

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában (2016/3).

Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidés „költői levelei”

Agócs Péter

A dolgozatot a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményeként ismert, Szilágyi János György, Nagy Árpád Miklós, Endreffy Kata és munkatársaik szívós és okos munkájával épített, Magyarországon és nemzetközileg is ki-magasló kulturális, emberi és tudományos közösség szeretett emlékének ajánlom (élt 1949-től 2020 decemberéig). Hagyományait és szellemiségét folytatni és ápolni fogjuk!

A Pindaros-kutatásban régóta ismert jelenség, hogy Pindaros és Bacchylidés néhány epinikionja és töredéke az óda „levélként”, a megrendelőnek való elküldését úgy mutatja be, mint a dal színrevitelének elsődleges kontextusát. Ezek az epinikionok: Pindaros 6. olympiai, 7. olympiai, 2. pythói, 3. pythói, 3. ne-meai, 2. isthmosi ódája és Bacchylidés 5. epinikionja.¹ Az említett ódák mindegyike – akár tudjuk őket biztosan datálni, akár nem – feltehetően a Kr. e. 470-es évek eleje és a 460-as évek vége között született. Míg a dal elküldésének képzetét egyes ódákban maga a *πέμπω* ige fejezi ki, más esetekben pusztán a kontextus.² Tanulmányomban azonban mindkét típust mint „elküldött dalt” tárgyalom. Noha a *πέμπω* ige másutt is előfordul az ógörög lírában, Alkmantól Timotheosig egyetlen másik archaikus és klasszikus kori költő sem használja az énektartalom közvetített közlésére, vagyis annak kifejezésére, hogy a költői megnyilatkozást a beszélő üzenetként küldi el a távollévő címzettjének. A dal elküldésének képe tehát szinte teljesen kívül esik a görög dalköltők hagyományos metapoétikus eszköztárán. A motívum használati körét így erősen behatárolja a keletkezési idő, a kontextus, szerző, műfaj és a versben megszólított személyek vagy címzettek köre,³ és egészében, mint költői képzet és retorikai kifejezési eszköz, igen távol esik az énekköltészet szélesebb hagyományától. Annak ellenére, hogy John Herington (1985) és Alberto Tedeschi (1985) tanulmányaikban sorra vették az idevonható elég gyér forrásanyagot, Wilamowitz-Moellendorff szívós ragaszkodása ahhoz, hogy Pindaros leghíresebb epinikionjai közül több valójában nem is igazi epinikion, hanem inkább a „költői levél” műfajába tartozik, meggátolta a jelenség irodalomtörténeti fontosságának és egyediségének felismerését.⁴ Wilamowitz szerint ezeket az ódákat soha nem adták elő, sőt egyenesen előadhatatlanok voltak, mivel olyan személyes igények és érzületek kifejezésére szolgáltak a költő számára, mint egy létező baráti-patrónusi kapcsolat megerősítése, új haszonnal kecsegtető üzleti, azaz megbízói kapcsolatok megteremtése, az irodalmi életben fontos ellenségek elleni polémia, vigasztalások (*consolationes*), vagy akár egy kifizetetlen számla miatti rimánkodás.⁵ A Wilamowitz-féle értelmezés évtizedeken keresztül irányadó volt három óda (a 2. pythói, a 3. pythói és a 2. isthmosi) kritikai megítélésében, amíg David Young (1983) meg nem cáfolta azzal az egyszerű és vitathatatlan megfigyeléssel, hogy a költői levél mint műfaj, annak horatiusi értelmében, értelmezhetetlen a késő archaikus, kora klasszikus kori görög énekkultúrában.⁶ Ezzel, legalábbis az angolszász tudományban, harminc évre lekerült a napirendről az „elküldött dalok” kérdése. Ám ha Wilamowitz tévedett is, kreatívan tévedett. Elmélete a pindarosi „költői levelekről” olyan ellentmondásokra mutatott rá ezekben a szövegekben, amelyek már az alexandriai filológusokat is foglalkoztatták, akik mind a 2. pythói, mind a 2. isthmosi ódát mint „elküldött” (*apostolikon*) dalt határozták meg.⁷ Young kritikája nem adott magyarázatot a dalküldés Pindarosnál és Bacchylidésnél egyértelműen létező motívumának jelentésére és funkciójára, és utána más sem próbálkozott ilyen jellegű magyarázattal. Ennek oka talán éppen az, hogy a verseket író, majd elküldő költő képe nekünk, olvasóknak és értelmezőknek, oly természetes. A fiktív költői levél mint értelmezési stratégia már igen korán megjelenik a görög lírai szövegek antik



1. kép. Az énekmondó szöveget diktál. Orpheus letépett feje Lémnoson énekel, balra írótableás ifjú (Musaios?) leírja az ének szövegét, jobbra babérágas Apollón áll. A másik oldalon Múzsák. Attikai vörösalakos, talp nélküli kylix formájú csésze, Kr. e. 410 körül. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Ant. Loan 103.25, Corpus Christi College). Ruvo 1346 festője, Beazley *ARV*² 1401 (forrás: aras.org)

értelmezésében. A levélküldés a görögök életének legkésőbb a Kr. e. 6. század elejétől kezdve része volt.⁸ Hérodotos írja egy helyütt (V. 95), hogy Alkaios egy dalt küldött Lesbosra barátjának, hogy azzal jelentsse a mytilénéiek vereségét Sigeionnál.⁹ De éppen ez a természetesség akadályozza a motívum vagy téma megértését. Biztosak lehetünk abban, hogy a dalok elküldése, ami ezekben a győzelmi ódáknak itt-ott elsősorban az elhangzó költői szöveg számára értelmezési-előadási keretként, kontextusként jelenik meg, összhangban állt az epinikion műfaji poétikájával és a korban szokásosnak tekintett és elfogadott költői gyakorlattal. De vajon a dalok elküldése valóban tükrözi a megrendelés, előállítás és előadás tényleges gyakorlatait? Vagy csak egyszerű szóvirág, retorika? Egy lehetséges megoldás – megjegyezve, hogy a *πέμπειν* igének van ’elkísér’, ’átad’ jelentése is –, ha úgy olvassuk az elküldésről szóló részeket, mint a költő győzelmi ünnepélyen való személyes jelenlétének bizonyítékait. Elkísérte az éneket, tehát ott volt.¹⁰ Tedeschi (1985) a Pindarosnál és Bacchylidésnél szereplő „elküldési motívum” (*sending theme*) máig egyetlen szisztematikus elemzésében a költők életrajzára támaszkodva szintén történeti forrásként kezeli a motívumot, mely szerinte azt bizonyítja, hogy – a szóban forgó motívumot használó győzelmi ódák esetében – a költőnek mindenképpen távol kellett lennie az óda első előadásától. Vagy pártfogói hálózata és kötelezettségei voltak túlságosan kiterjedtek, vagy a megrendelés nem volt elég fontos ahhoz, hogy személyesen jelen legyen az ünnepségen.¹¹ Ez az értelmezés nemcsak azért problematikus, mert a szöveg bizonyos jellegzetességeit egyszerűen a szerző életrajzából kívánja levezetni, hanem mert nem képes azzal a hatással elszámolni, amelyet a dal elküldésének motívuma mint költői vagy retorikai eszköz a szövegen belül véghez visz.

Valójában a dalküldés nem is tükrözheti teljesen a történeti valóságot (ha tükrözné is, hogyan, milyen forrásból értesülnénk erről?), de nem is pusztán költői fikció. Nem az epinikion-szerző saját írásgyakorlatáról vagy a megrendelés és komponálás történeti körülményeiről tanúskodnak ezek az ódák, hanem inkább az írásbeliséghez kötődő domináns kortárs kulturális attitűdökről. Hogy milyen mértékben tükrözi a történeti körülményeket, igazolhatatlan. A motívum elsősorban retorikai eszköz: a pragmatika, a szövegben megszólaló hanghoz való kontextusteremtés vagy (hogy az irodalomtudomány nyelvét használjuk) a „keret” és a „keretezés” (*frame, framing*) problémakörébe tartozik.¹² Megjelenése a dicsőítő kardalköltészetben azokkal a változásokkal esik egybe, amelyek az írásbeliség szélesebben vett kulturális láthatóságában a Kr. e. 5. század elején bekövetkeznek. A Kr. e. 470-es évektől kezdve, nagyjából az itt tárgyalt epinikionok keletkezésével egy időben, az irodalomban (elsősorban persze a tragédiában) és a képzőműve-

zetekben hirtelen egyre több utalást találunk az írás és olvasás gyakorlatára, használatára, problémáira¹³ – főképp Athénban. A görögöket elkezdte izgatni az írás: a szóbeliséghez képest mutatkozó sajátosságai és a benne rejlő potenciál, amely révén megtalálta helyét egy olyan emlékezetkultúrában, amely elsősorban monumentumok, rítusok, szóbeli *logosok* és dalok révén határozta meg önmagát. A következőkben azt fogom bemutatni, hogy a dal elküldése a részleges vagy befejezetlen textualitás toposza Pindarosnál és Bacchylidésnél, akik számára az írott szöveg fogalmát elsősorban az élő hanghoz fűződő viszonya határozza meg. A hangos olvasás elterjedtsége ebben a korszakban ismert jelenség Balogh József (1923), Jesper Svenbro (1993), Joseph Day (1989, 2001 és 2010) és sok más kiváló kutató műveinek köszönhetően, akik nemcsak a jelenség szöveges forrásait dolgozták föl, hanem azt is kimutatták, hogy az archaikus (Kr. e. 7–5. századi) görög epigrafikus költészet úgy alkotja meg saját időbeli beszédkereteit, hogy mintegy megelőlegezi azt, amikor az olvasó a felolvasás útján majd hangzóvá teszi az írást. Különösen a legkorábbi, kőre vagy kerámiára vésett epigrammákban általános tendencia, hogy nem a felirat szerzője beszél, hanem maga a fogadalmi ajándék, amely harmadik személyben és múlt időben szól a szöveg szerzőjéről, ezzel eltávolítva őt a felolvasás idősíkjától. Steiner (1993) megmutatta a hasonlóságokat Pindaros „egocentrikus” győzelmi ódái és a „beszélő tárgyak” (*oggetti parlanti*)¹⁴ ezen korpusza között. A dalok elküldése mint költői eszköz a tér- és időbeli eltávolítás hasonló stratégiáival él. Költőink ezzel az eszközzel hívják fel az olvasó figyelmét (aki az elhangzó szöveg hangos olvasójaként egyben annak előadója is, a szónak minden zenei értelmében) a felolvasásában rejlő paradoxonra, hogy egy dal *egyszerre* létezhet két állapotban: mint a szerzőtől elválasztható szöveg és mint előadott zenei megnyilatko-

zás. Ahogyan a feliratok esetében is, az elküldött dal lejegyzett hangját (és persze bármely szövegszerűen továbbörökített dalt, amely akár a szóbeli emlékezetben, akár írott szöveggént öröklődő kultúrkinccsé vált) az olvasó vagy előadó interpretálja, abban az értelemben, ahogyan a zenész interpretálja az általa előadott zenemű kottájában lejegyzett hang- és ritmus-szerkezetet.¹⁵ A következőkben emellett érvelek, hogy a dal elküldése pragmatikájában és a mélyben rejlő tendenciáiban az írásbeliség egy olyan ókori görög felfogását tükrözi, amelynek középpontjában a szöveg hangzósága áll.¹⁶

A jelen tanulmány tehát a korai görög írásbeliség antropológiájához szolgál néhány adalékkal. Megvizsgálom az elküldési jelenet valamennyi megjelenését az epinikion-korpuszban, és bemutatom, hogy ezekben a dalokban azok a retorikai eszközök, amelyeket a költő a fiktív beszédhelyzet megalkotásának érdekében alkalmaz, milyen következményekkel járnak a szöveg egészére nézve. A hétköznapi társalgás megszokott nyelvi jelrendszeréről van szó, elsősorban deiktikus kifejezésekről, amelyek az időre, a helyre, a beszélők viszonyára vonatkoznak, megteremtve az elhangzottak referenciális bázisát meghatározó kontextuális keretet. A dicsőítő kardalköltészet különösen gazdag az ilyen referenciális utalásokban, főképp a dalok elején és végén. Ezek a részek a helyzetleírás és deixisek segítségével a személyes („én”, „te”, „ő”, „az”), térbeli („itt/ott”) és időbeli („most”, „annak idején”, „a jövőben”) kapcsolatok olyan rendszerét hozzák létre, amelyek megalkotják a szöveg keretét vagy leíró kontextusát.¹⁷ Ez a keret pedig a dalt a normál nyelv és a mindennapi közlések szintjétől elváló, emelkedett, *költői* beszédaktusként határozza meg.¹⁸ Amellett fogok érvelni, hogy a dalok elküldésének mint fiktív színhely- és kontextusteremtésnek az a fő funkciója, hogy az óda beszélőjét időben és térben eltávolítsa saját aktuális megszólalásának

előadásától és annak térbeli-időbeli koordinátáitól: az üzenet „elküldve” messzire kerül a beszélőtől, ezzel egy időben pedig az előadás a jelen helyett a jövő idősíkjára vetül.¹⁹ Az előadástól való eltávolodás minden esetben másképpen jelenik meg, de a hatása mindig hasonló. Paradox módon azt teszi lehetővé a beszélő számára, hogy egyfelől autoritatívabb hangot használjon, másfelől viszont közelebbi, intimebb kommunikációs stílust alakítson ki önmaga és a címzett között. Ez a stílus illik a győzelmi ódában megszólaló hanghoz, és különösképp előnyös a dicsőítő költészet számára, amely elsősorban a költő és pártfogójának kapcsolatáról szól. A dal szöveggént való elküldése azonban soha nem helyettesíti az előadást. A helyek, ahol a dalküldés szóba kerül, mindig a szerzemény zenei és performatív aspektusaira utaló nyelvezettel vannak körülbeszélve. Mint költői motívum, a dalküldés tehát megragadja azt a paradox jellegű „távollevő jelenléte”, ami a szöveggé vált és szöveggént hagyományozódott költői hang abszolút jellemzője ebben a kultúrában.

Az itt szereplő elemzések a motívum legegyszerűbb megjelenései felől tartanak a legkomplexebbek felé, ily módon a hang és a szöveg fogalmaiban rejlő ellentmondások ódáról ódára haladva egyre inkább előtérbe kerülnek. Az elküldés motívumának hatása leginkább a költői megszólalásban létrehozott feszültségeken keresztül érthető meg. Az első részben két, a syrakusai Hierónnak címzett győzelmi óda elemzése során fogom illusztrálni a motívum alapvető jellemzőit: (1) ahogyan eltorzítja a teret és időt, eltávolítva ezzel a vers beszélőjét a szöveg elhangzásától, ezt az elhangzást pedig a dalbeszéd idősíkjának jelenéből annak jövőjébe helyezi át; (2) ahogyan az éneket egyfelől tárgyként, műalkotásként, fogadalmi ajándékként mutatja fel, másfelől a zenei előadás és az élőbeszéd hangzóságát előtérbe állító nyelven írja körül, és (3) ahogyan a versbeszélő (a „küldő”) és a vers címzettje

Gyakran használt görög és latin kifejezések magyarázata

agalma értékes tárgyra, különösen olyan fogadalmi ajándéokra 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 anyagiságában 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, bájot, örömet, gyönyört' is jelent.

chorodidaskalos a kar betanítója. A drámaköltő hivatalos címe az athéni ünnepek megszervezésénél.

enkómion dicsőítő óda. A győzelmi óda mint „*kómos*-ének” (a *kómost* 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.

epódos az óda harmadik szakasza a *strophé* és *antistrophé* után.

kleos hírnév, az epikus hagyományban és a kardalköltészetben a hősök halhatatlan, az énekek és a múzsai emlékezet 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 kitérnek a házból, és az utcákon randalírozva vonulnak. Alkibiadés érkezése Agathón hazába Platón *Symposion* című dialógusában (212d–223a) a klasszikus athéni *kómos* archetipikus jelene. Az énekkultúrában bizonyos rítusok, sőt a győzelem ünnepei 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.

laudator a dicsőítő személy, versbeszélő.

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

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

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

(a „fogadó”) között fennálló *charist* – vagyis a kölcsönös tisztelgetet, szeretetet és figyelmet – képes megerősíteni. A második részben, egy másik Hierónnak szóló óda, a 2. pythói óda (1–8; 66–71) elemzése az „itt” és „ott” között létrejövő feszültségre – a „megérkezés” és „elküldés” motívumaira, a jelenlétre és távollétre – koncentrálnak, és arra, hogy az ódában megjelenő különböző helyzetek, amelyekben a beszélő megszólal, hogyan rendeződnek egy ellentmondásos és (első ránézésre) nem teljesen egységes forgatókönyvvé. Csak akkor tudjuk – legalább részben – ennek a bonyolult dálnak a paradoxonait megérteni, ha ezeket és más feszültségeket az előadásra szánt szöveg (*performance-text*) aspektusainak tekintjük. A 3. nemeai óda (1–13; 76–84) ugyanezeket a feszültségeket terjeszti ki izgalmas módon. Elemzésem itt inkább az időbeliségre koncentrálnak, ahogy a beszélő a „megérkezés” és „elküldés” toposzait az óda késlekedéséről vagy „megkésetttségéről” szóló kvázi-narratívává formálja. A második és harmadik rész is a beszélő és a költemény címzettje közötti kapcsolatot, valamint a dal előadása és szövegszerűsége közötti feszültséget helyezi előtérbe. A következő fejezet a 6. olympiai óda zárószakaszát (87–105) tárgyalja. A sorok megszólítottja Aineas – ő az, akinek át kell adnia a költő-beszélő utasításait a *kómos*nak, és aki mint „a hangosan szóló dal édes keverőedénye” és „a Múzsák üzenetküldő pálcája (*skytalé*)” fogja az ódát Stymphaloszól Syrakusaiba vinni. Ez a szakasz az írás és emlékezet közötti kapcsolatot, illetve azt a képzetet állítja előtérbe, amely szerint az előadás a lejegyzett dal interpretációja. Míg a 6. olympiai óda a szövegre és előadásra mint a költő és pártfogója közötti közvetített kommunikáció típusaira koncentrálnak, addig utolsó példám, a 2. isthmosi óda (43–48) az írásban rögzített szöveg közösségi emlékezetben és a családi *kleos* megőrzésében játszott szerepét emeli ki. A dal ezt a szerepet a ritualizált újraelőadások révén tudja betölteni. Ahogy Pindaros emlékezteti is címzettjét, Thrasybulost: azok a dalok, amelyeket egykor az akragasi Emmenidáknak szerzett, most már a családi dicsőség alapját képezik, nem szabad megengedni tehát, hogy új előadások nélkül sýnylődjenek. Ebben az ódában is egy helyettest (bizonyos Nikasipposzt) szólít meg, aki elviszi majd és „felolvassa” a beszélő üzenetét (az adott ódát) a barátjának. A dalküldés, ahogyan azt látni fogjuk, mindenütt szoros kapcsolatban áll a jövőbe helyezett előadásban megszólaló hanggal, amely természetesen nem a költemény beszélőjének hangja; ezen kívül pedig ráirányítja a figyelmet – az epinikion-költészethez különösen illő módon – a beszélő és a címzett között fennálló kapcsolatra. Az ezzel járó paradox feszültségek (jelenlét és távollét, „megérkezés” és „elküldés”, előadás vs. szöveg, szerző vs. előadó) lényegi elemei az írásbeliség azon képének, amelyet a dalküldési jelenetek festenek meg. A tanulmány befejező részében azt fogom bemutatni, hogy a dalok elküldése és az általa teremtett feszültségek hogyan illeszkednek az írásbeliség tágabb, Kr. e. 5. század eleji diskurzusába.

