonyt képviselt görög elődeihez, mint idősebb pályatársai. A különbség a (későbbi filológusok által) *contaminatio*nak nevezett szerkesztési technikában rejlik. Míg elődei meglehetősen szabadsággal vágták és szabták a görög nyelvű komédiákban olvasott történeteket, Terentius ebben a darabban csupán egyetlen jelenetben módosít Menandros cselekményén, ahogyan erről tudósítja is darabja nézőit / olvasóit a prologusban. Terentius bevallottan szorosabban követi görög pályatársait, mint elődei, és a görög történetek adaptációjával próbálkozik, nem pedig egészen új struktúra létrehozásával a görög alkotóelemekből. Mondanunk sem kell talán, hogy ezzel nagymértékben el is veszítette érdekességének jó részét a nemzeti irodalomtörténet-írás és a klasszika-filológia szoros kölcsönhatásának korszakában. Mai irodalomértésünk, amely nem azonosítja az eredetiséget az esztétikai értékkel, mégis lassan talál vissza Terentiushoz. A huszadik század vége elkezdte Plautus irodalmi értékelésének mélyreható átgondolását, de Terentius-képünk revíziójával még jobbra adós. Az új fordításoknak és a hozzájuk kapcsolódó megújuló figyelemnek fontos szerep jut e munka elvégzésében.

A fordítás ugyanakkor kikerülhetetlenül felveti a fentebb már említett másik kérdés, a nyelv problémáját is. Milyen Terentius nyelve? Hogyan kell fordítani? Az mindig is világos volt, hogy Plautus karakterei egy, a színpadon kívül sohasem létezett, művészileg megalkotott nyelven szólalnak meg, amellyel kapcsolatban mindig is szívesen használták a zsonglörködés vagy a tűzijáték metaforáját. Terentius nyelve szerényebb és szelídebb, dikciója a természetes beszéd illúzióját kelti, mintha az utcán járó-kelő emberek valódi beszélgetéseibe hallgathatnánk bele az előadás jeleneteiben. Itt szokott bekapcsolódni az értékelésbe a szerzői életrajz is: Terentius patrónusai a Scipiók körének arisztokratái, így kézenfekvőnek tűnhet a következtetés, hogy az a nyelv, amellyel nála találkozunk, a korszak római elitjének mindennapi nyelvhasználatát tükrözi. Mindez azonban csupán feltételezés, mert az összehasonlító anyag, amely alapján valóban megítélhetnénk, hogy milyen viszonyban áll Terentius nyelve a korszak nem művészi megformáltságú nyelvvel, szinte teljesen hiányzik. Következ-

tetésünk tehát előfeltevéseken alapszik. A költészet későbbi korszakait tekintve azonban annyit mindenképpen állíthatunk, hogy vannak olyan költők, akiknek a nyelve távolabb áll a köznapiságtól, és vannak olyanok, akik tudatosan alkalmazzák a hétköznapi nyelvet, de ez utóbbi esetben is mindig művészi nyelvhasználatról van szó – csak itt a művészet éppen a köznap nyelvhasználat benyomásának megalkotását szolgálja –, és ez nem jelenthet felmentést az értékelés és értelmezés feladata alól.

Tordai Éva fordítása állást foglal ebben a kérdésben. Érződik rajta, hogy fordítói gyakorlata Plautus felől közelíti meg Terentius komédiáját. Nyelve olykor határozottan Plautus-fordításainak nyelvét idézi. A fordító kronológiája reprodukálja az irodalomtörténetét, hiszen Terentius is a Plautustól örökölt szemüvegén keresztül láthatta csak a római komédia nyelvének kérdését. A fordítás nyelve is megtévesztő: ha a szóválasztást tekintjük, leginkább köznapinak láthatjuk, kerüli a régies alakokat, a ritka szavakat, és – tegyük hozzá: szerencsére – az antik szövegek örök problémáját, a fentebb stíl finomkodását. Ez a köznapiság viszont erősen retorizált szintaktikai keretben jelenik meg, így alkotva szinte mindig termékeny feszültséget szavak és mondat között. A nyelvvel kapcsolatos másik kikerülhetetlennek tűnő jelenség a szleng és a vulgarizmus. A fordítás szövegében ugyanis mindkettő megjelenik – szigorúan csak rabszolgák vagy a kamasz szerelmesek szájába adva. Jelenléte értelmezésre, gondolkodásra provokál, nemcsak Terentius nyelvéről, hanem a fordítás művészetének természetéről is. Hány megfontolást kell tekintetbe vennünk ahhoz, hogy le tudjunk fordítani mondjuk egy *Hercle!* („Herculesre!”) latin felkiáltást? Egyáltalán: valóban felkiáltás ez? Vajon mindig ugyanaz a fordítása? Hogyan kell megszólítani a rabszolgának az urát? Helyes és tartható a magyar fordításirodalomban általános tegezés, vagy ettől minden ilyen jelenet kicsit múzeumi enteriőrre fog hasonlítani, melyet üvegfalon keresztül szemlélünk, és érdemes a magázással is kísérletezni? Ezek és az ezekhez hasonló fordítói megoldások mindenképpen elérik azt, hogy a terentiusi nyelvet kiemelik a múlt irodalomtörténeti értékeléseiben kanonizált finom elitizmus erősen korlátozó kategóriájából.

Terentius: *A testvérek*

A színpadra állítás körülményei¹

Előadták Lucius Aemilius Paullus halotti szertartása alkalmából, amelyet Quintus Fabius Maxumus és Publius Cornelius Africanus rendezett.² Lucius Ambivius Turpio és Lucius Hatilius Praenestinus vitte színre.³ Zenéjét Claudius rabszol-

gája, Flaccus szerezte, végig sarrai tíbiára⁴. Görög eredetije Menandrostól származik. Terentius hatodik darabja, Marcus Cornelius Cethegus és Lucius Anicius Gallus consulsága alatt adták elő.

Cselekmény

Volt Demeának két fia. Öccse, Micio örökbefogadta az idősebbiket, Aeschinust, de Ctesipho maradt. Őt elbűvölte egy lantoslány, hiába volt minden szigor. A bátyja meg falazott neki, így őt hiszik bűnösnek az afférban, mert ő rabolta el a lányt. Ugyanez az Aeschinus megerőszakolt egy elszegényedett családból származó polgárlányt, és házasságot is ígért neki. Demea ezen kiakad, de aztán fény derül az igazságra, a megejtett lányt nőül veszi Aeschinus, a lantoslányt megkapja Ctesipho.

Szereplők

MICIO [míkió] öregember, Demea öccse, Aeschinus nevelőapja
 DEMA [démea] öregember, Aeschinus és Ctesipho apja
 SANNIO [szannió] strici, Bacchist futtatja
 AESCHINUS [ajszkhinus] fiatal fiú, Pamphilába szerelmes
 SYRUS [szürusz] rabszolga Micióéknál
 CTESIPHO [ktészifó] fiatal fiú, Aeschinus öccse, Bacchisba szerelmes
 SOSTRATA [szósztrata] idős nő, Pamphila anyja
 CANTHARA [kanthara] idős nő, Pamphila dajkája
 GETA [geta] rabszolga Sostratáéknál
 HEGIO [hégió] öregember, Sostratáék rokona
 DROMO [dromó] rabszolga Micióéknál
 PAMPHILA [pamfila] Sostrata lánya, Aeschinus szerelme⁵

Néma szereplő: BACCHIS [bakkhisz] lantoslány, PARMENO [parmenó] rabszolga Micióéknál

*Játszódik Athénban. A színpadon Micio és Sostrata háza.
 A jobb oldali kijárat a fórumra és Sannio háza felé, a bal oldali vidékre, Demeához vezet.*

Prológus⁶

- A drámaíró úgy érzi, hogy a műveit rossz szemmel nézik, és az ellenlábasok bele fognak kötni abba, amit előadunk. Inkább magát vádolja, ti hoztok ítéletet,
- 5 hogy elismerést vagy szemrehányást érdemel. Egy Diphilos-darab címe *A közös halál*, aminek alapján Plautus írt komédiát.⁷ A görögben egy fiú a stricitől elrabol a nyitójelenetben egy kurvát, Plautus viszont
- 10 kihagyta ezt a részt. *A testvérekben* ő ezt átültette, lefordította szó szerint.⁸ Ez itt tehát egy új darab. Döntséték el, mi a véleményetek, hogy ez lopás-e, vagy éppenhogy egy kimaradt részt pótol most vele!
- 15 Mert amit a támadói rónak fel neki, hogy az elit támogatja, együtt ír vele, hogy ezzel vérig sértik, ők azt képzelik... de pont hogy hízeleg neki, hogy tetszést arat körükben is, ami itt a színházban siker,
- 20 mert munkájuk gyümölcsét háborúban és békében is mindig mindenki élvezi. A komédia tartalmára most ne várjatok! Jön majd két öreg, és részben elmondják maguk, részben menet közben derül ki. Kedvesen
- 25 fogadjátok, mert úgy lesz kedve írni még! (*El.*)

I. 1.

Micio kilép a házból.

- MICIO Storax! A tegnapi partiról nem jött haza Aeschinus, és aki utánament, a szolgál sem. Van abban valami, amit mondanak: hogy ha nem vagy otthon, azzal mindig jobban jársz, amit
- 30 nejed szokott szemedre hányni, és amit dühösen képzelsz, mint amit az aggódoó szülők. Ha kimaradsz, a nejed biztos benne, csábítasz vagy elcsábítanak, leiszod magad, mulatsz, és csak neked jó, neki pedig nyomor jutott.
- 35 Én meg, mert a fiam nem jött haza, mit gondolok, s min aggódom! Hogy megfázott talán szegény, vagy hogy esetleg valahol elesett, és eltörtött valamije. Á! Miért zár szívébe bárki is olyat, aki fontosabb neki, mint saját maga?
- 40 A biológiai apja a bátyám, és vele kamaszkorunktól mindenben különbözünk. Én egy ilyen nyugodt, laza városi életet éltem, s ami a többség szerint szerencse volt, sosem nősültem meg. Vele pont fordítva van:
- 45 vidéken élt, spórolt, keményen dolgozott mindig, meg is házasodott, és két kislányt született. A nagyobbikat fogadtam örökbe én. Kicsi korától úgy szerettem, mint sajátomat, jól megvagyunk, és ő a legdrágább nekem.
- 50 Hogy ő is így érezzen irántam, azon vagyok: nem sajnálok semmit, mindent megengedek, és szigorú sem vagyok, a fiam hozzászokott, hogy az apja elől – nem úgy, mint másnak – nem muszáj

- ifjúkori szórakozását eltitkolnia.
- 55 Merthogy aki a saját apjának hazudozni kezd, az még gátlástalanabban csap be másokat. A gyereket a liberális szellem, a tisztelet lesz képes visszafogni, és nem a félelem. Bátyám nem így gondolja, nem helyesli ezt.
- 60 Itt óbégat nekem: „Mit művelsz, Micio? Miért rontod el a fiút? Nő még minek neki? Miért iszik? Miért fedezed a költségeit? Miért kap ennyi göncöt? Nem vagy jó szülő!” A fölösleges szigorral pont ő rontja el,
- 65 és hát szerintem az fatális tévedés, hogy a tekintélyt a keménykedés alapozza meg szilárdan, nem pedig a közvetlen jó viszony. Nekem a meggyőződése és az elvem ez: aki a dolgát csak a büntetés miatt teszi,
- 70 az, amíg fél, hogy lebukik, addig vigyázni fog, de ha megúszhatja, akkor elengedi majd magát, s akivel kedves vagy, annál ez szívből fakad, igyekszik viszonzni, ha mellette vagy, ha nem. Ez az apa dolga, hogy arra nevelje rá a fiát, magától is legyen rendes, nem csak ha fél
- 75 – ettől lesz apa, és nem főnök. Aki nem érti meg ezt, annak a gyereknevelésről fogalma sincs. De csak nem ő jön, akiről szó volt? De igen, ő. (*Demea balról érkezik.*) Látom, rossz kedve van, nyilván szokás szerint
- 80 megint veszekedni fog. (*Demeához*) De örülök, Demea, hogy látlak!

I. 2.

- DEMEA Jó, hogy itt vagy, már kerestelek.
- MICIO Mi baj?
- DEMEA Még kérdezed, mi baj, mikor Aeschinus itt van nekünk?
- MICIO (*félre*) Hát én megmondtam előre, nem? (*Demeához*) Mi történt?
- 85 DEMEA Hogy mi történt? Hogy nem tisztel ez senkit, nem is fél senkitől, és azt hiszi, rá nem vonatkozik a törvény! Most hagyjuk is a korábbi dolgait, de ez?!
- MICIO Miért, mi van?
- DEMEA Betörte a kaput, és berontott egy idegen lakásba, és félholtra verte a ház urát
- 90 meg akit talált, és elrabolta a nőt, akit szeret. Attól zeng az egész város, hogy mekkora aljasság volt. Mindenki, aki csak szembejött, ezt mondta. Jól megszólják, Micio! Pedig ha példakép kell, ott a bátyja, bezzeg ő gazdálkodik vidéken, józan, spórolós!
- 95 Nem lehet egy napon említeni őket! Micio, ezt vedd magadra: te vagy, aki elkényezteted.
- MICIO A tapasztalatlan ember ilyen igazságtalan: azt hiszi, csak az lehet helyes, amit ő csinál.
- 100 DEMEA Mire célzol?
- MICIO Rosszul ítéled meg a helyzetet. Nem égbekiáltó bűn, ha egy fiatal fiú iszik és baszik, tényleg nem! Az se, ha néhanap egy-két kaput betör. Ha mi nem tettük soha,

csak azért volt, mert nem álltunk úgy. Most azt hiszed,
105 a te érdemed, amit sóhersedből volt muszáj?
Nem fair: ha lett volna miből, hát ugyanúgy mi is
megtettük volna. Ha lenne benned emberi,
te is inkább elnéznéd fiadnak, míg kora
lehetővé teszi, mintsem lesse, hogy eltávozol,
110 s egy nem megfelelő korban mégis megtegye.
DEMEA Az örületbe kergetsz, ember, esküszöm!
Nem égbekiáltó bűn, ha ezt teszi egy fiú?
MICIO Na, ide figyelj, ne nyaggass ezzel már tovább!
A gyermekedet örökbe adtad már nekem,
115 innentől kezdve az enyém, és ha bajt csinál,
az az én bajom, Demea, nekem okoz kárt vele.
Bulizik, iszik, kenekedik – én fizetem neki,
fut a nők után – én állom, ameddig futja rá,
ha meg majd nem futja, lapátra teszik, gondolom.
120 A kaput betörte? Megjavítják. Egy ruhát
letépett? Összevarrják. Van még rá keret,
hálisten, egyelőre nem probléma még.
Hagyjál, vagy kérdezzük meg az utca emberét,
és bebizonyítom, hogy te vagy a hibás!
DEMEA Ne már,
125 tanuld meg attól, aki tudja, milyen a jó apa!
MICIO Természettől lettél apa, én meg terv szerint.
DEMEA Te és a tervezés!?
MICIO Itt hagylak, ha folytatod.
DEMEA Tényleg?
MICIO Hallgassalak végig századszor is?
DEMEA Aggódom érte.
MICIO Én is, de viszont, Demea,
130 inkább felesben aggódjunk: te az egyikért,
a másikért meg én. Ha kettőért teszed,
az olyan, mintha visszakérné.
DEMEA Micio!
MICIO Én így látom.
DEMEA Persze, ha szerinted jó ez így,
szórja a pénzt, szórakozzon, szúrja el – se baj!
135 De ha ezek után egy szót is –
MICIO Felhúzod magad megint?
DEMEA Hát nem hiszed?
Ez visszavevés neked?
Nehéz: nem vagyok idegen. Ha szólok... jó, elég.
Aggódjak az egyikért – rendben. Hálisten, ő
olyan, amilyennek én akarom. A tiéd pedig
140 majd észre tér. Nem akarok rosszat mondani. (El.)
MICIO Részben igaza van, de azért nem teljesen. Viszont
nagyon aggaszt ez az ügy engem is, de mutatni nem
akartam előtte, mert ő már csak ilyen:
ha csitítgatom, igyekszem lebeszélni, érvelek,
145 nem emberi az, ahogy viselkedik, s ha még
fokoznám, és a tűzre olajat öntenék,
én is ugyanolyan bolond lennék. De Aeschinus
mégiscsak elég csúnyán viselkedett velem.
Melyik kis kurva nem volt meg neki? Kinek
150 nem adott még pénzt? Nemrég meg – nyilván rájuk unt –
közölte, szándékában áll a nőstülés.
Reméltem, hogy kihunyta a fiatalok tüze.
Örültem. Erre most megint! De bármi van
emögött, tudni akarom. Megnézem a fórumon.
(Jobbra el.)

II. 1.

*Sannio jobbról érkezik futva, utána Bacchis,
Aeschinus és Parmeno.*

155 SANNIO Polgártársaim! Segítetek a rászorulónak, kö-
nyörgöm!
Ártatlan vagyok!
AESCHINUS Csak semmi pánik! Állj meg itt, de rögtön!
Mit bámulsz? Nem vagy veszélyben, így nem érhet sen-
ki hozzád.
SANNIO Majd én jól a lányhoz érek!
AESCHINUS (Bacchishoz) Akármilyen szemét, nem vereti
össze magát másodszor is.
160 SANNIO Aeschinus, ne mondd, hogy én ezt eltitkoltam
előled, értsd meg:
strici vagyok.
AESCHINUS Tudom.
SANNIO De a szakmai becsületed kifogástalan.
Majd ha később azt mondd, nekem nem akartál kárt
okozni,
(csettint) ennyire sem izgat. A pénzemről nem fogok le-
mondani,
és ha átbaszol, abból sose fogod kidumálni majd magad!
165 Ismerem én az ilyen nemakartamokat! Nyilván megeskü-
szöl majd,
hogy ez nem vall rád, miközben a kárvallott meg én le-
szek.
AESCHINUS (Parmenóhoz) Menj csak előre, nyisd ki
a kaput!
SANNIO Téged más nem is érdekel?
AESCHINUS (Parmenóhoz) Menjél már be végre! (Parme-
no elindul Micio háza felé.)
SANNIO (Utána indul.) Nem engedem.
AESCHINUS (Visszahívja Parmenót.) Gyere
már ide, Parmeno,
túl messze vagy! Itt állj meg ömellette! Így jó lesz, ez az.
170 Figyelj rá, hogy tartsd fenn a szemkontaktust mindvégig
velem,
s ha intek, egy gyors mozdulattal az állkapcsába vágj
bele!
SANNIO Na, azt próbálja meg!
AESCHINUS (Parmenóhoz) Vigyázz vele!
PARMENO (Állon vágja Sanniót.) Nem eresztet
már a nőt?
SANNIO Szemétség!
AESCHINUS Kaphatsz még egyet, ha nem vigyázol!
SANNIO Ú, de fáj!
AESCHINUS Nem is intettem. De inkább többször, mint
hogy akkor sem, ha kell.
175 (Parmenóhoz) Menj már be!
SANNIO Aeschinus, mi van, te volnál
itt a nagykirály?
AESCHINUS Ha az volnék, te is megkaphatnád a kitünteté-
sedet.
SANNIO Mi bajod velem?
AESCHINUS Semmi.
SANNIO Tudod, ki vagyok én?
AESCHINUS Nem, de nem is érdekel.
SANNIO Elvettem tőled bármit is?

