

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

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

Platón és az *enthusiasmos* médiapolitikája

Simon Attila

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

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

533e3–8²

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

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

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

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

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

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

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

1. A Múzsák szolgálója

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

Az isten azonban önnön értelmüket elvéve (ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν), őket használja szolgálak gyanánt (τούτοις χρῆται ὑπηρέτας), mint az isteni jókat és a jövőmondókat is, hogy mi, hallgatók, tudjuk, hogy nem ők azok,

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

534c7–d4

A költőnek mint a „Múzsák szolgálójának” (*Musón therapón*) felfogása a homérosi himnuszoktól Hésiodoson és Theognison át a Platónnál másfél évtizeddel idősebb Aristophanésig jelen van a költői hagyományban.¹⁴ Ezekben a helyeken azonban a *therapón* szó használata a költő és a Múza között nem feltétlenül passzív, szolgálai viszonyra utal, hanem aktív és szabadabb kapcsolatra, amennyiben a költő mint *therapón* a Múza figyelmes kísérője, önkéntes segítője. Homérosnál a szó alárendelt harcostársra vonatkozott (például Patroklos Achilleus *therapónja*), gyakran fegyverhordóra, kocsihajtóra; ugyanakkor nem utalt szükségképpen társadalmilag alacsonyabb státuszra, inkább egyfajta (antik értelemben vett) „baráti” viszonyra.¹⁵ Később különféle szolgálatokat jelöltek vele (beleértve a baráti szívességet is), melyeket egy istenség vagy egy fontos személyiség irányában teljesítenek.¹⁶ Egy Pindaros-hely (*IV. pythói óda* 286–287) a *therapónt* mint öntudatos és értelmesen engedelmes követőt állítja szembe a csupán parancsot végrehajtó szolgálóval (*drastas*).¹⁷ Ez összhangban van azzal, hogy a korai görög költők önértelmezése szerint tevékenységük csupán részben megszállottság, részben azonban tudás, szakértelem eredménye.¹⁸

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

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

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

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

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

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

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

2. Auctoritas

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

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

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

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

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

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

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

3. Hang és hagyomány

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. A kardal mint ritualizált nyilvános diskurzus

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

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

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

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

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

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

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

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

533e5–534a7

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mézissel együtt járó alakváltás morálisan romboló következményeit.¹⁰⁶

Morális és esztétikai között is a gyönyör közvetít:

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

655d5–655e2

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

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

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

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

Mert mikor az anyák el akarják altatni álmatlan csecsemőjüket, nem nyugalommal, hanem mozgással (κίνησιν) próbálkoznak, a karjukban ringatva (σειουσαι) a kisdédet, és nem csenddel, hanem dallal (μελωδίαν) igyekeznek hatni rá, s mintegy álomba varázsolják dalukkal [pontosabban úgy, mintha auloson játszanának nekik: καταυλουσι], akárcsak a bakkhoszi őrjöngés megszállottjait a kartánc és zene együttes mozgató-ringató hatása segítségével szokták a nők gyógyítani (ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτη τῆς κινήσεως ἄμα χορεία καὶ μουσική χρωμεναί).

790d5–e4

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

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

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

790e8–791a5

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

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

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

Jegyzetek

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

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

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

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

Törvények 811c9, vö. 719c–d, 691e; *Menón* 99d3; Aristotelész: *Eudémosi etika* 1214a23–24; a korábbi, költői hagyományból: Hésiodosz: *Theogonia* 31.

6 Dodds 2002, 317.

7 A szó itteni előfordulásához és előzményeihez röviden lásd Murray 1996, 114.

8 Az irodalomra lásd Destrée–Herrmann 2011; valamint Murray 2015.

9 Lásd például Capuccino 2011; Büttner 2011.

10 Halliwell 2011a, 173, 176, 177–179; a zárójelben olvashatókhoz: 166–167. Halliwell nem tér ki az általam vizsgálandó kérdésre, értelmezése Platón (és kifejezetten az *Ión*) művészethez való viszonyának aporetikus jellegét, belső feszültségeit, ellentmondásait és ambivalenciáit tárja fel, s végül arra jut, hogy Platónnál nem kapunk végső választ a művészet mibenlétét illető kérdésre.