Bacchylidés 5. epinikionja és a 3. pythói óda: bevezetés a dalküldésbe

A gyűrűs szerkezet, amely Bacchylidés 5. epinikionjának elejét (1–16) és végét (191–200) összekapcsolja, a legegyszerűbb példája annak, ahogyan a dalküldés megjelenik a győzelmi ódáknak, így jó kiindulópontja lehet az elemzésnek.²⁰ Bac-

chylidés 5. epinikionja, amely a syrakusai Hierón ugyanazon kocsisversenyen aratott győzelmét ünnepli, mint Pindaros 1. olympiai ódája, teljes mértékben „elküldött dalként” határozza meg önmagát. A dicsőítő énekes „a lófuttató syrakusaiak szerezés hadvezérének” (εὐμοιρε [Σ]υρακ[οσίω]ν ἰπποδινῆτων στρατη[γ]έ, 1–2)²¹ megszólításával kezdi dalát. „Meg fogod ismerni – mondja – az ibolyakoszorús Múzsák édes ajándékát (ἰοστεφάνων Μοισᾶν γλυκ[ύ]δωρον ἄγαλμα, 3–4), ha bármely földi halandó [megismerheti], a maga igazságában.”²² A *laudator* így folytatja: „[...] pihenjen meg jogosan ítélő szíved az aggodalmaktól, fordíts ide a figyelmedet: bizony, a vendégbarátod, az arany homlokszalagos Urania híres szolgája a dús keblű Charisokkal közösen szőtt dalt küld a szent szigetről [ti. Bacchylidés otthonából, Keosról] híres városodba (ἦ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας ὕμνον ἀπὸ ζαθέας | νάσου ξένος ὑμετέραν ἐς κλυτὰν πέμπει πόλιν, | χρυσάμπυκος Οὐρανίας κλεινὸς θεράπων, 9–14). A melléből hangot öntve akarja dicsőíteni Hierónt... (ἐθέλει γάρυν ἐκ στηθέων χέων | αἰνεῖν Ἴερώνα, 14–16).²³ Bacchylidés beszélője tehát mint a hang kiömlését küldi dalát Keosról Syrakusaiba. Korábban azonban úgy írta le a dalt, mint amit megszöttek (9–10) és mint a „Múzsák *agalma*ját” (4). Az *agalma* szó a fogadalmi ajándékokat idézi meg, azok pedig a dedikációs szertartást, amelynek legfontosabb funkciója, hogy képes megerősíteni a felajánló és a fogadó között meglévő *charist* – azaz a kölcsönös barátságra és jóindulatra alapuló kapcsolatot.²⁴ A költő arra kéri Hierónt, hogy ne törődjön az államügyekkel, fordítsa figyelmét a költői megnyilatkozásra, és ítélje meg annak értékét:²⁵ olyan ítélet ez, amelyet, úgy tűnik, csak ő, a nagyvonalú mecénás tud meghozni. A beszélő távolléte kiemeli a kettejük közti *charis*-kapcsolatot. Ráadásul ebben az ódában egyetlen más szereplő sem jelenik meg rajtuk kívül: sem énekesek, sem a közönség. Ugyanezek a motívumok a záró *epódos*ban (191–200) ismét feltűnnek. A beszélő először idéz egy Hésiodosznak (a Múzsák archetipikus szolgája) tulajdonított *gnómét* arról, hogy a hírnév a teljesítmény nyomában jár, ezzel pedig kifejezi, hogy a Múzsák szolgálójaként kötelessége az istenek által kiválasztott győzteseket dicsőíteni.²⁶ Ezután újra megerősíti hajlandóságát, hogy dalt küldjön (195–197): „Könnyen meg lehet engem győzni, hogy hírnevet hozó nyelvet (εὐκλέα... γλῶσσαν) küldjek Hierónnak.” A költő–patrónus kapcsolat ismét előtérbe kerül. Míg a *prooimion* a dal elküldését a hang kiöntéseként jeleníti meg, addig itt a beszélő arról biztosít, hogy hajlandó a királynak egy „nyelvet”²⁷ küldeni. Semmi sem fejezi ki jobban az előadásra szánt szöveg átmenetiségét, mint „a nyelv elküldése”.

Bacchylidés 5. epinikionjában a dal elküldése sajátos hatással bír az óda tér- és időkezelésére. A dalküldés autoritativabb hangot hoz létre, és ráirányítja a figyelmet a dalra mint tárgyra vagy fogadalmi ajándéka, amely a költő és címzettje közötti *charis*-kapcsolatban közvetítő értékkel bír: az énekes a dalt adja, Hierón a pozitív ítéletet adja cserébe. A dal elküldésének képe egy olyan, az epinikionokban amúgy is meglévő tendenciát aknáz ki, amely a lírai megszólalásnak a „fiktív spontaneitás” stílusában ad keretet, ezáltal pedig az énekmondókra jellemző *composition-in-performance* látszatát kelti: mintha előadás közben jönne létre a költői alkotás.²⁸ Ahogyan D’Alessio (2004) bemutatta, ezt a jelenséget nem mindig (különösen Pindarosnál nem) kíséri hangsúlyos „deiktikus szimul-

taneitás”. A deiktikus szimultaneitás esetében a megszólalás ideje (amit D’Alessio *coding time*-nak nevez) és a befogadás ideje *receiving time*²⁹ egybeesik, mint például a hétköznapi párbeszédeknel. Az óda előre tudja vetíteni saját előadását a jövőbe, megzavarva ezzel azt a természetes, mimetikus keretet, amelyben a dalban megszólaló hang jelen ideje egybe esik a befogadás idejével. A természetesség érzetét keltő keretelés ilyen felbomlását váltja ki a dal elküldése Bacchylidés 5. epinikionjában, ahol a vers beleértett beszélője térben is távolra kerül az előadástól, amelyet megszólalása időben is megelőz. D’Alessio ezt az eltávolodást a lírai kommunikáció közvetített természetével magyarázza. Szerintem éppen a dal elküldésének megjelenítése az, ami a közvetítettséget előhívja a szövegben.

Noha a Bacchylidés 5. epinikionját tárgyaló irodalomban³⁰ jobbra figyelmen kívül hagyják, a régebbi Pindaros-kutatásban foglalkoztak a dalok elküldésének toposzával. A 3. pythói óda, a Willamowitz-féle „költői levelek” közül a legismertebb, sok szempontból a korpusz legfurcsább darabja. A szintén Hierónnak címzett óda nem datált, és nem nevezi meg pontosan az alkalmat vagy versenygyőzelmet, amelyre készült, azon kívül, hogy röviden megemlíti a Kr. e. 482-ben és 478-ban a pythói játékokon elért győzelmeket (73–74).³¹ Ez megmagyarázza, hogy a 3. pythói óda miért került a pythói ódák közé, azt azonban nem, hogy tulajdonképpen milyen dal is pontosan. Hierón, úgy tűnik, egy krónikus betegségben haldoklik.³² Pindaros vigasztalja, és vigasztalását ellentétek köré szervezi: „közel” és „távol”, lehetséges és lehetetlen, halál és halhatatlanság, emberi ambíciók és önismeret.³³ Tehetetlensége Hierón megsegítésében akkor válik nyilvánvalóvá, amikor azt kívánja, bárcsak Cheirón életben lenne, hogy meggyógyítsa őt: ἤθελον Χείρωνά κε Φιλλυριδᾶν| εἰ χρέων τοῦθ’ ἀμετέρας ἀπὸ γλώσσας κοινὸν εὐξασθαι ἔπος,| ζῶειν τὸν ἀποικόμενον (vv. 1–3).³⁴ Ez a kívánság hagyományos és mélyen emberi, de egyúttal abszurd, sőt egy potenciális *hybrist* is magában foglal, mivel semmibe veszi Zeus rendjét és az emberekre váró valódi kilátásokat.³⁵ Az óda első fele Korónis és Asklépios mítoszáat elmesélve (5–60) a negatív példa révén érvel amellett, hogy a halál univerzális törvény, és ezért el kell fogadni. A második felében Pindaros a dal erejéről beszél, amely bizonyos szerencsés embereknek valamiféle gyenge halhatatlanságot biztosíthat. Pontosan a negatív mítosz és a pozitív moralizálás találkozásánál (61–66) tér vissza Cheirónhoz és a saját tehetetlenségét is megmutató nyitómotívumhoz: „Ne törekedj, szívem, halhatatlan életre!” A következő szakasz az egyetlen olyan rész a szövegben, ahol összesűrűsödnek az epinikionra jellemző motívumok.³⁶ Pindaros az epinikionok „megérkezési motívumát” a feje tetejére állítja.³⁷ Ha Cheirón életben lenne, a költő meggyózná őt, hogy küldjön Hierónnak egy Asklépioshoz hasonló gyógyítót. Ha az énekes maga kelt volna át a tengeren „arany *kómost*” vezetve, hogy megünnepelje Hierón győzelmeit a pythói játékokon, akkor beteg barátja előtt úgy jelent volna meg, mint a megváltás és dicsőség napnál is ragyogóbb fénye. Ez az elképzelt megérkezés azonban csak a „mi lett volna, ha” világában történik meg. Pindaros helyett inkább felajánlja, hogy imádkozik Kybeléhez, akinek szertartásai Thébaiban éppen az ő háza előtt zajlanak (77–79). Ezután kijelenti, hogy a halál egyetlen ellenszere a dal révén nyerhető halhatatlanság. Ezen a ponton (80), amikor belekezd a kvázi-didaktikus záró szakaszba (80–115),

szólítja meg végre Hierónt. Eddig a beszélő saját lelkén kívül nem volt más megszólítottja a dalnak. Ekkor a patrónus bekerül a hésiiodosi bölcsesség-homíliába a dal erejéről, amely meg tudja őrizni a *kleost*. Pindaros távolléte tehát az óda nagy témáinak egyike. Ő Thébaiban van, Hierón pedig Syrakusaiban, csak egy dalt adhat vigasztalásul, az óda zárószakasza azonban egy levél közvetlenségével szólal meg. Noha a 3. pythói ódát formálisan nem „küldi el” a költő, világos, hogy nem ő, hanem a dal fog Syrakusaiba utazni.³⁸

A 2. pythói óda: „megérkezés” és „elküldés”

Az eltávolítás, amelyet a dal elküldése hoz létre, kihat Bacchylidés 5. epinikionjának és a 3. pythói ódának az egészére, ám ez a két óda legalább következetes: az elküldés a megnyilatkozás egyetlen kontextusa. Radikálisan alkalmaznak egy, a dicsőítő költészetben amúgy is meglévő tendenciát, amely megzavarja a lírai deixisek normálisnak vagy természetesnek nevezhető rendszerét. Más Pindaros-ódákban azonban az elküldés motívuma megdöbbentő deiktikus önellentmondásokat hoz létre az epinikion-keretben. A 2. pythói óda (1–8) talán a legmeglepőbb példa:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδαροχαρ-
μᾶν δαιμόνιαι τροφοί,
ὕμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,
εὐάρματος Ἴερων ἐν ᾧ κρατέων
τηλαυγέσιν ἀνέδησεν Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
ποταμίας ἔδος Ἀρτέμιδος, ἧς οὐκ ἄτερ
κεῖνας ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ ποικιλα-
νίου εἰδάμασσε πῶλους.

*Ó, Syrakusai nagy városa, a háborúban mélyen gyökerező
Arés földje, vasban gyönyörködő férfiak és lovak isteni ne-
velője, hozzád érkezem a gazdag Thébaiból ezt a dalt hozva,
hírt a földrengető négylovas kocsiról, amelyen a jókocsijú
Hierón, amikor győzött, messzire látszó koszorúval övezte
Ortygiát, a folyami Artemis székhelyét, akinek a segítségével
szelíd kézzel irányította a híres, díszes-gyeplőjű lovakat.*

A beszélő bejelenti, hogy Syrakusaiba érkezik, és hogy hoz magával egy dalt (τόδε μέλος, 3–4), amely egyúttal hír is (ἀγγελία, 4) Hierón négylovas fogattal aratott győzelméről.³⁹ Hasonlítsuk össze az óda kezdetét, amely hangsúlyosan használja a megérkezési motívumot, a harmadik triász zárlatával, amikor az óda az utolsó tételéhez ér, és a beszélő megtöri az addig folytatott dicsőítés lendületét (56–67): búcsút mond Hierónnak, mielőtt végleg témát vált, és elküldi neki a dalt:

... χαῖ-
ρε· τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἔμπολᾶν 67
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἁλὸς πέμπεται·
τὸ Καστόρειον δ’ ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων
ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου 70
φόρμιγγος ἀντόμενος.

Minden jót! Elküldöm ezt a dalt az ősz tengeren át, ahogyan föníciai árut szokás; az aiol húrokon játszott Kastoreionra pedig örömmel tekints, a hétszeresen zengő phorminx aján-dékára, amikor vele találkozni mégy.

Világos az abban rejlő ellentmondás, hogy a dal az óda elején érkezik meg Syrakusaiba, de csak a szöveg későbbi pontján küldik el. A τῶδε μέλος (3–4; 67–8) mindkét esetben csak ma-gára az éppen megszólaló dalra vonatkozhat.⁴⁰ A 3–4. sorban az óda megérkezik Syrakusaiba. A 67–71. sorokban viszont a beszélő bárhol lehet, csak éppen Syrakusaiban nem. Az „elkül-désnek” (*coding time*) viszont logikailag meg kellene előznie a „megérkezést” (*receiving time*). A *prooimion* tehát időben in-konzisztens a 67–71. sorokkal.⁴¹

Az óda kortárs értelmezői (azok, akik egyáltalán észre-veszik a problémát) két csoportra oszlanak: egyesek szerint a *prooimion*ban az óda megérkezése fikció, míg az elküldés mozzanata alátámasztja Pindaros valós távollétét. Mások ép-pen ennek az ellenkezőjét gondolják, vagyis hogy a *prooimion* Pindaros syrakusai jelenlétét erősíti meg, és az „elkül-dés” a fikció.⁴² Egyik megoldásnak sincs történeti alapja. A scholio-nok arról tanúskodnak, hogy a hellénisztikus filológia másféle megoldással próbálkozott. Az ellentmondást a λύσις ἐκ τοῦ προσώπου („megoldás a személyből / a beszélő karakterből”) a Homéros-scholionokból ismert kritikai módszerével oldották fel, amikor egy adott szakaszt más beszélőnek tulajdonítanak, annak érdekében, hogy feloldjanak valamilyen vélt problé-mát.⁴³ Megjegyzik (Σ P. 2, 6b, ii: 33 Dr), hogy a 2. pythói óda 1–8. sorának beszélője nem lehet a költő, aki nem volt jelen az előadásnál (οὐκ αὐτὸς ὁ Πίνδαρος ἦκων εἰς τὰς Συρακούσας ταῦτά φησιν, οὐ γὰρ ἀφίκται πρὸς τὸν Ἰέρωνα, ἀλλ’ ἢ ᾠδῆ ἀποστολικῆ), hanem vagy „az a személy, aki az ódát elvitte” (ἐκ τοῦ διακομίσαντος [...] ἐστὶν ὁ λόγος), vagy pedig a kar,

„minthogy [Pindaros] szokott ódákat küldeni a karral” (ἦ ἐκ τοῦ χοροῦ· διὰ γὰρ χοροῦ ἔπεμπε τοὺς ὕμνους).⁴⁴ A πέμπεται (68) ige valóban jelentheti a *melos* ’elvitelét’ (vö. φέρων, 3) vagy ’elkísérését’.⁴⁵ Ez akár elfogadható megoldás lehetne a 2. pythói óda esetében,⁴⁶ de nem magyarázza, hogy mi történik a dolgozat következő szakaszában tárgyalt 3. nemeaiban, sem pedig azt, hogy a 2. pythói miért a feltételezett győzelmi ünnep idősíkján kezdődik, és miért onnan halad vissza egy olyan idő-pont felé, amely az óda megkomponálásához áll közelebb, ha nem is azonos vele.