- AESCHINUS Nem jártál volna jól vele.
SANNIO És hogy teheted rá a kezed a nőre, akiért én adtam ki pénzt?
- 180 Felelj!
AESCHINUS Jobb lenne, ha nem rendeznél jelenetet itt a ház előtt.
Ha tovább szívózol itt nekem, foglak, beviszlek és odabent halálra verlek a szíjjammal.
SANNIO Szabad létemre?
AESCHINUS Ja.
SANNIO Ez mekkora egy mocsok! Pedig ez szabad ország állítólag itt!
AESCHINUS Ha kitomboltad magad már, stricikém, légy szíves, figyelj ide.
- 185 SANNIO Nem te vagy, aki tombol?
AESCHINUS Hagyjuk ezt most, inkább kössünk üzletet.
SANNIO Miféle üzletet?
AESCHINUS Elmondjam, hogy mi lehet ebben a jó neked?
SANNIO Csak semmi disznóság!
AESCHINUS Ó, nem akar disznóságot a strici!
SANNIO Oké, strici vagyok, a fiúkat romlásba szoktam dönteni, lopok, csalog, hazudok, de neked én még nem ártottam soha.
- 190 AESCHINUS Na, még pont az kellene.
SANNIO Térjünk csak vissza a tárgyra, Aeschinus.
AESCHINUS Te hús mináért vásároltad a lányt – hogy a kezed törne le! –, ennyit adok érte én is.⁹
SANNIO És ha nem eladó, akkor mi van? Erőszakkal veszed el?
AESCHINUS Nem.
SANNIO Már attól féltem.
AESCHINUS Nem is lehet eladó, mivel szabad nő, és szabaddá nyilvánítottam.
- 195 Na, mi legyen: kell a pénz, vagy majd a bíróságon találkozunk?
Döntsd el, amíg vissza nem jövök, strici! (*Belép a házba.*)
SANNIO Te hatalmas Iuppiter, nem csoda, ha valakinek agyára megy a bántalmazás! Elhurcolt hazulról, ütlegelt, elvitte a nőmet is,
200 én szerencsétlen, legalább ötszázszor vágott most pofán,
199 s mindezért cserébe vételáron adjam át a nőt!
Jó. Kiérmelte, legyen! Az igénye végül is jogos.
Aztán majd fizessen is! De ha nem csal az előérzetem, csak kössük meg az üzletet, előráncigál majd egy tanút rá, hogy eladtam, a pénzt meg baszhatom: „Majd holnap megkapod!”
- 205 Disznóság ugyan, de ki tudnék egyezni még ezzel is.
Azt hiszem, hogy így van ez: foglalkozási ártalom, hogy némán kell tűnni a fiatalurak túlkapásait.
Csakhogy senki nem fizet – felesleges akkor agyalnom itt.
- II. 2.
- SYRUS (*bekiabál a házba*) Jó, elég már! Majd én tárgyalok vele: simán bele fog menni,
210 sőt örül is, hogy jól járt velünk. (*Sannióhoz*) Hogy mit nem hallok, Sannio:
te és a főnök összezőrdültetek?
SANNIO Ez az összezőrdülés
elég egyenlőtlenül zajlott le köztünk, azt hiszem,
ki is dögöltünk bele: ő adta, én álltam a maflásokat.
SYRUS A te hibád.
SANNIO Mert?
SYRUS Hagytad volna, hogy az legyen,
amit a fiú akar!
- 215 SANNIO Nem volt elég, hogy hagytam összeverni magam?
SYRUS Figyelj ide,
néha az a legkifizetődőbb, ha a pénzzel nem foglalkozol.
Attól féltél, ha most engedsz kicsit, hagyod, hogy úgy legyen
minden, ahogy a srác akarja, az végül nem térül meg neked?
Sötét vagy, mint az éjszaka!
SANNIO A remény nem jó befektetés.
220 SYRUS Anélkül nincs haszon. A beetetésről fingod sincs, Sannio.
SANNIO Szerintem jobb is így, annyira rafinált nem voltam én sosem,
hogy ne szakítottam volna le mindig inkább rögtön, amit lehet.
SYRUS Menj már, ismerlek! Mintha számítana neked az a hús miná,
ha engedsz neki! Amúgy meg azt mondják, Ciprusra mész.
SANNIO Ühüm.
- 225 SYRUS És hogy felvásároltad már az árut, béreltél hajót,
most már nyilván az izgat. Ezt intézed majd, ha visszajössz.
SANNIO Nincs olyan isten! (*félre*) A fenébe! Erre alapoztak mindent.
SYRUS (*félre*)
Hatott:
bekapta jól a horgot.
SANNIO (*félre*) A szemétláda! Nézd
már, hogy pont a tyúkszememre lép! Egy rakás
230 nő várja, hogy Ciprusra vigyem, meg a többi cucc.
Ha nem tudok teríteni, jó nagy bukta lesz.
Ha most hagyom, később hiába pattogok,
addigra már kihül az ügy: „Na, végre jössz!
Hol voltál mostanáig?” Bukni rajta jobb,
235 mint itt ragadni vagy később behajtani.
SYRUS Kiszámítottad, mekkora haszon várható?
SANNIO Ez így korrekt? Hogy ezt csinálja Aeschinus,
hogy tőlem erőszakkal vinné el ezt a lányt?
SYRUS (*félre*) Kezd már puhulni. (*Sannióhoz*) Az utolsó ajánlatom:
240 nem kell mindent kockára tenned, Sannio.
Minden vagy semmi közt köss kompromisszumot:
valahogy összekaparhat majd tíz minát.
SANNIO Ne már,
így még az alapberuházásomat is elbukom!

Van bőr a képén? Mindegyik fogam mozog,
 245 a sallerektől feldagadt az egész pofám,
 s még át is ver? Maradok!
 SYRUS Ahogy parancsolod.
 Akkor talán megyek is.
 SANNIO Egy percre még, Syrus!
 Akármi történt, inkább, mint a pereskedés:
 legalább a vételárat kapjam meg. Syrus,
 250 tudom, hogy idáig nem voltunk túl nagy spanok,
 de ezt sosem felejttem el neked.
 SYRUS Na, jó,
 rajta leszek. (*Ctesipho jobbról érkezik.*) Itt jön Ctesipho,
 boldog lehet
 a barátnője miatt.
 SANNIO Velem mi lesz?
 SYRUS Nyugi.

II. 3.

Ctesipho jobbról érkezik.

CTESIPHO Ha megszorulunk, a segítség jól jöhet mindig
 mindenkítől,
 255 de a legjobban az esik, ha az segít, akitől elvárható.
 Édes bátyám, mi szépet is mondhatnék el rólad? Tudom,
 hogy nincs az a dicséret, amit az érdemeid ne múltának
 felül.
 Komolyan azt gondolom, hogy a legmázlistább ebben én
 vagyok,
 mert nála nagyszerűbb testvére nincs a világon senkinek!
 260 SYRUS Á, Ctesipho!
 CTESIPHO Syrus! Aeschinus hol van?
 SYRUS Hát bent, rád vár.
 CTESIPHO Juhú!
 SYRUS Mi van?
 CTESIPHO Hogyhogy mi van? Ez a szuperhős meg-
 mentette az életem!
 Az én érdekemet tartotta szem előtt, minden mást félretolt,
 velem együtt szenvedett, bevállalt értem bünt, rossz hírt,
 szidást
 – mi lehet ennél több? (*Ajtónyikorgás*) Mit nyikorog az ajtó?
 SYRUS Ő jön, légy nyugodt.

II. 4.

265 AESCHINUS (*Kilép a házból, Syrushoz*) Hol az a disznó?
 SANNIO Engem
 keres. Van nála bármi? Jaj, ne már,
 hát persze, hogy nincs.
 AESCHINUS (*Észreveszi Ctesiphót.*) Jó, hogy itt vagy, Cte-
 sipho, kerestelek!
 Mi van veled? Minden rendben, ne legyél már ennyire
 fancsali!
 CTESIPHO Nem is leszek, hiszen te vagy az édestestvé-
 rem, Aeschinus,
 bátyám! Attól félek, ha szembedicsérlek így továbbra is,
 270 a végén még nem hálának, hanem hízélgésnek veszed.
 AESCHINUS Maradj már, te lökött, mintha nem ismernénk
 egymást jól, Ctesipho!

Csak az zavar, hogy késve tudtam meg, s egy hajszál híja
 volt,
 hogy nem segített volna rajtad az égvilágon semmi sem.
 CTESIPHO Szégyelltem.
 AESCHINUS Hülye, mit szégyellté ezen? Egy
 apróság miatt
 275 kiszaladni a világból! Isten ments, még csak rágondolni is!
 CTESIPHO Hibát követtem el.
 AESCHINUS (*Syrushoz*) Mit mondott Sannio?
 SYRUS Beleegyezett.
 AESCHINUS Megyek, kifizetem a fórumon. (*Ctesiphóhoz*)
 Te menj be hozzá, Ctesipho! (*Ctesipho bemegy.*)
 SANNIO (*súgva*) Syrus, keményen!
 SYRUS (*Aeschinushoz*) Menjünk, dolga van Cipruson.
 SANNIO Annyira azért
 nem kell sietnem, várhatok.
 SYRUS Ne izgulj már, fizetni fog.
 280 SANNIO Annyi legyen!
 SYRUS Annyi lesz, fillérre, fogd be már, és
 gyere!
 SANNIO Oké.
 CTESIPHO (*kilép*) Syrus!
 SYRUS Mi az?
 CTESIPHO Könyörgöm, ezt a szarházit
 minél előbb
 fizessétek ki, nehogy aztán itt még jobban berágjon, és
 valahogy apám fülébe jusson! Akkor eláshatom magam.
 SYRUS Nem fog, nyugodj meg. Menj be, addig is érezd
 jól magad vele,
 285 szóljál, hogy húzzanak ágyat és készítsenek mindent elő!
 (*Sannióra mutat.*) Ezt itt elintézem, szerzek kaját-piát,
 aztán jövök. (*Jobbra el.*)
 CTESIPHO Rendben. Most, hogy minden ilyen szépen ösz-
 szejött, bulizhatunk. (*Bemegy.*)

III. 1.

Sostrata és Canthara kilép a házból.

SOSTRATA Most mi lesz, kedves Dadus?
 CANTHARA Még tőlem kérdezi, hogy mi lesz?
 Nem lesz itt semmi gond, a fájások csak most kezdőd-
 tek el.
 290 Már most fél, mintha nem szült vagy nem látott volna
 szülést soha?
 SOSTRATA Jaj, senkim sincs, egyedül maradtunk, valaho-
 vá elment Geta,
 s nincs más, akit szülésznőért vagy Aeschinusért szalajt-
 hatok!
 CANTHARA Mindjárt jön az magától, úgy egyetlen nap se
 múlhat
 el, hogy ide ne látogatna.
 SOSTRATA Az egyetlen gyógyír a bajunkra ő.
 295 CANTHARA Jobb az adott körülmények között nem is le-
 hetne most:
 ha már meg lett erőszakolva, az elkövető legyen
 pont ilyen rendes fiú, ilyen családból származó.
 SOSTRATA Teljesen igazad van, áldanak meg őt az istenek.

III. 2.

Jobbról futva érkezik Geta, nem veszi észre a két nőt.

- GETA Úgy áll a helyzet, hogy ha minden ember a tőle tel-
hetőt
300 megtenné, most akkor se tudnának rajtunk segíteni,
se énrajtam, se az asszonyomon, se a lányán. Jaj, mi lesz
velünk?
Úgy összejött minden, hogy ebből jól kijönni nem lehet:
nemi erőszak, nélkülözés, törvénysértés, szégyen, ma-
gány.
Ez a mai világ! Aljasság! Micsoda mocsok népség! Sze-
mét!
305 SOSTRATA (*Cantharához*) Ó, jaj, mi van már? Itt rohan, és
úgy nézem, nagyon feldúlt Geta.
GETA Nem fogta vissza sem a becsület, sem az adott szó,
sem a szánalom,
és még az sem zavarta, hogy már mindenórás lett sze-
gény
kislány, akit szörnyű módon megerőszakolt!
SOSTRATA (*Cantharához*) Fel nem fogom,
hogyan ez miről beszél.
CANTHARA Hát menjünk oda hozzá, jó, Sostrata?
GETA Jaj,
310 ne már, alig tudom türtőztetni magam, olyan dühös va-
gyok!
Egyszer kerülne csak a kezem közé az egész rohadt ba-
gázs,
hogy rájuk okádhassam a mérgemet, amíg még friss a sé-
relem!
Ha bosszút állhatok, más büntetést nem is hiányolok.
Először az öreget iktatnám ki, akié ez a szemét tetű,
315 aztán a felbujtót, Syrust, úgy megtépném, ahogy tudom!
Derékban elkapnám, felemelném, földhöz csapnám a fe-
jét,
úgy, hogy kiloccsanjon az agya!
A gyerekeknek a szemét kinyomnám, és padlóra küldeném,
mindet levadászom, begyűjtöm, lenyomom és agyonve-
rem!
320 De közlöm máris asszonyommal a rossz hírt.
SOSTRATA (*Cantharához*) Szóljunk neki! (*Hátulról meg-
érinti Geta vállát.*) Geta!
GETA (*Nem fordul meg.*) Á,
bárki vagy, hagyjál!
SOSTRATA Én vagyok az, Sostrata.
GETA (*Megfordul.*) Hol? Éppen magát
vártam itt, asszonyom, és pont a legjobbkor került elő.
Most –
SOSTRATA Mi az? Mit izgulsz itt?
GETA Ajajj!
SOSTRATA Mi ez a rohanás, Geta?
Lélegezz!
GETA Totál –
SOSTRATA Totál mi?
GETA Totál-brutál betett nekünk,
325 kész!
SOSTRATA Nyögd már ki végre, mi történt!
GETA Hát –
SOSTRATA Mi hát, Geta?

- GETA Aeschinus –
SOSTRATA Mi van vele?
GETA Hátat fordított nekünk.
SOSTRATA Ne már!
Ez nagy baj. Miért?
GETA Más nőt szeret.
SOSTRATA Jaj, most mi lesz velem?
GETA És még csak nem is titkolja, a stricijétől rabolta el.
SOSTRATA Biztos vagy benne?
GETA A saját szememmel láttam, Sostrata.
SOSTRATA Ó,
330 jaj! Mit higgyen az ember, kiből lehet megbízni? Aeschi-
nus?
Akinek kezében volt az életünk? Reményünk, támaszunk
volt? Aki megesküdt, hogy nélküle egy napot sem élne
túl?
Aki azt ígérte, az apja ölébe fogja tenni a gyermeket,
úgy fogja megkérlelni, hadd vehesse nőül a lányomat?
335 GETA Ne sírjon, asszonyom, inkább arra gondoljon, ho-
gyan tovább:
szóvá tegyük vagy hagyjuk annyiban?
CANTHARA Ember! Normális
vagy? Ezt
szerinted el lehetne mondani bárkinek?
GETA (*Sostratához*) Hát nem hiszem:
először is nem érdekelnék már őt, ez nyilvánvaló,
ha most beszélni kezdenénk, tagadna mindent biztosan.
340 A saját jó hírét, lánya életét kockáztatná. Ha meg
bevallja, hozzáadni nem lehet, mert mást szeret.
Akárhogy is, muszáj hallgatni.
SOSTRATA Na, azt aztán biztosan
nem fogok!
GETA És mit csinál?
SOSTRATA Szóvá teszem.
CANTHARA Sostrata, gondolja meg!
SOSTRATA Rosszabb helyzetben, mint amilyenben most
vagyunk, már nem leszünk.
345 Egy: nincs hozománya. Kettő: ami a második hozomá-
nya volt,
az elveszett, szűzen már nem lehet férjhez adni. Hát ez
maradt:
ha letagadná, megvan még az a gyűrű, amit ő adott neki.
Különbén is tudom, hogy semmi rosszat nem követtem el,
pénzt nem fogadtam el, nem történt semmi kifogásolható,
350 hát perre viszem az ügyet.
GETA Jó, igaza lehet.
SOSTRATA Te ahogy csak bírsz, szaladj
át a rokonunkhoz, Hegióhoz, és mindent mondj el neki!
Ő volt Simulus legjobb barátja, mindig rendes volt ve-
lünk.
GETA NA, azzal aztán egyedül lesz.
SOSTRATA (*Cantharához*) Canthara, kérlek, te is siess,
hívd át a szülésznőt, hogy amikor kell, ne kelljen vár-
ni rá!

III. 3.

- 355 DEMA Nekem annyi! Most hallom, hogy a fiam, Ctesipho
a lányrablásban Aeschinusszal benne volt!
Pont az hiányzott még, hogy a rendesebbiket
is képesek legyenek nekem elzűlleszteni!