11 Az eredeti, a szerzőtől szándékolt értelem „megtalálására”, helyreállítására irányuló törekvésnek a (Platónra specifikált) hiábavalóságát határozottan fogalmazza meg Bárány 2015, 28: „A szerzői

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

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

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

- 85 Pohlenz 1913, 188 (nem láttam; referálja Flashar 1955, 76).
- 86 Ezért nem látom meggyőzőnek – függetlenül az út-kép költői használatának példáitól – Ritoók fordítását („ha ráléptek a harmónia meg a ritmus ösvényére”), amely a költőket aktív, cselekvő, öntudatos alkotóként mutatja föl, s nem látatja az „elragadás” vagy legalábbis a „magával vivés” mozzanatát.
- 87 A *kélein*, *thelgein* és hasonló kifejezésekhez lásd a 62. jegyzetet.
- 88 A harmadik könyvben (700d6) előfordul a *katechein* szó is, mégpedig abban az esztétika és politika kapcsolata szempontjából nagyon is releváns (és később például Cicerótól is átvett: *A törvények* II. 38–39) összefüggésben, amely a zenei és a politikai „törvénytelenések” között teremt kapcsolatot. (Ezzel kapcsolatban megemlíthető Polybios egy helye is [IV. 20–21], ahol Kynaitha lakóinak erkölcsi züllését arra magyarázza, hogy a polgárok elhanyagolták a derék arkádiaiakra különben nagyon is jellemző zenei hagyományok ápolását.) Platónnál itt a romlás kezdeteként a költők „megszállottsága” lesz vádlólag fölemlítve, csakhogy nem egy istentől, hanem – mintegy az *Ión*-ban taglalt elmélet kifordításaként és kritikájaként – a gyönyörtől (*hedoné*) való megszállottságuk: „A múzsaiatlan törvényteleneknek a kezdeményezői a költők lettek, akiknek megvolt ugyan a természetes költői tehetségük, de tudatlanok voltak azt illetően, hogy mi a jogos és törvényes a Múzsák birodalmában; s így bakkhoszi mámorban és a kelletténél jobban a gyönyör hatalmába esve (*βακχέουοντες και μάλλον του δέοντος κατεχόμενοι ύφ’ ήδονής*) összekeverték a thrénoszt a himnusszal, a paiánt a dithürambosszal...” (700d3–7; figyeljünk föl a bacchosi mámor említésére is, ami ugyancsak az *Ión*béli *enthusiasmos*-elméletet idézi meg. Lásd Platón 2008b. A továbbiakban is ezt a fordítást használom.) Az is említést érdemel, az isteni jelenlétet és közreműködést alátámasztandó, hogy a második könyvben (664d4) is előkerül az istenektől származó „mondás”, „üzenet” (*theia phémé*) mint az emberek által mondottak forrása, ez a hely azonban azért nem vehető itt az *enthusiasmos*-elmélet jelenlétének igazolásaként számításba, mert éppen nem a kartánc során énekelt szövegről, hanem prózai történetmesélésről (*mythologiaról*), épületes történetek elmondásáról van szó: „Azokra pedig, akik a hatvanon is túl vannak, minthogy dalolni nem tudnak már, az a hivatás vár, hogy ugyanezekről az erkölcsi elvekről isteni szöveget által (*διὰ θείας φήμης*) mítoszokat mondjanak.” Schöpsdau megfogalmazása szerint ugyanakkor ez az isteni megnyilatkozás „a történetek igazságának biztosítója, egyszersmind pedig az inspirált költészet auráját kölcsönzi nekik.” Schöpsdau 1994, 306. Vö. Prauscello 2014, 162 („*divinely inspired*”).
- 89 Schöpsdau 1994, 261; Prauscello 2014, 145 (120. jegyzet) a *μετὰ θεῶν* kifejezéshez.
- 90 Lásd kül. 666b–c; vö. Schöpsdau 1994, 259–260; Dodds 2002, 82–84. Dodds ezt a dionysosi hatást az *enthusiasmos*-elmélettel is összefüggésbe hozza: „A költészet inspirációs elméletét közvetlenül is Dionüszoszhoz kapcsolja az a hagyományos nézet, mely szerint a legjobb költők az itálban kerestek és találtak ihletet” (317 [124. jegyzet]; borívás és költészet *topos*-jellegű kapcsolatára vö. Kratinos fr. 199 és Horatius: *Levelek* I. 19, 1–11).
- 91 Vö. 665a3–6: „S elmondtuk, hogy az istenek megszántva bennünket, kartáncunkban társul és vezetőül (*συγχορευτάς τε και χορηγούς*) Apollónt és a Múzsákat adták nekünk, s még egy harmadikat is említettünk, ha emlékeztek: Dionüszoszt.” (A hely az előző bekezdésben idézett 653c9–d5-re utal közvetlenül vissza; vö. még 672c8–d3.)