Az óda cselekménye tehát egészen furcsa: az előadástól (ami eleve a líra alaphelyzete) indulva bomlik ki visszafelé a megkomponálásig és elküldésig.⁴⁷ Az óda elején a τῶδε μέλος egy olyan beszédaktust jelöl, amely a 67–71. sorokban hirte-len „levélként” tűnik fel, épp azelőtt, hogy a beszélő a „jőjj és láss!” (ἄθρησον) paradox felszólítást intézi a győzteshez. A „nézés” feltételezi a *laudandus* fizikai jelenlétét és reakci-óját az előadásra, míg a tengeren való elküldés az 5. nemeai óda 2–5. sorait idézi fel, ahol a beszélő felszólítja „édes dalát”, hogy „menjen tovább Aiginából minden nagy kereskedőszá-lyon és kis hajón”. Ebben az ódában a dal mint médium maga az üzenet, amely a győzelem hírért mindenfelé elterjeszti. A 2. pythói óda 67–71. soraiban azonban az ódát nem a győztes vá-rosából, hanem a győztes városába küldik, a megszólítottnak címezve. Ez az óda szintén „föníciai áru”. A κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολᾶν (67) kifejezés értelmezése, ahogy látni fogjuk, az egész szakaszra kihat. A scholionok a „föníciai árut” a 2. py-thói óda önmagára vonatkozó referenciájaként értelmezik: az epinikiont Hierón rendelte meg fizetségért cserébe. A föníciai áru, a scholionok szerint, a Kastoreionnal áll szemben, amely ingyen küldött dal. Ez az értelmezés máig népszerű.⁴⁸ Am van-nak más magyarázatai is a kifejezésnek. Kiemeli a távolságot, amelyet az ódának le kell küzdenie,⁴⁹ és a dal mint finom gyar-matáru keleti pazarságát, egzotikussá-gát és művészi kidolgozottságát: a fő-níciai kézművesek tehetsége híres volt már Homérostól kezdve.⁵⁰

A Kastoreion kérdése tovább bo-nyolítja a problémát. A szakasz ellen-tétet állít fel az elküldött *melos* (τῶδε μὲν... μέλος, 68) és az „aiol húrok Kastoreiona [...]”, a hétszer szóló phor-minx ajándéka” (τὸ Καστόρειον δέ, 69) között, amelyet Hierónnak a kikö-töben kell üdvözölnie. Az ókori kom-mentátorok, a μὲν – δέ szembeállítás alapján, arra jutottak, hogy míg a 2. pythói óda fizetség ellenében szüle-tett (μισθός; ezért az utalás a „föníciai árura”), addig a Kastoreion ajándék (χάρις, 70).⁵¹ A Pindaros-irodalomban gyakran szerepel, hogy az utóbbi, egy aiol metrumú *hyporchéma* (ezért az „aiol húrok”), amely a „Kastór-dal”, „-himnusz” vagy „-dallam” köré épül, annak a győzelmi ünnepségnek ké-pezte részét, amelyre a 2. pythói óda is született.⁵² Tekintetbe véve Hierón szokását, hogy olykor több enkömiont



2. kép. A szóbeli ének közege: a lírai költő mitikus paradigmája előadás közben. Orpheus a thrákok közt énekel. Attikai vörösalakos oszlopkatér, Kr. e. 440 körül. Berlin, Antikemuseen (inv. 3172), Gelából. Orpheus-festő, Beazley *ARI*² 1103,1 és 1683 (forrás: aras.org)

is megrendelt ugyanarra az alkalomra,⁵³ ez az értelmezés nem lehetetlen, még ha a scholionok tévesen következtetnek is a fizetésre való utalásra a 2. pythói ódából. Pindaros *hyporchémái*⁵⁴ között szerepel egy győzelmi óda Hierónnak (fr. 105a, 105b és 106, valószínűleg egy pythói győzelemre). A scholionok a „Kastoreion” kifejezést a fegyveres tánc (ἔνοπλος ὄρχησις) összefüggésben magyarázzák, amelyet „egyesek szerint a Dioskurosok találtak fel”.⁵⁵

Ezt az interpretációt nem lehet biztosan cáfolni: a 2. pythói óda 67–71. sorainak értelmezése két eltérő lehetőséggel szembesít minket, amelyek közül csak valószínűségi alapon lehet dönteni. Van azonban két másik Pindaros-hely, amely azt sugallja, hogy a győzelmi ódát – a *kómos* által előadott dicsőítő éneket – a költő olykor nevezhette Kastoreionnak. Az 1. isthmosi óda 14–16. sorában Pindaros arról beszél, hogy szeretné a címzettjét egy „Kastoreionba vagy Iolaos-dalba foglalni” (ἐθέλω | ἢ Καστορείῳ ἢ Ἰολάοι’ ἐναρμόξαι νιν ὕμῳ). Az 1. olympiai óda 100–103. sorában Hierón „aiol ének szerinti lovas dallammal” (ἰππῖῳ νόμῳ | Αἰοληίδι μολπᾷ) való megkoszorúzásáról beszél. Ebből következően valószínűsíthető, hogy létezett valamiféle, talán spártai eredetű népi dallam, amelyet az aiolnak nevezett módban és metrumban (vö. ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς, P. 2, 69) énekeltek a lovas versenyek győzteseinak ünneplésekor, és amelyet Kastórnak dedikáltak, Zeus ἰπτόδαμος fiának.⁵⁶ „Archilochos dala”, melyet Pindaros a 9. olympiai óda elején említ, és amelyet valószínűleg rögtönzött győzelmi ünnepeken adtak elő Olympiában, erre a Kastoreion-értelmezésre való világos párhuzamként szolgál, hiszen az is egy népdal jellegű hagyományos zenedarab, amely mintegy műfaji előzményeként szolgál a pindarosi dalműnek.⁵⁷ Emellett igen valószínűtlen, hogy az „aiol húrokon” kifejezés, mely a Kastoreion zenéjét írja le, bármi mást jelenthetne, mint zenei módnak és metrumnak az adott dalban létrehozott szintézisét.⁵⁸ A *melos* és a Kastoreion nyelvtani szembeállítás pedig szintén nem jelent szükség-szerűen problémát. A szakasz legjobb értelmezése (Most 1985) a μέν és δέ itteni használatát a homérosi himnuszokban szokásos záró-átvezető formulához hasonlítja. Eszerint a nézet szerint Pindaros itt újra felidézi a *charison* alapuló kölcsönös megállapodást, amely őt mint költőt a patrónusával összeköti, és a himnuszok befejezésére jellemző, ellentétekre épülő beszédmódot alkalmaz.⁵⁹ A μέν – δέ kapcsolat (P. 2, 68–69) a szerepek kölcsönös megosztását fejezi ki, nem pedig különböző dalokat vagy ugyanannak a dalnak két eltérő részét állítja szembe egymással. A beszélő visszatérése a 69–71. sorokban az előadási vagy beszédkontextusra utaló kifejezőmódra arra hivatott, hogy korlátozza az éneknek mint szövegnek az autonómiáját. Az óda nemcsak egy tárgy, amelyet el lehet küldeni vagy cserélni, nemcsak egy egyszerű „üzenet” (ἀγγελία, 4), hanem a *kómos*-énekek hagyományában gyökerező Kastoreion is. Hierón találkozni fog a dallal és „rá fog tekinteni” (θέλων | ἄθρησον... ἀντόμενος, 69–71). Az ige egyaránt vonatkozhat az előadás megtekintésére és az olvasásra is, mindenesetre Hierón meg fogja tapasztalni, ha nem is a költő jelenlétét, legalább a dalét. Az azonban nem világos, hogy ki fogja a dalt előadni, ahogyan az sem, hogy ki viszi el a rendeltetési helyére. A 2. pythói óda tehát egy szóbeli kiindulópont felől (az ének elején elképzelt, előadás közbeni komponálás) halad a szövegszerűség, majd a leendő,

szöveggönyv szerinti előadás felé. Az óda paradoxonai – az „itt” és „ott”, a jelenlét és távollét, az előadás és elküldött szöveg közötti feszültség – a szöveg és az abban lejegyzett hang összetett viszonyát vizslik színre.

A 3. nemeai óda: az előadás és a szöveg időbelisége

A megérkezés és elküldés közötti időbeli ellentmondás a 3. nemeai ódában is megjelenik, ám olyan módon, ami a 2. pythói ódában nem tapasztalt mértékben bonyolítja az óda időbeliségét.⁶⁰ Ebben az aiginai Aristokleidésnek szóló ódában a dal elküldése szintén későn kerül szóba, egy himnikus *prooimion* (1–13) után, amelyben a beszélő, a Múza (a megszólított), és egy csoport férfi, akik az „édesen éneklő *kómost* építő ifjaként” (μελιγαρύων τέκτονες | κώμων νεανίαι, 4–5) jelennek meg, együtt adják elő a megérkezés-motívum egy furcsa változatát. A beszélő hívja a Múzsát, hogy jöjjön Aiginába: a *kómos* „az Asópos vizénél” vár a dalára (vagy „hangjára”, ὄπα, 5). Aiginában azonban nincsen folyó. Két Asóposnak nevezett folyót azonosítottak lehetséges helyszíneként a görög szárazföldön: az egyiket Nemea közelében, a másikat Boiótiában. Csakhogy Pindaros azt mondja a Múzsájának, hogy azért jöjjön Aiginába, mert az ifjak várják „az Asópos vizénél”, ez a megfogalmazás pedig a szigetet jelöli ki helyszíneként.⁶¹ Van némi nyomás: a győzelem a beszélő szerint semmi másra nem szomjazik inkább, mint a dalra, ő maga pedig azért imádkozik, hogy a Múza bőven biztosítsa azt saját elméjéből (τᾶς ἀφθορίαν ὄπαζε μήτιος ἄμᾶς ἄπο, 9).⁶² Ezután felszólítja a Múzsát, hogy „kezdjen [...] méltó himnuszba” Zeus (Nemea védőistene) számára, amelyet ő, a szerző fog „a hangjuk [ti. a *kómos*é] és a lyra között megosztani” (ἄρχε δ’ οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ, | δόκιμον ὕμνον· ἐγὼ δε κείων τέ νιν ὄροις | λύρα τε κοίνασομαι, 10–12). A *kómos* résztvevői tehát arra várnak, hogy előadják az ódát, amelyet a Múza még nem kezdett el, és amelyet a beszélőnek még meg kell komponálnia.⁶³

A 3. nemeai óda *prooimion*ja tehát késlelteti saját előadását.⁶⁴ Aigina és Aristokleidas dicsérete után (14–21) a lírai hang egy kettős mítoszra tér át, először Héraklés (21–28), majd (mint szinte az összes többi aiginai óda is) az Aiakidák (29–63)⁶⁵ történetét meséli el. Miután nyomon követte Telamón, Péleus és Achilleus történetét, hirtelen megtorpan. „Innentől fogva szilárd az Aiakidák messzire látszó fénye: Zeus, tiéd a vér, tiéd a verseny, amelyet ez az ének eltalált az ifjak hangjával országos örömet zengve” (τὸν ὕμνος ἐβαλεν | ὅπι νέων ἐπιγῶριον χάριμα κελαδέων, 64–66).⁶⁶ Ahogy visszatér a mítosztól az előadás alkalmához, az óda hirtelen már kész is van: a *kómos* késleltetett előadása befejeződött, még azelőtt, hogy elkezdődött volna.

Egy kicsit később, Aristokleidas másodszeri, rövid dicsőítése után hirtelen előkerül az elküldés-motívum (76–84):

[...] χαῖρε φίλος· ἐγὼ τὸδε τοι 76
πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῶ
σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ’ ἔερσ’ ἀμφέπει,
πόμ’ ἀοίδιμον Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν,

ὄψε περ. ἔστι δ' αἰετὸς ὠκύς ἐν ποτανοῖς,
ὄς ἔλαβεν αἴψα, τηλόθε μεταμαιομένοσ,
δαφοινὸν ἄγρην ποσίν·
κραγέται δὲ κολοιοὶ ταπεινὰ νέμονται.
τῖν γε μὲν, εὐθρόνου Κλεοῦς ἔθελοί-
σας, ἀεθλοφόρου λήματος ἔνεκεν
Νεμέας Ἐπιδαυρόθεν τ' ἄπο καὶ Μεγάρων δέδορκεν φάος.

Egészségedre, barátom! Én pedig elküldöm neked a méznek és fehér tejnek ezt a keverékét, belekevert harmat veszi körül: ének-ital az aulosok aiol fuvallatával, ha megkésve is. A repülő lények között gyors a sas, amelyik, messziről keresve, gyorsan felkapja lábaival a véres zsákmányt. Lejjebb pedig cserregő csókák köröznék. Rád viszont, a széptrónú Kleió jóvoltából, győzelmet hozó elszántságod miatt, Nemea, Epidauros és Megara győzelmi fénye tekintett.

A költői beszédaktus, amely az Aiginában várakozó *kómosz*al kezdődött, és amely éppen csak most fejeződött be, úgy ér véget, hogy nincs semmilyen előadó a látóhatáron, a költemény elkészt, a beszélő pedig nincs jelen. Legalább az aulosok felidéznek valamilyen zeneiséget. Ahogyan a 2. pythói óda 67–71. soraiban, az elküldést a χαῖρε, 'minden jót' kifejezés vezeti be. Noha a 3. nemeai óda „éneklő italának” *symposionra* való utalása közelebb hozza a költőt a dal címzettjéhez, mint a 2. pythói óda tengeri utazása, a hasonlóságok figyelemre méltóak. Az időbeli elcsúszás, az elküldés és megérkezés sorrendjének felcserélése teljesen megegyezik. De a 3. nemeai ódában az elküldés egy hosszabb cselekmény vagy kvázi-narratíva⁶⁷ csúcspontja, amely a költő késése köré épült. A legközelebbi párhuzam a 10. olympiai óda *prooimion*ja, amelyben a beszélő arra szólítja fel megszólítottjait,⁶⁸ hogy „az olympiai győztes [Hagesidamos] nevét olvassátok fel nekem, Arcestratos fiát, ahol fel van írva az elmémben, mert tartozom neki egy édes dallal, de megfélekedtem róla”(1–4). A 10. olympiai óda 1–4. és a 3. nemeai 76–84. sorai is bemutatják, hogyan működik együtt szó és tett, mindkettő mint valuta a *charis*ok társadalmilag elfogadott cserekereskedelmében. A 3. nemeai ódában a kérés képze – amelyet a *prooimion*ban a várakozó *kómos* vetített előre, és amely a befejezésben újra megjelenik az elküldés bejelentésével és az azt követő sashasonlattal, amely a gyorsaság és a másokat felülmúló ügyesség nyelvezetével mintegy jóvá teszi a beszélő saját „késését”⁶⁹ – a δέδορκεν... φάος („rád tekintett a fény”, 84) kifejezésben csúcsoodik ki. Ez a kifejezés azt pontosítja, mit ért el a költő és a győztes együtt.⁷⁰ Amint befejeződik, a dal véghezvitt megnyilatkozássá válik, és rekontextualizálja a *prooimion*ban bevezetett motívumokat.⁷¹ Az előadás továbbra is meghatározatlan időre el van halasztva.

A χαῖρε (P. 2, 67–68; N. 3, 76) használata megerősíti a lezárás érzetét, míg a figyelmet a költő és pártfogója közti *charis*-kapcsolatra irányítja.⁷² Mindkét dalban a lírai *sphragis* gazdag és paradox alkalmazását látjuk egy, a himnuszokból kölcsönzött beszédmódban.⁷³ Paradox, amennyiben a lírai beszélő éppen akkor válik leginkább jelenlévővé a címzett számára, amikor nyilvánvalóvá teszi távollétét. A kölcsönösség, amelyet a közvetített kommunikáció ezen toposza megmutat, a társadalmilag előírt hangnem finom nüanszaira is fényt vet. A 2. pythói óda 67–71. sorai arra kéri Hierónt, hogy ré-

szesítse kegyben a költő elküldött megnyilatkozását: a költő „ajándékának” értéke a patrónus ítéletétől függ.⁷⁴ A 3. nemeai óda 76–84. sorai egy *symposionra* visznek minket: a beszélő a dal címzettjének vele egyenrangú *philosa*,⁷⁵ aki „dal-italt” küld barátjának. A χαῖρε kifejezés itt egyszerre búcsú és pohárköszöntő (formálisan, egy *προπίνειν*-gesztus).⁷⁶ Beleillik a gyűrűs szerkezetbe, amely a befejezést összekapcsolja a *prooimionnal*: az „ital” oltani fogja a győzelem dal utáni „szomját”.⁷⁷ A 3. nemeai ódában tehát közelebb vagyunk a szokásos epinikion-forgatókönyvhöz, amelyben a győzelem dalt rendel, hogy ezáltal biztosítsa, hogy megemlékezzenek róla.⁷⁸ Ez az óda bajtársias és játékos, ezáltal kontrasztban áll a 2. pythói ódával, amely mint királyi *panegyrikos* távolabbi és fensége-sebb *laudandust* követel meg.

Ahogy a 2. pythói 67–71., a 3. nemeai 76–79. sorai is át vannak szöve a zenéhez kötődő kifejezésekkel. A varázslatos ital összetevői közül a méz és a tej az inspirációval, a költői képességgel és halhatatlansággal kapcsolódik össze, a harmat pedig férfi termékenységet sugall.⁷⁹ Az epikus beszéd „mézként folyik”; Pindarosnál a mézként vagy harmatként kiömlő dal a hangzósság metaforája.⁸⁰ Noha a „keverés” a *symposion*ok kratérijára is emlékeztethet, ahogy a scholion-szerzőnek pontosan ez is jutott eszébe (Σ132a [iii: 60 Dr]), Pindarosnál a dal esztétikai, tematikus és szerkezeti minőségével is kapcsolatban áll, és azzal a kompozíciós döntéssel, amelyet az „improvizáció” során hoz.⁸¹ Az „ital” tehát feltétlenül *dal*, körbevéve a kíséretével (ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν, 79), ahogyan a harmat veszi körbe és dolgozza össze (ἀμφέπει, 78) a többi összetevőt a keverékben. Az „aulosok aiol fuvallata” – ahogyan a 2. pythói ódában az aiol húrok – nyilvánvalóan a dallamra, ritmusra és metrumra utal. A metafora valódi célját azonban az ital πόμ' αἰοιδιμῶν-ként (79) való leírása teszi világossá. A homérosi *aoidimos* jelző jelenthet 'dalból készített italt', 'emlékezetre méltót / megemlékezéssel telit' vagy 'dalban híressé váltat'. Az emlékezetet továbbviszi Pindaros koktéltreceptjének szimbolikáját, minthogy mézből és tejből készül a μελίκρητον, az elhunyt embereknek és a chthonikus isteneknek felajánlott italáldozat.⁸² A harmat is illik az ősökkel való *charis*-alapú kommunikáció kontextusához. Lehet, hogy a „híresség itala” (bármilyen furcsa is legyen ez egy élő győzteshez szóló ódában) a temetési szertartások ismert megemlékezéseire utal akkor is, amikor a dalt a *kleos* szférájába helyezi: végső soron a 3. nemeai óda és Aristokleidas győzelme is Kleió által küldött fény (84–84). Az óda csak az előadásban teljesülhet be: mivel ez az előadás elhalasztódik, az éneklő ital későbbi előadások kottájává válik. Halhatatlanság-szérum tehát, amely továbbélést ígér az emlékezetben. Ahogy a 2. pythói, a 3. nemeai óda is meghatározza saját befogadásának körülményeit. A tér- és időbeli keretet felborítva alkotja meg saját befogadását. Azáltal, hogy az élő embernek felajánlott temetési italáldozat furcsa és baljóslatú eszközt használja, az örökké tartó emlékezet lehetőségét sugallja az újra és újra előadható szöveg hangján keresztül. Az időbeliségre és a késleltetésre helyezett hangsúly a 3. nemeai ódában tehát találkozik az epinikion általánosabb társadalmi céljával: hogy életben tartsa a versben megénekelte győztes és családja emlékezetét a közösségben.