- Most hol keresssem? Elcipeltek, gondolom,
 360 egy kuplerájba. A szemtelenje volt, naná!
 (*Észreveszi Syrust.*) Itt jön Syrus, kifaggatom, hogy hol lehet.
 De ő is benne van a brancsban: ha sejti, hogy
 őt keresem, soha nem árulja el a mákvirág!
 Leplezni fogom szándékomat.
 SYRUS (*A közönséghez*) Most mondtuk el
 365 éppen az öregnek részletesen, hogy áll az ügy,
 madarat lehetett volna fogatni vele!
 DEMA (*félre*) Istenem,
 ez tök hülye!
 SYRUS (*A közönséghez*) Az egekig magasztalta a fiát,
 s mert én találtam ki, nekem is hálálkodott.
 DEMA (*félre*) Szétrobbanok!
 SYRUS (*A közönséghez*) Mindent rögtön kipengetett,
 370 aztán még a bulira is adott egy fél minát,
 el is költöttem, abban nincs hiba.
 DEMA (*félre*) Hát igen,
 ez elintéz mindent rendesen, csak szólni kell.
 SYRUS (*Észreveszi Demeát.*) Hát észre sem vettem! Mi
 újság, Demea?
 DEMA Hogyhogy mi újság? Nem győzőm csodálni a
 375 stílusotokat.
 SYRUS Megmondom az őszintét: fura,
 sőt tök hibbant. (*Bekiabál a házba.*) A halakat tisztítsd
 meg, Dromo,
 de a nagy angolna ficánkoljon még egy kicsit
 a vízben, majd, ha visszajövök, kicsontozod,
 most még ne!
 DEMA Botrány!
 SYRUS Problémás szerintem is,
 380 szoktam szólni érte. (*Bekiabál a házba.*) A sós halat,
 Stephanio,
 áztassátok be alaposan!
 DEMA Jóságos ég,
 direkt csinálja? Szerinte ettől jó szülő,
 hogy elrontja a fiát? Ezt nem bírom tovább!
 Szinte magam előtt látom a napot, mikor elfogy az
 385 összes pénz, és zsoldosnak áll.
 SYRUS Ó, Demea,
 ez ám az igazi bölcsesség, ha nem csak azt
 látja, ami épp ki nem szúrja a szemét, hanem
 a jövőbe is!
 DEMA Mondd, itt van a lantoslány vele?
 SYRUS Odabent van.
 DEMA Csak nem együtt fog vele élni?
 SYRUS De,
 390 amilyen bolond.
 DEMA Még ilyen!
 SYRUS Az apja ostobán
 ráhagy mindent, túl engedékeny.
 DEMA Ég a bőr
 a képemen miatta!
 SYRUS Kettejük között,
 nem azért mondom, de nagy a különbség, Demea:
 maga minden egyes lépést fontolóra vesz,
 395 ő pedig álomvilágban él. A maga fia
 tehetne ilyen?
 DEMA Szagról megállapítanám
 hat hónappal korábban, mint hogy eszébe jut.
 SYRUS Az ébersége előttem nem titok.
 DEMA Csak így
 maradjon!
 SYRUS (*félre*) Amilyen gyereket akarsz, meg is kapod.
 400 DEMA És vele mi van? Láttad ma már?
 SYRUS A maga fiát?
 (*félre*) Ezt elzavarom vidékre. (*fennhangon*) Vidéken
 dolgozik.
 DEMA Biztos?
 SYRUS Magam kísértem el.
 DEMA Fantasztikus!
 Már attól félttem, itt ragad.
 SYRUS Besokallt nagyon.
 DEMA Mi?
 SYRUS Nekiesett amiatt a lantoslány miatt
 405 a testvérének a fórumon. Beszölt neki.
 A kifizetés közben felbukkant hirtelen
 a semmiből, és ráüvölt, hogy „Aeschinus!
 Szégyelld magad! Teljességgel lejárátod
 a családunkat!”
 DEMA Örömben elsirom magam!
 410 SYRUS „Nem a pénzed fog rámenni, hanem az életed!”
 DEMA Jó! Ígéretes egy gyerek! Az őseire ütött.
 SYRUS Hm.
 DEMA Számos hasonló elve van, Syrus.
 SYRUS Naná,
 mert volt kitől tanulnia.
 DEMA Hát igyekszem is,
 semmit se nézek el, nevelem, mondom neki
 415 mindig, hogy mintha tükörbe nézne, figyelje meg
 az életet, másokról is példát vehet.
 „Cselekedj ekképp!”
 SYRUS Király!
 DEMA „Ezt meg kerüld!”
 SYRUS Szuper!
 DEMA „Ez a helyes.”
 SYRUS Úgy bizony!
 DEMA „Ez pedig a helytelen.”
 SYRUS Kitűnő!
 DEMA És ezenkívül –
 SYRUS Hát erre most
 420 nem érek rá. Szereztem egy ilyen finom
 halat, ránézek, el ne barmolják nekem.
 Mert nálunk ez ugyanakkora vétek, Demea,
 mint elhanyagolni az említett dolgokat. Hacsak
 lehet, a kollégáimat is erre oktatom:
 425 „Ezt elsóztad.” „Ez odakapott.” „Ez nem tiszta még.”
 „Helyes! Csak így tovább!” Igyekszem a szakmai
 tudást megosztani, amennyire tőlem telik.
 Tükör gyanánt eléjük tartom a tálat,
 430 figyeljék meg mindig a helyes gyakorlatot.
 Én is tudom, hogy furcsán mennek a dolgaim.
 Hát aztán? Az a lényeg, hogy toleránsak legyünk.
 Még valami?
 DEMA Azt akarom, hogy észre térjetek.
 SYRUS Vidékre megy?
 DEMA Már itt sem vagyok.
 SYRUS Minek
 maradna, ha hiába beszél itt mindenkinek? (*Bemegy.*)

435 DEMA Jó, elmegyek, mert aki miatt idejöttem, az
elment. Vele törődöm, csak hozzá van közöm. *(Elindul,
észreveszi Hegiót és Getát.)*
Az öcsém akarta, foglalkozzon ő vele!
Az meg kicsoda ott messze? Csak nem Hegio,
jó ismerősöm? De, ha nem csal a szemem. Nahát,
440 gyerekkori jóbarátom! Ó, jóságos ég,
milyen kevés hozzá hasonló ember él
itt! Régimódi, tisztességes férfiú,
belőle aztán nem lesz botrányhős soha.
Örömmel látom, hogy manapság is maradt
445 ilyen ember! Az életkedvem máris visszatért.
Megvárom, ráköszönök, váltok pár szót vele.

III. 4.

HEGIO Jóságos ég, milyen gyalázatos ügy, Geta,
amit mondasz!
GETA Így volt.
HEGIO Hogy ez a család legyen
pont ennyire tisztességtelen! Hát Aeschinus,
450 ezt nem apádtól örökölted!
DEMEA *(félre)* Nyilvánvaló:
hallott a lantoslányról. Őt aggasztja, bár
csak kívülálló, míg az apja rá se ránt!
Bár itt lenne valahol ő is, és ezt hallaná!
HEGIO Ha nem teszik jóvá, nem viszik el szárazon!
455 GETA Most maga az utolsó reményünk, Hegio,
csak maga maradt nekünk, apánk helyett apánk,
magára bízott minket, mikor eltávozott.
Ha cserbenhagy, nekünk végünk.
HEGIO Hogy képzeled?!
Sosem tennék ilyet, nem is korrekt dolog!
460 DEMA *(félre)* Én odamegyek. *(Hegióhoz)* Szívből remé-
lem, Hegio,
hogyan jól vagy!
HEGIO Szervusz, Demea, épp kerestelek!
DEMEA Miért kerestél?
HEGIO A nagyobbik fiad, Aeschinus,
akit az öcséd adoptált, inkorrektül és
cseppet sem úriemberként viselkedett.
465 DEMA Hogyan?
HEGIO Ismerted Simulust, ugye, a barátomat?
Velünk volt egyidős.
DEMEA Persze.
HEGIO Nemi erőszakot
követett el a lányán.
DEMEA Mi?!
HEGIO A legdurvábbat nem is
tudod még, Demea.
DEMEA Mert ez még fokozható?
HEGIO De még mennyire! Mert eddig ez még védhető:
470 fiatalon, éjjel, részegen, szerelmesen
– megesik. Mihelyt magához tért, odament a lány
anyjához, sírva kérlete, könyörgött neki,
esküdözött és fogadkozott, hogy elveszi.
Elnézték, hittek neki, elhallgatták. A lány
475 akkor teherbe esett, épp most tíz hónapos,¹⁰
az úriember meg – nem hiszem el! – felszedett
egy lantoslányt magának, és elhagyta őt.

DEMEA Ezt biztosan tudod?
HEGIO Ott az anyja, ott a lány,
nyilvánvaló az ügy, sőt itt van még Geta
480 is ezenkívül, elég rendes egy rabszolga, és
nem is ügyetlen: a két nőt eltartja, tőle függ
a család – vigyed, kötözd meg, és vallasd ki jól!¹¹
GETA Ha nem ez az igazság, kínozzon csak, Demea!
Nem fogja letagadni, szembesítsen vele!
485 DEMA *(félre)* Nagyon kínos, fogalmam sincs, mit mond-
hatok
neki.
PAMPHILA *(a házból)* Ááá, a fájások kettérepesztenek!
Iuno Lucina,¹² most segíts! Ments meg!
HEGIO Mi van?
Hát csak nem éppen most szül?
GETA Úgy van, Hegio.
HEGIO A ti pártfogásotokra számít, Demea,
490 hogy amit muszáj, azt magatoktól is megteszitek.
Imádkozom azért, hogy helyesen cselekedjete.
Ha másra vetemednétek, én azon leszek,
hogy oltalmazzam a lányt s halott barátomat.
Rokonom volt, és együtt nevelkedtünk kicsi
495 korunktól fogva, láttunk békét, háborút
is, és koldusszegény volt ő is, akárcsak én.
Hát mindent megteszek, pereskedem, ha kell,
meghalok inkább, de őket cserben nem hagyom.
Mit mondasz erre?
DEMEA Az öcsémmel beszélek, Hegio.
500 HEGIO Jó, de azért abba is gondold bele, Demea,
minél könnyebb az életed, és minél nagyobb
luxusban éltek, és minél befolyásosabb
vagy, annál korrektebbül kell eljárnotok,
ha szeretnéd, hogy tisztességesnek tartsanak.
505 DEMA Gyere vissza később, majd mindent elrendezünk.
HEGIO Remélem is. *(Getához)* Menjünk most Sostratá-
hoz át! *(Bemennek Sostrata házába.)*
DEMEA Megmondtam előre, hogy ez lesz. Csak marad-
jon is
ennyiben az ügy! A túlzott liberalizmusa
a közeljövőben majd még jókora bajt csinál.
510 Megkeresem az öcsémet, s ezt mind rázúdítom. *(Jobb-
ra el.)*

III. 5.

Hegio kilép Sostrata házából.

HEGIO *(Bekiabál a házba.)* Nyugodj meg, Sostrata, és
amennyire csak lehet,
őt is vigasztald meg! Megnézem, Micio
a fórumon van-e, és mindent elmondok neki.
Ha a kötelességét kész teljesíteni,
515 hát teljesítse, ha másképp döntött, mondja meg
a szemembe, hogy én is elhatározom magam. *(Jobbra el.)*

IV. 1.

Ctesipho és Syrus kilép Micio házából.

CTESIPHO Szóval apám lement vidékre?
SYRUS Pont most.

Hogyhogy?
Lent a házban
végez, asszem, valamilyen munkátot.
Csinálja csak!
Jó, csak meg ne erőltesse magát, amúgy viszont felőlem úgy
kidögölhet, hogy ne kecmeregjen ki az ágyból három napig.
Syrus Legyen úgy, vagy még úgabbul is!

Ctesipho Igen, mert én ezt a napot nagyon szeretném, pontosan ahogy elkezdtem, végigbulizni ma! A tanyával azonkívül, hogy közel van, nincs is más bajom:
hogya messzebb volna, ott esteledne rá, nem lenne képes visszaérni még ma.

Mert ha nem talál ott, egyből visszafordul, biztosan kérdőre von, hogy „Színedet sem láttam egy álló napig!”. Mit mondjak neki?

Syrus Semmi se jut eszedbe?

Ctesipho Semmi.

Syrus Hát elég baj az. Rokon, barát, üzletfél?

Ctesipho Az van bőven, de mit akarsz velük?

Syrus Velük intézhettél valamit.

Ctesipho Közben meg nem is? Nem jó.

Syrus De jó.

Ctesipho Nappal. De ha itt éjszakázom, azt mire foghatom, Syrus?

Syrus Nem lenne baj, ha az ügyintézés nem szünetelne éjszaka!

De azért csak légy nyugodt, apád eléggé jól kezelhető: akárhogy is dühöng, kezesháránnyá változik.

Ctesipho Mitől?

Syrus Szereti, ha dicsérnek. Dicshimnuszt fogok majd rólad zengeni, érdemeidet kidomborítom.

Ctesipho Tényleg?

Syrus Záporozni fog majd a könnye, mint egy kisgyereknek. (*Demea balról érkezik.*) Á!

Ctesipho Mi van?

Syrus Emlegetett számár!

Ctesipho Itt van az apám?

Syrus Igen.

Ctesipho Mi lesz most?

Syrus Menj be, meg fogom oldani.

Ctesipho Ha kérdezi, engem nem láttál, hallod?

Syrus Jó, elfelejtenél?

(*Ctesipho bemegy Micio házába.*)

IV. 2

540 DEMA Hogy milyen peches vagyok! Először az öcsém
nincsen sehol,
aztán meg, amikor kerestem, pont szembejött velem
egy napszámosom, a fiam szerint nincs ott. Most mi
lesz?
CTESIPHO (*Kinéz.*) Hé, Syrus!
SYRUS Tessék.

CTESIPHO Engem keres?
 SYRUS Ja.
 CTESIPHO Ne már!
 SYRUS Jó, jó, nyugi.
(Ctesipho visszahúzódik a házba.)
 DEMA Hogy lehet ennyire szörnyű pechem! Mással nem magyarázható,
 545 mint hogy arra születtem, hogy csak tűrjem a sorscsapásokat.
 Én érzem meg a bajt először, én tudom meg először, és én mondom el először, és csak én zavartatom magam.
 SYRUS *(félre)* Vicces! Ő volt az első? Egyedül ő az, aki semmit se tud.
 DEMA *(félre)* Most akkor jövök, megnézem, itt van-e már az öcsém.
 CTESIPHO *(Kinéz a házból.)* Syrus!
 550 Csak nehogy berontson ide, könyörgöm!
 SYRUS Nem fognád be már?
 Nem hagyom.
 CTESIPHO De cseszd meg, azért ezt mégse bízhatom terád,
 biztos, ami biztos, az egyik szobába bezárákódom vele.
(Visszahúzódik.)
 SYRUS Jó, de azért én elhajtom.
 DEMA *(Észreveszi Syrust.)* Na, itt van ez a disznó Syrus!
 SYRUS Nincsen ember, aki ezt el bírná viselni, bassza meg!
 555 Mégis hány feljebbvalóm van? Mit szívatnak ennyire?
 DEMA *(félre)* Mit ugat ez? Mit akar? *(fennhangon)* Hé, jóember! Az öcsém itthon van-e?
 SYRUS Francba, mit jóemberezik nekem itt? Én kész vagyok.
 DEMA Mi baj?
 SYRUS Még kérdezi? Hogy Ctesipho nekem esett és félholtra vert
 minket a lantoslánnyal!
 DEMA Mit beszélsz?
 SYRUS Így felhasadt a szám!
 560 DEMA Mért?
 SYRUS Szerinte miattam lett megvéve a lány.
 DEMA Nekem te nem azt mondtad, lement vidékre?
 SYRUS De aztán dühösen visszajött, és senkit nem kímélt. Egy öregemberre emelt kezét!
 Pedig ekkora kisbaba korában én ringattam el!
 DEMA Ember lett belőled, Ctesipho! Apádra ütsz, remek!
 565 SYRUS Hogy mi? Okosabban tenné, ha máskor nem járna el így a keze.
 DEMA Férfimunka volt!
 SYRUS Egy gyenge nőnek jól behúzni és egy alárendeltnek, aki nem üthet vissza – férfias!
 DEMA Szép volt! Ő is rájött, mint én, hogy te keverted ezt a bajt.
 De az öcsém itthon van?
 SYRUS Nincs.
 DEMA Kíváncsi vagyok, hol lehet.
 570 SYRUS Én tudom, de nem fogom elárulni.
 DEMA Mi van?
 SYRUS Nem viccelek.

DEMEA Szétloccsantom az agyvelőd!

SYRUS De a nevét, azt én
nem tudom
neki, csak azt, hogy hol lakik.

DEMEA Jó, rendben, akkor mondd
meg azt.

SYRUS Tudja, merre van itt lefelé a húspiac?

DEMEA Hát persze hogy!

575 SYRUS Menjen el mellette erre az úton felfelé. Ha ott
van, lesz egy lejtő, azon menjen le. Aztán ott van egy
templom errefelé, és onnan nyílik egy kis utca majd.
DEMEA Melyik?

SYRUS Ahol a nagy fügefá áll.

DEMEA Tudom már.

SYRUS Forduljon be ott.

DEMEA De az egy zsákutca.

SYRUS Ja, tényleg! A fenébe is, hát teljesen
meg vagyok hülyülve! Bocsánat. Menjen vissza a piacig,
úgy

580 gyorsabban odaér, és még kerülőt sem kell tennie.
Tudja, hol a Cratinus-villa?

DEMEA Ja.

SYRUS Mikor amellet elhaladt,
balra fordul, aztán egyenesen a Diana-templomig,
és ott jobbra, még a kapu előtt a tó mellett van egy
pékség, vele szemben meg egy műhely – na, ott van.

DEMEA Mit csinál?

585 SYRUS Rendelt tőlük egy kültéri, tölgyfa lábú pamlagot.
DEMEA Hogy legyen min innotok? Na, szép! De mit áll-
digálok itt? (*Jobbra el.*)

SYRUS Menjél csak, te kriptaszökevény, meg foglak fut-
tatni jól!

Aeschinus meg képes és nem jön, az étel közben kihül,
Ctesipho fülig szerelmes... Én kiszolgálom magam.

590 Most akkor megyek, és ami a legjobb falatnak ígérkezik,
azt kiszedem, iszom rá pár kortyot is, ez a nap is eltelik.
(*Bemegy Micio házába.*)

IV. 3.

Micio és Hegio jobbról érkezik.

MICIO Nem látom be, miért lenne ez ügyben dicséret,
Hegio.

Csak a dolgomat teszem, amit mi hibáztunk, azt most jó-
váteszem.

Ugye nem feltételezted, hogy azok sorába tartozom,
595 akiket ha felelősségre vonsz a hibájukért, zokon vesznek,
és még nekik áll feljebb? Azt köszönöd meg, hogy én
nem vagyok ilyen?

HEGIO Á, dehogyis! Másmilyennek, mint ami vagy, so-
sem képzeltelek.

De megkérnélek, hogy kísérj el a lány anyjához, Micio,
s amit nekem mondtál, közöld a két nővel személyesen,
600 hogy az öccse kedvéért került gyanúba a lantoslány
miatt.

MICIO Jó, ha szerinted szükség van rá, és így helyes,
menjünk!

HEGIO Remek,

mert így nagy kő esik le majd a szívükről, mit kín és fáj-
dalom

tesz bénulttá, s te is helyesen cselekszel. Hogyha még-
sem így

látod jónak, megmondom én nekik.

MICIO Dehogyis, mehetünk.

HEGIO Remek.

605 Azok, akiknek kevésbé megy jól a soruk, én nem is tu-
dom,

miért, de gyanakvóbbak, könnyen rossz néven vesznek a
dolgokat,

sarokba szorítva érzik magukat a kényszerhelyzetük miatt.
Ezért helyénvalóbb lenne személyesen is tisztázni ma-
gad.