- 92 E megkülönböztetés funkciójáról, s a vizsgálódásban a közönség helyett az előadók előtérbe állításáról Platón „de-esztétizáló”, „de-teatralizáló” szándékaival összefüggésben (melyek a kor tényleges gyakorlata felől nézve „fursának” vagy egyenesen „bizarrnak” tűnhetnek), illetve másfelől az előadók és a közönség közötti határok elmosódásáról lásd Peponi 2013; vö. Prauscello 2014, 157 (21. jegyzet), az előadók és a közönség közötti különbség feloldásáról Platónnál.
- 93 Prauscello 2014, 133; vö. 134–136, 156, a kartánc isteni eredetével kapcsolatos homerosi és pindarosi példákra, továbbá a „meggyőzés” sajátos (az *enthusiasmos* láncolatát idéző) működésére: a kórus „meggyőzi” a közösséget, miközben őket az istenek „győzik meg”.
- 94 A negyedik könyvben kifejtett elmélettel hozható kapcsolatba a hetedik könyvben (817a–d) olvasható okfejtés is, amely a tragédiák „ellenőrzését” írja elő, s itt találkozunk azzal a híres, később nagy karriert befutó (és persze veszélyeket, akár tragikus következményeket is magában rejtő) metaforával, amely a törvényhozók munkáját, az állam konstitúcióját magát is műalkotásként mutatja fel: „Nemes barátaink, mi magunk is tragédiaköltők vagyunk, erőnkhez képest a legszebb és legjobb tragédián dolgozunk, hiszen egész államunk: utánzás – a legszebb és legjobb élet utánzása.”
- 95 Prauscello 2014, 105, 107. A dolgozatom e fejezetének címében szereplő „ritualizált nyilvános diskurzus” kifejezést is ebből az összefüggésből (106) kölcsönöztem.
- 96 Prauscello 2014, 139.
- 97 Prauscello 2014, 118–119; Ferrari 1989, 105, 141.
- 98 Peponi 2013, 222, 232.
- 99 Idegenek és szolgák bevonása a kardal előadásába a korabeli görög gyakorlathoz képest újítás lett volna (Schöpsdau 1994, 310). Ez is arra mutat, mennyire komolyan és koncepciózusan gondolta el Platón a kardal közösségépítő szerepét.
- 100 Peponi 2013, 224; hasonlóan Prauscello 2014, 107–108.
- 101 663a9–b1: *ήδῶ τε και δίκαιον και αγαθόν τε και καλόν*; vö. 662d1, 663a1–7, 667c5–7.
- 102 Prauscello 2014, 122.
- 103 Schöpsdau 1994, 253–255; Prauscello 2014, 129, 137–138. Vö. *Állam* 401d5–402a6 (itt is a zenei neveléssel összefüggésben) és Aristotelés: *Nikomachosi etika* 1104b11–13 (Platónra való utalással); *Politika* 1340a15–16 (ugyancsak a zenei nevelés kontextusában). Ebben a tekintetben teljes az összhang a két klasszikus között.
- 104 Prauscello 2014, 132.
- 105 Vö. *Állam* 395d1–3, ill. Hatzistavrou 2011, 362–366.
- 106 Prauscello 2014, 127–128, 157–158. Az *Államra* vonatkozóan lásd Ferrari 1989, 109, 114–116, 120, 124–125; *Állam* 395c–d, vö. 607a, ahol Sókratés azt mondja, hogy az ideális társadalomba legfeljebb az istenek tiszteletére énekelt himnuszokat és az erényes embereket magasztaló költeményeket szabad beengedni.
- 107 Schöpsdau 1994, 270–272.
- 108 Prauscello 2014, 117–118, 151.
- 109 A Platónról itt használt „régébbi” *harmonia*-fogalomról lásd Schöpsdau 1994, 263; Barker 1984, 164. A *harmonia* itteni használata eltér az *Államban* (többnyire) előkerülő (nagyjából) „hangnem” értelemről (utóbbihoz lásd Kárpáti András jegyzetét a 398d-hez itt: Platón 2014, 182).
- 110 Vö. *Állam* 398c–402a a ritmus és a *harmonia* (itt a mi „hangnem” fogalmunkkal rokonítható jelentésben) jellembrázoló képességéhez, utalással Damón elméletére.
- 111 Vö. *Timaios* 67b–c, a hang és a hallás fiziológiai működéséről és (ezen alapuló) pszichológiai hatásának lehetőségéről, valamint Theophrastost (fr. 91 Wimmer) arról, hogy az összes érzék közül a hallásnak van a legnagyobb hatása az affektusokra (*pathétikótátén*). Lásd továbbá a jelenséghez Kittler 2013, 49 (az anya hangjának fiziológiai hatásához), 56 (az altatódalhoz).
- 112 Prauscello 2014, 144–145.
- 113 Lásd a III. rész végén a rhapsódos-előadásnak a közönségre tett föltételezhető hatásáról mondottakat; s ehhez még egyszer: Havelock 1963, 147–149 (ritmus), 150–151 (tánc), 152 (a lelki feszültség oldása a hipnotikus hatásban).

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

Bibliográfia

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

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