A 6. olympiai óda: a médium az üzenet

A szöveget mint a költő és pártfogója közti kommunikáció médiumát a 2. pythói és a 3. nemei ódában csak implikálja. Ezzel szemben a 6. olympiai óda, ez az étellel teli epinikion, amely Hégesias öszvér-kocsiversenyen elért győzelmét (Kr. e. 472 vagy 468⁸³) ünnepli, sokkal nyíltabban fogalmaz ezzel kapcsolatban, és egy Aineas nevű férfit használ fel mint a költő előírásainak képviselőjét vagy közvetítőjét. Hégesias Hierón körének tagja volt,⁸⁴ az Iamida *genos*hoz tartozott (egy híres jósdinasztia, akik többek között Olympia híres jósdáját és kultuszát felügyelték),⁸⁵ és valószínűleg kettős polgárjoggal rendelkezett Syrakusaiban és az arkadiai Stymphalosban is. A dal kiemelkedik Pindaros epinikion-korpuszából az előadás körülményeinek erőteljes megrajzolásával és azzal, ahogyan az elképzelt utazást használja arra, hogy több különböző témát és követelményt koherens költői egységbe forrasszon. Ezek között szerepelnek Hégesias életének helyszínei (Syrakusai és Stymphalos), a család múltja és jelene Hellasban és Szicíliában, és azok az egymással ellentétes követelmények, amelyeket a *laudandus* gögös-arisztokratikus önérvényesítése és az autoriter monarchia iránti lojalitása hív elő. A dal ezért Pindaros legösszetettebb epinikionjai közé tartozik.⁸⁶ A helyszín Syrakusaiból a lakóniai Pitanéra ugrik, onnan pedig tovább Stymphaloszra, ahonnan a győztes és *kómos*a éppen Syrakusaiba készül hazatérni. Másképpen ábrázolva, az óda egy, a győztes és polgártásai által tartott *kómos* után elkanyarodik Iamosnak a mítosz régmúlt idejében való születéséhez, mielőtt visszatérne, szintén *kómos*kísérettel, Hégesias Syrakusaiba való visszatérésének jelenbeli előkészületeihez.⁸⁷ Félig Stymphalosban (jelen) és félig Syrakusaiban (a jövőbeli előadás), a 6. olympiai óda, ahogyan azt Pindaros magáról Hégesiasról mondja, „két horgonnyal” bír.⁸⁸ A dal elküldése szempontjából legérdekesebb rész az utolsó harmadban szerepel, amikor a beszélő utasításokat ad Aineasnak (87–105):

ὄτρυνον νῦν ἐταίρους, 87
 Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἥραν
 Παρθενίαν κελαδῆσαι,
 γῶναί τ' ἔπειτ', ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν
 λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ἔν. 90
 ἔσσι γὰρ ἄγγελος ὀρθός
 ἠρκόμων σκυτάλα Μοι-
 σᾶν, γλυκὺς κρατῆρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν
 εἶπον δὲ μεμνᾶσθαι Συρα-
 κοσσᾶν ...

Biztasd most a társaidat, Aineas, először Héra Partheniát dicsőítsék, majd pedig, tudják meg, hogy igazán megmenekülünk-e az ősi „boiótiai disznó” szitoktól. Mert igaz hírnök vagy, a széphajú Múzsák hírvivőpálcája (skytala), édes keverődénye a hangosan szóló énekeknek. Mondd meg, hogy emlékezzenek Syrakusaira [...]

A 6. olympiai óda egyik sajátos vonása az, hogy segítőkét alkalmaz a dal és az énekes valódi és metaforikus mozgásának elősegítésére.⁸⁹ Úgy tűnik, Aineas (aki korábban nem szerepelt még) vezeti a kart (*kómos*, vö. 98), amely a dalt Stymphaloszról Syrakusaiba fogja vinni. Talán Hégesias arkadiai rokona.⁹⁰

A scholion-szerző *chorodidaskalos*ként azonosítja Aineast, akinek az a feladata, hogy tolmácsolja Pindaros szándékait a *kómos*nak.⁹¹ Pindaros elmondja Aineasnak, hogy a *kómos* milyen témákkal foglalkozzon az előadás során létrejövő dalban, és a horatiusi *recusatio*hoz hasonlóan végighalad a témák katalógusán, amelyeket egy-egy puszta említéssel már be is emel a dalba. Utasítása szerint először a Stymphalosban tisztelt Héra Partheneiát kell dicsőíteniük, mielőtt megtudnák, hogy a daluk bizonyítékul szolgálhat-e a boiótiai *ἀμαθία* ('bárdolatlanság') miatti rossz híre ellen (89–90). A jól dokumentált stymphalosi Héra-kultusz említése Stymphalosba helyezi a jelenetet, míg a második megjegyzés a syrakusai fogadtatást vetíti előre.⁹² A *kómos* epinikion-programját Pindaros ezt követően fekteti le. Előbb azonban itt van Aineas: egy „igazi hírnök” (ἄγγελος ὀρθός, 90),⁹³ a „széphajú Múzsák hírvivő pálcája” (ἠρκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, 91) és a „hangos dalok édes keverődénye” (γλυκὺς κρατῆρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν, 91). A követ megnevezése az üzenet szóbeli átadásának irányába mutat, a σκυτάλα Μοισᾶν kifejezés azonban mindent átfordít az írás felé. A *skytalát* a scholion-szerző mint σκυτάλη Λακωνική ('lakón üzenetpálca') azonosítja, amit egyes források titkosítási eljárásaként írnak le.⁹⁴ Az újabb tanulmányok kétségbe vonják, hogy a *skytalát* valaha ezen a módon használták volna, mindazonáltal a spártai jelentéseket és diplomáciai üzeneteket a korai szövegek is általában *skytalának* nevezik.⁹⁵ A *skytala* megnevezés, ahogyan az „igaz hírnök” is, megbízható médiumot sugall, és ezáltal eloszlatja az azzal kapcsolatos aggályokat, hogy a közvetített szöveget valaki netán hibásan másolta, javítási céllal módosította vagy akár hamisította volna. Ahogyan a követ a saját hangjára támaszkodik, a szerzőjétől elszakított hangnak emberi helyettesre van szüksége ahhoz, hogy megszólalhasson. A Múzsák és a nagy hangú edény ezt a szóbeli elemet fejezik ki. Aineas „hangosan szóló dalok keverődényeként” való leírása magában foglalja a zenei megérettülés ígéretét, és ismét az enkómiont és *symposiont* állítja a középpontba.⁹⁶ A költő és a közvetítő figurája egy időre összeolvad, ahogy a költő, Aineas és a *kómos* hangja egymásba csúszik.⁹⁷ Aineas emlékezetében feljegyezve a szöveg, metaforikusan legalábbis, továbbra is szóbeli alkotás marad, míg Aineas neve, beleírva a győzelmi ódába, megörökíti a dal „sikeres továbbadását”.⁹⁸

Noha azt hihetnénk, hogy Aineas feladata lesz érkezésekor a dalt előadni, a *kómos* jelenléte átmeneti helyzetbe hozza őt komponálás és előadás között. A maga zenészemlékezetével az a feladata, hogy a kar emlékezetét megedde. Felveszi a szöveg bizonyos funkcióit, sőt, talán bizonyos értelemben éppen a szöveget személyesíti meg. Történetileg nézve nem kizárt, hogy a karvezető és a kar valóban igénybe vették az írott szöveg segítségét. De az 5. századi karok betanításáról szóló források alapján valószínűbb, hogy a betanítás diktálás (*hypolegein*) és ismétlés útján történt, és nagyon hasonlított a kortárs zenepedagógia módszerére, ahogyan a szöveg és a dallam ismétlése a karvezető segítségével rögzült az énekesek elméjében.⁹⁹ Ezt a kettősséget (szöveg és recitáció, szóbeli és írásbeli *mnémoszyné* közös működése) tükrözi Aineas költői portréja és az ódára alkalmazott leírások.

A következő sorok (92–100) arra az útra utalnak, amelyet Aineasnak, a *kómos*nak és az ódának meg kell tennie. Pindaros felszólítja Aineast, hogy szólítsa fel a *kómos* tagjait: „em-

lékezzenek” Syrakusaira és Ortygiára (εἶπον δε μεμῦσθαι Συρακοσῶν τε καὶ Ορτυγίας, 92), azaz: „említsék meg” ezeket. Majd Hierón említése következik (93–100). „Az eljövő idő ne zavarja meg [Hierón] boldogságát, ő pedig kedvesen és vendégbarátsággal fogadja Hégesias *kómos*át (σὺν δὲ φιλοφροσύναις εὐηράτοις Ἀγησία δέξαιτο κῶμον, 98), ahogy az egyik otthonból a másikba utazik, a stymphalosi falaktól, elhagyva a gazdag nyájú Arkadia anyját.” Hierón befurakodása a szövegbe felveti a kérdést, hogy tulajdonképpen ki is a valódi címzettje ennek az ódának. A keretezés kulcseleme a *kómos* fogadása: egy olyan elem, amely a dicsőítő éneket a rituális dedikáció regiszterébe emeli.¹⁰⁰ Aineas tehát nemcsak a szöveg és a *kómos* között közvetít, hanem Hégesias és Hierón között is. Hégesias dicsőítése bele van foglalva Hierónéba: a tyrannos az, aki fogadja és megítéli a *kómost* (amelyet ezáltal egy Stymphaloszról Syrakusaiba haladó győzelmi menetként képzelhetünk el), amelyet a győztes hozott el neki egy út során, amely visszaköveti az óda eredeti fantasztikus útját Syrakusából Lakóniába (22–28). A 6. olympiai óda is véget ér még azelőtt, hogy elkezdődne. A *kómos* szó jelenthet éppen előadott dalt, előadási alkalmat vagy pedig magát az előadó csoportot.¹⁰¹ Ha valószínűtlen is, ahogyan a 2. pythói ódához írt scholion mondja talán éppen e vers alapján, hogy Pindaros karok révén küldte el az ódát, világos, hogy ez a szakasz hogyan erősítheti meg mégis ezt a nézetet.¹⁰² A 6. olympiai óda utolsó harmada az egyetlen belső forrásunk, amely egy epinikion előállítás folyamatát a komponálástól a kar betanításán keresztül egészen az előadásig leírja. Megbonyolítva ugyan fikciós és metaforikus elemekkel, a dalban megjelenik az a feszültség elküldés és előadás, szöveg és dal között, amelyet minden „elküldött” dalban megtalálhatunk.

A 2. isthmosi óda: olvasás és újrajátszás

A feszültség elküldés és előadás között még szembetűnőbb a 2. isthmosi óda befejező soraiban (43–48). Az óda Thrasybuloshoz szól (ὦ Θρασύβουλε, 1), az akragasi Thérón, az emmenida uralkodó unokaöccséhez. A versbeszélő ismét egy hirtelen felbukkanó helyetteséhez fordul, egy bizonyos Nikasipposhoz, hogy „olvassa fel” üzenetét patrónusának.¹⁰³ A scholion-szerző így foglalja össze a problémát: „Ez az epinikion az akragasi Xenokratésnek szól és Tharsybulosnak lett elküldve egy bizonyos Nikasippos révén; ebből kifolyólag *apostolikos*.”¹⁰⁴ Xenokratésnek – aki Thrasybulos apja volt, Thérón bátyja és Hierón sógora, de már halott – állít emléket azáltal, hogy felidézi az isthmosi, athéni, delphoi és olympiai játékokon aratott győzelmeit, amelyeket Nikomachos nevében kocsihajtóként ért el.¹⁰⁵ Az Emmenidák házai számára, mondja Pindaros, „nem ismeretlenek a kedves *kómosok*, sem a mézként szóló (*melikompos*) dalok” (30–32). A befejező *epódosig* (43–48) az óda megszólítottja Thrasybulos. Majd egy hirtelen és lényegében teljesen motiválatlan *apostrophé*val Pindaros Nikasippost szólítja meg, egy, az epinikion műfaji értékrendjéhez kellően illő nevű közvetítőt, hogy vigye el a költő üzenetét barátjának.¹⁰⁶ Mint a 6. olympiai óda Aineasát, Nikasippost is *chorodidaskalos*nak írták le, vagy pedig olyan személynek, aki egyedül adta elő Pindaros ódáját Akragasban.¹⁰⁷ De maga a szöveg semmit nem árul el a 2. isthmosi óda első előadásáról vagy Nikasip-

posról magáról. A szerepe éppolyan homályos, mint Aineasé a 6. olympiai ódában. Mind a kettőt leginkább az óda közvetített természetének és a költő távollevő jelenlétének textuális metaforájaként érdemes érteni.

Aineas hirtelen feltűnése a 6. olympiai ódában meglepő; ugyanígy Nikasippos epifániája is az a 2. isthmosiban (43–8):

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ 43
 θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,
 μήτ’ ἀρετᾶν ποτε σιγάτω πατρώαν,
 μηδὲ τοῦσδ’ ὕμνους· ἐπεὶ τοὶ 45
 οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.
 ταῦτα, Νικάσιππ’, ἀπόνειμον, ὅταν
 ξεῖνον ἐμὸν ἠθαῖον ἐλθῆς.

Ne, mert a halandók elméjében irigy remények nyüzsögnek, ne hagyja, hogy hallgasson az atyai dicsőség, sem pedig ezek a dalok, mert nem azért készítettem őket, hogy tétlenül veszteljenek. Ezt olvasd fel, Nikasippos, amikor az én drága barátomhoz érkezel.

Pindaros harmadik személyre vált (σιγάτω, 44). Az éles váltás mind a beszélőt, mind magát a költőt megszólalást megfosztja attól a kerettől, amelyben egészen eddig gondosan lehorgonyozta őket, és mindkettőt eltávolítja a korábbi megszólítottjuktól.¹⁰⁸ Semmi nem magyarázza ezt a váltást egészen Nikasippos megszólításáig az óda végén (47–48). Míg eddig Pindaros a lírához illő közvetlenséggel és családiassággal ábrázolta Thrasybuloshoz fűződő barátságát, addig itt, mint valamiféle utószóban, kapcsolatuk tranzakciós feltételeit mutatja be. Sok múlik Nikasipposhoz intézett utasításának jelentésén: ταῦτα ἀπόνειμον („ezt olvasd fel”, 47). A megelőző sorok (43–46) „használati utasítást” juttatnak el Nikasipposon keresztül a hirtelen távolra került Thrasybuloshoz. De vajon csak ezeket kell kézbesítenie, vagy pedig az óda teljes szövegét? A második lehetőséget a záró *sphragis* gyakran önreferenciális jellege és az ἀπόνειμον (47) lehetséges jelentése valószínűsítheti. Az ἀπόνειμον alapjelentése (vö. *LSJ* sv. ἀπονέμω) az ’igazságos elosztás’: a kifejezés tehát azt is jelentheti, hogy „add át ezeket a szavakat, *valahányszor* Akragasba érkezel”. Az iteratív értelmet tekintetbe véve implikálhatja a patrónus *kleos*ának terjesztését.¹⁰⁹ De egy Sophoklés-töredékből (fr. 144 Radt), amelyet a scholionok őriztek meg, arra következtethetünk, hogy az ἀπονέμειν ’olvasást’ jelent, méghozzá egy csoport előtt történő hangos felolvasás értelmében. Ezt az értelmezést támogatja Ferrari és Catenacci.¹¹⁰ Lehet emellett érvelni, hogy a 2. isthmosi ódában a hangos (nem pedig a néma) olvasás felülírja az előadást. Nikasippos hangja tovább fogja adni az üzenetet, amely a szövegben van megörökítve. A dal, recitációvá alakítva magát, elkezd úgy viselkedni, mint egy valódi költői levél, amelyet a felolvasás tud célba juttatni. Valójában, természetesen, a dal nyitott mind a hangos felolvasásra, mind pedig a szóló vagy kar általi előadásra.