MICIO Tökéletesen igazad van.

HEGIO Akkor most menjünk be itt.

MICIO Oké.

(*Bemennek Sostrata házába.*)

IV. 4.

Aeschinus jobbról érkezik.

610 AESCHINUS Gyötrődik a lelkem,

610a annyira váratlanul ért akkora baj,
azt se tudom, hova kapjak, mit csináljak!

Lefagyott a kezem meg a lábam, zsibbadt az agyam,
kiürült a fejem. Jaj,

ebből a gubancból hogy keveredjek ki?

615 Annyira rossz hírbe kevertek, s én is tehetek róla!

Sostrata úgy tudja, a lantoslány az enyém,
ezt vallotta a vén nyanya.

Mert mikor elküldték a szülész nőért, odamentem és
megkérdeztem, hogy van Pamphila, és elkezdett-e vajú-
dni már,

620 azért kell-e szülész nő. Leordított, hogy „Hagyjon már,
Aeschinus,
már így is túl soká hitegetett minket, hazudozott ne-
künk!”

„De hát maga meg miről beszél?” „Csak menjen, éljen
boldogan!”

Akkor esett csak le, hogy a lányról van szó... nem szól-
tam erre sem,

hogy a pletykás vénasszony az öcsém dolgát később ne
fecsege ki.

625 Most mit csináljak? Szóljak, hogy az övé? De mégse len-
ne jó

ha kiderülne. Mindegy is, lehet, hogy nem derülne ki.

Félek, nem hisznek majd nekem, az egybeesés sok egy
kicsit:

én szöktettem meg a lányt, én fizettem, én vittem haza.

Mind az én hibám, elismerem. Apámnak sem mondtam el
630 rendesen! Meg is kérhettem volna, hadd vehessem el!

Túl soká halogattad a dolgot, ébredj már föl, Aeschinus!
(*Sostrata kapuja elé lép.*) Most tisztázom magam előttük
először is, bekopogtatok.

Jaj, mindig nagyon izgulok, ha itt állok az ajtó előtt!

(*Kopogtat.*) Halihó, Aeschinus vagyok! Valaki most rö-
g-
tön nyissa ki!

635 Jön valaki. Ide félreállok.

IV. 5.

Micio kilép Sostrata házából.

MICIO Ahogy megmondtam, Sostrata, úgy legyen! Megkeresem Aeschinust és elmondom neki. De ki kopogtatott?
 AESCHINUS (*félre*) Ne már, ez az apám, bassza meg!
 MICIO (*Észreveszi Aeschinust.*) Aeschinus!
 AESCHINUS (*félre*) Mi dolga itt?
 MICIO Te voltál, aki kopogtatott? (*félre*) Hallgat. Megvicceljem kicsit? Jó gondolat,
 640 ha már ő sem viselkedett nyíltan velem. (*fennhangon*) Nem válaszolsz?
 AESCHINUS Nem én lehettem, azt hiszem.
 MICIO (*félre*) Elvörösödött. Sínen vagyunk.
 AESCHINUS Mondd meg, papa, mi dolgod itt!
 MICIO Az égvilágon semmi sem.
 645 Egy jóbarát hozott a fórumról ide, hogy egy ügyben segítsék neki.
 AESCHINUS Miben?
 MICIO Figyelj: nehéz helyzetben lévő hölgyek laknak itt, szerintem te nem is ismered őket, úgy tudom, nemrég költöztek át ide.
 AESCHINUS És? Mi van velük?
 650 MICIO Egy anya meg a lánya.
 AESCHINUS Igen?
 MICIO Az apja már nem él. A barátom a legközelebbi hozzátartozó, törvény szerint el kell vennie.
 AESCHINUS Jaj, nem!
 MICIO Mi van?
 AESCHINUS Á, semmi! Mondd tovább!
 MICIO Eljött, hogy elvigye, Milétoszban lakik.
 AESCHINUS S a lányért jött ide?
 655 MICIO Igen.
 AESCHINUS Milétosba?!
 MICIO Oda hát!
 AESCHINUS Rosszul vagyok! A nők mit szólnak ehhez?
 MICIO Mégis mit szóljanak? Az anya azzal jött, valami másik férfitől született egy fia – de a nevét, azt nem mondta meg –, ő volt az első, nem kell hozzámennie.
 660 AESCHINUS Végtére is szerinted ez nem így jogos?
 MICIO Nem.
 AESCHINUS És miért nem? Akkor elviszi őt, papa?
 MICIO Miért ne vinné?
 AESCHINUS Kegyetlenül intéztétek ezt, és érzéketlenül, papa – ha fogalmazhatok nyíltabban, úriemberhez méltatlanul.
 665 MICIO Hogyhogy?
 AESCHINUS Még kérdezed? Szerintetek hogyan érzi magát a fiú, aki először volt vele – szegény talán szerelmes még most is belé! –, s végignézheti, ahogy az orra elől elviszik, nyíltan megszöktetik? Pofátlanság, papa!

670 MICIO Milyen alapon? Ki adta neki? Ki jegyezte el? Mikor kelt egybe vele? Ki egyezett bele? Miért volt egy lánnyal csak úgy?
 AESCHINUS Mert egy ilyen fiatal lány addig üljön otthon ölbe tett kézzel, amíg a rokon nem jelentkezik? Papa,
 675 ez lett volna a megfelelő, korrekt érvelés.
 MICIO Nevetséges! Miért érvelnék ellene, ha neki jöttem segíteni? De hát, Aeschinus, mit érdekel ez minket? Mi közünk hozzá? Gyere! Most mi van, miért sírsz?
 AESCHINUS Hallgass meg, papa –
 MICIO Hallottam, tudok mindenről, hiszen szeretlek, érdekel, mi van veled!
 680 AESCHINUS Életed végéig úgy szeress méltán engem, papa, ahogy én szánom-bánom ezt a bűnömet, szégyellem is baromira előtted!
 MICIO El is hiszem. Tudom, hogy legbelül jó szíved van azért, csak hát ellinkeskeded a dolgokat.
 685 Mondd, mégis mi a fenét képzelte, hogy melyik országban élsz?
 Megdöntesz egy lányt, akihez hozzáérni sincs jogod? Önmagában is nagy bűn, emberileg érthető azért, megesett már más rendes emberekkel is... de utána, mondd, végiggondoltad te ezt egyáltalán? Kitaláltad azt, hogy legyen, mi legyen? Ha nem voltál képes bevallani, honnan kellett volna tudnom? Tökörésztél tíz hónapig! Cserben hagyta volna szegény lányt és a fiát, ha rajta áll!
 Mi van, azt hitted, amíg te alszol, elrendezik az istenek? A feleséged a küszöbön magától átemelkedik?
 695 Nem örülnék, ha ilyen hanyag módon járnál el másban is. Légy nyugodt, majd elveszed.
 AESCHINUS He?
 MICIO Mondom, légy nyugodt.
 AESCHINUS Papa!
 Szórazokozol velem?
 MICIO Hogy én? Miért tenném?
 AESCHINUS Azt nem tudom... annyira vágyom erre, hogy attól félek, hogy csalódhatok.
 MICIO Menj haza, mondj el egy imát, amíg hozod a feleségedet!
 700 AESCHINUS Hogy mi? Már a feleségem?
 MICIO Igen.
 AESCHINUS Igen?
 MICIO Az hát!
 AESCHINUS Az istenek mind utáljanak, ha nem szeretlek végtelenül, papa!
 MICIO Nála is jobban?
 AESCHINUS Ugyanúgy!
 MICIO Derék dolog.
 AESCHINUS És a milétosi?
 MICIO Abrakadabra, köddé vált.
 AESCHINUS Inkább, papa, menjél te imádkozni! Meg vagyok győződve róla, hogy mert te jobb ember vagy, inkább meghallgatnak az istenek.
 705 MICIO Bemegyek előkészülni. Te meg, ha van eszed, szót fogadsz most. (*Bemegy a háza.*)

AESCHINUS Ezt meg mire véljem? Ilyen viszony is lehet apa és fiú közt?

Nem állna mellém jobban egy testvér vagy egy barát sem.

Hát lehet az ilyen embert nem imádni, nem szeretni? Á, nem!

- 710 Annyira lekötöztetett ezzel most engem, hogy már nyomaszt is, valamit véletlenül elkövethetek ellene – mert direkt nem. De jobb lesz már bemenni, nehogy miattam késsen az esküvő. *(Bemegy.)*

IV. 6.

Demea jobbról érkezik.

DEMEA Térdig lejárta a lábamat! Dögölj meg az útbaigazításoddal együtt, jó, Syrus?

- 715 Körberohantam az egész városon, a kaput, tavat megnéztem, műhely nincs sehol, sőt senki nem volt, aki az öcsémet látta volna. Akkor én most itt leülök, megvárom, amíg megérkezik.

IV. 7.

MICIO *(Kilép a házból, visszaszól.)* Megyek, szólok nekik, hogy minden készen áll.

- 720 DEMA Itt is van. Kerestelek éppen, Micio!

MICIO Miért?

DEMEA Mert ismét óriásbotrányt kavart a drágalátos fiad!

MICIO Hm.

DEMEA Vérlázító, ahogy viselkedett!

MICIO Hű!

DEMEA Meg fog lepni!

MICIO Nem hiszem.

- 725 DEMA Azt képzeld, te hülye, hogy a lantoslány miatt van ez? Polgárlány volt az áldozat!

MICIO Tudom.

DEMEA Mi?! Csak ennyi?

MICIO Mennyi legyen?

DEMEA Nekem bevallhatod: nem ordibálsz? Nem vagy dühös?

MICIO Nem. Bár azért –

DEMEA Lett egy fia!

MICIO Gratulálok.

DEMEA A lány pedig szegény!

MICIO Hallom.

DEMEA Nincs hozomány!

MICIO Ebből ez következik.

- 730 DEMA És most mi lesz?

MICIO Hát amit a helyzet megkíván: ide áthozzák a lányt.

DEMEA Hatalmas Iuppiter!

Nincs más megoldás?

MICIO Mért, szerinted mit tegyek?

DEMEA Ha nincs is problémád vele, a normális az lenne, ha legalább megjártszanád.

MICIO A lányt neki

- 735 ígértem, elintéztük, meglesz az esküvő. Nem kell izgulniuk – ez a normális.

DEMEA De mondd, elégedett vagy?

MICIO Nem, ha lehetne rajta még változtatni – de nem lehet, ezért nem is zavar. Az élet, mint a kockajáték, pont olyan:

- 740 ha nem azt dobod, aminek ki kéne jönnie, hát ügyesen korrigálsz a véletlen dobást.

DEMEA Mit korrigálsz ezen? Ügyesen eltapsoltatok a lantoslányra húsz minát. Amint lehet, muszáj túladni rajta, akár még ingyen is.

- 745 MICIO Nem megy, nem is akarok túladni rajta már. DEMA Hanem?

MICIO Nálunk marad.

DEMEA Jóságos ég, mi van?! A prosti és a családanya egy fedél alatt?

MICIO Mi akadály?

DEMEA Te normális vagy?

MICIO Ja, azt hiszem.

- DEMEA Jó ég! Ha az elmebajodat jól értelmezem, te azt szeretnéd, legyen, akivel együtt dalolj.

MICIO Miért ne?

DEMEA Az ifjú asszony is csatlakozik?

MICIO Igen.

DEMEA Te meg ugrálsz majd köztük a kötéllel?¹³

MICIO Simán.

DEMEA Mi?!

MICIO Téged is beveszünk, ha kell.

DEMEA Ú, jaj, ne már!

Nem szégyelled magad?

MICIO Maradj már, Demea,

- 755 higgadj le, és ahogy illik az alkalomhoz, úgy viselkedj: a fiad esküvőjén légy vidám!

Találkozóm van velük, utána jövök.

DEMEA Nagy ég!

Ez az életstílus! Az erkölcsök! Ez örület!

Pénz nélkül jön a feleség, lantoslány várja bent.

- 760 Túlköltekezés, egy elkényeztetett fiú, hozzá egy meghibbant vénember. Nincs olyan isten, aki ezt a családot még megmentheti!

V. 1.

SYRUS *(Kilép a házból.)* Na, Syruskám, most aztán faszá-lyosan

elvégezted a dolgodat és elláttad magad!

- 765 Jó! Most, hogy bent hülyére zabáltam már magam, kijöttem jární egyet.

DEMEA *(félre)* Tessék, láthatod: merő önfegyelem!

SYRUS *(félre)* Itt van a mi vénemberünk!

(fennhangon) Mi az, miért szomorkodik?

DEMEA Te mákvirág!

SYRUS *(félre)* Szóra nyitotta száját a Bölcsesség maga!

- 770 DEMA Ha a főnököd lennék –

SYRUS Jól járna, Demea, megalapozná a vagyonát vele.

DEMEA – akkor veled

statuálnék példát.

SYRUS Mit követtem el?

DEMEA Mit is?
Ebben a felfordulásban, ezen a bűntanyán,
alig jött még rendbe a helyzet, te meg itt vedelsz,
775 mint aki jól végezte a dolgát!
SYRUS Jobb lenne bent. *(Befelé indul.)*

V. 2.

DROMO *(Kinéz.)* Hahó, Syrus! Odabent vár Ctesipho!
SYRUS Tűnés!
(Dromo visszahúzódik a házba.)
DEMEA Mi van?
SYRUS Semmi.
DEMEA Te akasztófárávaló, talán
csak nincs bent Ctesipho?
SYRUS Nincs.
DEMEA Hát kiről beszélt?
SYRUS Van egy névrokona, valami kocsmatöltelék,
780 nem ismeri?
DEMEA *(Befelé indul.)* Majd megismerem.
SYRUS *(Elállja az útját-)* Állj! Hová –
DEMEA Eressz!
SYRUS Nem én!
DEMEA Te semmirekellő, vidd innen a kezed!
Vagy inkább locsantsam szét az agyvelőd?
(Lerázza Syrust, beront a házba.)
SYRUS Bement.
Hát nem igazán az a tipikus ivócimbora,
főleg nem Ctesiphónak. Most hogyan tovább?
785 Amíg lenyugszanak a kedélyek, keresek egy
csendes zugot, kialszom ezt a fröccsözést. *(Lefekszik a szőnpad szélén.)*

V. 3.

MICIO *(Kilép, bekiabál Sostratához.)* Készen van minden, ahogy megmondtam, Sostrata.
Mikor óhajt... ki zajong itt ilyen brutálisan?
DEMEA *(Kíront.)* Jaj, most mi lesz? Hát vannak erre még szavak?
790 Jaj, egek, jaj földek és jaj, tengerek!
SYRUS *(Felkel, félre.)* Na, puff!
Mindenre rájött, most azért nyüszít. Nyomás, kitört a balhé, elkél a segítség. *(Bemegy a házba.)*
DEMEA *(Micióhoz)* Na, lám,
mindkét fiúsarj megrontója megjelent!
MICIO Uralkodj magadon és menjél inkább haza!
795 DEMA Uralkodom, megyek, nincs több szidalmazás.
Gondoljuk át a helyzetet! A megállapodás
nem az volt – te találd ki! –, hogy te nem törödsz
az enyémmel, én a tiédde! Válaszolj!
MICIO De az.
DEMEA Akkor mit vedel itt? Mit keres itt egyáltalán?
800 Mért vetted meg a barátnőjét? Engem talán
nálád kevésbé illet meg a szülői jog?
MICIO Nem jó ez így.
DEMEA Mert?
MICIO Van ez a régi gondolat:

a barátok egymás közt mindent megosztanak.
805 DEMA Remek! Végső érvként még ezt is felhozod?
MICIO Hallgass végig, ha nincs terhedre, Demea.
Először is, ha ez bánt, azt a pénzt, amit
a fiúk költenek, a következőképpen tekintsd!
Te ahogy tudtad, neveltet mindkettőjüket,
810 úgy vélted, bírja majd az anyagi helyzeted,
és arra számítottál, hogy megnősülök
majd én is. Ezt a régi tervet vidd tovább:
takarékoskodj, spórolj és gyűjtögezz, legyen
minél nagyobb az örökség, téged áldjanak!
815 Ehhez jön pluszban, hadd költsék a pénzemet!
A tőke nem fogy, amit még kapnak azonfelül,
azt könyveld el haszonnak! Demea,
ha ezt következetesen végig gondolod,
úgy megkönnyíted mind a kettőnk életét.
820 DEMA A pénz nem fontos. Az életmódjunkt –
MICIO Tudom,
rátérek arra is. Van sok jellemvonás,
amiből le tudjuk vonni a következtetést,
s ha két ember ugyanazt teszi, sokszor mondjuk ezt:
„nem mindenki teheti meg ugyanazt büntetlenül”.
825 Nem a tett, hanem a cselekvő, ami különbözik.
Szerintem bennük megvan az, ami miatt nyugodt
lehetsz felőlük: okosak, tiszteltetűdők,
szeretik egymást. Kívül-belül úriemberek,
az látható. Levetkőzhetik akár mikor
830 a rossz szokásokat. Aggaszthat, hogy túl lazák
a pénzügyekben. Minden másban, Demea,
idővel egyre józanabbak is leszünk,
az öregkor erre az egy hibára hajlamos:
a pénzhez abnormálisan ragaszkodunk.
835 Élére rakják majd ők is a garast.
DEMEA Nehogy
ez a magvas eszmefuttatásod, Micio,
és ez a lazaság okozza majd a vesztedet!
MICIO Nem fogja. Csak egyetlen napig felejtse el, és
ne ráncold már a homlokod!
DEMEA Jó, így dukál,
840 nem bánom. Amúgy is visszamegyünk, én és a fiam
vidékre pirkadatkor.
MICIO Akár ma éjjel is!
Csak most az egyszer légy vidám!
DEMEA A lányt pedig
elviszem innen magunkkal.
MICIO Tuti nyerő leszel,
a fiadat ily módon magadhoz láncolod,
845 csak a lány maradjon is meg ott!
DEMEA Azon leszek.
Hamuból, füstből, porból ki sem fog látszani,
főz majd, őrl, keleszt-dagaszt, utána meg
a tarlót összeszedheti a tűző napon,
amíg csak szénfeketére nem sül.
MICIO Nagyszerű,
850 ez a beszéd! A te helyedben kényszeríteném
a fiamat, hogy mindenképpen dugja meg.
DEMEA Most gúnyolódsz? Irigylem a jó kedélyedet.
Úgy gondolom –
MICIO Kezded megint?

DEMEA Jó, nem fogom.
 MICIO Gyere be, töltsük el úgy ezt a napot, ahogy dukál!
 (Bemegy.)