Pindaros Thrasybuloshoz intézett használati utasítása (43–46) a 2. isthmosi ódát a *kleos*-dalok értékrendjéhez igazítja. „Azért, mert a halandók elméjében irigy remények nyüzsögnek, ne hagyja [ti. Thrasybulos], hogy hallgasson az atyai árepi, sem pedig ezek a dalok (τοῦσδ’ ὕμνους, 45), mert nem azért készítettem őket, hogy tétlenül veszteljenek.” Az



3. kép. Duris berlini „iskolacsészéje” tanárokkal és ifjú tanulókkal; mint más Kr. e. 5. századi ún. iskolajelenetek, írótláblák és papirusztekercsek használatát ábrázolja zenei hangszerekkel egy térben. A közepén ülő tanító kezében levő tekercsen írott (betűhibás, két epikus invokációból összegyúrt) szöveg: a szemben álló fiú mondja föl vagy éneklí a memoritert, amelyet a felnőtt férfi az írott szövegből ellenőriz. Balra zeneóra zajlik. Attikai vörösalakos kylix, Kr. e. 480 körül. Berlin, Altes Museum (Antikensammlung) F 2285, Cerveteriből. Douris, Beazley, *ARV²* 431, 48. Vase-Painters, Oxford 1963(2), 431, 48 (forrás: Wikimedia Commons)

„ezek a dalok” megfogalmazás csak magára a 2. isthmosi ódára utalhat, ebben az esetben pedig az előadás ismét a jövőbe van vetítve.¹¹¹ Ám az is felvetődik, hogy „ezek a dalok” nem foglalják-e magukba az összes dalt, amelyet Pindaros bő két évtized alatt az Emmenidáknak szerzett.¹¹² Az ἐργασάμην aoristosa ez esetben nem az aktuális óda befejezésére vonatkozik, hanem egy teljes költői korpuszra. Ha ez így van, akkor ez az óda is szembeállítja a megkomponálás idejét (*coding time*) és a befogadás idejét (*receiving time*), és a befogadást az óda időkeretén kívülre vetíti, ezáltal a dicsőítő költészet egy korpuszára, amelyet szisztematikus újrafelhasználásra szántak.¹¹³ Eltekintve a személyes érintettség képzetétől, amelyet az első személy és a τοι névmás használata kelt, a sorok megidéznek az ismerős összehasonlítást költemények és képzőművészeti tárgyak, elsősorban szobrok között, amit többek között az 5. nemeai óda *prooimion*jában is láthatunk. Ott a beszélő azért utasítja el a szobrászmesterséget, mert „lustán s tétlenül állva mindig ugyanazon a talapzaton” (οὐκ ἀνδριαντοποιὸς εἶμι’ ὥστ’ ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματα’ ἐπ’ αὐτὰς βαθμίδος | ἔσταότ’, 1–2) a szobrok nem tudják a győztes *kleos*át terjeszteni. A 2. isthmosi ódában Pindaros büszkén viseli a kézműves címkét. A *hymnosai* rendelkeznek azzal a tartóssággal, amely a gondosan megmunkált ereklyékre jellemző. Mint ilyenek, ki

tudják azonban sugározni az *oikos* hírnevét térben és időben.¹¹⁴ Nem szabad hagyni, hogy csak mozdíthatatlan *agalmata*ként létezzenek egy szentélyben vagy egy könyvtár polcán porosodva. Pindaros egy szintre emeli Thrasybulost, az Emmenida dalgyűjtemény őrzőjét, Xenokratésszal és Thérónnal, akik győzelmeikkel és patrónusi szerepükkel lehetővé tették a dalok megszületését. Ő a felelős ezen győzelmek emlékének az életben tartásáért. Ez az óda, mely az Emmenidákhoz szóló epinikionok közül az utolsó, annak a barátságának állít emléket, amely a költőt patrónusaihoz fűzi, időtállóvá téve a dal-szöveg révén, rábízva a költő és a *laudandus* hírnevét is a szövegbe foglalt és továbbélő hang tanúságtételére.

Következtetések: a szöveggé vált hang paradoxonai

Az elküldési jelenetek vizsgálata az epinikonokban megmutatta, hogy a motívum jellegzetes tulajdonságai – a tér-idő deixisek állandó elmozdulása, a dal és előadás kapcsolatának ellentmondásos időviszonyai, a szöveggé vált közvetítő figurák alkalmazása, a társadalmi emlékezet megtestesítőjeként használt szövegek – mind szorosan összekapcsolódnak

ennek a költészetnek az enkomiasztikus funkciójával és azzal a társadalmi befolyással, amelyet megkövetel magának. Az elküldés elsősorban a *prooimion*okhoz és befejezésekhez kötődik: a kardalokban ezek az önreferenciális kommentárok kiemelt helyei. A motívum kifejezi az óda közvetített természetét és (írott) szöveggé váló létezését, és felhívja a figyelmet a szerzősége.¹¹⁵ A kardalok, Alkmantól kezdve, jellemzően inkább harmadik személyben hivatkoznak szerzőjükre, ezáltal is megkülönböztetve a lírai hangot a szerző hangjától. Ezt a hatást gyakran még azzal is fokozzák, hogy a költőt nem nevezik meg, hanem olyan metaforikus kifejezésekkel utalnak rá, mint például Bacchylidés esetében a „híres szolgája Urániának” (B. 5, 13–14), vagy metonimikusan csak a történeti költővel összekapcsolódó helyeket (Thébaít vagy Keost) említik. A dal elküldése mint költői eszköz visszajára fordítja a kardalok *sphragis*ának ezt az ismert technikáját, és áthelyezi a megnyilatkozás deiktikus középpontját a „kar idejétől” a „költő idejére”, miközben térbeli távolságot is létrehoz.¹¹⁶ Ez lehetővé teszi, hogy a költő hangja legalább részben elkülönüljön az előadó hangjától, akinek feladata, hogy az előadással befejezetté tegye a dalt. Az „elküldés” így az enkomiasztikus hangnak szerzőibb hangnemet kölcsönöz. Mivel ezt a hangot el lehet választani alkotójától és „elküldeni”, az is a feladata, hogy – bármikor újra hangzóvá tehető szöveggé válva – „szöveggékönyvként” változatlanul tovább éljen, megnyitva a lehetőséget későbbi előadások előtt.¹¹⁷ Ahogyan az minden példánkból látszik, az olvasás, a privát recitáció, a szóló vagy kar általi előadás Pindaros számára potenciálisan mind egyenértékűek: párhuzamos módszerek a szöveg (újra)felhasználására, amelyek mind képesek újra mozgásba hozni a szöveget, újra megteremteni azt a vitalitást és hangot, amelyek a dal egyedüli természetes állapotát jelentik.

Az elküldési motívum tehát helyet talál a görög metapoétikus toposzok tárházában. Kiegészíti a dicsőítő énekek metapoétikus repertoárját, amely különböző, a költemény saját anyagságának, mesteri megmunkáltságának, tartósságának és értékének becsességét kifejező¹¹⁸ tárgyaktól – lyd hajsza-lagoktól arany serlegeken át győzelmi szobrokig, feliratozott *stélék*től a templom oszlopcarnokáig – épül föl. De ellentétben a kézművesség és képzőművészet ezen archetipusaival, az elküldés eszköze megidézi a szöveggé váló dal kettős természetét. Amikor „elküldik”, a dal tárgy, amikor „megérkezik”, előadássá válik.

Végző soron a dalküldés a részleges vagy befejezetlen textualitás toposza: a költői stílus énekkultúrában gyökerező, önmagát limitáló keretei között reflektál az óda anyagi, önálló tárgyként való létezésére. Olyan konkrét szükségletekre felelő retorikai eszköz, amelyeket csak részlegesen tudunk rekonstruálni. Mint keret, a levélszerűség kombinálja a gyönyörű tárgyat és a megénekelt hírnév mozgékonyosságát. Pindaros, a nemzetközi ügyfélkörnek dolgozó pánhellén költő, úgy képzei, hogy dala (és a hírnév, amelyet létrehoz) körbejárja a földet. Ahogyan a 6. olympiai ódában, ez narratív kitérőkre és „visszatérésekre” is alkalmat adhat, de azt is demonstrálja, hogy szavai hogyan tudják a győztes *kleos*át elterjeszteni.¹¹⁹

Mindazonáltal nincs valódi különbség a költő levélbeli és nem levélbeli hangja között. Az eszköz perspektivikus: létrehoz egyfajta ironiát vagy elidegenítési effektust, miáltal a dal textualitása többé-kevésbé észrevétlenül jelzi ottlétét.¹²⁰

A hangsúlyos időbeli elcsúszás kiemeli a szöveggé rögzülő „hang” rögzített, befejezett természetét – röviden, irodalmi műként való létezését. Megvalósítja azt az eltávolodást, amely a dalokkal természetes módon megtörténik, amikor az írás képes elválasztani magát – ahogy Sókratés mondja – atyjától és védelmezőjétől, és „szabadon jár-kel” a világban.¹²¹ Pindaros uralkodó megbízói, akiknek a legtöbb ilyen „elküldött” enkomiont szerezte, talán előnyösnek látták az írás ezen tulajdonságát, hiszen az, hogy dalokat rendeltek meg, legalább részben olyan szövegekbe való befektetés volt, amelyeket aztán szétküldhettek a hatalmuk propagandájaként.¹²² Az „elküldött dal” képzelet megvilágítja azokat a mechanizmusokat, amelyekkel az óda felnagyítja és rögzíti a győztes, a győztes köre és a költő képét. Ráadásul az elküldés motívuma gyakran szorosan összekapcsolódik a költő–patronus kapcsolatra való reflexiókkal, megemlékezve a *charis*ról, amely megalapozza a dicséret–támogatás cserét.¹²³ Az „elküldés” mindenütt őszinte és hiteles tónust kölcsönöz a dicséretnek.¹²⁴

Végző soron a dalok elküldése retorikai toposz. Nem sokat árul el a megrendelés, alkotás, elküldés, betanítás és előadás folyamatáról, amelyen egy-egy óda végigment, vagy arról, hogy hogyan és mikor lépett be az írás ebbe a folyamatba, vagy hogy Pindaros egész kart, egy küldöncöt vagy egy könyvet küldött-e a megrendelőinek.¹²⁵ Azt a kérdést, hogy Pindaros és Bacchylidés melikub szövegeit megőrizték-e valahol, vagy pedig (ahogy valószínűbbnek tűnik) különböző változatokban forogtak kéz-kézben, mielőtt összegyűjtötték őket – talán a 4. században – a későbbi hellénisztikus kiadások egy vagy több előzményébe, nem tudjuk megválaszolni. Az biztos, hogy legalább néhány szövegnek cirkulálnia kellett, különben egy sem maradt volna fenn. Ezek valószínűleg nem tartalmaztak zenei notációt: a daloknak csak szövegre redukált változatai voltak.¹²⁶ Az írott és szóbeli hagyományozás gyakran egybeeshetett. Teljes dalok vagy dalok részletei kétségkívül helyet kaptak a szóbeli előadások hagyományában, vagy adaptálták őket mint szólásokat vagy symptomikus *skolion*okat; teljes ódák újraelőadásait pedig talán családok vagy akár városállamok rendezték meg.¹²⁷ Mindennek legalább egy része valószínűleg írott szövegen alapult: a 7. olympiai ódáról azt írja a scholion Górgont – egy talán hellénisztikus kori helyi antikvárius szerzőt – idézve, hogy „arany betűkkel” írták fel a rhodosi Athéna Lindia szentélyében.¹²⁸ Ha ez a forrás hiteles, akkor egy olyan esetet őriz meg, amikor egy epinikion felvette egy felirattal ellátott *agalma* tulajdonságait, talán az állandó újraelőadás reményében.

Dalokat feltehetőleg mindig is küldtek: ezért a dalküldés nem tükröz konkrét történelmi feltételeket. Sokkal inkább retorikai toposz, teljesen kompatibilis a szóbeli (újra)előadásokkal, amelyek fő eszközei voltak az epinikionok elterjedésének az 5. századi közönség körében. Sőt, a toposz, úgy tűnik, éppen ezt a fajta használatot könnyíti meg. John Herington szerint a görög énekkultúra egyik fontos aspektusa éppen az a sajátos módszer volt, amellyel a szóbeli költészet és előadás hagyományait „a gondosan közvetített szövegek szilárd alapépítményével” kombinálja.¹²⁹ A *Phrasikleia*ban Jesper Svenbro a görög írást „elsősorban hangok létrehozására való gépezetként” jellemzi, és az emberi tettek hírére (*kleos*), amelyet a görög dicsőítő énekek táplálnak, egyfajta „visszhangozó elismerésként”.¹³⁰ A kapcsolat írás, hangzóság és emlékezet között, noha ismerős Platón *Phaidros*-beli kritikájából (274c5–276b), talán legjobban a

feliratos szövegeket elemző friss munkákon keresztül közelíthető meg. Az olvasási jelenetek gondos rekonstrukciója révén Svenbro és Joseph Day (1989, 2001 és 2010) bemutatják, hogy a korai (Kr. e. 7–5. századi) dedikációs és sírepigrammák hogyan alkották meg saját pozíciójukat az olvasóhoz viszonyítva. A felirat szerzőjére általában harmadik személyben hivatkoznak, akkor is, amikor a tárgy magának követeli meg az olvasó első személyét: „Mantiklos ajánlott fel *engem*”.¹³¹ Olykor ez a beszélő „én” a szerzőjére való utalás nélkül szólít meg minket, és utasítja az arra haladót, hogy álljon meg, és nézze meg az emlékművet, vagy szakítsa meg útját, és sírjon.¹³²

Az olvasásjelenet létrehozásában és grammatikájukban ezek az epigrammák és „beszélő tárgyak” (*oggetti parlanti*) hasonlóak tehát az epinikionok elküldési jelenetéhez: eltávolítják magukat (vagy deiktikus középpontjukat) saját születésük és lejegyzésük időpontjától (*coding time*), azért, hogy a jövőbeli olvasó idejéhez (*receiving time*) igazodjanak.¹³³ Pindaros jól ismeri az epigrafikus nyelvet és azt a pragmatikai és funkcionális hasonlóságot, amely azt a saját ódáival összeköti.¹³⁴ Az epigrammákról Svenbrót idézem: „Ahogyan előre látja saját távollétét, úgy az író előre látja írása jelenlétét az olvasó előtt. Az olvasás létrehozza a találkozást az olvasó és a távollévő szerző írott szavai között. Az író előre látja ezt a találkozást, és gondosan megtervezi.”¹³⁵

Feltételezhetjük, hogy hasonlóan történt ez a dicsőítő kardalok mestereinek esetében is, akár tudatosan, akár öntudatlanul készültek fel az olvasóval való találkozásra. Mind a lejegyzett szöveg, mind a kar előadása esetében a távollévő szerző (aki az epigrammában nem azonos az *íróval*) jelenlétének és hangjának létrehozása az élő, lélegző helyettesen: az olvasón vagy (Pindaros esetében) az előadón múlik. A keretezés és eltávolítás hasonló eljárásait találjuk 6. és 5. századi levelekben, és a korai prózai művek *prooimionjának* nyelvhasználatában Hérodotos és Thukydides idejéig.¹³⁶ A korai görög írásra általában inkább az jellemző, hogy a jövőbeli olvasó idejébe helyezi magát, és nem a szerzőébe. Ezek a korai szövegek tehát lejegyzett

hangként gondolnak magukra, az írásba pedig egy élő hangnak kell életet lehelnie. A hangzóság képzete a görögségben alapvető maradt később is az írásbeliségről való gondolkodásban. Az antikvitásban és a középkorban a hangos olvasás volt általánosan elterjedt: a legtöbb ógörög kifejezés az olvasásra szemantikailag a hangos olvasás gyakorlatához kapcsolódik, és még a Római Birodalom sokkal inkább könyvközpontú kultúrájában is leggyakrabban a *ho akuón* vagy *ho akroatés* ('hallgató') kifejezésekkel utalnak az írott szöveg befogadójára.¹³⁷

A dal elküldése ráirányítja a figyelmet a szöveges tárgyra a hangzó megszólalás mögött, és a szerzői hangra, amelynek a megnyilatkozását ez a tárgy tartalmazza és színre viszi. Az írás Bacchylidés és Pindaros számára a dal hangjának – a mimetikus jelenlétnek – a stabilizálására szolgál. Az olvasó, mint Nikasippos, vagy az előadók, mint Aristokleidés emberei vagy Aineas *kómosa*, a hangjukat kölcsönözték a szövegnek. Amikor színre vitték, az előadásszöveg másodlagos mimézissé vált: az egyik hangot a másik helyébe léptetette, és rákényszerítette az énekest vagy olvasót a megfelelő szerep felvételére. Bizonyos értelemben, ahogy Steiner mondja, a pindarosi szöveg „énekli magát”. A szövegbe foglalt beszélők részei maradnak a dalnak, még akkor is, amikor az előadók (és olvasók) veszik fel azokat a szerepeket, amelyeket a dal tartalmaz.¹³⁸ Röviden, a dalküldés mint költői eszköz csak kiterjeszti és hangsúlyozza azokat a pragmatikai kapcsolatokat, amelyeket minden előadásra szánt és hivatásos költő által megírt kardal eleve tartalmaz. Az írás a hangzó reprodukciók technológiája marad. Világosan látszik, hogy létezett a textualitásnak egy olyan rendszere, amelynek a „beszélő tárgyak” korai, Pindaros és Bacchylidés dalai pedig érett megnyilvánulásai voltak. Mindez a szöveggé váló dal eddig fel nem ismert poétikájában összegződik: ennek megfelelően az elküldés motívumának ott a helye a „materialitás” és „affektus” kortárs diskurzusaiban, amelyek segítettek ráirányítani a figyelmet a szövegek fizikai tulajdonságaira és poétikájára.¹³⁹

Pártay Kata fordítása

Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült. A legnagyobb hálámat fejezem ki Pártay Katának a gördülékeny és szakszerű magyar fordításért, és az *Ókor* két szerkesztőjének, Beszkid Juditnak és Tamás Ábelnek, akik a kontrollszerkesztést végezték. Pindarost és Bacchylidést Snell és Maehler Teubner-kiadásaiból idézem (SM/M); a magyar prózafordítások a tanulmány fordítójának munkái. Az angol fordításokra hatással volt Race (Pindaros) és Campbell (Bacchylidés). Pindaros epinikionjaira könyv és szám alapján hivatkozom (O. = olimpiai ódák; P. = pythóiak; N. = nemeiaiak; I. = isthmosiak); a Bacchylidés-ódák a jegyzetekben B. rövidítéssel szerepelnek. A scholion-hivatkozások (Σ) A. B. Drachmann: *Scholia vetera in Pindari carmina*, vol. I–III (Stuttgart–Leipzig, 1997) = Dr.-t követik.

- 1 A töredékek (Pind. fr. 124ab; B. fr. 20B és C.), amelyeket másutt tárgyalok majd, mind az ún. *skolia/enkomia* műfajába tartoznak. Ezekről lásd Tedeschi 1985, 45–46. Pind. fr. 124ab és B. fr. 20B talán a korai Kr. e. 490–480-as évekre datálható. A többi epinikion közül, amelyekben szerepel a *pempein* ige (O. 7, 1–14 és I. 5, 62–63), egyik sem „elküldött” óda az itt tárgyalt értelemben.
- 2 A P. 3, O. 6 és I. 2 (bővebben alább) példák erre a jelenségre.