V. 4.

- 855 DEMEA Senki nem élhet annyira biztos életpályamodell szerint,
 hogy ne hozna mindig valami újat a sors, a tapasztalás,
 és ne tanítana valamit, hogy amit érteni véltél, már ne értsd,
 és hogy a gyakorlatban elvesd minden addigi elvedet.
 Velem is ez történt: az eddigi puritán életmódot
 860 az utam vége felé feladom. Miért? Hát mert nyilvánvaló,
 a lazaság meg az engedékenység a jó csapásirány.
 Kettőnk példáján keresztül ez jól megfigyelhető.
 Ő mindig kényelmesen élt, és folyton csak bulizgatott,
 kedves volt és megnyerő, konfliktuskerülő, csupa mo-
 soly,
 865 csak magának élt, magára költött, így volt népszerű.
 Én paraszt vagyok, mogorva, zsémbes, spórolós, fukar,
 és meg is nősültem. Abból is mi lett! Van két fiam
 – újabb gond. Na, amíg azon törtem magam, hogy önekik
 minden meglegyen, ráment a fiatalságom, az életem.
 870 Vénkoromra a küszködés gyümölcse az, hogy a két fiam
 megutált. Bezzeg ő az apaság örömét könnyen élvezi!
 Őt szeretik, engem kerülnek. Csüggenek minden szaván,
 érte rajonganak, vele vannak, mind a kettő itt hagyott.
 Azt kívánják, éljen ő, s nyilván várják a halálomat.
 875 Kínkeservesen én neveltem őket, némi pénz miatt
 átpártoltak: enyém a szenvedés, övé az élvezet.
 Hát akkor tegyünk próbát, talán én is képes vagyok
 hízelegni és nagylelkűsködni, ha már ez kell neki!
 Nekem is jár a családomtól a szeretet és a tisztelet!
 880 Költekezni, bólogatni kell? Az nekem is megy simán.
 Tönkremegyünk? Kit érdekel? A legidősebb ügyis én va-
 gyok.

V. 5.

SYRUS (kilép a házból) Demea! Az öccse üzeni, ne men-
 jen messzire!

DEMEA Ez meg ki? Á, hát hogy s mint vagy, kedves
 Syrus?

SYRUS Jól.

- DEMEA Akkor jó. (félre) Már ennyit is megerőltető
 885 volt most kimondani: „hogy s mint vagy, kedves Syrus?”
 (fennhangon) Te tisztos úriember vagy, ha szolga is,
 meg is jutalmaználak.
 SYRUS Köszönöm.

DEMEA Hát, Syrus,
 komolyan gondoltam, nemsokára megtudod.

V. 6.

- GETA (Kilép a házból, visszaszól.) Asszonyom, én átme-
 gyek, megnézem, a lányt mikor
 890 vihetjük át. (Észreveszi Demeát.) De itt van Demea! Jó
 napot!
 DEMEA Á... mi is a neved?
 GETA Geta.

DEMEA Geta, ma az a gondolat
 merült fel énbennem, hogy te nem akárci vagy!
 Meggyőződése, hogy a legjobb alkalmazott,
 akinek fontos a főnöke, s látom, neked az, Geta.

- 895 Ezért aztán ha alkalom kínálkozik,
 meg is jutalmaználak. (félre) Így haverkodok,
 sokat fejlődtem.

GETA Kedves, hogy az eszébe jut.
 (Bemegy Sostratáékhoz.)

DEMEA A személyzetet szépen lassan meg is nyerem.

V. 7.

AESCHINUS (Kilép a házból.) Engem ez a felhajtás az es-
 küvő körül

- 900 a sírba visz a végén! Rámegy az egész napunk!

DEMEA Hogy ityeg, Aeschinus?

AESCHINUS Öő... végig itt voltál, papa?

DEMEA Ja, az, papa, biológiaiilag meg lelkiileg,
 akinek te vagy a szeme fénye! Becses nejed miért
 nem hívod már haza?

- AESCHINUS Hívnám én, de várni kell
 905 a fuvoláslányra, a kísérezenekearra.

DEMEA Hát

ha meghallgatsz egy vénembert...

AESCHINUS Igen?

DEMEA Ne is
 törődj fuvolával, zenekarral meg a többivel,
 ezt a kerítést egyszerűen csak bontasd le itt
 teljesen, itt áthozod, összenyitjuk a telkeket,
 910 jöhet a kedves mama meg a menazséria.

AESCHINUS Papa,
 zseniális vagy!

DEMEA (félre) Remek, már zseniális vagyok.
 Átjáróház lesz itt, bárki jöhet és mehet
 majd, egy rakat pénzbe kerül... na, de hol izgat ez?
 A zsenialitásomnak köszönhetik. Na, most
 915 aztán viríthatja ez a Krózus a húsz minát!

(Syrushoz) Tedd már a dolgotat, Syrus!

SYRUS Hogy?

DEMEA Bontsd le ezt!

(Getához) Hozd át őket!

GETA Demea, áldják meg az istenek,
 amiért családunk sorsát láthatóan így
 a szíven viseli!

- DEMEA Azért, mert meg is érdemlitek.
 920 (Aeschinushoz) Szerinted is?

AESCHINUS Igen.

DEMEA Ez így sokkal helyénvalóbb,
 mint hogy az utcán keresztül átvonszoljanak
 egy gyermekágyas nőt.

AESCHINUS Jó gondolat, papa.

DEMEA Mert tőlem származik. (Micio kilép a házból.) De
 már jön is Micio.

V. 8.

- MICIO (Visszakiabál.) A bátyám kérte? (Demeához) Te
 kérted ezt itt, Demea?
 925 DEMEA Bizony, hogy én! Ezzel is, és amivel csak lehet,

azon vagyok, hogy egyesüljön a két család,
segítem, támogatom őket.
AESCHINUS (*Micióhoz*) Kérlek, papa!
MICIO Én maximálisan egyetérték.
DEMEA Úgy dukál.
Adva van először is a lány anyja.
MICIO Jó. Na és?
930 DEMA Rendes, szerény nő.
MICIO Azt mondják.
DEMEA Középkorú.
MICIO Tudom.
DEMEA Koránál fogva nem fog szülni már,
és nincs senkije, aki törődne vele.
MICIO (*félre*) Hogy mi van?
DEMEA Illik, hogy elvedd. (*Aeschinushoz*) Hass oda te,
hogy elvegye!
MICIO Vegyem el az anyját?
DEMEA Ja.
MICIO Hogy én?
DEMEA Aha.
MICIO Hülye!
DEMEA (*Aeschinushoz*) Ha meg-
emereled magad,
935 elveszi.
AESCHINUS (*Micióhoz*) Papa!
MICIO Ne marhulj te is!
DEMEA Hiába küzdesz ellene,
csak így lehet.
MICIO Idióta!
AESCHINUS Engedd, hogy meggyőzzelek, papa!
MICIO Menj már, te hibbant!

DEMEA Tedd meg a fiadnak!
MICIO Amúgy
jól érzed magad?
Hatvanöt éves vén fejjel pont most jusson eszembe a nő-
sülés,
és ezt a vén csoroszlyát vegyem el? Komolyan erre haj-
totok?
940 AESCHINUS Megígértem már nekik.
MICIO A saját nevedben ígér-
gessél, fiam!
DEMEA És ha nagyobbat kért volna?
MICIO Mintha ez nem lenne
nagy dolog!
DEMEA Tedd meg neki!
AESCHINUS Ne kérsd magad, papa!
DEMEA (*Micióhoz*) Ígérd meg!
MICIO Na, hagyjatok!
AESCHINUS Csak ha ígent mondasz.
MICIO Ez erőszak!
DEMEA Legyél nagy-
vonalú, Micio!
MICIO Abszurd, értelmetlen hülyeség, és összeférhetet-
len az
945 életmódommal is, de ha így akarjátok, legyen.
AESCHINUS De jó!
Méltán szeretlek!

DEMEA És... (*félre*) sima ügy volt. Mit találhat-
nék ki még?
(*fennhangon*) Még valami: a legközelebbi hozzátartozó-
juk Hegio,
rokonunk nekünk is, és szegény. Valahogy segíteni illene.
MICIO Hogyan?
DEMEA Van ez az elővárosi kis földed, amit most
bérbe adsz,
950 legyen a haszonélvezője!
MICIO Még hogy kicsi?
DEMEA Jó, hát ha nagy, akkor is
muszáj: apa helyett apja volt, jó ember és rokon. Így he-
lyes.
Végtére is az előbb elhangzott magvas és bölcs gondolat
nem tőlem származik: „Egy hibára minden vénség hajla-
mos,
hogy a pénzhez túlzottan ragaszkodunk.”. Helyénvaló te-
hát
955 ezt elkerülni. Jól mondtad, legyen valóban így!
AESCHINUS (*Micióhoz*) Papa!
MICIO Mi van már? (*Demeához*)
Megkapja, amit csak kíván.
DEMEA Remek.
Igaz testvér vagy testben és lélekben is.
(*félre*) Ellene fordítom önnön fegyverét.

V. 9.

SYRUS (*Kilép a házból.*) Készen van, Demea.
DEMEA Aranyat érsz. (*Micióhoz*) Következésképp komo-
lyan azt hiszem, Syrust
960 egyértelműen fel kell szabadítani még ma.
MICIO Hogy mi van?
Már miért?
DEMEA Sok mindenért.
SYRUS Ó, Demea, ön csodálatos!
Kisgyerekkoruktól fogva én viseltem gondjukat,
oktattam, fegyelmeztem, a tudásomat átadtam nekik.
DEMEA Látszik. Ezenfelül hitelre vásárolgattál nekik,
965 eszkortot szerezteél és bulikat rendezteél délelőtt
– mindez nem kis teljesítmény.
SYRUS Tündöklően szellemes!
DEMEA Végül ő ütötte nyélbe ma a lantoslányüzletet,
ő intézte. Jutalmat érdemel, követendő példa lesz.
(*Aeschniusra mutat.*) Ráadásul ő is ezt akarja.
MICIO Igen?
AESCHINUS Igen.
MICIO Na, jó,
970 hát ha akarod, gyere ide, Syrus! Légy szabad!
SYRUS Hálás vagyok.
Mindüknek nagyon köszönöm, de főleg önnek, Demea.
DEMEA Á, örömmel tettem.
AESCHINUS Én is.
SYRUS Hogy az öröm teljes legyen,
nem lehetne a nejemet, Phrygiát is felszabadítani?
DEMEA Nagyszerű egy asszony!
SYRUS És először ő szoptatta meg
975 a maga unokáját, (*Aeschinusra mutat*) az ő fiát.

- DEMEA Nem mon-
dod! Hát, ha ő
volt, akkor ez el is dönti a kérdést, fel kell szabadítani.
MICIO Pont emiatt?
DEMEA Igen. Az árát majd később tőlem meg-
kapod.
SYRUS Demea, teljesítsék minden óhaját az istenek!
MICIO Jól jövedelmező napod volt ma, Syrus.
DEMEA És véget sem ért!
980 MICIO, ha megtennéd a kötelességedet te is,
és adnál egy kis kápét neki, megadná hamar.
MICIO Ezt se kap!
DEMEA Jó ember.
SYRUS (*Micióhoz*) Becsszó, megadom.
AESCHINUS (*Micióhoz*) Légyszí, papa!
MICIO Majd átgondolom.
(*Syrushoz*) Adni fog.
SYRUS Hálásan köszönöm.
AESCHINUS (*Micióhoz*) Drága, egyetlen papa!
MICIO (*Demeához*) Mi folyik itt? Mitől változtál meg
nagy hirtelen ennyire?
985 Most mi ez a pálfordulat és ez a bőkezűség?
- DEMEA Elárulom:
hogy bebizonyítsam, nem azért vagy szimpatikus, ked-
ves nekik,
mert helyesen élsz, még csak nem is azért, mert rendes
vagy velük,
hanem a kritikátlan pazarlás meg a kényeztetés miatt.
(*Aeschinushoz*) Aeschinus, ha azért nem tetszik nektek az
életstílusom,
990 mert nem engedek meg bármit, akár helyes, akár helyte-
len,
rajta, szórjátok a pénzt, tegyetek úri kedvetek szerint!
Ám ha azt szeretnétek, hogy amit fiatal korotok miatt
nem tudtok belátni józanul, csak hajt a véretek,
azt helyre tegyem, szidjalak, ha kell, vagy épp dicsérjelek,
995 azt tudom vállalni.
AESCHINUS Engedelmesek leszünk, papa,
mert jobban tudod, mi a jó. És az öcsémekkel mi lesz?
DEMEA Na, jó,
kapja meg még most az egyszer a lányt.
MICIO Helyes.
MIND Tapsoljatok!

Jegyzetek

A fordítás alapjául a következő szövegkiadások szolgáltak: Terence: *Adelphoe*. Edited by R. H. Martin. Cambridge, 1976; Terence: *Phormio. The Mother-in-Law. The Brothers*. Edited and translated by J. Barsby. The Loeb Classical Library. Cambridge–London, 2001; Terentius: *Adelphoe*. A szöveget gondozta, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Tegyei I. Auctores Latini XVII. Budapest, 1973.

- 1 A színpadra állítás körülményeinek leírása (az eredeti szövegben: *didascalía*) és a *Cselekmény* a szöveggel együtt maradt fenn egy ismeretlen grammatikustól, valószínűleg a Kr. e. 1. századból.
- 2 Lucius Aemilius Paullus Macedonicus, aki a pydnai csatában legyőzte Perseus makedón királyt. L. Aemilius Paullus Kr. e. 160-ban halt meg.
- 3 A két említett név közül Lucius Ambivius Turpio az ismertebb. Vele több Terentius-darab színpadra állítójaként is találkozhatunk. Elfogadott elképzelés, hogy a két színházi ember nem együtt vitte színre a darabot, hanem különböző előadások rendezői voltak, és csak a feljegyzés tömörsége helyezi őket egyszerűen egymás mellé. Ebből az következik viszont, hogy a darabnak több előadása is lehetett.
- 4 A zenei kíséret a *canticum*okat, a szereplők énekelve előadott szövegét kísérte. A *tibia* fúvós hangszer. Jelzője, a sarrai Tyros ókori névvariánsára utal. A darabot tehát éles hangú keleti, fríg fuvola kíséretével adták elő.
- 5 Pamphila nem jelenik meg a színen, egy megszólalása van a 486–487. sorban.
- 6 Terentius – közismert módon – darabjainak prologusát nem arra használja, mint elődje, Plautus, hogy a darab cselekményét ismeresse benne a nézőkkel, hanem helyette pályatársaival folytatott irodalmi viaskodásáról számol be. Itt is ezt teszi.
- 7 Diphilos a görög újkomédia Menadros után a legismertebb és leg-sikeresebb képviselője. A *Diphilos*-darab címe *Synapothenéskontes*, míg az elveszett Plautus-komédiáé *Commorientes* volt.

- 8 Az „ő” névmással itt Terentius saját magára utal. A latin szövegben is csak mutató névmás (*hic*) szerepel.
- 9 Plautusnál és Terentiusnál a lányok ára – akár eredeti vásárlásról, vagy a rabságból való kiváltásról legyen szó – húsz mina. A mértekegység görög és nem római, a görög világban különböző városokban különböző súlyegységet jelölt, ezért nem valószínű, hogy a római nézőknek egészen pontos fogalmuk lehetett a húsz mina értékéről. Hozzávetőleges azonban talán igen. Athénban például, ahol talán a darab játszódik, egy mina a Kr. e. 4. században kb. 440 gramm ezüstöt jelenthetett. Ha így számolunk, hihető összeg jön ki, amit egy prostituált értékeként a gazdája meghatározhatott.
- 10 A terhesség ideje tíz holdhónap.
- 11 A római jogrend szerint a rabszolgát fizikai kényszerítéssel lehetett vallomásra bírni.
- 12 A szülést segítő római istennő.
- 13 Egy római gyermekjátékról van szó. Ebben a játékban a résztvevőket egy kötél fűzte össze, amelyet a kezükben tartottak. Demea a játék emlegetésével tulajdonképpen azzal vádolja a testvérét, hogy egy kisgyerek szellemi szintjén áll.

Metrikai áttekintés

jambikus senarius: 1–154, 228–253, 355–516, 638–678, 713–854, 882–933, 956–957.
jambikus septenarius: 293, 707–711.
jambikus octonarius: 159, 166, 170–196, 210–227, 254–287, 289–292, 294, 299–302, 305–316, 320, 330–354, 519–522, 527–539, 592–609, 934–955, 958.
trochaikus septenarius: 161, 163–164, 167–169, 197–208, 288, 295–298, 303–304, 318–319, 321–329, 518, 523, 526, 540–591, 625–634, 635–637, 679–706, 855–881, 959–997.
trochaikus octonarius: 155–157, 160, 162, 165, 209, 517, 525.
egyéb: 158 (trochaikus dimeter), 317 (jambikus dimeter), 524 (trochaikus dimeter), 610–617 (daktilus és choriambus).

A Palladion Műhely és az *Ókor* szerkesztősége 2023 végén közös rovatot indít „Dualis” címmel, amely minden alkalommal két változatban és két helyen, a Palladion honlapján (palladion.hu) és az *Ókor* hasábjain jelenik meg. A rovat célja, hogy az ókori művészetet és tudományos feldolgozásának eredményeit változatos eszközökkel és formában hozza közel a mai befogadóhoz. A „Dualis”-ban szereplő műtárgyak lehetőség szerint megjelennek a folyóirat színes borítóján és a Palladion honlapján is. A rovat első írása mostani számunk Pindaros-összeállításához kapcsolódik.

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Erös en kairó* (2022/2).

Pindaros arcai a görög-római művészetben

Nagy Árpád Miklós

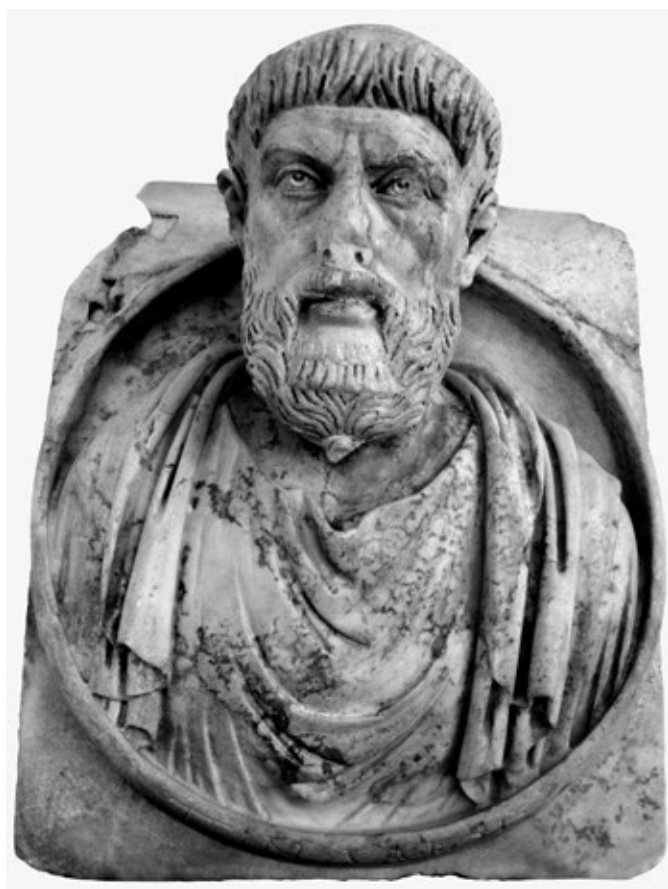
centum potiore signis / munere donat.
Hor. *carm.* IV. 2

Pindaros emlékezetét az antik művészet is megőrizte, a görög és a római egyaránt. Tucatnyi szöveges és tárgyi forrás tanúsítja ezt, amelyek változatos képet tárnak elénk, és párhuzamba állíthatók a költő – persze mérhetetlenül gazdagabb – irodalmi hatásával.

Ez a kép nagyon lassan rajzolódott ki. Az antik világ elmúltával ugyanis Pindaros ábrázolásai évszázadokon át feledésbe merültek, emléküket csupán négy szöveges forrás őrizte meg (B.1–4). Amikor aztán az újkorban elkezdtek kutatni, kiket örököltnek meg a fennmaradt ókori portrék, Pindaros képmásait is keresni kezdték. A 17. századtól a korszak tudósai, az *antiquarii* egy Rómában őrzött büsztöt tekintettek a költő arcképének, amelyen ott olvasható a neve (A.15).¹ Ám a régészeti módszerek finomodásával egyre több kétely merült fel,² mígnem megállapították: a feliratot utólag, a 16. században vészték a portréra.³ A továbbiakban, biztos támpontok híján ikonográfiai vagy életrajzi kombinációk révén próbáltak meg rátalálni a költőt ábrázoló emlékekre.⁴ Így azonosították például Pindarossal azt a torzót, amely ülő férfit mintáz, kezében nyitott könyvtekerccsel,⁵ vagy a trónoló és húros hangszeren játszó,⁶ illetve a kilépő, lyrát tartó költő szobrát.⁷ Pindarost vélték felfedezni azokon a pompeii freskókon is, amelyek két nőalak társaságában ábrázolnak egy húros hangszeren játszó ifjút vagy férfit, és így össze lehetett kapcsolni őket a költőre és két vetélytársára, Myrtisra és Korinnára vonatkozó írott hagyománnyal.⁸

Pindaros antik arcát 1981-ben ismerte meg a világ. Ekkor találták meg az első olyan portrét, amelyre a költő nevét az ókorban vészték oda, Aphrodisiasban, a Caria provincia székhelyén folyó ásatásokon (A.1, 1. kép). Rögtön látták, hogy régóta ismert portrészorozatba tartozik, amelynek egyik példányán az *Ianus inperator* felirat olvasható, ezért sokáig Iulianus Apostata császár képmásának tartották.⁹ A 19. század végére azonban itt is kiderült, hogy a felirat posztantik, így új értelmezési kísérletek merültek fel. A legnagyobb visszhangra H. P. L'Orange felfedezése talált: ő a portréban Pausaniast, a plataiai győztes spártai királyt vélte felismerni.¹⁰ Az aphrodisiaszi keretelt reliefportré (*imago clipeata*) így egyrészt nevet adott az ábrázolt személynek, másrészt történeti távlatba helyezte a kérdést: mikor hogyan örökítették meg Pindarost a görög és a római kultúrában?

A portrészorozat, amelyet Aphrodisias-típusnak neveztek el,¹¹ tíz darabból áll (A.1–10), és a császárkori Mediterráneum három régiójából ismert. Szintén a cariai fővárosban került elő egy márványfej (A.2) és egy másik *imago clipeata* (A.3), amely megsemmisült Smyrna 1922-es elpusztítása során, emléket egyetlen fénykép és rövid leírás őrzi. Az athéni fej (A.9)



1. kép. Pindaros portréja (A.1). Aphrodisias, Atrium-ház.
© Aphrodisias, Museum. H. R. Goette felvétele.
A képet lásd még a hátsó borítón

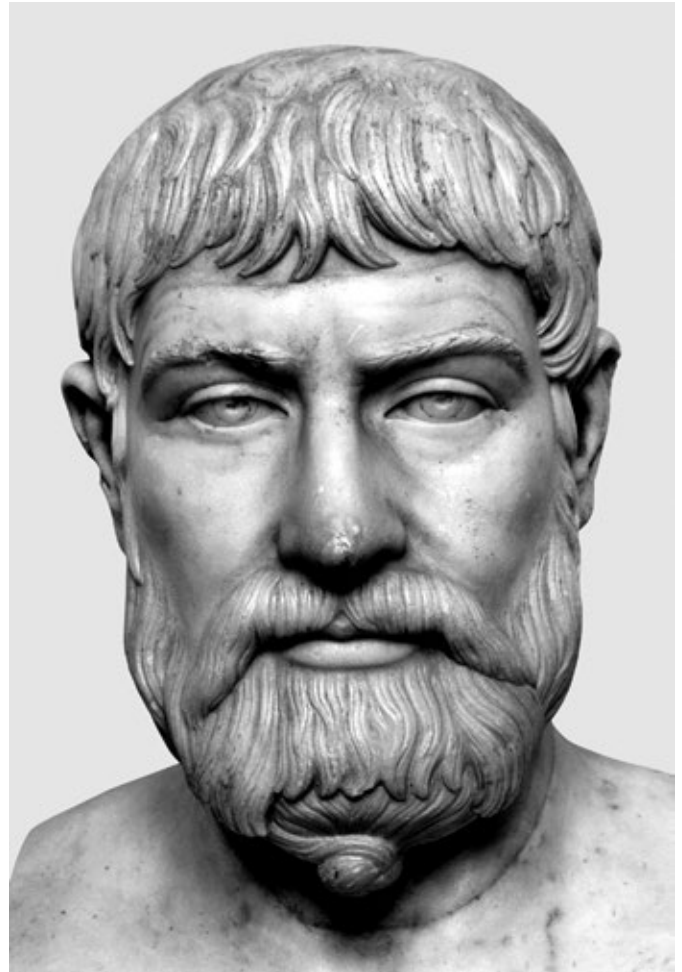
bizonyval görögországi lelet. A nápolyi, posztantik büsztre illesztett portré (A.7, 2. kép) viszont – ha valóban ókori – Herculanumban került elő, két feliratos, de portré nélküli herma pedig Tiburban (A.11–12). Szintén Itáliában találhatták a három római hermát (A.4–6), és a Rómában vásárolt oslói fejet (A.8) is. Végül a müncheni darab (A.10) származásáról nincs adat.

Számos tipológiai és ikonográfiai hasonlóság mutatja, hogy ez a tíz portré közös csoportba tartozik, még ha sok stilisztikai különbség van is közöttük;¹² elég itt a fő jellemzőket kiemelni. A fejforma általában szögletes, hosszúkas, oldalai éles szögben kapcsolódnak egymáshoz.¹³ A haj csapzott, de nem kócos; a tincsek szabálytalan sorokba vannak rendezve; a homlokba fésült fürtök közepén szétágaznak („fecskefárok”-motívum). A frizura egyes változatai között csak kisebb eltérések figyelhetők meg. Csupán példaként: a részletezően kidolgozott portrékon (például A.4, A.8) a balra forduló homloktincs mélyebben van a többinél, más darabokon viszont egységes rendben sorakozó homlokfürtöket látunk (A.1, A.10). A szakáll mindig csomóra van kötve az áll alatt – ez a motívum mind a tíz portrén megtalálható, így a típus fő azonosító jegye. Az állon a rövidre vágott fürtök két sorba vannak rendezve, közöttük olykor éles vágás húzódik.¹⁴ A haj és a szakáll jellegzetes mintázata gyakran az oldalnézetekben is jól kirajzolódik.¹⁵ Az arcot általában mély (A.4, A.8), olykor éppen csak jelzett (A.7)¹⁶ ráncok barázdálják. A portré tehát hosszúkas, szögletes arcú öreg férfinak ábrázolja a költőt, egyéni, egyelőre csakis rá jellemző szakállviselettel. A sorozatba tartozó darabok rokon vonásai pedig jelzik: a tíz képmás egy hajdani, elveszett *opus magnum*, egy Pindarost ábrázoló híres szobor szabad feldolgozása.

A három római portré (A.4, A.5 [3–4. kép], A.6) segítségével az *opus magnum* árnyképének további vonásai is megállapíthatók. Mindhárom darabon csak köpeny részletét látjuk a bal vállon, más képpel nem utal öltözetre – a ruha (*chiton*) hiányzik. A szobor tehát egyetlen köpennyel örökíthette meg a költőt. Az is közös vonás, hogy a három fej élesen jobbra fordul, nem előre néz. Már régen levonták ebből a következtetést: a szobor előadás közben ábrázolhatta a költőt, aki baljában húros hangszert (kithará?) tartott, és erre figyelve vetette oldalra a fejét. Így nyer értelmet a tíz portrét összekapcsoló közös motívum: Pindaros felkötötte a szakállát, hogy az ne zavarja zenélés közben.¹⁷ Az aphrodisiaszi sorozatba tartozó portrék tehát egy ilyen szobor nyomán készültek.

A stíluselemzés ma érvényes módszerei alapján, mint ezt is régen megállapították, a mintául szolgáló szobor a Kr. e. 5. század közepén, a kora klasszikus görög művészet (szigorú stílus) utolsó időszakában készülhetett. A szögletes fejforma és az elől a homlokba fésült, rövid tincsekből álló, oldalt viszont hosszabb haj például a zsarnokölő Aristogeitont idézi, Kritios és Nésiotés művét (Kr. e. 470-es évek), a ráncos arc az olympiai Zeus-templom nyugati oromcsoportjának egyik kentaurját (Kr. e. 460-as évek; 457 előtt).¹⁸ Ennek alapján tehát a szobor a Kr. e. 450-es években készülhetett.

Ezen a ponton ki kell térni egy eddig figyelmen kívül hagyott kronológiai problémára. Pindaros halálának idejét ennél biztosan későbbre, a Kr. e. 440-es évek végére, a 430-as évek elejére teszik.¹⁹ A stíluskritikai keltezés alapján tehát a szobor még a költő életében készült volna.²⁰ Itt azonban két súlyos ellenérv is fölmerül. Egyrészt a pusztá köpenyből álló öltözködés istenek, hősök, halottak jellemző képe, nem fér össze élő



2. kép. Pindaros portréja (A.7) szemből.

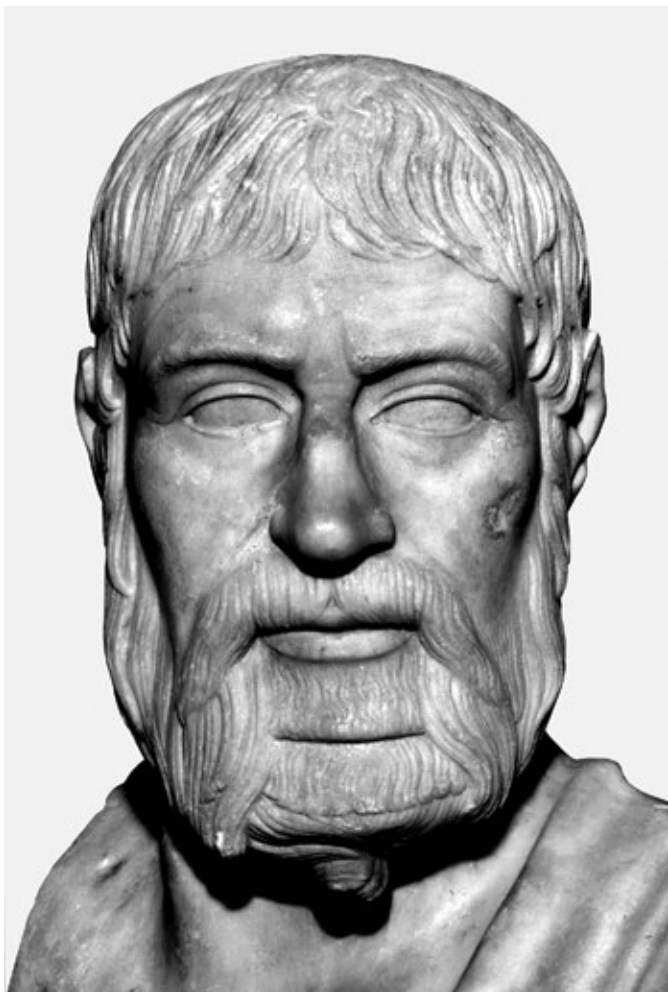
© Napoli, Museo Archeologico Nazionale. H. R. Goette felvétele.

A képet lásd még a hátsó borító belső oldalán

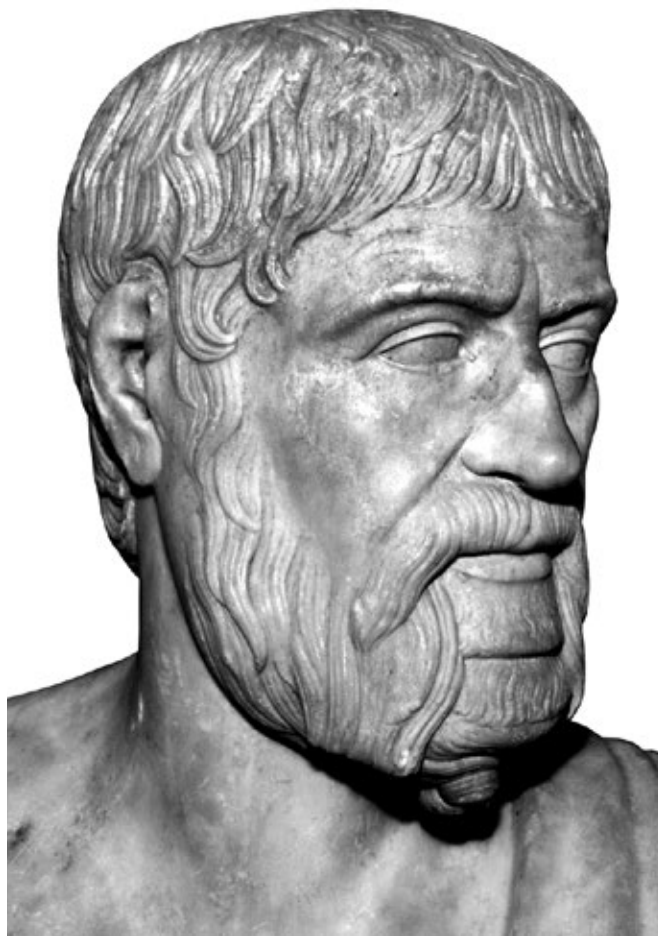
ember ábrázolásával. Másrészt az antik szöveghagyomány szerint az első híresség, akinek még életében szobrot állítottak, Konón, a spártai flottát a knidosi ütközetben (Kr. e. 394) megsemmisítő athéni hadvezér volt²¹ – mintegy fél évszázaddal a Pindaros-portré feltételezett keletkezési dátuma után.

Az eredeti mű keltezése erős stilisztikai érveken nyugszik, Pindaros halálának idején viszont már a Parthenón és nem Olympia állt a görög művészet középpontjában. Az ellentmondás azzal a feltevessel oldható fel, hogy a Pindaros-szobor közvetlenül a költő halála után készült, mondjuk a Kr. e. 440-es évek végén, de régies stílusban.²² Ez nem volna példátlan, hiszen egyre több jel utal arra, hogy archaizáló művek már a görög művészet kora klasszikus korszakában is készültek.²³ A mű tehát stílusában régies, műfajában viszont radikálisan újító volt. A szobor ugyanis a Kr. e. 5. század középső évtizedeiben megszülető új, az ábrázolt személyeket egyéni vonásokkal megjelenítő portrétípus²⁴ egyik első képviselője.

Ez a művészettörténeti kontextus fontos vonással gazdagítja Pindaros ókori emlékeztétét. Szobrának alkotóját ugyanis semmi nem kényszerítette, hogy a költőt ráncos öregembernek örökítse meg. A nem sokkal későbbi Periklész-szobor (Kr. e. 420-as évek eleje) például ereje teljében lévő férfiként és egyedi arcvonások nélkül ábrázolta a közel hetvenévesen elhunyt politikust (Kr. e. 490-es évek – Kr. e. 429), azt sugallva: Periklész



3. kép. Pindaros portréja (A.5) szemből.
© Roma, Musei Capitolini. H. R. Goette felvétele.
A képet lásd még a címlap belső oldalán



4. kép Pindaros portréja (A.5) félprofilból.
© Roma, Musei Capitolini. H. R. Goette felvétele.
A képet lásd még a címlapon

csupán az athéni polgárok egyike lett volna, *e pluribus unus*.²⁵ A Pindaros-szobor viszont Homéros mellé helyezi a költőt, hiszen az ő retrospektíve megalkotott, képzeletbeli portréján látunk először egy öregember vonásaival ábrázolt arcot a görög portrészobrászatban.²⁶ Ez a stilisztikai-ikonográfiai újítás a klasszikus görög művészet egyik fontos vívmánya volt, amelyet kezdetben csak kivételesen alkalmaztak, sőt még a Kr. e. 4. században is ritkának számított.²⁷

A Pindaros-portré egyedisége tehát jelzi: kivételes művészegyeniséget²⁸ örökít meg. Agócs Péter találó észrevétele szerint a portré kettős: egyszerre hagyományos és megdöbbentően új vonásokat mutató természete szépen párhuzamba állítható a költő munkásságával. Pindaros a lényegében tradicionális anyagból a lehető legegényibb stílust küzdötte ki, és versei körül a „lírai én” kérdése ma éppúgy foglalkoztatja a kutatókat, mint az alexandriai korban.²⁹

Pindarosnak két további szobra is azonosítható. Az egyikről a negyedik Pseudo-Aischinés levél (B.1) tudósít: Athénban állt, a Stoa basileios előtt (*pro*). Bronzból készült, ülve ábrázolta a költőt, beburkolózva; fején szalag,³⁰ kezében húros hangszer, mellette zárt, a műveire utaló könyvtekercs. A szobor tehát egyszerre mutatja a költőt és az előadóművészt. Pausanias (Kr. u. 2. század második fele) is említi egy Pindaros-szobrot az

Agorán, az Arés-templom közelében (*peri*). Minthogy a stoa és a templom egymásra néz, és csekély közöttük a távolság, a két forrás alighanem ugyanarról a darabról beszél.

Ez a szobor aligha lehet az Aphrodisias-sorozat alapjául szolgáló mű: költőket ugyanis csak a hellénisztikus kortól kezdve volt szokás ilyen szkhémában ábrázolni.³¹ A leírás így a levél (B.1) keltezésével sincs ellentmondásban: egy újabb feltevés szerint késő-hellénisztikus lenne, a *communis opinio* szerint pedig a korai császárkorban íródott.³²

A másik mű az a mésző szobor, amelyet Egyiptomban, a szakkarai Sarapis-szentélyben tárt fel 1850-ben Auguste Mariette (A.13, 5. kép). Ez is ülő, de hosszú hajú, köpenybe burkolódzó, kitharát és talán könyvtekercset tartó költőt ábrázol, a fején szalaggal. Egy félkörben elrendezett szoborcsoportba tartozik, amely tizenegy görög szellemi nagyságot ábrázol. Nevük az első híradások szerint oda volt írva, de a feliratok mára elpusztultak. A. Mariette szerint ezen a szobron, sok *graffito* között, volt egy „inscription principale”, amelynek első négy betűjét még ki tudta olvasni: Pind[---]. Ezen alapul a szobor azonosítása.

A Mariette-rajz és a rohamosan pusztuló műről készített későbbi fényképek egyaránt jelzik, hogy ez a szobor sem lehetett az aphrodisiaszi portrétípus mintája. A haj hullámos tincsekben

a vállig ér, és szalag szorítja le. A szakáll az áll alatt egyenesre van nyírva, és nincs alul csomóba kötve; hiányzik az állon a rövid tincsek kettős sora. A szobrot a Kr. e. 3. század második felében faraghatták.³³

Nem tudjuk biztosan, kit ábrázol a szakkarai szobor. A Mariette olvasatát immár nincs mód ellenőrizni, és megfogalmazása: a betűk „mintha Pindaros nevét adnák ki”,³⁴ óvatosságra int. Ha valóban a költőt örökíti meg, az aphrodisiaszi portrétípustól független, klasszikus kori mintájuknál későbbi alkotás, ami az athéni szoborhoz hasonló szkhémában (B.1–2?) ábrázolja Pindarost.

A forrásokból tehát változatos kép bontakozik ki arról, hogyan őrizte meg a görög és a római művészet a boiótiai költő emlékezetét. Az athéni szobor (B.1–2?) a költő iránti tiszteletből felállított emlékmű volt. A legkorábbi és legnagyobb hatású szobor a Kr. e. 5. század közepén, bizonyára Pindaros halála után készült (A.1 – A.10). Nem tudjuk, hol állt, de hírét az ókor végéig közvetítették „rövidített” feldolgozásai, főleg hermák. Ezeket három régióból ismerjük: Aphrodisiasból (A.1 – A.3), Görögországból (A.9), illetve Itáliából (A.4 – A.6; Róma?: A.8; Herculaneum: A.7).

Néhány esetben a portrék régészeti kontextusa is rekonstruálható. Ugyancsak Itáliából, Tiburból (Tivoli) való két hermacsonk (A.11–12); nem tudjuk, milyen típusú portré volt rajtuk. Abból a fényűző villából kerültek elő, amelyet a 16. század óta és minden alap nélkül Caius Cassiushoz, Caesar egyik merénylőjéhez köt a hagyomány. A villa³⁵ története a kései köztársaságkorban kezdődött; fénykorát a korai császárkorban élte. Három teraszon épült ki, de a falakból alig maradt valami, így az épületek alaprajza nem rekonstruálható. A 18. századi ásatások során számos szobortöredéket találtak, amelyekből legalább 24 herma is összeállítható, így látjuk, kikkel szerepelt együtt Pindaros – két példányban.³⁶ A legtöbb portré a középső teraszon került elő, tehát kertben vagy kerti épületben állhatott. Szerepeltek itt más költők (Anakreón, Bacchylidész), gondolkodók (Thalész, Pittakos, Platón, Diogenész, Hermarchos), politikusok (Periklész, szintén kétszer), szónokok (Aischinész), sőt a szobrász Pheidias is – és még sokan mások. Ezen kívül érdemes kiemelni egy Athéna–Apollón–Múzsák-együttest, illetve egyiptomi stílusú és témájú szobrok sorát. Látszik tehát, hogy a villa szobrászati díszítése enciklopédikus jellegű volt. A görög kultúra kanonikus nézete kapott itt formát, máig a legismertebbek közé tartozó nagyságok nevével. Római hírességek alig szerepelnek a leletek között, holott a források szerint róluk is gyakran mintáztak portrékat. A tiburini Pindaros-hermák tehát nem azt jelzik, hogy a villa lakói elalvás előtt feltétlenül az olympiai ódákat olvasták volna;³⁷ azt igazolják, hogy a thébai költő szerves része volt a császárkorban a portrék révén megörökített görög kulturális kánonnak. A leletegyüttesek tanúsága szerint ez a kánon nem törekedett részletes pontosságra; egyéni szempontok szerint válogatott művészek, politikusok, gondolkodók vagy – mindjárt szó lesz róla – mítikus hősök között. A Herculaneumból származó portré (A.7) lelőhelye alapján szintén dús, gazdag villában állhatott, így hasonló kontextusba tartozhatott.

Pindaros az ókor végéig megőrizte a helyét ebben a kulturális kánonban. Az aphrodisiaszi relief (A.1) a város egyik leggazdagabb lakóházát, az Atrium-villát díszítette; tulajdonosa talán Asklépiodotos, a filozófus Asklépiodotos apósa volt.³⁸



5. kép. Költő (Pindaros?) szobra a szakkarai Sarapeionból (A.13).

© Livius.org. Jona Lendering felvétele. CC BY 4.0

Tíz *imago clipeata* került itt elő, köztük III. Alexandros, Alkibiadész, a tyanaei Apollónios, Aristotelész, Pythagorasz és Sókratész portréja.³⁹ Egy újabb feltevés szerint az elveszett Pindaros-portré (A.3) is az Atrium-villához tartozott.⁴⁰

Bár az aphrodisiaszi portrék is gazdag lakóházat díszítettek, jelentős különbségekkel ábrázolták a thébai költőt. A két *imago clipeata* (A.1; A.3) csak szemből nézve idézi a hajdani szobrot. Megmaradt az áll alatt összecsomózott és az állon két sorban rövidre vágott szakáll motívuma, a homlok fürtjei az orr fölött itt is kettéágaznak, az arc barázdált, a szemöldök összevont. Oldalnézetből viszont sem a szakáll, sem a haj tincsei nem követik a mintát. Az oldalsó fürtöket – a végüket nem számítva – ki sem faragták, a fejtetőt pedig még ennyire sem: jól látszanak a fogasvész eldolgozatlanul maradt nyomai. Ezek a reliefek Pindarost illő öltözetben mutatják, chitonban és a bal (A.3) vagy mindkét válláról (A.1) lelógó rövid köpennyel; a ruházat immár nem követi a mintául szolgáló hajdani szobrot.

A források tanúsága szerint tehát Pindaros mint *vir illustris* része volt a birodalmi felső tízezer közegeiben elvárt „általános műveltségnek.” Megerősíti ezt az állítást, ha megnézzük, hol *nem* fordulnak elő a költő portréi. Hiányoznak például a pompeii házakból, amelyek inkább a középosztályhoz tartoztak, és a minden társadalmi réteg által látogatható, a birodalom minden szegletében meglévő közfürdőkben csupán egyetlen

és többféleképpen értelmezhető⁴¹ nyomuk van (B.4). Nem ismerünk a költő arcképével vésett gemmát sem, bár a szellemi nagyságok ábrázolása nem volt ritka a római glyptikában.⁴²

A költőről két további ábrázolás is fennmaradt; mindkettő ekphrasis: szövegben megalkotott mű. A Philostratos Maior *Eikones* című művében (Kr. u. 2–3. század fordulójára) leírt festményt (B.3) eddig nem tartották számon Pindaros ikonográfiájának forrásai között. Philostratos szerint a kép egy neapolisi (Nápoly) villa képtárába tartozott, amelynek képei mitikus hősöket, illetve a görög történelem és kultúra nagy alakjait ábrázolták: most közömbös, vajon fiktív: csak szöveggént, vagy – kevésbé valószínűen – valóban megfestett alkotásként is.⁴³ A festmény témája nem Pindaros arca, hanem egy isteni csoda megörökítése: a csecsemő költőt látjuk, akit méhek (*melittai*) táplálnak, és átadják neki az apollóni inspirációt, hogy mint a méz (*meli*), olyan édes legyen a dala (*melos*).⁴⁴ A festmény tehát az istenek által kiválasztott művészt ábrázolja, akinek megszületését csodajelek ünneplik, aki születésétől kapja az ihletet. Később pedig, amikor elkezdi komponálni, Pan nyomában az ő szárait kezdi dúdolni. (Az is említést érdemel, hogy mindhárom forrás [B.1–3] utal a boiótiai költő és Athén kapcsolatára.⁴⁵ Talán egy kísérlet emléke őrződött itt meg, hogy az athéniak Pindarost is megpróbálták beépíteni saját kulturális hagyományukba?)

A méhmotívum a negyedik szövegben (B.4) is megjelenik, amely a kései ókorba és a római birodalom új fővárosába, Constantinopolisba viszi az olvasót, a névadó császár által épített vagy felújított hatalmas, fényűző Zeuxis-közfürdőbe. Az épületegyüttes rangját mutatja, hogy közvetlenül a császári palota mellé építették, vele átellenben pedig a hippodrom állt, a városi közélet másik centruma. A koptosi Christodó-

rosnak a Kr. u. 5–6. század fordulóján írt műve hexameterben mutatta be az épületet díszítő hetven szobrot, amelyek a görög mitológia és kultúra nagyjait ábrázolták. A Zeuxis-fürdő tényleg létezett, az ásatásokon meg is találták, sőt két olyan szobor talapzata is előkerült, amelyek szerepelnek a költeményben: Hekabé, illetve Aischinés neve olvasható rajtuk.⁴⁶ A Pindaros-szobrot leíró sorok főleg a költőről beszélnek, a darabról csupán annyit tudunk meg, hogy álló alakot ábrázolt. Egy ilyen típusú mű rajzát a 16. századból ismerjük, Fulvio Orsini úttörő ikonográfiai művében (A.14): köpenybe burkolt alak torzóját látjuk, bal kezében húros hangszer töredékével, a talapzaton Pindaros neve áll. A darab elveszett, így nem tudni, vajon a felirat ókori-e. Fogalmunk sincs tehát, valóban antik műről van-e szó, és még kevésbé, vajon (akár csak típusát tekintve is) összefügg-e a Christodóros által említett művel. Bárhogy volt is, a philostratosi és a christodórosi ekphrasis egyaránt a görög mitikus és történeti hagyomány hősai között rögzíti Pindarost.

Végezetül érdemes feltenni a kérdést: mit látunk, ha belenézünk Pindaros arcába. A válasz csakis személyes lehet, hiszen attól függ, milyen viszonyban vagyunk az antik portrékkal és Pindaros költészetével. Egy lehetséges válasz így fogalmazható meg. Az Aphrodisias-típus darabjain, és bizonyosan az eredeti, mintaadó *opus magnum* is, a költő arcát a rá nehezedő művészi feladat súlya véste ki. Nem istentől ihletett dalnokot látunk, mint a philostratosi festményen, nem is a symposionok mámoros verselőjét, hanem olyan alkotót, akinek meg kell küzdenie azért, hogy méltó módon örökítse meg a műveiben megénekelte nagyságokat, hősöket. Hiszen sokaktól tudjuk, Homéros nélkül nem volna Achilleus – de Homéros sem, Achilleus híján.⁴⁷

Jegyzetek

- 1 A felirat első említése Canini 1669, 54, 28. sz. A büszt Pindarosként szerepel például G. P. Bellori nagyhatású művében (Bellori 1685, 11, 59. t.), illetve a római Museo Capitolino Carlo Fea által készített katalógusában: Fea 1819, 210. Az azonosítás másolatok és metszetek révén is terjedt. Az előbbire lásd például a L. Dalmaschio és G. Pellegrini által 1790 körül készített gipsz mellképet (Mantova, Museo Civico di Palazzo Te: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/XA090-00183/>). Az utóbbira, Horatius IV. 2. ódájához illusztrációként: London, British Museum 1867, 713.319 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1867-0713-319).
- 2 Jó összefoglalás: Bernoulli 1901, 86–87.
- 3 Bernoulli 1901, 137, 2. sz. (16. sz. vége – 17. sz. eleje); Stuart Jones 1912, 232, 33. sz. (16. sz.). Az antik portrék és a rájuk írt feliratok viszonyáról, kiindulásul lásd a Lang 2012, 23, 111. jegyzetben említett példákat.
- 4 Az azonosítási kísérletek kritikus bemutatása: Richter 1965, 144.
- 5 Párizs, Louvre Ma 79: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279083> (bibliográfiával).
- 6 Koppenhága, Ny Carlsberg Glyptotek 1563: Richter 1965, 67–68; Schefold 1997, 270–271.
- 7 Párizs, Louvre Ma 588: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010278929> (bibliográfiával). Pindarosként szerepel Castiglione László válogatásában is (Castiglione 1971, 150–151). A régi azonosítási kísérletekre lásd a témában úttörő kutatásokat végző G. M. A. Richter kritikai áttekintését: Richter 1965, 69–70.
- 8 Feltételelesen elfogadja: Schefold 1997, 284 és 162. kép (Nápoly, Mus. Arch. Naz. 9269), illetve 304 és 185. kép; Pappalardo–Grimani 2018, 81–82 és 2.116. kép (Pompeii, Villa imperiale, oecus 'A' [Pappalardo – Grimani 2018, 60–91. Ezen a freskón egy harmadik nőalak is van, ő Musa lenne. Jó fényképgyűjtemény az épületről a Pompeii in Pictures oldalon: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2001%20a%20p4.htm>]).
- 9 A Iulianus Apostata-értelmezés kritikai bemutatása: Bernoulli 1894, 247–249.
- 10 L'Orange 1949. Feltételelesen elfogadta: Richter 1965, 99–101. Lásd még Castiglione 1971, 142–143. Ezt az azonosítást már az aphrodisiaszi portré megtalálása előtt is olykor kétségbe vonták, lásd Bergemann 1991, 157–158, 3. jegyzet. V. Poulsen szerint a sorozat Leonidas spártai királyt ábrázolná; említi Metzler 1971, 239.
- 11 Első összefoglalása: Richter – Smith 1984, 180.
- 12 A legrészletesebb elemzés: Bergemann 1991.
- 13 Ez a legjobban az oszlói és az athéni portréra (A.8, A.9) érvényes, a legkevésbé talán a nápolyira (A.7) és a münchenire (A.10).
- 14 Kivételek: A.2, A.6–7, A.9. Az aphrodisiaszi reliefportrén (A.1) nincs éles bevágás, de az állon lévő szakállfürtök itt is két sorba vannak rendezve.
- 15 Az oldalsó tincsek jellemző szerkezetének jó példái: A.5, A.8; egyedi megoldások: A.1, A.3, A.7.
- 16 A portrék leírása fénykép alapján történt; a darabok helyszíni tanulmányozása bizonyosan módosítaná a stilisztikai elemzést.

- 17 Himmelmann 1994, 69–74, *pace* L’Orange 1949, 678–679 és az ő nyomán Bergemann 1991, 177–180.
- 18 Az új irodalomból, csupán példaként Boschung 2021, főleg 128–130; Junker 2023, főleg 18. Az olympiai kentaurrel való hasonlóság miatt többen feltételezték, hogy a Pindaros-portré a költőt Cheirónhoz, a mitikus tanítómesterhez kapcsolja (elsősorban Hoffer 2005). Ikonográfiai motívumok hasonlósága azonban nem feltétlenül utal a jelentések rokonságára.
- 19 Egy Kr. e. 446-os győzelemhez kapcsolják az utolsó ismert művét, a 8. pythói ódát. Pindaros életrajza: *DNP* 9 (2000), 1031, s. v. „Pindar” (E. Robbins).
- 20 Himmelmann 1994, 60.
- 21 A szöveg helyre lásd Richter 1965, 107. Konón szobrairól: Keesling 2017, 20–23; 130 (lásd még Szilágyi 2006, 574).
- 22 Ha az aphrodisiasi portrétípus valóban archaizáló, elvben az is elképzelhető, hogy a mintául szolgáló szobrot jóval később alkották meg. Erre azonban egyelőre semmi nem utal, így nem számolok ezzel a lehetőséggel.
- 23 A legfontosabb az aiginai Aphaia-templom nyugati oromcsoportjának keltezését övező vita. Az együttest korábban az archaikus görög művészet egyik utolsó mesterművének tekintették (lásd például Szilágyi János György szép elemzését: Szilágyi 2006, 304–307). Egyre valószínűbb azonban, hogy a templomot csak Kr. e. 480 után, már a klasszikus korban kezdték el építeni. Ha ez igaz, a templom hátsó frontját díszítő oromcsoport a régi stílusban készült ugyan, de egyidőben a főbejáratí tynpanon új stílusú szobraival. Az Aphaia-templom keltezésére lásd Bankel 2019. A legfontosabb új elemzés az archaikus és a klasszikus kor közötti stílusváltásról: Junker 2023. Archaizáló irányzatok az érett klasszikus kori művészetben: Leibundgut 1991; Szilágyi 2006, 510–511.
- 24 Kiindulásul két jó áttekintés az antik portré-fogalom értelmezésének mai állásáról: Boschung 2021 (ehhez lásd Raack 2021); Junker 2023.
- 25 Krésilas műve. Periklész egyik fia állította fel az athéni Akropolison (erről legutóbb: Keesling 2017, 128–129); a portré elemzése Junker 2023, *passim*.
- 26 Ma általános a vélemény, hogy az Epimenidész-típus, az úgynevezett fiziognómiai portrék legkorábbi ismert változata Homéroszt ábrázolja: lásd Boschung 2021, 121–128.
- 27 Az athéni polgárokat megőrzítő síremlékeken például még a Kr. e. 4. század végén is az archaikus korszakra jellemző, tehát egységes arctípusokat látunk, miközben a testek vagy a ruhák ábrázolásmódja pontosan követi a klasszikus kori szobrászat stílusfejlődését: Junker 2023, 31, főleg 41–42. Az athéni síremlékekről: Bergemann 1997; Szilágyi 2006, 569–570. Azt is látnunk kell azonban, hogy ennek az új, az arcokat egyéni fiziognómiai vonásokkal ábrázoló irányzatnak a csírái már korábban megjelentek a görög művészetben. Legjobb példái az agyagból készült, idősebb férfiakat ábrázoló portrék, amelyeket Aigaiban (Vergina) találtak egy Kr. e. 480 körüli sírban (lásd Bar-Sharrar 2013, 605, 3. kép); alapos elemzésük még hátra van. Az újítás tehát már a klasszikus művészet kezdetén megjelent, csak éppen évtizedekig visszhang nélkül maradt.
- 28 Klaus Junker találó megfogalmazása szerint „das Pindar-Porträt... eindeutig »ich« sagt”, szemben az athéni polgár maszkját magára öltő Periklész-képmással (Junker 2023, 41). Lásd még 25. jegyzet.
- 29 Agócs Péter szerint a legfontosabb tanulmány: D’Alessio 1994; az újabb irodalomból lásd Currie 2013. A témáról lásd Agócs Péter tanulmányát is ebben a számban.
- 30 A szalag hőrőizált költők attribútuma is lehet: Lang 2012, 24.
- 31 Keesling 2017, 74.
- 32 Guo 2017, 99, illetve iii.
- 33 Bergmann 2007, 256–258. Ezúton is köszönöm Marianne Bergmann (Berlin) szíves segítségét a szobor fényképének (5. kép) megszerzésében, és a témáról folytatott ösztönző beszélgetést.
- 34 „Sur la partie antérieure du socle se croisent et se mêlent des graffiti grecs sans nombre, au milieu desquels on distingue une inscription principale, dont les quatre premières lettres encore visibles semblent former le nom de Pindare.” (Mariette [Maspero] 1882, 13.)
- 35 A legfontosabb irodalom: Pietrangeli 1949–1951; Neudecker 1988, 229–234, 66. sz.; a *virii illustres* portréi az itáliai villákban: Neudecker 1988, 64–74. Az egyiptomi szobrokról: Pearson 2021, 169–170.
- 36 Számos példa van arra, hogy egy szoboregyüttesben ugyanarról a szellemi nagyságról két portré is előfordult. Lásd alább, 40. jegyzet, illetve, távolabbi példaként: Goette–Nagy 2023.
- 37 R. Neudecker hívta fel a figyelmet egy műveltségen kívüli szempontra. A szintén tíburi Piso-villában tizenöt szellemi nagyság hermája került elő; közülük hétnek a neve A betűvel kezdődik (Neudecker 1988, 65; 225–228, 64. sz.). Mintha a megrendelő egy termékkatalógusnak csak az elejéről válogatott volna. („Jean, ve- gyen tíz méter piros könyvet az egyik nappaliba.”)
- 38 A házról: Smith 2016; Lenaghan 2018b. A tulajdonosról: Lenaghan 2016, 264.
- 39 Smith 1990; Lenaghan 2016.
- 40 Lenaghan 2018a; Lenaghan 2018b, 206–207. Mint szó volt róla, egy szellemi nagyságról olykor több portré volt egy-egy gyűjteményben, lásd 36. jegyzet.
- 41 Csupán két lehetséges változat: Christodóros verse, legalábbis részben, képzelt együttest ír le (”minek kellene ott állnia”); a kifinomult műveltséget feltételező portrégyűjtemény, legyen bár képzeletbeli vagy valóban felállított, az új főváros rangját jelzi, és nem pedig a látogatók jellemző ízlését.
- 42 Alapos elemzés: Lang 2012.
- 43 Jó bevezető a philostratosi műhöz: Bachmann 2018, 7–15.
- 44 A Pindaros–méhek-motívum többször előfordul a költő életéről szóló antik hagyományban és másoknál is. Kiindulásul: Lefkowitz 2016, főleg 182–183. Lásd még Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 45 Ps.-Aischinész és Philostratos egyaránt Pindaros 76. töredékéből idéz (B.1, B.3), és talán Pausanias (B.2) is erre utal.
- 46 Puech 2016, 153. A források szerint a Zeuxis-fürdő megsemmisült a Nika-felkelés során, Kr. u. 532-ben.
- 47 Tatár 2000, 34, W. F. Ottó idézve (38. jegyzet). A gondolat Pindaros ódáiban (Agócs Péter nyomán): 3–4. isthmosi, 37–42; 7. nemei, 11–30, főleg 11–16; 8. nemei, 35–51; 1. pythói, 82–100; 3. pythói, 107–115; 8. pythói, 88–100; lásd még Horatius, *carm.* IV. 8; IV. 9, főleg 25–28.

A források jegyzéke

A. Régészeti-művészettörténeti források

Az Aphrodisias portrétípus

1. Keretelt portré (*imago clipeata*)

Aphrodisias, Múzeum, 81.115. 64,5 x 54 x 36 cm. Aphrodisias márvány.

Aphrodisias, Atrium-ház. 370–450 (LSA).

Chitont és mindkét vállára vetett, lelógó köpenyt visel. A kereten alul: *Pindaros*.

Smith 1990; Bergemann 1991; Lenaghan 2016. Lásd még LSA 206 és Arachne ID 1095884 (mindkettő gazdag képanyaggal).

2. Portréfej

Aphrodisias, Múzeum, 65-144 (alsó rész); 66-211 (felső rész). 28 x 16,5 x 21 cm.

Aphrodisias, a püspöki palota peristyl-udvarában találták (1965). Aphrodisias márvány.

Korai Severus-kor (E. Voutiras, idézi Bergemann 1990, 164).

Richter 1972, 5, 421a–b. kép; Bergemann 1990, 164, 36. jegyzet (a korábbi irodalommal). Smith 2006, 253–255, 157. sz., 109. t. Lásd még Arachne ID 1126151; 1135017.

3. Keretelt portré (*imago clipeata*)

Elpusztult (1922), korábban Smyrna, evangélikus iskola. Kb. 52 x 26 cm (Lenaghan 2018b, 194).

Aphrodisias, Atrium-ház? (Lenaghan 2018a; Lenaghan 2018b).

4. sz.

Chitont és a bal vállára vetett, lelógó köpenyt visel.

Egyetlen publikációja: EA 3206 (G. Lippold). Elemzések: Bergemann 1991, 168, 33, 4. t.; Lenaghan 2016; Lenaghan 2018a; Lenaghan 2018b. Lásd még LSA 602; Arachne ID 1126150; 6290337.

4. Herma-büsztt

Róma, Mus. Cap. 587 (Stanza dei Filosofi 59). M: 54 cm.

A herma alján középkori felirat: *ianus inpeator*.

Traianus kora (Bergemann 1991, 164).

Richter 1965, 100, 1. sz., 425. kép; L'Orange 1949, 669, 1. jegyzet; Bergemann 1991. Lásd még Arachne ID 1075842.

5. Herma-büsztt

Róma, Mus. Cap. 585 (Stanza dei Filosofi 58). M: 47 cm.

Traianus kora (Bergemann 1991, 163).

Richter 1965, 100, 2. sz., 416–418. kép; Bergemann 1991; Himmelmann 1994 (69, 68. jegyzet: posztantik). Lásd még Arachne ID 1096181.

6. Szoborba illesztendő mellkép

Róma, Mus. Cap. 586 (Stanza dei Filosofi 60). M: 37 cm.

Kr. u. 1. század első fele (J. Bergemann).

Richter 1965, 100, 3. sz., 413–415. kép; Bergemann 1991, főleg 165; Colugnati 2011, 144, Kat.Nr. 2.8. Lásd még Arachne ID 1075844.

7. Portréfej posztantik büszttön

Nápoly, Mus. Arch. Naz. 6144. M: 30 (a fej: 29) cm.

Herculaneumból.

Keltezése vitatott: Hadrianus kora (P. Zanker); Antoninus-kor (J. Bergemann); posztantik (N. Himmelmann). Talán átdolgozott darab a Kr. u. 2. század közép-ső évtizedeiből.

Richter 1965, 100, 4. sz., 422–424. kép; Bergemann 1991, főleg 168; Zanker 1995, 20, 7. kép; Himmelmann 1994, 69. 68. jegyzet. Arachne ID 1073420.

8. Portréfej

Oslo, Nemzeti Múzeum, NG. S. 1242. M: 30 cm.

Rómában vásárolták.

Keltezése vitatott: Kr. e. 30 – Kr. u. 70 (a múzeumi adatbázis); Hadrianus kora (P. Zanker); Antoninus-kor (J. Bergemann); posztantik (N. Himmelmann).

Richter, Portraits I 100, 5. sz., 419–421. kép; Bergemann 1991, főleg 163; Sande 1991, 18–21, 11. sz.; Zanker 1995, 20, 8. kép. Lásd Arachne ID 1126149. Lásd még www.nasjonalmuseet.no/en/col-lection/object/NG.S.01242.

9. Portréfej

Athén, EAM 3306.

Pireuszban kobozták el (1913; vö. Bergemann 1991, 166–167); alig-hanem görögországi lelet.

Bergemann 1991. Arachne ID 1182638.

10. Posztantik mész-kő büszttbe illesztett portréfej

München, Antiquarium der Residenz Ny. B. P. 18. M (a fej és a nyak): 31 cm; a büszttel: 93 cm.

Korai császárkor.

Weski – Frosien-Leinz 1987, 194–196, 74. sz., 114. t.; Bergemann 1991, főleg 165–166.

Egyéb Pindaros-ábrázolások

11. Feliratos herma töredéke

Vatikán, Mus. Vat., S. Muse 527b. 55 x 39 cm.

Tivoli, Villa di Cassio.

Kései Hadrianus-kor (R. Neudecker).

Richter 1965, 143, 1. sz., 785. kép; Neudecker 1988, 231, 66.23. sz.

12. Feliratos herma töredéke

Elveszett.

Tivoli, Villa di Cassio.

Neudecker 1988, 233, 66.49. sz. (a felirat töredékes volt).

Bizonytalan Pindaros-ábrázolások

13. Ülő szobor

Szakkara, Sarapeion. Kitharát tartó költő ülő szobra, szellemi nagyságokat ábrázoló, tizenegy szoborból álló csoport része. M: 185 cm. 1831-ben találták meg (Richter 1965, 143, 3. sz.), 1850-ben ásta ki A. Mariette.

Kr. e. 3. század 2. fele? (Bergmann 2007, 256–258).

Pindarosként értelmezik: Mariette 1882, 13–14; Lauer–Picard 1955, 4; 48; Richter–Smith 1984, 178–180. Bizonytalan: Bergmann 2007, főleg 251–252. Arachne ID 1115107 (a képek a szobor 1955 utáni állapotát mutatják).

14. Álló szobor torzója

Egykor állítólag Róma, Fulvio Orsini gyűjteménye.

16. századi metszetről ismert.

Álló alak. Öltözete egyetlen himation, amely szabadon hagyja a jobb vállát. Mezitláb. Előre nyújtott jobb kezét egy már akkor is töredékesen megmaradt húros hangszerhez tartja. A szobor talapzatán felirat: Pindaros.

Faber 1606, 110 (a szobor tükrösen megfordított az 1507-es kiadás-hoz képest [lásd Richter 1965, 143], a felirat viszont nem). Bellori 1685, 12, 60. t.; Richter 1965, 143; Bergemann 1991, 183–184.

Téves Pindaros-ábrázolás

15. Sophoklés herma-büszttje; az alsó sávban felirat: Pindaros
Róma, Mus. Cap. Stanza dei Filosofi 22. M: 52 cm (büsztt), 32,6 cm (fej).

Canini 1669, 54, 28. sz.; Bellori 1685, 11, 59. t.; Stuart Jones 1912, 232, 33. sz. Jó kép: Richter 1965, 129, 3. sz., 681. k.

Bibliográfia

Adatbázisok

Arachne = Arachne Bilddatenbank: <https://arachne.dainst.org/>
EA = P. Arndt – W. Amelung (szerk.) 1893–1947. *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen*. München.
LSA = Last Statues of Antiquity Database: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>

Szakirodalom

Bachmann, C. 2018. Philostratos: *Bilder einer Ausstellung / Eikones*. Wiesbaden.
Bankel, H. 2019. „Neues zu den Giebeln des frühklassischen Tempels der Aphaia auf Aegina und zu anderen Werken des »Aphaia-Architekten«”: *Architectura* 49, 129–181.
Barr-Sharrar, B. 2013. „Some Comprehensive New Publications on Ancient Macedonia”: *American Journal of Archaeology* 117, 599–608.
Bellori, G. P. 1685. *Philosophorum Poetarum Rhetorum et Oratorum Imagines Ex Vetustis Nummis, Gemmis, Hermis, Marmoribus, aliisque Antiquis Monumentis desumptae* II. Róma (<https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/objects/o:80538/methods/bdef:Book/view>).
Bergemann, J. 1991. „Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters”: *Athenische Mitteilungen* 106, 157–189.
Bergemann, J. 1997. *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*. München.
Bergmann, M. 2007. „The Philosophers and Poets in the Sarapeion at Memphis”: P. Schultz – R. von den Hoff (szerk.): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge, 246–263.
Bernoulli, J. J. 1894. *Römische Ikonographie* II. 3. Stuttgart.
Bernoulli, J. J. 1901. *Griechische Ikonographie* I. München.
Boschung, D. 2021. *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen*. Paderborn.
Bottari, G. G. 1741. *Del Museo Capitolino Tomo I. Contenente immagini d'uomini illustri*. Roma.
Canini, G. A. 1669. *Iconografia cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità*. Roma.
Castiglione, L. 1971. *Az ókor nagyjai*. Budapest.
Colugnati, G. 2011. „Testa-Ritratto de Pindaro”: E. La Rocca – C. Parisi Presicce (szerk.): *Ritratti. Le tante facce del potere*. Róma.
Currie, B. 2013. „The Pindaric First Person in Flux”: *Classical Antiquity* 32.1, 243–282.
D'Alessio, G. B. 1994. „First-Person Problems in Pindar”: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 39, 117–139.
Faber, I. 1606. *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae: Quae extant Romae, maior pars apud Fulvium Ursinum*. Editio altera. Antwerpen.

B. Az antik irodalmi hagyományban említett darabok:

1. Ps.-Aischinés, 4. levél 2–3.
2. Pausanias, *Periéghésis Hellados* I. 8, 4.
3. Philostratos, *Eikones* II. 12.
4. Christodóros, *Ekphrasis* 382–387 (AnthPal II).

Fea, C. 1819. *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio colle nuove scoperte fatte alle fabbriche piu' interessanti nel Foro romano e sue adiacenze*. Roma.
Goette, H. R. – Nagy, Á. M. 2023. „Die Büste eines »Philosophen« in Budapest”: G. Brands – H. R. Goette (szerk.): *Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte, Naturwissenschaftliche Untersuchungen*. Wiesbaden, 123–134.
Guo, Z. 2017. *Commentary on the Pseudonymous Letters of Aeschines (excluding Letter 10)*. PhD-disszertáció, University of Edinburgh. (<https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/29644/Guo2018.pdf>).
Himmelfmann, N. 1994. *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*. Berlin – New York.
Hoffer, M. R. 2005. „Der Intellektuelle der Heroen. Zum Porträt des Pindar”: *Athenische Mitteilungen* 120, 211–232.
Junker, K. 2023. „Der klassische Stil und die sozialen Grenzen seiner Anwendung”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 138, 12–51.
Keesling, C. 2017. *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*. Cambridge – New York.
Lang, J. 2012. *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*. Wiesbaden.
Lauer, J. Ph. – Picard, Ch. 1955. *Les statues ptolémaïques du Sarapeion de Memphis*. Paris.
Lefkowitz, M. 2016. „On Bees, Poets and Plato: Ancient Biographers' Representations of the Creative Process”: Fletcher, R. – Hanink, J. (szerk.): *Creative Lives in Classical Antiquity*. Cambridge, 177–197.
Leibundgut, A. 1991. *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles: Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr?* Mainz.
Lenaghan, J. 2016. „Cultural Heroes”: Smith – Ward-Perkins 2016, 259–266.
Lenaghan, J. 2018a. „The Lost Shield Portraits of Aphrodisias. Reflections on Style and Patronage”: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 30, 189–216.
Lenaghan, J. 2018b. „Two Portraits from Aphrodisias: Late-Antique Re-Visualizations of Traditional Culture-Heroes?": *Journal of Roman Archaeology* 31, 458–473.
L'Orange 1949. „Pausania”: *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65^e anniversaire* II. Paris, 668–681.
Mari, Z. 1983–1984. „La villa tiburtina detta di Cassio: nuove acquisizioni”: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* 6–7, 97–131.
Mariette, A. [G. Maspero] 1882. *Le Sérapeum de Memphis par Auguste Mariette-Pacha* I. Paris (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mariette1882bd1>).

- Metzler, D. 1971. *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*. Münster.
- Neudecker, R. 1988. *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz.
- Pappalardo, U. – Grimaldi, M. 2018. *Pompeii. La villa imperiale*. Napoli.
- Pearson, S. 2021. *The Triumph and Trade of Egyptian Objects in Rome. Collecting Art in the Ancient Mediterranean*. Berlin–Boston.
- Pietrangeli, C. 1949–1951. „La villa Tiburtina detta di Cassio”: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 25–26, 157–181.
- Puech, V. 2016. „Les statues des bains de Zeuxippe à Constantinople: collection et patrimoine dans l’Antiquité tardive”: *Anabases* 24, 145–181.
- Raeck, W. 2021. [Könyvismertetés: Boschung 2021]: *Bonner Jahrbücher* 220, 464–467.
- Richter, G. M. A. 1965. *The Portraits of the Greeks I*. London.
- Richter, G. M. A. 1972. *The Portraits of the Greeks. Supplement*. London.
- Richter, G. M. A. – Smith, R. R. R. 1984. *The Portraits of the Greeks*. Oxford.
- Sande, S. 1991. *Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections*. Roma.
- Schefold, K. 1997. *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel.
- Smith, R. R. R. 1990. „Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias”: *Journal of Roman Archaeology* 80, 127–155.
- Smith, R. R. R. 2006. *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias (Aphrodisias II)*. Mainz.
- Smith, R. R. R. – Ward-Perkins, B. (szerk.) 2016. *The Last Statues of Antiquity*. Oxford.
- Smith, R. R. R. 2016. „Aphrodisias”: Smith – Ward-Perkins 2016, 145–159.
- Stuart Jones, H. 1912. *The Sculptures of the Museo Capitolino*. Oxford.
- Szilágyi, J. Gy. 2006. *Görög művelődéstörténet* [társ szerzőkkel]. Szerk. Németh Gy. Budapest.
- Tatár, Gy. 2000. *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest.
- Weski, E. – Frosien-Leinz, H. 1987. *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*. München.
- Wilcken, U. 1917. „Die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 32, 149–203.
- Zanker, P. 1995. *Die Maske des Sokrates*. München.