- 3 N. 3 (egy aiginainak), O. 7 (a rhodosi Diagorasnak) és B. fr. 20B (a makedóniai I. Alexandrosnak) kivételével a küldés motívuma olyan ódákban található, amelyeknek címzettje Szicília tyranos-családjainak tagja vagy a családok távolabbi barátja vagy hozzátartozója.
- 4 Young 1983, 31–33 és Wilamowitz 1922, 285–293 (P. 2), 280–285 (P. 3), 136 (P. 6), 310–311 (I. 2), vö. 309 (O. 6) és 313–314 (B. 5).
- 5 Morgan 2015, 270–272. Vö. Ford 2003, 23, 26. jegyzet, aki két-két írást írt a személyes hangvételről mint az írásbeliség bizonyítékáról. Az elképzelés máig jelen van: vö. Stehle 1997, 292–311 és Svenbro 1993, 145–159 Sapphóról.
- 6 Young 1983, 31–33; Carey 1981, 23–24; Schmidt 1987; Morgan 2015, 272; Cecarelli 2013, 13–19. Az énekkultúra fogalmáról pindarosi összefüggésben magyarul legutóbb lásd Agócs 2016.
- 7 Σ P. 2, 6b (ii: 33 Dr) és Σ I. 2, inscr. a (iii: 212, 12–14 Dr); Young 1983, 31–32, 3. jegyzet; Tedeschi 1985, 35, 19–20. jegyzet. A keresztény használaton kívül az *apostolikon* jelző ókori görög használata az irodalomkritikára korlátozódik. Lásd Phot. *Bibl.* 239, p.322a (= Henry 1967, v: 166), amit a lírai műfajok listájaként szokás olvasni, és Athen. XIV. 631 c–d (romlott szöveg). Az *apostolikon* szakkifejezés volt, és a magukat „elküldöttként” meghatá-

- rozó lírai szövegekre alkalmazták: szemben Wilamowitz „episzto-la / költői levél”-fogalmával (vö. Morgan 2015, 268–72, kül. 272), ez a kifejezés nem egy költői műfajt jelölt. Az alexandriai műfaji besorolásokról lásd általánosságban Lowe 2007, 171–172; Fearn 2009, 26; D’Alessio 1997, 51–56; Wilson 2019, 312–313.
- 8 Vö. Ceccarelli 2013, aki (35–56 és Appendix I) 550-től a korai 4. századig gyűjt össze forrásokat.
- 9 Hérodotos talán Alk. fr. 410 B V-re utal. Lásd Herington 1985, 189; Ceccarelli 2013, 32–33. A Pindaros-életrajz hagyománya, már amennyire megbízható, íróként mutatja be a költőt: lásd pl. *Apothegm.* i: 4, 3–5 Dr.
- 10 Lásd pl. Mullen 1982, 20–31.
- 11 Tedeschi 1985, 51–54; vö. Herington 1985, 26. Ám a legtöbb „elküldött” ódát királyoknak címezték.
- 12 Ami a „keret, keretezés” definícióját és szakirodalmát illeti, lásd alább a 17. jegyzetnél.
- 13 Pfeiffer 1968, 25–26. Másutt, reményeim szerint, tárgyalok néhány magyarázatot a jelenségre. Vö. Catenacci 1999, 60–61; Turner 1952; Hadjmicahel 2019, 185–91. Ezen formák megjelenéséről más költőknél lásd pl. Steiner 1994; Agócs 2019.
- 14 A terminus eredete: Burzachechi 1962, Steiner 1993; 1994, 91–99.
- 15 A korai görög szövegek hangzóságának ezen értelmezéséről lásd Svenbro 1993, 44–63.
- 16 Az antik epigrammaköltészet intermediális értelmezéséről lásd Somfai Péter, a költemények küldéséről a császárkori római költészetben Kozák Dániel tanulmányát a jelen számban.
- 17 A „keret” kifejezés eredete Uszpenszkij 1984; és pl. Goffman 1974; vö. Calame 2005, 7; Day 2010, 15–16; a „történeti” és „leíró” kontextus különbségéről lásd Yatromanolakis 2004, 65–66; vö. Morgan 1993 1–2; 9; Steiner 1993, 179–180; D’Alessio 2018, 61–62. A legáthatóbb leíró kontextus az epinikionokban a *kómos* („győzelmi ünnepség”: Heath 1988; Morgan 1993; Eckerman 2010; Agócs 2012; Budelmann 2012; Maslov 2015, 279–282; Spelman 2018, 18–19, 243–247), ami, ahogyan Harvey (1955, 160; 163–164) bemutatja, fontos műfajjelölője volt annak a költészetnek, amit mi epinikion-költészetnek nevezünk (Pindaros és a kortársai valószínűleg inkább enkómionnak nevezték). A keretezésről más összefüggésben lásd a jelen számban Tamás Ábel tanulmányát.
- 18 Azaz jelölt, emelkedett, társadalmilag jelentőségteljes megnyilatkozás, amely egy adott társadalmi keretben, egy kijelölt alkalommal hangzik el, és hivatkozik is magára az előadás alkalmára. A dalról mint „emelkedett stílusról”: Tomlinson 2007; az előadás emelkedett minőségéről: Bauman 1984. A görög líráról: pl. Morgan 1993; D’Alessio 1994 és 2004 más esszéikkel együtt a kötetben, illetve 2009; Henrichs 1994/1995; Calame 1995, kül. 3–57; Bonifazi 2001; Yatromanolakis 2004; Day 1989, 2001 és 2010; Parmentier és Felson 2016. A görög szövegekben viszonylag kevés a hasonló előadásra vonatkozó utasítás, lásd D’Alessio 2018.
- 19 A térbeliség hatásairól lásd Felson 2004a, 2004b; a „helyettesítő transzportálásról” (*vicarious transport*) Felson 1999; az időről: D’Alessio 2004. A tér és hely aspektusairól az epinikionokban lásd Currie 2012; Lewis 2019; Kurke–Neer 2019.
- 20 Az óda khiasztikus szerkezetéről kiváló megfigyeléseket tartalmaz Cairns 2010, 77–83; az alkalomról, illetve történeti háttérrel pedig 75–76.
- 21 Morgan 2015, 253–259 az óda kezdetét az 1. olympiai ódáéval összehasonlítva tárgyalja.
- 22 Ahogy Maehler 1982, 84–85 (vö. 2004, 110 és Steffen 1961, 11) megjegyzi: ez „egyfajta dedikáció a címzettnek (*laudandus*)”.
- 23 A „Bereitwilligkeits-Motiv”-ról lásd Maehler 2004, 110. A „kiöntés” a homérosi csalogányokat idézi fel (*Od.* XIX. 518–524, *H. Hom.* 19, 18); vö. Bacchylidés ikonikus önjellemzésével mint a „mézes nyelvű keosi csalogány” (*B.* 3, 97–98).
- 24 Vö. Day 2010, 3. fejezet (85–129), kül. 124–129; Maehler 1982, 87; Ford 2002, 117–118.
- 25 A szakasz legközelebbi párhuzamai, ahogyan Cairns (2010, 218) megjegyzi: *P.* 1, 69–71 és *O.* 6, 98. Mindkettőt tárgyalom alább.
- 26 A „Múzsák szolgálya” titulushoz vö. πρόπολος Μουσῶν, 192–193 és Οὐρανίας κλεινὸς θεράπων, 13–14. Ez az egyetlen olyan hely, ahol Bacchylidés név szerint említi valamely elődjét (vö. Cairns 2010, 246 és D’Alessio 2005, 230–231). Ahogyan Jan Stenger (2004, 165) megjegyzi, lehet, hogy a gesztus csak Hésiodos kulturális autoritását igyekszik kiaknázni anélkül, hogy konkrét szöveghelyre utalna.
- 27 A metafora Pindarosnál is megtalálható: *O.* 9, 41–42; *N.* 4, 85–88.
- 28 Lásd többek közt: Carey 1981, 5; Miller 1993, kül. 21–23, 1–3. jegyzet; Scodel 1996; Pfeijffer 1999a, 34–37; Bonifazi 2001; Morrison 2007a, 67–73.
- 29 D’Alessio 2004, 269–270; a deixis középpontjáról (*deictic center*) lásd Felson 2004a, 255–258.
- 30 Cairns 2010, 218–229 kimutatja, hogy az epinikion nem lehet „költői levél”, ahogyan Willamowitz besorolta, és nem is *propemptikon*, ahogyan Steffen 1961, 12 érvelt (vö. Maehler 1982, 11–12). Steffen megfogalmazásában: „az elküldés toposza a megérkezés toposzának egy fajtája”. A két toposz kapcsolatáról Pindarosnál lásd alább.
- 31 Ahogyan a *P.* 2, a *P.* 3 sem datálható biztosabban, mint hogy a 470-es évek eleje és 467, Hierón halála között keletkezett. A legvalószínűbb talán a 470 körüli keletkezés. A forrásokhoz és tárgyalásukhoz lásd Σ tit., ii, 61; Σ inscr. a, ii: 62 Dr., Gentili: Gentili et al. 1995, xli–xlii; Young 1983; Tedeschi 1985, 47.
- 32 Hierón betegségéről: *P.* 1, 50–52 és Σ 89ab, ii: 17–8 Dr és Σ *P.* 3, 117, ii: 78.
- 33 Gentili: Gentili et al. 1995, xli–xlii, 81–82; ezekről az ellentétekről (különösen a „közel és távol” ellentétéről) lásd Young 1968, 27–68; 116–120.
- 34 Young 1968, 29–31; Gentili: Gentili et al. 1995, 82, 1. jegyzet; Morgan 2015, 273–274.
- 35 Morgan 2015, 298–299.
- 36 Young 1968, 44–50; Morgan 2015, 270–280, 282–286; Gentili: Gentili et al. 1995, xli.
- 37 Az „epigrammák nyelvezetének elillanó visszhangjáról”, amely a ποτέ szóban itt megjelenik, lásd Morgan 2015, 284–285; Young 1983, 35–42. A „fényről” mint a dicsőség, dicsőítés és túlélés metaforájáról lásd Detienne 1967, 21–25 és *P.* 8,96; Gentili et al. 1995 *ad loc.*
- 38 A távolságról a *P.* 3-ban lásd Spelman 2018, 171–173.
- 39 A megérkezés motívumáról lásd Bundy 1986, 27–28; Cingano: Gentili et al. 1995, 366. Az *angeliáról* lásd Carey 1981, 21; Nash 1990; Cingano: Gentili et al. 1995, 339–340; Day 2010, 201–228.
- 40 Vö. *N.* 4, 44–45, *I.* 3/4, 37–41, *B.* 13, 221–225 és *N.* 3, 76 (az utóbbi tárgyalom alább); továbbá *P.* 10, 65 és *P.* 12, 3–5.
- 41 Tedeschi 1985, 30–35 és Cingano: Gentili et al. 1995, 366 *ad loc.*
- 42 Cingano: Gentili et al. 1995, 390–391; Carey 1981, 25; Tedeschi 1985, 32–35, kül. 10–11. jegyzet. A „megérkezésre” vonatkozó kijelentések önéletrajzi elemekként való olvasásának buktatói Bundy óta a Pindaros-kutatás közhelyének számítanak.
- 43 Prauscello 2006, 40–51; a λῦσις ἐκ τοῦ προσώπου módszeréről az antik Pindaros-kritikában lásd D’Alessio 1994, 117–118, 3. jegyzet; Currie 2013, 256–257; Schironi 2019.
- 44 Ferrari 2012, 163–165 (vö. 2000), ahogyan Gentili: Gentili et al. 1995, liv–lv és Prauscello 2006, 42, 127. jegyzet javasolja, a *P.* 2 (mint az *O.* 6 vagy *I.* 2: lásd alább) monodikus előadásra volt szánva.
- 45 Lásd *LfrgE* s. v. *I.* 2 és *I.* 3, Fatouros 1966, s. v.; Tedeschi 1985, 32–35 és Mullen 1982, 30–31.
- 46 Ezt az értelmezést elfogadja Tedeschi 1985, 34–35. Az ellentmondás szokásos feloldására lásd a 42. lábjeget.

- 47 Prauscello 2006, 42–43; vö. Tedeschi 1985, 32.
- 48 Σ 125a-b (ii: 51 Dr), vö. Gentili 1992, 52–53; Gentili: Gentili et al. 1995, xlviii, 2. jegyzet; vö. Cingano: Gentili et al. 1995.
- 49 Cingano (Gentili et al. 1995, 391) megjegyzi, hogy a *πολιᾶς* állók kifejezés a homérosi tengeri utazásokat idézi meg.
- 50 *Il. VI. 290; XXIII. 743; Od. IV. 615–619, XV. 118, XV. 425; Kurke 2013, 51–52 és Wilson 2019, 310–311.*
- 51 Σ 125 a-b (ii: 51 Dr).
- 52 Gentili: Gentili et al. 1995, xlviii–xlix; Gentili 1992; Cingano: Gentili et al. 1995, 391–392; Ferrari 2012, 166; Wilamowitz 1922, 286–287; Bowra 1937, 18–21; Burton 1962, 121–123; vö. Young 1983, 45.
- 53 Lásd Morgan 2015; Wilson 2019 *passim* az epinikion-propaganda ilyen programjairól, amelyeket világosan Hierón politikai igényei formáltak.
- 54 A *hyporchéma* műfajáról lásd di Marco 1973–1974; Wilson 2019, 317–322.
- 55 Σ 125c, 127 (ii: 52–53 Dr), erről lásd di Marco 1973–1974; Ceccarelli 1998, 99–102. Wilson (2019, 305–326) az enyémmel teljesen ellentétes nézetet képvisel.
- 56 Lásd Fränkel 1975, 435, 18. jegyzet és 1961, 394–395; Burton 1962, 122–123; Lloyd-Jones 1973, 123; Carey 1982, 48; Most 1985, 100, 25. jegyzet. Ezzel szemben: Gerber 1982, 153–154.
- 57 Vö. *O. 9, 1–5 és Σ 1a-k és 3a-l (i: 266–8, 269 Dr)* és Pfeijffer 1999, 279–281. Paródiák Aristophanés komédiáiban élő néphagyományról tanúskodnak: vö. *CEG 396 (525–500 körül)*; a „népzeneről” lásd Yatromanolakis 2009.
- 58 Vö. Cingano: Gentili et al. 1995, 391–392. Az „aiol” kifejezéshez hasonló kifejezésekről Pindarosnál lásd Prauscello 2012, 79–80; Most 1985, 100, 26. jegyzet; Aloni 1998, 169–181; Herington 1985, 28–29, 182. A *nomos* kifejezés használata zenei szakkifejezésre utal: vö. Rotstein 2019, 384, 4. jegyzet; 389–392.
- 59 Most 1985, 96–101; vö. Boeckh 1821, 249–250; Schröder 1902, 358–359; 1922, 20–21; Fränkel 1975, 435, 18. jegyzet; Carey 1981, 48–49; Liberman 2004, 67, 59. jegyzet; Gildersleeve 1885, 263; Lloyd-Jones 1973, 123; Morgan 2015, 193–194.
- 60 Tedeschi 1985, 35–39.
- 61 Lásd Tedeschi 1985, 38–39; Pfeijffer 1999a, 247–248; Privitera 1988; Fearn 2011a, 188–189; Cannatà Fera 2020, 310; a legtöbb modern értelmezés azt feltételezi, hogy a szavak egy forrásra vonatkoznak Aigina városában. Az Asópos fontosságáról a thébai és aiginai emlékezetben lásd Hornblower 2004, 118, 148, és különösen 208–209; 2007, 294; Fearn 2003; Nagy 2011. Az óda elképzelhető előadási kontextusairól lásd Cannatà Fera 2020, 53–55; 337–338.
- 62 *N. 3,6–8 δίην δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου, | ἀεθλονικία δὲ μάλιστα αἰοιδᾶν φιλεῖ | στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιότατον ὁπαδόν.*
- 63 Pfeijffer 1999a, 264.
- 64 D’Alessio 2004, 26; Burnett 2005, 140.
- 65 Burnett 2005, 13–44; Polinskaya 2013, 126–163.
- 66 ἔβαλεν (aoristos perfectum: Pfeijffer 1999a, 373–374), a ὕμνος befejezését jelzi, amelyet, ahogy Carey 1991, 197 megjegyzi, az aktuális dallal kell azonosítanunk (vö. D’Alessio 2004, 26). Az ἐπιχώριον χάσμα-hoz (66) vö. *χώρας ἄγαλμα (12–13).*
- 67 Vö. Lowrie 1997, 28–30, 26. jegyzet.
- 68 Tedeschi 1985, 48; Steiner 1994, 27. Ez az egyik első megjelenése az ἀναγιγνώσκω (‘olvas’) igének.
- 69 A sasokról a költészetben lásd Nünlist 1998, 56–58, vö. *B. 5, 16–30.* A gyorsaság és ügyesség képze megerősíti, hogy bármilyen kihívásokat is állít az alkalom a költő elé, az meg fog nekik felelni.
- 70 A perfectum úgy működik itt, mint ἔβαλεν aoristos a *N. 3,65*-ben.
- 71 ὄψέ περ (80), τηλόθε εἰς μεταμαιομένοσ (81) = μαιομένοι (5); (a Múzsza = a dal) haladása Aigina felé; hangsúly a beszélő helyzetén és tervein; a győzelem gyógyító ereje (16–18) = az „énekítő ital” frissítő hatása; végül, a győzelmi katalógus lezárása = a győzelem bejelentése (15–18) Az egyetlen valódi párhuzama ennek az összefoglaló gesztusnak Pindarosnál megint csak a 10. olympiai óda végén található.
- 72 Most 1985, 96–101; vö. Wachter 1998; Calame 2005, 26–30.
- 73 Carey 1981, 48.
- 74 Vö. Morgan 2015, 207. Ez közel áll ahhoz, amivel Bacchylidés 5. epinikionjában találkoztunk (szintén Hierónnak).
- 75 Ez az egyetlen olyan hely (Pfeijffer 1999a, 396), ahol Pindaros a győztes φίλος-ának nevezi magát.
- 76 Instone 1993, 27 és Σ 132a (iii: 60).
- 77 Boedeker 1984, 90–91; vö. 56. lábjegyzet.
- 78 Kurke 2013, 74–139.
- 79 A harmatról és férfi termékenységről lásd Boedeker 1984, 10–51, 54–60.
- 80 Usener 1902, kül. 179, 10. jegyzet; Bonner 1910, 180–185; Boedeker 1984, 80–99; Steiner 1986, 45–46; Nünlist 1996, 300–306 (vö. Pfeijffer 1999a, 401–402); Waszink 1974; lásd még Cannatà Fera 2020, 340.
- 81 Lásd Pfeijffer 1999a, 398–399; Carey 1981, 171–172; Most 1985, 196–199; Boedeker 1984, 93–94.
- 82 Vö. pl. Hom. *Od. X. 518–520 = Od. XI. 26–29*; Pfeijffer 1999a, 220–221, 403–404; a harmathoz mint a halottaknak ajánlott italáldozathoz: *P. 5, 96*, Dougherty 1993, 112; Boedeker 1984, 96; Segal 1985.
- 83 A datálásról lásd Σ inscr. a/b (i: 153–154 Dr). További tárgyalás és bibliográfia: Adorjáni 2014, 52–56 és Giannini: Gentili et al. 2013, 142.
- 84 Σ 30c (i: 161 Dr) azt a következtetést vonja le a szövegből, hogy Hégesias a jós feladatait látta el Hierón seregében; Σ 165 (i: 193) azt állítja, hogy kivégezték, miután „Hierón elvesztette a hatalmát” (Hierón élete végéig viselte rangját).
- 85 Lásd Kulin 2010.
- 86 Friss, értékes tárgyalás: Calame 2012; Athanassaki 2012b, 204–210; Adorjáni 2014; Foster 2013 és 2017.
- 87 Vö. Adorjáni 2014, 56–66; Bonifazi 2001, 143–145 és 146–149; D’Alessio 2004, 271; Calame 2012. Az óda deiktikusan elég homályos ahhoz, hogy akár Syrakusaiban, akár Stymphalosban is kezdődhet: ez a „megfordíthatóság” leginkább a záró imában nyilvánvaló: *O. 6, 102–103: θεός | τῶνδε κείνων τε κλυτὰν αἴσαν παρέχει φιλέων*, ahol az „ők itt” és „ők ott” egyaránt utalhat a syrakusaiakra vagy stymphalosiakra a kiinduló nézőponttól függően (Adorjáni 2014, 63–65, 310–311). Ennek megfelelően minden új előadás vagy olvasás helyszíne lehet bármelyik helyszín: az enyémet Syrakusaiban kezdem.
- 88 Vö. *O. 6, 100–101.*
- 89 Phintis, az öszvérhajcsár (*O. 6, 22–8*) egy ilyen figura: vö. Gildersleeve 1885, 180; Adorjáni 2014, 50–51.
- 90 A név, ahogy Hornblower (2004, 183–184) bemutatja, megtalálható Stymphalosban (*Xen. Hell. VII. 3, 1 és Anab. IV. 7, 13*) és az Iamidák családfájában is (*Paus. VI. 2, 4 és VIII. 10, 5*). Lásd még Adorjáni 2014, 49–50, 68–69. jegyzet; Hutchinson 2001, 413–415.
- 91 Σ 148a (i: 186–7 Dr), vö. 149a: a scholion-szerző hozzáteszi, hogy Pindaros azért vette igénybe Aineast, „mert neki magának gyengébb hangja volt”. Aineasról lásd Adorjáni 2014, 48–51 (kiemelve a *chorodidaskalos* kifejezés használatának pontatlanságát); Bonifazi 2001, 133–143; Uhlig 2011, 78–80.
- 92 Héra Parthenaiáról (vitatott téma: egy dal vagy kettő?) lásd Giannini: Gentili et al. 2013, 468 és Adorjáni 2014, 278–279. Too (1991) munkáját követve úgy gondolom, hogy a 6. olympiai óda magában foglalja a „hymnuszt” azáltal, hogy megemlíti.
- 93 Az ὀρθός szó ’egyenességet’ (a morális értelemben), ’helyességet’ és ’hűségességet’ (a szemtanú hűséges beszámolójának értelmében) jelenthet. Σ 153d, 154a (i: 189 Dr) a κῆρυξ szót adja meg szinonimának.

- 94 Bibliográfiáért a *skytalé*-problémához lásd Adorjáni 2014, 285–288. A szakaszt hasonlóképpen értem, mint Steiner 1994, 114–115. A kriptografikus *skytalé* leíró források mind elég későiek (a legkorább lehetséges említés Apollónios Rhodios Archilochosról írt értekezésében szerepelhet, amelyet Athénaios 10. 451d idéz; vö. Plut. *vit. Lys.* 19,8–12; Suda s. v. *σκυτάλη* σ 718 Adler; Gell. XVII. 9, 6–16 és Σ Pind. *O.* 6, 154b, d és f (i: 189–90 Dr). Kurke–Neer 2019, 269–276 kimerítően tárgyalja a „szállítás” képeit.
- 95 Lásd például Thuk. I. 131 és Jeffrey 1961, 57 skk.; részletes leírásért lásd még: West 1988; Kelly 1998; Archil. fr. 185 W; vö. Ceccarelli 2013, 32; Steiner 2016; Swift 2019, 346–349.
- 96 Figyeljünk fel Pindarosnál a gyakran megjelenő asszociációra a győzelmi/enkomiasztikus zene és a boldog kiáltozás között, pl. *O.* 3, 8, *N.* 3, 67; vö. *κελαδέω* (‘énekel’) stb. A dal előállításának mint bor és víz megfelelő arányú kikeverésének symptomikus képéről az orphikus *Argonautikában* lásd a jelen számban Beszkid Judit tanulmányát.
- 97 Calame 2012, 309–311.
- 98 Schmid 1998, 78.
- 99 Plut. *De audiendo* 46b; Herington 1985, 24, 30; Prauscello 2006, 44–48; Hall 2006, 39–48.
- 100 A *δέχομαι* igéről abban a jelentésében, hogy istenek rituális dedikációt fogadnak el, lásd Day 2010, 249, 67. jegyzet; Agócs 2012, 197–198, 200–201; Calame 2012, kül. 311–314. Erről a szakaszról lásd Morgan 2015, 402–408.
- 101 Agócs 2012, 198–201.
- 102 Az ünnepekre küldött karokról (a legfontosabb típusa a kar-küldésnek a klasszikus görögségben, Pindaros számos *paianjának* első előadási alkalma): Rutherford 2013, 41–42.
- 103 Pind. fr. 124ab, egy *skolion*-töredék, amelynek tárgyalására itt nincs módom, talán egy évtizeddel korábban ugyanehhez a Thrasylbuloshoz íródott.
- 104 Σ *inscr* a (iii: 212 Dr).
- 105 Az elküldés motívumáról ebben az ódában lásd Tedeschi 1985, 46–47. A történeti és érzelmi háttérrel Wilamowitz 1922, 311–312; Privitera 1982, 28–31.
- 106 Az *ethaios* kifejezésről lásd: Kurke 2013, 218, 29. jegyzet (hivatkozásokkal).
- 107 Croiset 1895, 97; Bury 1892, 49; ezzel szemben: Privitera 1982, 165–166. A szülő előadás hipotéziséről lásd Catenacci 1999; Ferrari 2000, 232, 60. jegyzet; Gentili: Gentili et al. 1995, liv–lv; Prauscello 2006, 42, 127. jegyzet; 44; Stehle 2017 karelőadás mellett érvel.
- 108 Privitera 1982, 31.
- 109 Privitera 1982, 164–165 az „üzenet továbbításának” képzetét látja benne.
- 110 Σ. *I.* 2,68 (iii: 222 Dr). Az érvelést szövegkritikai problémák is bonyolítják. Ferrari 2000, 232 és Catenacci 1999, 57–49 szerint a „felolvasás” eszméje arra vonatkozik, hogy Nikasippos egy bensőséges *symposion* keretében fogja az óda szülőelőadását nyújtani. Vö. Svenbro 1991, 540–545; 1993, 35, 47. jegyzet, 109–116; Steiner 1994, 123–4 és Chaintraine 1950.
- 111 D’Alessio 2004, 278.
- 112 Többes szám az aktuális ódára érve: Thummer 1969, 53; Privitera 1982, 165; Verdenius 1988, 146; Morrison 2007b, 13–14 és Spelman 2018, 55, mindketten hangsúlyozzák azonban az újraelőadás fontosságát. A fenti nézet mellett érvel Athanassaki 2012a, 154–7 (vö. Athanassaki 2012b, 197–202). D’Alessio 2004, 286.
- 113 Vö. Spelman 2018, 275–276.
- 114 Kurke 2013.
- 115 Vö. Schmid 1998, 77–78.
- 116 Vö. Calame 1995, 21–5, 49–51, 54.
- 117 A „szövegkönyv” és „szövegkönyv-poétika” képzetéről lásd Uhlig 2011.
- 118 Vö. például *N.* 7, 77–79, *N.* 8, 14–15. Ford 2002, 93–130; vö. Steiner 1993, 159–161; 1994, 91–99.
- 119 Lásd például a *N.* 5 fentebb tárgyalt bevezetését, valamint *O.* 9, 21–26, *I.* 3/4, 58–60; Pfeijffer 1999a, 99–105.
- 120 Ez tulajdonképpen a „romantikus ironia” egy fajtája: Fowler 2000.
- 121 Plat. *Phaidr.* 275 d–e. Steiner 1994, 98; Svenbro 1993, 147; Simon 2004.
- 122 Lásd Hubbard 2004.
- 123 Lásd Day 2010 6. fejezetét arról, hogy hogyan működik mindez a dedikációs feliratokon és a temetési feliratokon.
- 124 Morgan 2015, 87–119 Hierón Syrakusaiának zenei kultúrájáról.
- 125 Schmid 1998, 70.
- 126 Az epinikionok szövegének használatáról lásd Day 2010, 31–31 és Hubbard 2004, kül. 80–88, aki a győztes/patrónus által terjesztett ajándékpéldányok és az iskolai használat szerepét hangsúlyozza. Irigoien 1952 úgy képzei, hogy szerzői másolatokat küldtek zenei notációval ellátva a patrónusoknak. West 2011, 66, 26. jegyzet idézi Pöhlmann valószínűtlen elképzelését arról, hogy az alexandriai Pindaros-szöveg a költő saját, Thébában őrzött kéziratán alapult. Szövegekről, amelyeket szentélyekben dedikáltak és családi archívumokban őriztek meg vagy az oktatásban használtak, lásd Herington 1985, 201–203. Az újraelőadásról mint a dalok elterjesztésének elsődleges eszközéről a korszakban lásd Currie 2004 és Morrison 2007b és 2011. A szövegek prehellénisztikus történetéről lásd Wilamowitz 1900; Herington 1985, 2. fejezet; Philips 2016, 2–5; Hadjimichael 2019, különösen 171–212. Carey (2011, 451–456) a 420–380-as időszakra teszi a lírai szövegek írott formában történő széles körű elterjedését: ez a dátum későinek tűnik.
- 127 A megrendelés és újraelőadás ilyen gyakorlati vonatkozásairól lásd elsősorban Currie 2004; Hubbard 2004; Morrison 2007b és 2011; Currie 2011.
- 128 Σ *O.* 7, tit. (i: 195, 13–15 Dr). Young 1968, 73–74; Kurke 2013, 81, 21. jegyzet és 106–107; Kurke 2016 és Kurke–Neer 2019, 221–254.
- 129 Herington 1985, 41.
- 130 Svenbro 1993, 4, 62. Természetesen különös „gépezetről” van szó, hiszen Svenbro szerint az írás nem tud beteljesedni az olvasó közreműködése nélkül. A dedikációs vagy sirfelirat „szerzőjén” azt a személyt értem, akit az emlékmű megrendelőként említ. Az epinikion másképp működik.
- 131 *CEG* 326, az idézett szöveg egy Apollo-szobor felirata a bostoni MFA-ból (ltsz. 03.997), egy különösen gazdag korai (késő 7. század) példa: lásd Day 2010, 33–48.
- 132 Lásd Steiner 1993, különösen 172–178; 1994, 91–99; Svenbro 1993, 29–43 (megjegyezve, hogy 550 után az „egocentrikus” elem visszaszorul, az időbeli elcsúszás azonban változatlan marad). Vö. Young 1983, 35–40; Uhlig 2011, 16. Svenbro *Phrasikleijájának* összefoglalása magyarul: Svenbro 2000; szóbeliség és írásbeliség archaikus és klasszikus kori kérdéséhez a görög világban általában lásd Simon 2009.
- 133 D’Alessio 2004, 269–270; a „deiktikus középponttról” lásd Felson 2004a, 255–258.
- 134 Vö. *N.* 8, 46–48; *P.* 6, 1–17, *I.* 8, 61–65 (Day 1989, 22–24). Pindaros és az epigrafikus kultúra kapcsolatáról lásd Day 1989 és 2010, 62–63, *passim*; Steiner 1993, 167–178; Thomas 2007, 151–152.
- 135 Svenbro 1993, 44–45.
- 136 Lásd Svenbro 1993, 149–150; D’Alessio 2004, 290, 83. jegyzet; Ceccarelli 2013, 9–10; Day 2010, 112–120.
- 137 Chaintraine 1950, kül. 118–119; Svenbro 1991, kül. 548 és 1993, 160–186; Nagy 1990, 172.
- 138 Calame 1995, 20–24 és 48–52; Steiner 1993, 179.
- 139 Vö. Petrovic–Petrovic–Thomas 2019; Phillips 2016; Budelmann–Phillips 2018a; Teló–Mueller 2019; Foster–Weiss–Kurke 2019, bevezetés.

Bibliográfia

- Adorjáni, Zs. 2014. *Pindars sechste olympische Siegesode: Text, Einleitung und Kommentar*. Leiden–Boston.
- Agócs, P. 2012. „Performance and Genre. Reading Pindar’s κῶμος”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 191–223.
- Agócs P. 2016. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában” (ford. Böröczki T.): *Ókor* 15/3, 3–13.
- Agócs, P. 2019. „Speaking in the Wax Tablets of Memory”: Castagnoli–Ceccarelli 2019, 68–90.
- Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge.
- Aloni, A. 1998. *Cantare glorie ed eroi: comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*. Torino.
- Athanassaki, L. 2012a. „Performance and Re-Performance. The Siphnian Treasury Evoked (Pindar’s *Pythian* 6, *Olympian* 2 and *Isthmian* 2)”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 134–157.
- Athanassaki, L. 2012b. „Recreating the Emotional Experience of Contest and Victory Celebration. Spectators and Celebrants in Pindar’s Epinicians”: Riu–Portulas 2012, 173–219.
- Athanassaki, L. – Bowie, E. (szerk.) 2011. *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin.
- Bakker, E. J. (szerk.) 2017. *Authorship and Greek Song. Authority, Authenticity and Performance*. Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 3. Leiden.
- Balogh, J. 1926. „A hangos olvasás és írás”: *Magyar Nyelv* 22, 25–39 (= Szilágyi J. Gy. [szerk.]: *Voces paginarum. Magyar ókortudomány a XX. században*. Budapest, 2008, 174–187).
- Bauman, R. 1984. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Ill.
- Baurain, C. – Bonnet, C. – Kriegs, V. (szerk.) 1991. *PHOINIKIA GRAMMATA. Lire et écrire en Méditerranée, Actes du Colloque de Liège, 15-18 novembre 1989*. Namur.
- Boeckh, A. 1821. *Pindari Opera Quae Supersunt*, II, 2. Leipzig.
- Boedeker, D. 1984. *Descent from Heaven. Images of Dew in Greek Poetry and religion*. Chico, CA.
- Bonifazi, A. 2001. *Mescolare un creatore di canti: pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*. Alessandria.
- Bonner, C. 1910. „Dionysiac Magic and the Greek Land of Cockaigne”: *TAPA* 41, 175–185.
- Bowra, M. 1937. „Pindar *Pythian* II”: *HSCP* 48, 1–28 (= uő: *Problems in Greek Poetry*. Oxford, 1953, 66–92).
- Budelmann, F. 2012. „Epinician and the symposion. A Comparison with the *enkomia*”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 173–190.
- Budelmann, F. (szerk.) 2009. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge.
- Budelmann, F. – Phillips, T. 2018a. „Introduction: Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece”: Budelmann–Phillips 2018b, 1–28.
- Budelmann, F. – Phillips, T. (szerk.) 2018b. *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford.
- Bundy, E. L. 1986. *Studia Pindarica*. I–II. Berkeley.
- Burnett, A. P. 2005. *Pindar’s Songs for Young Athletes from Aegina*. Oxford.
- Burton, R. W. B. 1962. *Pindar’s Pythian Odes*. Oxford.
- Bury, J. B. 1892. *The Isthmian Odes of Pindar*. London.
- Burzachechi, M. 1962. „Oggetti parlanti nelle epigrafi greche”: *Epigraphica* 24, 3–54.
- Cairns, D. L. 2010. *Bacchylides: Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Texts, Introductory Essays and Interpretative Commentary by D. L. Cairns; translations by D. L. Cairns and J. G. Howie. Cambridge.
- Calame, C. 1995. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ford. J. Orion. Ithaca – New York – London.
- Calame, C. 2005. *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. Ford. P. M. Burk. Ithaca – New York – London.
- Calame, C. 2012. „Metaphorical Travel and Ritual Performance in Epinician Poetry” (ford. L. Whiteley): Agócs–Carey–Rawles 2012, 303–320.
- Campagner, R. 1988. „Reciprocità economica in Pindaro”: *QUCC* 29/2, 77–93.
- Cannatà Fera, M. 2020. *Pindaro. Le nemee*. Milano.
- Carey, C. 1981. *A Commentary on Five Odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem, MA – Arno, MA.
- Carey, C. 1991. „The Victory Ode in Performance. The Case for the Chorus” *CPh* 86, 192–200.
- Carey, C. 2011. „Alcman. From Laconia to Alexandria”: Athanassaki–Bowie 2011, 437–460.
- Castagnoli, L. – Ceccarelli, P. (szerk.) 2019. *Greek Memories. Theories and Practices*. Cambridge.
- Catenacci, C. 1999. „Ἀποτέμειν/Leggere: Pind. *Isthm.* 2, 47; Soph. fr. 144 Radt; Aristoph. Av. 1289”: *QUCC* 62/2, 49–61.
- Cazzato, V. – Lardinois, A. (szerk.) 2016. *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*. Leiden.
- Ceccarelli, P. 1998. *La danza pirrica nell’ antichità. Studi sulla danza armata*. Pisa–Roma.
- Ceccarelli, P. 2013. *Ancient Greek Letter Writing. A Cultural History (c. 600 BC – 150 BC)*. Oxford.
- Chaintraine, P. 1950. „Les verbes grecs signifiant »lire«”: *Παγκάρπεια. Mélanges Henri Grégoire* vol. II. Bruxelles: 115–126.
- Conte, G. B. 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ford. C. Segal. Ithaca – New York – London.
- Croiset, A. 1895². *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*. Paris.
- Cotter, J. 2016. „New Materialism and the Labor Theory of Value”: *Minnesota Review* 87, 171–181.
- Currie, B. 2004. „Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes”: *MacKie* 2004, 49–69.
- Currie, B. 2011. „Epinician choregia. Funding a Pindaric Chorus”: Athanassaki–Bowie 2011, 269–310.
- Currie, B. 2012. „Choral Lyric: Pindar and Bacchylides”: de Jong, I. (szerk.): *Space in Ancient Greek Narrative*. Leiden, 285–303.
- Currie, B. 2013. „The Pindaric First Person in Flux”: *CLAnt* 32, 243–282.
- D’Alessio, G. B. 1994. „First-person Problems in Pindar”: *BICS* 39, 117–139.
- D’Alessio, G. B. 1997. „Prosodia and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments”: *ZPE* 118, 23–60.
- D’Alessio, G. B. 2004. „Past Future and Present Past. Temporal Deixis in Ancient Greek Lyric”: Felson 2004b, 267–294.
- D’Alessio, G. B. 2005. „Ordered from the Catalogue. Pindar, Bacchylides and Hesiodic Genealogical Poetry”: Hunter 2005, 217–238.
- D’Alessio, G. B. 2009. „Language and Pragmatics”: Budelmann 2009, 114–129.
- D’Alessio, G. B. 2018. „Fiction and Pragmatics in Early Greek Lyric. The Case of Sappho”: Budelmann–Phillips 2018b, 31–62.
- Day, J. W. 1989. „Rituals in Stone. Early Greek Grave Epigrams and Monuments”: *JHS* 109, 16–28.
- Day, J. W. 2001. „Epigram and Reader. Generic Force as (Re-)activation of Ritual”: Depew–Obbink 2001, 37–57.
- Day, J. W. 2010. *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*. Cambridge.
- Depew, M. – Obbink, D. (szerk.) 2001. *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*. Cambridge, MA.

- Detienne, M. 1967. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris.
- di Marco, M. 1973–74. „Osservazioni sull’ iporchema”: *Helikon* 13–14, 326–48.
- Dougherty, C. 1993. *The Poetics of Colonisation*. Oxford.
- Drachmann, A. B. 1997. *Scholia vetera in Pindari Carmina*. Vol. 1: *Scholia in Olympionicas*; vol. 2: *Scholia in Pythionicas*; vol. 3: *Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas; Epimetrum; Indices*. Stuttgart–Leipzig.
- Eckerman, C. 2010. „The κῶμος of Pindar and Bacchylides and the Semantics of Celebration”: *CQ* n. s. 60/2, 302–312.
- Fatouros, G. 1966. *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*. Heidelberg.
- Fearn, D. 2003. „Mapping Phleious”: *CQ* n. s. 53/2, 347–367.
- Fearn, D. 2009. „Oligarchic Hestia. Bacchylides 14B and Pindar, *Nemean* 11”: *JHS* 129, 23–38.
- Fearn, D. 2011a. „Aeginetan Epinician Culture. Naming, Ritual and Politics”: Fearn 2011b, 175–226.
- Fearn, D. (szerk.) 2011b. *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*. Oxford.
- Felson, N. 1999. „Vicarious Transport. Fictive Deixis in Pindar’s *Pythian* Four”: *HSCP* 99, 1–31.
- Felson, N. 2004a. „Introduction”: Felson 2004b, 253–266.
- Felson, N. (szerk.) 2004b. *The Poetics of Deixis in Alcman, Pindar and Other Lyric. Arethusa* 37/3.
- Ferrari, F. 2000. „Intorno all’ ombelico del mondo: le prospettive del rito nelle *Pitiche* di Pindaro”: *Seminari romani di cultura greca* III, 2. Roma, 217–242.
- Ferrari, F. 2012. „Representations of Cult in Epinician Poetry”: *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 158–172.
- Ford, A. 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, NJ.
- Ford, A. 2003. „From Letters to Literature. Reading the »Song Culture« of Classical Greece”: Yunis (szerk.) 2003, 15–37.
- Foster, M. 2013. „Hagesias as Synoikister. Seercraft and Colonial Ideology in Pindar’s Sixth *Olympian* Ode”: *ClAnt* 32, 283–321.
- Foster, M. 2017. *The Seer and the City. Religion, Politics and Colonial Ideology in Ancient Greece*. Berkeley, CA.
- Foster, M. – Kurke, L. – Weiss, N. (szerk.) 2019. *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*. Leiden.
- Fowler, D. P. „Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure”: uő: *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford, 5–33.
- Fränkel, H. 1961. „Schrullen in den Scholien zu Pindars *Nemeen* 7 und *Olympien* 3”: *Hermes* 89, 385–397.
- Fränkel, H. 1975. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Ford. M. Hadass. Oxford.
- Gentili, B. 1992. „Pindarica III.” *QUCC* n. s. 40 (69), 49–55.
- Gentili, B. et al. 1995. *Pindaro. Le Pitiche. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, e P. Giannini*. Milano.
- Gentili, B. et al. 2013. *Pindaro. Le Olimpiche. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento di Carmine Cate-nacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento*. Milano.
- Gerber, D. E. 1982. *Pindar’s Olympian One: A Commentary*. Toronto.
- Gildersleeve, B. L. 1885. *Pindar. The Olympian and Pythian Odes*. London.
- Goffman, E. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston.
- Hadjimichael, T. A. 2019. *The Emergence of the Lyric Canon*. Oxford.
- Hall, E. 2006. *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford.
- Hall, E. 2018. „Materialism Old and New”: M. Teló – M. Mueller (szerk.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London, 203–218.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry”, *CQ* n. s. 5, 157–175.
- Heath, M. 1988. „Receiving the κῶμος”: *AJPh* 109, 180–195.
- Henrichs, A. 1994–95. „Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”: *Arion* Third Series 3/1, 56–111.
- Henry, R. 1967. *Photius. Bibliothèque*, vol. 5 (*Codices* 230–241). Paris.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Hornblower, S. 2004. *Thucydides and Pindar. Historical Narrative and the World of Epinician Poetry*. Oxford.
- Hornblower, S. – Morgan, C. (szerk.) 2007. *Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford.
- Hubbard, T. K. „The Dissemination of Epinician Lyric. Pan-Hellenism, Reperformance, Written Texts”: Mackie 2004, 71–93.
- Hutchinson, G. O. 2003. *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*. Oxford.
- Hunter, R. (szerk.) 2005. *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge.
- Instone, S. 1993. „Problems in Pindar’s Third *Nemean*”: *Eranos* 91, 13–31.
- Irigoin, J. 1952. *Histoire du texte de Pindare*. Paris.
- Kelly, T. 1998. „The Myth of the Skytale”: *Cryptologia* 1998/July, 244–260.
- Krummen, E. 1990. *Pyrros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. Berlin – New York.
- Kulin, V. 2010. „A jós és a költő. Iamos mítosza Pindaros 6. olympiai ódájában”: *Ókor* 9/3, 3–10.
- Kurke, L. 2013. *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*. Berkeley, CA.
- Kurke, L. 2016. „Pindar’s Material Imaginary. Dedication and Politics in *Olympian* 7”: UCL Housman Lecture (online: academia.edu).
- Kurke, L. – Neer, R. 2019. *Pindar, Song and Space. Towards a Lyric Archaeology*. Baltimore, MD.
- Lefkowitz, M. R. 1991. *First Person Fictions. Pindar’s Poetic „I”*. Oxford.
- Lewis, V. 2019. *Myth, Locality and Identity in Pindar’s Sicilian Odes*. New York.
- Lieberman, G. 2004. *Pindare: Pythiques*. Bayeux.
- Lloyd-Jones, H. 1973. „Modern Interpretation of Pindar. The Second Pythian and Seventh *Nemean* Odes”: *JHS* 93, 109–137.
- Lowe, N. J. 2007. „Epinician Eidography”: Hornblower–Morgan 2007, 167–176.
- Lowrie, M. 1997. *Horace’s Narrative Odes*. Oxford.
- Mackie, C. J. (szerk.) 2004. *Oral Performance and its Contexts*. Leiden–Boston.
- Maehler, H. 1982 és 1997. *Die Lieder des Bakchylides*. I. Epinicians; II. Dithyramps and Fragments. Leiden.
- Maehler, H. 1989. *Pindari carmina cum fragmentis*. Vol. 2: *Fragmenta; Indices*. Leipzig.
- Maehler, H. 2003. *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*. München–Leipzig.
- Maehler, H. 2004. *Bacchylides. A Selection*. Cambridge.
- Maslov, B. 2015. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge.
- Miller, A. 1993. „Pindaric Mimesis. The Associative Mode”: *CJ* 89, 21–59.
- Morgan, K. A. 1993. „Pindar the Professional and the Rhetoric of the ΚΩΜΟΣ.” *CPh* 88, 1–15.
- Morgan, K. A. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford.

- Morrison, A. D. 2007a. *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Morrison, A. D. 2007b. *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. London.
- Morrison, A. D. 2011. „Pindar and the Aeginetan *Patrai*. Pindar's Intersecting Audiences”: *Athanasaki–Bowie 2011*, 297–321.
- Most, G. W. 1985. *The Measures of Praise*. Göttingen.
- Mullen, W. 1982. *Choreia. Pindar and Dance*. Princeton, NJ.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer*. Baltimore, MD.
- Nagy, G. 1994. „Genre and Occasion”: *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 9–10, 11–25 (online: CHS).
- Nagy, G. 2011. „Asopos and his Multiple Daughters. Traces of Pre-classical Epic in the Aeginetan Odes of Pindar”: *Fearn 2011b*, 41–78 (online: CHS).
- Nash, L. 1990. *The Aggelia in Pindar*. New York – London.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart–Leipzig.
- Obbink, D. – Rutherford, I. (szerk.) 2011. *Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*. Oxford.
- Parmentier, R. J. – Felson, N. 2016. „The 'Savvy Interpreter'. Performance and Interpretation in Pindar's Victory Odes”: R. Parmentier (szerk.): *Signs and Society. Further Studies in Semantic Anthropology*. Bloomington and Indianapolis, IA, 208–238.
- Péron, J. 1974. *Les images maritimes de Pindare*. Paris.
- Petrovic, A. – Petrovic, I. – Thomas, E. (szerk.) 2018. *The Materiality of Text. Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*. Leiden.
- Pfeiffer, R. 1968. *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the Hellenistic Age*. Oxford.
- Pfeijffer, I. L. 1999a. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III and Pythian VIII*. Leiden–Boston–Köln.
- Pfeijffer, I. L. 1999b. *First-Person Futures in Pindar. Hermes Einzelschriften*. Stuttgart.
- Phillips, T. 2016. *Pindar's Library. Performance Poetry and Material Texts*. Oxford.
- Polinskaya, I. 2013. *A Local History of Greek Polytheism. Gods, People and the Land of Aegina, 800–400 BCE*. Leiden.
- Prauscello, L. 2006. *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden.
- Prauscello, L. 2012. „Epinician Sounds. Pindar and Musical Innovation”: *Agócs–Carey–Rawles 2012*, 59–82.
- Privitera, G. A. 1982. *Pindaro: Le Istmiche*. Milano.
- Privitera, G. A. 1988. „Pindaro, *Nem.* iii, 1-5, e l'acqua di Egina”: *QUCC* 58, 63–70.
- Race, W. H. 1997. *Pindar*. Vol. 1: *Olympian and Pythian Odes*; vol. 2: *Nemean Odes, Isthmian Odes; Fragments*. Cambridge, MA – London.
- Riu, X. – Portulas, J. (szerk.) 2012. *Approaches to Archaic Greek Poetry*. Messina.
- Rotstein, A. 2019. „Cretan *Nomoi*: Archilochus fr. 232 W Without Heraclides Lembus”: *CQ* n. s. 68/2, 384–393.
- Rutherford, I. 2014. *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece. A Study of Theōriá and Theōroi*. Cambridge – New York.
- Schironi, F. 2019. „The Speaking Persona. Ancient Commentators on Choral Performance”: *Foster–Kurke–Weiss 2019*, 109–132.
- Schmid, M. J. 1998. „*Skytála Moisés*. Song and Writing in Pindar”: *Minerva. Revista de filología clásica* 12, 57–81.
- Schmidt, D. A. 1987. „The Performance of Bacchylides *Ode 5*”: *CQ* n. s. 37, 20–23.
- Schröder, O. 1902. „Pindarica”: *Philologus* 61, 356–373.
- Schröder, O. 1922. *Pindars Pythien*. Leipzig–Berlin.
- Scodel, R. 1996. „Self-Correction, Spontaneity, and Orality in Archaic Poetry”: *Worthington 1996*, 59–79.
- Segal, C. 1985. „Messages to the Underworld. An Aspect of Poetic Immortalization in Pindar”: *AJPh* 106/2, 199–212.
- Sevieri, R. 1997. „Un canto sul far della sera: autoreferenzialità e mimesi culturale nella Pitica XI di Pindaro per Trasideo di Tebe”: *Aevum Antiquum* 10, 83–100.
- Simon A. 2004. „A lélekbe írt logosz”: *Ókor* 3/4, 8–12.
- Simon A. 2009. „Szóbeliség és írásbeliség az archaikus és klasszikus kori görögség világában”: *úő: Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest, 201–223.
- Slater, W. J. 1969. „Futures in Pindar”: *CQ* n. s. 19, 86–94.
- Snell, B. – Maehler, H. (szerk.) 2008. *Pindarus, pars I: Epinicia*. Berlin – New York.
- Spelman, H. 2018. *Pindar and the Poetics of Permanence*. Oxford.
- Steffen, W. 1961. „Bacchylides' Fifth Ode”: *Eos* 51, 11–20.
- Stehle, E. M. 1997. *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton, NJ.
- Stehle, E. M. 2017. „The Construction of Authority in Pindar's *Isthmian 2* in Performance”: *Bakker 2017*, 8–33.
- Steiner, D. 1986. *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*. Oxford.
- Steiner, D. 1993. „Pindar's 'oggetti parlanti'”: *HSCP* 95, 159–180.
- Steiner, D. 1994. *The Tyrant's Writ. Myths and Images of Writing in Ancient Greece*. Princeton, NJ.
- Steiner, D. 2016. „Making Monkeys. Archilochus fr. 185–187 West in Performance”: *Cazzato–Lardinois 2016*, 108–145.
- Stenger, J. 2004. *Poetische Argumentation: die Funktion der Gnomik in den Epinikien des Bakchylides*. Berlin.
- Svenbro, J. 1991. „La lecture à haute voix. Le témoignage des verbes grecs signifiant «lire»”: *Baurain–Bonnet–Kriegs 1991*, 539–548.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ford. J. Lloyd. Ithaca – New York – London.
- Svenbro, J. 2000. „Az archaikus és klasszikus Görögország. A csön-des olvasás feltalálása”: G. Cavallo – R. Chartier (szerk.): *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Ford. Sajtó T. Budapest, 44–70.
- Swift, L. 2019. *Archilochus: The Poems. Introduction, Text, Translation and Commentary*. Oxford.
- Tedeschi, A. 1985. „L'invio del carne nella poesia lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide”: *SIFC* 3, 29–54.
- Teló, M. – Mueller, M. (szerk.) 2018. *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London.
- Thomas, R. 2007. „Fame, Memorial and Choral Poetry. The Origins of Epinikian Poetry. An Historical Study”: *Hornblower–Morgan 2007*, 147–166.
- Thummer, E. 1968–69. *Pindar. Die isthmischen Gedichte*. I–II. Heidelberg.
- Tomlinson, G. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge.
- Too, Y. L. 1991. „Ἡρα Παρθενία and Poetic Self-Reference in Pindar, *Olympian* 6.87–90”: *Hermes* 119, 257–264.
- Turner, Eric. 1952. *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries BC*. London.
- Uhlig, A. 2011. *Script and Song in Pindar and Aeschylus*. Doctoral dissertation, Princeton University.
- Usener, H. 1902. „Milch und Honig”: *RhMus* 57/2, 177–195.
- Uspenszkij, B. 1984. *A kompozíció poétikája*. Ford. Molnár I. Budapest.
- Verdenius, W. J. 1988. *Commentaries on Pindar II: O.1, 10, 11, N.11, I.2*. Leiden.
- Voigt, E. M. 1971. *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam.
- Wachter, R. 1998. „Griechisch *khairé*: Vorgeschichte eines Grusswortes”: *MH* 55/2, 65–75.
- Waszink, J. H. 1974. *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*. Opladen.
- West, M. L. 2011. „Pindar as a Man of Letters”: *Obbink–Rutherford 2011*, 50–68.

- West, S. R. 1988. „Archilochus’ Message-stick”: *CQ* n. s. 37, 42–48.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von 1900. *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*. Berlin.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von 1922. *Pindaros*. Berlin.
- Wilson, P. 2019. „Dancing for Free. Pindar’s Kastor Song for Hieron”: *CLAnt* 38/2, 298–362.
- Worthington, I. (szerk.) 1996. *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual Poetics in Archaic Lesbos. Contextualising Genre in Sappho”: Yatromanolakis–Roilos 2004, 56–70.
- Yatromanolakis, D. 2009. „Ancient Greek Popular Song”: Budelmann 2009, 263–276.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics*. Washington, D.C. – Cambridge, MA.
- Young, D. C. 1968. *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, Olympian 3*. Leiden.
- Young, D. C. 1983. „Pindar *Pythians* 2 and 3. Inscriptional ποτέ and the ‘Poetic Epistle’”: *HSCP* 87, 30–48.
- Yunis, H. (szerk.) 2003. *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge.