

Acél Zsolt klasszika-filológus, a Budapesti Piarista Gimnázium tanára. Kutatási területe az Augustus-kori irodalom. *A látható könyvtár* című, az ókori könyvtárak történeti és elméleti kérdéseit tárgyaló monográfiája 2018-ban jelent meg a Gondolat Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Dionysos, az érkező isten? Előzetes megfontolások az Augustus-kori elégiaköltészet Bacchus-alakjainak értelmezéséhez* (2020/2).

A Nílus, a Múzsák és a maszk istene

Nonnos Dionysosa és a római költészet *numen*-fogalma

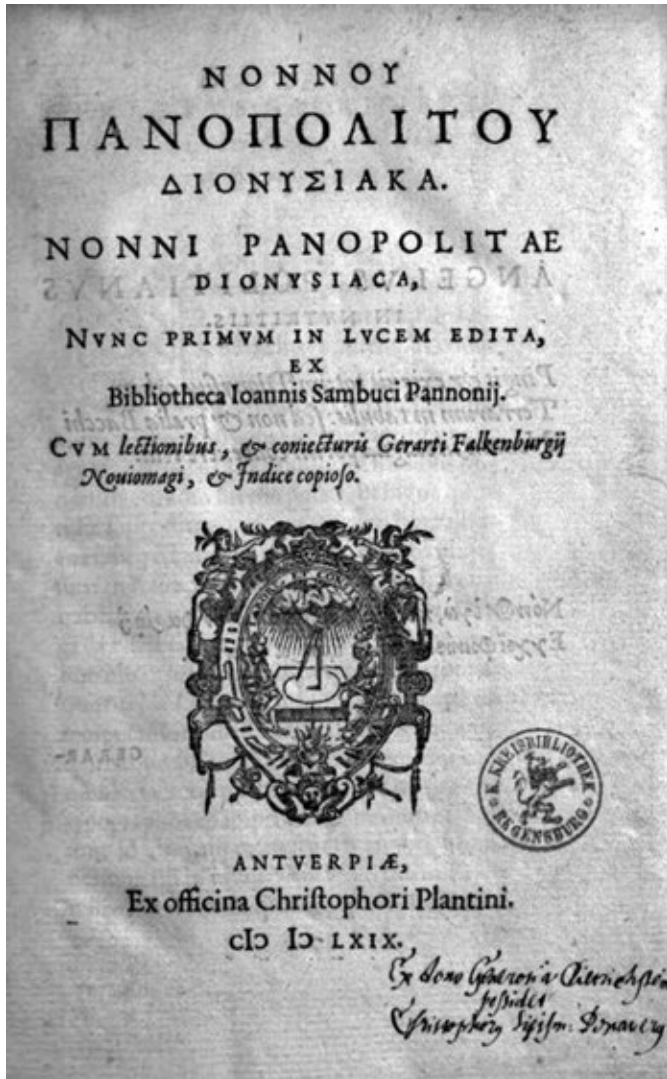
Acél Zsolt

A Bassaridák seregét megkötözte, kezüket körbecsomózta, penészes terembe zárta őket: barlanghasadékba, kínzó büntetés honába. Olyan volt, mint a kimmerek vidéke, nem lehetett kimenekülni onnan, soha nem ér oda a hajnalfény. Bromios szolgálóit szíjak övezték, a thiasos-tagoknak keze köteléktől feszült, lábukat bronzbilincs fogta. De mihelyt a perdülő-forduló tánc ideje elérkezett, a mainasok táncra szökelek, a bacchánsnő szélvészékként kiviharzott, nyugtalan dobogású forgótáncba kezdett, ütemesen emelte lábát, a törhetetlen lánc újra kiengedő szorítását lepattintotta magáról, pontos ütemre tapsolt, tenyerével dobolta az Euoé-szabadságkiáltást. A lépések forгатagában a bronztól súlyos lábbilincs megduzzadva szét-pattant, és a sötét termet isteni ragyogás koszorúzta, alácsöpögve a Bassaridák teremfalán. A homályos hasadék kapui maguktól feltárultak, az örök megrémültek a Bassaridák üvöltésétől, a fogaik közül habzó nyáltól, majd remegő lábbal talpra ugrottak, és sietős félelem fogta el őket.¹

A Nonnos-részlet (XLV. 266–285) főntebbi prózai átültetéséből elvész mindaz, amit Kavafisz jogosan csodált az ókori egyiptomi-görög eposzköltőben: „micsoda képek, micsoda ritmus, micsoda nyelv, micsoda összhang!”² A *Dionysiaca* Kavafisz által kiemelt képalkotó ereje, ritmusa, nyelve, összhangja az olasz barokk költészetre (így Marinón keresztül a magyar barokkra), az angol romantikára vagy éppen a francia modernségre is jelentős hatást gyakorolt,³ és – egy többször idézett anekdota szerint – a pápai kihallgatásra várakozó Winckelmann olyannyira elbűvölte, hogy belefeledkezve Nonnos-kötetbe a feléje közeledő főpapot észre sem vette.⁴

Ugyanakkor a fordításon keresztül is áttűnik az a vonás, amely minden kor olvasóját zavarba ejtheti Nonnos életművében. A *Dionysiaca* világa és stílusa megosztó, Mommsen dicséretétől („egyiptomi Homéros”) a „kultúrbarbár”-bélyegig a kutatástörténet változatos értékítéleteket fogalmazott meg.⁵ Miben áll ez az értelmezői nehézség? A nonnosi szövegvilághoz szorosan kapcsolódó képzőművészeti párhuzammal élve: olyan, mintha egy kései római szarkofág mitológiai domborművét néznénk. A művészettörténészek szerint ugyanis a második századtól kezdve a rendelkezésre álló kőfelületet egyre nagyobb alakokkal, egyre sűrűbb motívumokkal töltötték ki a szobrászok, így a főalak nehezen található meg a mellékfigurák tömegében, a központi és melléktémák viszonya nem világos, a szereplők és témák szinte áthatolhatatlan sűrűsége nehezé teszi, hogy az életről-halálról szóló allegorikus vagy példázatos mitológiai történetet a befogadó értelmezni tudja.⁶ Nonnos eposzáról hasonló véleményeket fogalmazott meg a szakirodalom: bizonytalan kapcsolódású mellékszálaktól és -szereplőktől zsúfolt történet, allegorikus értelmezések lehetőségétől, irodalmi, filozófiai és teológiai utalások homályos sokaságától hatalmasra duzzadó figurák és események jellemzik a *Dionysiaca* szövegvilágát.⁷ De még a hosszú szavakat, neologizmusokat kedvelő, halmozó stílus, az alárendelt bővítményektől burjánzó mondat-szerkesztés és a nonnosi metrika is ezt a zsúfoltságélményt fokozza.⁸

Visszatérve az idézett Winckelmann-anekdotára: a tudós leveléből az is kiderül, hogy a pápára várakozva azért kezdte el a *Dionysiacát* olvasni, mert egy adott szö-



1. kép. *Dionysiaca*, editio princeps (1562).

Gerard Falkenburg kiadása Zsámboky János könyvtárának kéziratán alapszik. Staatliche Bibliothek Regensburg

veghelyet keresett. Lehet, hogy éppen a kusza, szövevényes szövegvilág nehezítette olyannyira a kívánt részlet megtalálását, igényelte a keresés olyan összpontosított figyelmét, hogy a főpap előtti diplomáciai térdhajlás elmaradt? Nem (csak) a közvetlen esztétikai hatás, hanem a keresgélés intellektuális gyönyöre tartotta és tartja fogva az olvasói tekintetet? Az imitációk, kontrasztimitációk soha nem szűnő sűrűsége, a görög nyelvi-stilisztikai lelemények sokasága folyamatos belső kommentáralkotásra, auktorok és források felidézésére készlet, és ez a kényszer – de akár csak a bonyolult mintázattal szőtt történet követése is – leköti a befogadó minden erejét

A nonnosi szövegvilág felsorolt elemei egyrészt szorosan kapcsolódnak a korszak egyiptomi esztétikájához,⁹ másrészt pedig maga a *Dionysiaca* programadó prooemiuma is ezeket a vonásokat emeli ki, amikor a mű meghatározó tulajdonságát leírva egy soron belül kétszer is a ποικίλος ('tarka, bonyolult, változékony, folyondáros') jelzőt használja (I. 15).¹⁰ Az eposzi témamegjelölés a ποικίλος-jelleget az isten természetével magyarázza: minthogy Dionysos folyamatosan változtatja alakját, bármilyen élőlény vagy természeti jelenség formájában meg-

jelenhet, bármely történetben előléphet, ezért a mű is állandóan új és új témákkal lép elő, más és más nézőpontból beszél, eltérő műfaji hagyományokra épít (I. 16–32).¹¹

A monumentális méretében és szétágazó történetfűzésében szertelennek tűnő mű kisebb és nagyobb egységeit kimódolt és szigorú szerkezet fogja össze. Így például a bevezető sorokban idézett, a *Dionysiaca* negyvenötödik énekéből származó részlet a három ének terjedelmű thébai epizódban, a Pentheus-történetben található (XLIV–XLVI). E három könyv az előző három ének (XLI–XLIII) Béroé-elbeszélésére felel, a thébai kultuszalkotás iránti küzdelem véres sikere a bérytosi szerelmi hódítás kudarcára.¹² Úgy gondolom, e két szerkezeti egység kapcsolódását erősíti az is, hogy az utolsó sorokban megénekelt dionysosi megistenülés fináléját előkészítő *crescendo* részeiként foghatók föl. A dicsőséges indiai hódításáról visszatérő Dionysost a mű utolsó kilenc könyve a nyugati kultúra városaiba, a Földközi-tenger városaiba kíséri. A dionysosi kultúrateremtés helyszíne előbb a himnikus emelkedettséggel leírt Tyros és Beroé (Bérytos, a mai Bejrút), majd Théba, végül az athéni trónfoglalás jelzi az isten földi trónfoglalásának végállomását. Másrészt a Pentheus-epizód – miként ezt belső utalások, párhuzamos szöveghelyek is jelzik¹³ – földézi az eposz elején megénekelt thébai alapítástörténetet, a Kadmos-elbeszélést (III–VIII), így az egész művön átívelő gyűrűs szerkesztés¹⁴ egy nagy narratív egység, a hódítástörténet zárlatát jelzi, csak az apoteózis marad hátra.

A szerkesztés finomságain túl a másik szempont, amelyet a nonnosi szövegvilág indázó bujasága sem takarhat el: az igencsak különböző műfaji hagyományokból – Homéros, Apollónios Rhodios eposzaiból, Pindaros kardalaiból, Euripidés tragédiáiból, Theokritos pásztorköltészetéből,¹⁵ de a Bibliából is – merítő idézetek nem egy kulturális és nyelvi zagyaság szerves részei. Mind a háttérszövegekhez való visszanyúlás, mind pedig az ezektől való eltérés jelentéssel bír.

Tanulmányom első része a fentebb idézett műrészletből indul ki, és a *Dionysiaca* istenalakjának lehetséges krisztusi vonásaira kérdez rá. A továbbiakban igazolni kívánom, hogy nonnosi Dionysos-ábrázolás teljesebb megértéséhez – párhuzamként és valószínűsíthető forrásként – a római költészet hathatós segítséget nyújthat. Ennek bizonyítása három lépésben történik: először a Nonnosos-eposz és az aranykori latin költészet közötti kapcsolat vitatott kérdésében kell állást foglalni, majd Augustus korának irodalmi *numen*-fogalmát hívom segítségül a *Dionysiaca* értelmezéséhez. Végül a latin költők és a kései egyiptomi-görög hősköltemény Dionysos-alakjának néhány közös vonását tárom föl. A vizsgálódás egyik célja, hogy ne csak a *Dionysiaca* Dionysos-képe mutakozzék meg új megvilágításban Horatius, Tibullus, Propertius és Ovidius művei alapján, hanem fordítva is: a hagyomány bizonyos elemeit felnagyító, ríktó vonásokkal élő kései mű gazdagítsa a korábbi latin költői szövegek értelmezését.

I. *Quaestio Nonniana*: keresztény Dionysos?

A fent hivatkozott Nonnos-szemelvény Euripidés híres jelenetét idézi. Pentheus, Théba királya ellenáll az érkező isten kultuszának, az epifánia hatása alá kerülő bacchánsnöket pe-

dig tömlöcbe veti. A tragédia a kulturális-irodalmi emlékezet meghatározó darabjává vált: görög és latin költők ismételt utalnak Euripidés Dionysosára, a források a dráma újabb és újabb előadásairól számolnak be, anekdoták szereplői idézik fejből a tragédia sorait, a hellénisztikus politikai reprezentáció részévé válik a thébai bevonulás euripidési szcenáriója (benne a pentheusi vonakodás intő példájával). Keresztény szerzők is fölhasználják a görög mű sorait, képeit, papiruszleletek pedig az iskolai oktatásban betöltött szerepéről tanúskodnak, míg az ikonográfiai szakirodalom a *Bacchánsnők* folyamatos hatását mutatja ki.¹⁶ E hatástörténet az Euripidés-színmű Kr. e. 405-ös bemutatójától Nonnos nyolc és fél évszázaddal később írott eposzáig folyamatos és szerteágazó, a *Dionysiaca* Pentheuskönyvei a görög dráma fordulatait sokszor szó szerint is idézik.¹⁷ A bacchánsnők őrizetbe vételéről szóló eposzrészlet is a tragédia egyes sorait (Eur. *Bacch.* 443–448; 509–510) követi – az eltérések viszont annál feltűnőbbek és jelentősebbek.

Míg Euripidésnél a fogság helye a palota, annak istállója, addig Nonnos jelzői, kifejezései, tagmondatai Homérost idézik, az alvilág leírását. Érdeemes a párhuzamokat idézni:

Βασσαρίδων δὲ φάλαγγα περίπλοκον ἄμματι χειρῶν
δέσμιον εὐρώεντι κατεσφρήγισσε μελάθρῳ,
εἰς γλαφυρόν τινα κοῖλον ἀτερπέος οἶκον ἀνάγκης,
Κιμμερίων μίμημα δυσέκβατον, ἄμμορον Ἴουδς,

A Bassaridák seregét megkötözte, kezüket körbecsomózta, penészes terembe zárta őket: barlanghasadékba, kínzó büntetés honába. Olyan volt, mint a kimmerek vidéke: nem lehetett kimenekülni onnan, soha nem ér oda a hajnalfény.

(XLV. 266–285)

A helyet részletesen vizsgáló kommentár¹⁸ megállapításait kiegészítve: a nyirkosságra, penészségre utaló εὐρώεις jelző a homérosi alvilág jellegzetes hívószava (*Il.* XX. 65; *Od.* X. 512; XXIII. 322; XXIV. 10; Homérost követve: Hes. *Theog.* 739; *Op.* 153). A Hádés gyönyörűség nélküli, komor, gyászos jellegét kiemelő (*Od.* XI. 94.), illetve a biztos halálveszélyre utaló (*Od.* VII. 279.) ἀτερπής szintén homérosi idézet. Az *Odysszeia* szerint az alvilág bejárata a kimmerek borongós vidékén található – e földrajzi helymeghatározás Nonnosnál a sötétséget és megközelíthetlenséget kiemelő hasonlattá halványodik (*Od.* XI. 14–19). Homéros kimmer-ábrázolásában még a legkisebb motívumok is azt hangsúlyozzák, hogy e terület az isteneket vendégül látó, örök napsütésnek örvendő Aithiopia, az Olympos és a boldogok szigetének ellentéte.¹⁹ Vagyis míg az euripidési bacchánsnők palotában, addig nonnosi társnőik az isteni fény világától távoli alvilágban raboskodnak. Fogságuk a halál előképe, szabadulásuk egyfajta feltámadás, vagy éppen maga a keresztény, krisztusi feltámadás. E keresztény olvasatot erősíti a barlang sötétjében megjelenő fény motívuma. A János-parafrázis párhuzamos szöveghelyei²⁰ ugyanis a megtestesült *logos* titkára vonatkoztatják ugyanezen szavakat, illetve Péter apostol Bibliában leírt szabadulástörténetét, a cella homályában felragyogó isteni világozás motívumát (*Act. Ap.* 12, 7.) is jogosan említik a kommentárok a *Dionysiaca*-jelenet közvetlen előképei között.²¹

Mindez a Pentheus-történet nagyobb összefüggésében értelmezhető. A szakirodalom hosszan sorolja a *Dionysiaca* és

a János-parafrázis közötti szó szerinti egyezéseket, motivikus párhuzamokat, a dionysosi hódítás és jézusi passiótörténet megfeleléseit.²² A két mű azonos kifejezései Dionysost krisztusi, Krisztust dionysosi fényben mutatják: mind Théba, mind Jeruzsálem kiveti, elutasítja a közelgő uralkodó istent; a görög istent Théba mellett egy hegyen, Jézust az Olajfák hegyén tartóztatják le. Dionysos úgy vallja meg istenségét Pentheus előtt, ahogy Krisztus, mikor a római helytartó kihallgatja. Mindketten a szőlőtő valódi és lelki termésével vigasztalják a szenvedőket.

Ezen megfelelések alapján van, aki Krisztus felől értelmezi Dionysost, a János-prológos megvilágításában láttatja a *Dionysiaca*-t, a keresztény megváltástan és krisztológia előképeként tárgyalja a Pentheus-történetet.²³ Bár az olasz kommentársorozat első, az előtörténetet, a Kadmos-ciklust és az isten születését tárgyaló kötete egyértelműen a keresztény *Dionysiaca*-olvasatot támogatja,²⁴ a későbbi kötetekben, így a thébai epizódot magyarázó záró kötetben már óvatosabb. Folyamatosan jelzi a párhuzamokat, de értelmező megjegyzések helyett a szövegkritikai problémák részletes tárgyalását helyezi a középpontba.²⁵ Nyitva hagyja a kérdést, hogy Dionysos és Krisztus valamilyen szempontból megfeleltethető-e egymásnak. Bernadette Simon francia kommentárkötet a költői szöveg szerkezete, stílusa, narratológiai fogásai iránt érzékeny, a Dionysos-alak értelmezésével kevésbé foglalkozik. Megközelítésében a Pentheus-epizód Dionysosa nemcsak Krisztussal, hanem bármiféle keresztény etikával és teológiával összeegyeztethetetlen, ebből pedig szerinte az következik, hogy a János-parafrázissal való párhuzamok érdektelenek, keresztény motívumok feltételezése téves.²⁶

Úgy gondolom – a következőkben ezt igazolni is kívánom –, hogy Simon kritikájának első fele igaz és találó, de a János-parafrázisban megénekelt Krisztus, illetve az eposz Dionysosa közötti távolságból vagy ellentétből nem következik, hogy a *Dionysiaca*-ban ne szerepelhetnének – akár teljesen eltérő összefüggésbe helyezve – krisztusi motívumok, bibliai elbeszélések, keresztény tanítások.

A Krisztus és Dionysos közötti kapcsolatot igazolhatja, hogy e szinkretista megfeleltetés a korszak művészetében elterjedt,²⁷ a *Dionysiaca* esetében pedig a keresztény elemek jelenlétét erősítheti az is, hogy a szerző másik művében, a János-parafrázisban nemcsak homályosan, hanem a kor dogmatikai vitáit pontosan követve ír Jézus alakjáról.²⁸ Másrészt érdemes felidézni néhány szempontot, amely megerősíti: a Pentheuskönyvek istene nem azonos Krisztussal, de még csak nem is hasonlít hozzá. Pentheus halálát követően ugyan Dionysos vigasztaló szavakat intéz a gyászolókhöz (XLVI. 359–361), de csak a szövegösszefüggés figyelmen kívül hagyása vezethet oda, hogy a nonnosi Dionysosban a krisztusi felebaráti szeretet és a keresztény részvét érzékeny istenét lássa bárki is.²⁹ A családi pusztulás, kegyetlen gyilkosság okozója ő maga. Őrületet bocsát Agauéra, aki széttépi fiát. Irgalmatlan hazugsággal győzi meg a gyermekét gyászoló Autooné, hogy mégis él fia, és a hegyen találkozhat Aktaiónnal, aki annak idején szarvassá változott, kutyái marcangoltak szét. A könyörtelen és pusztító isten Euripidés színpadáról, nem pedig az evangéliumok lapjai közül lép Nonnos Thébájába. Jogosan merül föl a szakirodalomban, hogy Dionysos vigasztaló ígértként sohasem beszél a földi halandók föltámadásáról, örök életéről.³⁰ A holdisten-

hez intézett mágikus imája (XLIV. 191–216) pedig végkép eltávolítja a kereszténységtől a *Dionysiac* főszereplőjét. Az egész eposzt átható humor a Dionysos keresztény értelmezését valló kutatástörténetet mindig is elbizonytalanította.³¹ Hozzá kell tenni, hogy ez a nonnosi humor gyakran igencsak morbid, burleszkszerű. Így például a szöveg gonosz módon tréfálkodik Autooé és Agaué alakjával, amikor egymással a gyász nagyságán perlekedve, a másik fájdalmára rálicitálva siratják gyermekeiket – Autooé végső érve: Agaué legalább az általa letépett fejet temetheti el, ő csak patákat és agancsokat (XLVI. 321–351). Dionysos pedig, e bomlott elméjű siratóénekek bizarr és kínos jelenetének előidézője, csak hallgat. A Pentheus-epizód Dionysos-alakjában ugyan vannak evangéliumi motívumok, de összességében a keresztény Krisztustól idegen személyiség formálódik ki. Mintha egy Krisztus-mozaik összekeveredő köveiből egy más, ijesztő kép bontakozna ki.

Mi is hát a nonnosi Krisztus és Dionysos, a János-parafrázis és a *Dionysiac* közötti kapocs? Ezt a kérdést a kutatástörténet – a *quaestio Homerica* kifejezés mintájára³² – *quaestio Nonniana* névvel illette.

A nonnosi kérdés kapcsán a mai szakirodalmi konszenzus: a 400 és 470 között élő Nonnos mindkét mű szerzője, ugyanaz a személy írta a *Dionysiac* és a János-parafrázist. Panopolisban született szír eredetű családban, Alexandriában és a bérytosi római jogi iskolában tanult, az ephesosi zsinat tagja, minden bizonnyal Edessa érseke.³³ A pogány témájú, füledt, buja, ironikus eposz és a dogmatikai vitákban is pontosságra törekvő bibliai átköltés közötti távolság kapcsán három életrajzi alapú népszerű magyarázat született. Első megközelítés: más a két mű szerzője, az egyik a klasszikus kultúra nosztalgiájában élő pogány, másik keresztény püspök. Második biográfiai kísérlet: a léha eposzírás követő megtérés intő és komoly jele a parafrázis. Harmadik elmélet: a János-parafrázis költője kéjenc hitehagyottként írta később a palinódiának szánt *Dionysiac*át. E három regényes felvetéssel ma aligha azonosul bárki is.³⁴ A két mű közötti szándékolt párhuzamok, keresztidézetek alapján a legtöbben ma a két mű egyidejű keletkezését vallják,³⁵ a kereszténység és pogányság ellentéte helyett a kor szinkretizmusából kiinduló olvasatot javasolnak.³⁶

A továbbiakban a nonnosi kérdést eltávolítom a vallási, életrajzi megközelítéstől, és azt igyekszem igazolni, hogy a nonnosi Dionysos – többek között a krisztusi vonások – jobb megértésében szerencsés kiindulópont lehet a latin aranykori költészet Dionysos-ábrázolása. Augustus korának költői olyan motívumokkal, vonásokkal ábrázolják az isten, amely motívumok és vonások a *Dionysiac*ban térnek vissza, még hozzá felerősítve, olykor a groteszkig élesítve. Mindehhez kikerülhetetlen egy vitatott előfeltevés igazolása: Nonnos valóban ismerte – közvetlenül vagy közvetve – Vergiliust, Horatiust, az elégiászerezőket és különösen is a *Metamorphoses*et.

II. Újabb *quaestio Nonniana*: Nonnos és a latin költészet

Bár a két legjelentősebb *Dionysiac*-kommentársorozat ismételt latin szövegeket idéz – általában akkor, ha nem talál görög nyelvű párhuzamokat, lehetséges forrásokat –, mégis a francia és olasz kommentárszerzők egyértelműen és ismételt

tagadják, hogy Nonnos műve bármilyen formában is hivatkozna aranykori latin szerzők műveire. Így azonban a bőségben közölt római párhuzamos helyek státusza bizonytalan marad: ugyanazon forrás más és más ágai? Hasonló témából, műfajból fakadó hasonlóság köti össze őket? Közvetlen vagy közvetett mintát jelentenek?³⁷

A kérdés különösen is a *Metamorphoses* és a *Dionysiac* esetleges kapcsolatát érinti. A szakirodalom e kérdésben nem mentes a forróvérű, túlfűtött megjegyzésektől. Az ovidiusi és nonnosi mű közötti szövegszerű, tematikus, stilisztikai, szerkezeti megfelelésekre ezek indulatos cáfolata, illetve a közös – de sajnálatosan elveszett – közös görög előképekre való hivatkozás válaszol. Azonban az elmúlt évtizedben egyértelmű elmozdulás tapasztalható: erősödik az ovidiusi, vergiliusi művek nonnosi ismeretét feltételező szakirodalmi hang.³⁸

E kutatásokat röviden összefoglalva és kiegészítve először azt igyekszem igazolni, hogy Nonnos ismerte a latin nyelvet és irodalmat; aztán az ovidiusi kötődést igyekszem felvázolni; végül visszatérek a tanulmány kiindulópontjául szolgáló Pentheus-idézethez, és a *Dionysiac*át, illetve a *Metamorphoses* thébai epizódjai közötti kapcsolódásokat mutatom be.³⁹

(1) Nonnos és a latin nyelv, latin irodalom

D'Ippolito érvelését követem a következő két bekezdésben,⁴⁰ a harmadikban néhány szemponttal egészítem ki. Nonnos latin tudását cáfoló érv egyetlen szöveghelyre hivatkozik (*Par. Io. XI. 173*), ahol a szerző az evangéliumok σοῦδαπίον kifejezését – voltaképpen latin *sudarium*, 'izzadságot törölő kendő' – szír, nem pedig latin kölcsönzésnek tartja. Ezzel szemben többen jogosan hivatkoznak olyan Nonnos-részletekre, ahol latin kölcsönzések eredete helyesen szerepel, illetve felhívják a figyelmet arra, hogy az etimológiai magyarázatokkal ebben a korszakban is igen képlékenyen bántak, a nyelvtudás szintjére nehezen lehet belőle következtetni.

Egyiptom területén sok latin irodalmi szöveget tartalmazó papiruszt találtak e korszakból, jelentős számú kétnyelvű Vergiliust, de több Cicerót, Lucanust, Iuvenalist és Senecát is. Az iskolai környezetből származó papiruszok igazolják, hogy a latin műveket egyiptomi területen is oktatták. Ovidius hiányzik, de talán csak arról van szó, hogy a szerző nemcsak a számkivettetésben, hanem halála után is a közérkölcöket veszélyeztető frivolság vádját vonta magára, az ifjúság nevelésére kevésbé tűnhetett alkalmasnak. Nonnos társadalmi környezetében, illetve a szír és egyiptomi egyházi környezetben ismert volt a latin irodalom.⁴¹ A *Dionysiac* Berytos-leírásának egyértelműen személyes ihletettsége (XLI. 14–49) megerősíti azt az életrajzi adalékot, hogy Nonnos e város jogi iskolájában tanult – az itt végzett tisztviselőnek a latin nyelvben és kultúrában járatosnak kellett lennie. Ezen kultúra alapszövege Vergilius *Aeneis*e: miképpen a gondos filológiai forráskutatás kimutatta, a *Dionysiac* több helye – akár egyes szavak, motívumok szintjén is – *Aeneis*-imitáció.

Úgy tűnik, a *Dionysiac* latin mintáit újra fennen hangoztató kortárs szakirodalom igazolja a Maximos Planudés körében keletkezett Nonnos-kódex⁴² egyik scholionjának filológiai ösztönét. A bizánci tudós ugyanis a Nonnos-eposz két soránál (XXXVII. 652 és 729)⁴³ megjegyzi, hogy Vergiliusnál is így

szerepel, ezek a motívumok Vergiliustól származnak: τὰδε καὶ παρὰ βεργιλίῳ, βεργιλίου ταῦτα.⁴⁴ A *Dionysiaca* egyértelműen Augustus korának költőit visszhangozza az actiumi csata és a „szent Róma” dicséretében is: miként az aranykori latin szerzők, úgy a Kleopátra fölötti győzelmet Nonnos is úgy mutatja be, mint amely a városokat, életeket és a civilizációt megmentő *pax Romana* alapító tette (XLI. 389–398). Ha Nonnos valóban ismerte a klasszikus latin költészetet, akkor talán egyszerűbb magyarázat is adódik arra a százötven éve föltett – és elveszett hellénisztikus forrásokat vagy kései görög Catullus-fordításokat feltételező – kérdésre,⁴⁵ hogy Catullus 64. költeménye és a *Dionysiaca* XLVII. éneke között miért olyan sok a föltűnő párhuzam. Talán nem nagy merészség a két pont között a rövidebb utat feltételezni.

(2) Nonnos és Ovidius

A *Metamorphoses* és a *Dionysiaca* közötti kapcsolat elméletét kidolgozó tanulmányok érvelésében három szintet lehet megkülönböztetni.⁴⁶ Első kapcsolódási pont: hasonló témák és azonos történetek szerepelnek a műben. A számos kisebb terjedelmű epizód mellett különösen is három terjedelmesebb elbeszélés, Phaethón története (XXXVIII. ének), Héra alvilágjárása (XXXI–XXXII. ének) és a vízözön leírása (VI. ének) kapcsán merült föl az ötlet, hogy az ovidiusi és nonnosi szöveg között közvetlen kapcsolat feltételezhető. A legnagyobb szakirodalmi vitát a *Metamorphoses* és a *Dionysiaca* Phaethón-története közötti párhuzamok jellege váltotta ki.⁴⁷ Az érvek második szintje: szavak szintjéig beazonosítható idézetek – nagy számban mutattak ki olyan kifejezéseket, nyelvi megoldásokat Nonnos művében, amelyek minden bizonnyal Ovidius latin szövegének ismeretét jelzik. A harmadik kötetlék kevésbé megfogható, mégis jelentős: a két szövegvilág közötti stilisztikai, szerkezeti, narratológiai rokonság, a barokkos-manierista szövegvilág, allúziókra építő nyelv, Ovidiusra emlékeztető nonnosi ironia, gördülékeny és dallamos, szigorúan szabályozott hexameterhasználat.⁴⁸

A *Dionysiaca* invokációjában megszólított isten a folyamatosan átváltozó Próteus – ő válik a sokszínű, eltérő műfaji hagyományokat, hangnemeket használó mű védőistenévé, a nonnosi költői világot szentesítő és megjelenítő patrónussá (*Dion.* 1.13–15).⁴⁹ Miképpen másutt már igyekeztem igazolni, Nonnos mintájául Ovidius szolgálhatott, a *Metamorphoses*ben ugyanis az átváltozóművész Proteus meghatározó metapoétikus jelkép. Nem véletlenül pontosan az ovidiusi mű közepén bukkan föl alakja, és e centrális helyzetet többszörös gyűrűs szerkezet emeli ki (*Met.* VIII. 725–737).⁵⁰

Az Ovidius és Nonnos közötti közvetlen kapcsolat legfontosabb szakirodalmi bizonyítéka a Pentheus-történetben rejlik, így vissza kell térni a tanulmány elején választott *Dionysiaca*-részlet tágabb szövegkörnyezetéhez.

(3) Nonnos és az ovidiusi Pentheus-történet

Ovidius Pentheus-epizódja (*Met.* III. 511–733) Euripidést, kisebb mértékben Theokritos huszonhatodik idilljét követi, de beiktat egy jelentős kitérőt: foglyul ejtenek egy szolgát, Acoe-

test (magát Bacchust?), aki intó például elmeséli Pentheusnak, Dionysos hogyan változtatta át a tyrrhén kalózkodat delfinné (*Met.* III. 577–700). Acoetes története a hetedik homérosi himnusz követi. Servius egyik kommentárjából tudjuk, hogy Pacuvius Pentheus-dramájában szerepelt Acoetes, Ovidius minden bizonnyal a római tragédiaíróról választotta mintául.⁵¹ Azonban meggyőzően érvelnek amellett, hogy a tyrrhén kalózkodat homérosi történetét nem Pacuvius, hanem Ovidius illesztette az euripidés keretbe.⁵² Miképpen a *Metamorphoses*-szakirodalom már régebben kész tényként említette,⁵³ Nonnos ezúttal is Ovidius követi. A tyrrhén kalózkodat epizódját ugyanúgy beilleszti a Pentheus-történetbe, mint Ovidius, és e beágyazott elbeszéléssel Nonnosnál is az egyik szereplő – itt Teiresias – figyelmezteti a thébai uralkodót a dionysosi bosszú erejére (XLV. 119–168), ahogyan ez a római költőnél is történik. A homérosi himnuszról való néhány közös eltérés is kimutatható Ovidiusnál és Nonnosnál.⁵⁴ Mind a latin, mind a görög eposzban Acoetes, illetve Teiresias pedáns, olykor humorosan fecsegő beszéde függeszti föl az eseményt a drámai csúcsponton. Az ovidiusi és nonnosi kihallgatásjelenet a tyrrhén kalózkodat részletező példázatával nemcsak Pentheus egyébként is zilált idegrendszerét feszíti, hanem a cselekmény beteljesedését váró olvasóval is a bolondját járhatja.⁵⁵

Euripidés, Ovidius, Nonnos – a Pentheus-történetben, a thébai uralkodó és az új istenség hívei közötti viszályban különféle utalásokon keresztül mindhárman kortárs konfliktusokat jelenítenek meg. A görög tragédia szofisták teológiai nézeteit idézi, a thébai rajongók és Pentheus ellentétében az orphikus kultuszok és a filozófiai iskolák közötti athéni vitát sejteti, a tudás ellenőrizhetetlen „népi” formáinak betörésétől szorongó szellemi elit töprengéseit jeleníti meg.⁵⁶ Ovidiusnál a Dionysos által ostromolt Théba az augustusi politika Rómájának előképe:⁵⁷ a kettős eredetű thébaiak (vad sárkány és keletről menekült telepések) és a kettős eredetű rómaiak (vad farkas és keletről menekült hódítók) polgárháborúba zuhannak. A folyamatos *Aeneis*-idézetekből táplálkozó ovidiusi Théba-ciklus nem véletlenül kapta a szakirodalomtól az „ellen-*Aeneis*” nevet; az augustusi/pentheusi államrendet elsodorja a dionysosi világ társadalmi, politikai, vallási és családi viszonyokat felforgató ereje. Nonnosnál pedig – miképp már szó volt róla – a keresztény párhuzamok meghatározók, még ha ellentmondásos módon is. Mindhárom szerzőnél a kortárs áthallásokban leggazdagabb rész, Théba dionysosi meghódítását elbeszélő történet központi része Pentheus beszéde.⁵⁸ Euripidés Pentheusa támadó, gúnyos, indulatos, de retorikai erejét, szófűző képességét az ellenfél, Teiresias is elismeri, csak erkölcsi-társadalmi szempontból tartja romolónak (*Eur. Bacch.* 266–271). Ezzel szemben Ovidius és Nonnos művében a thébai király beszéde nagyon hasonló jelleget mutat,⁵⁹ az egyiptomi szerző szövege igencsak közel áll a latin példaképhez: a harag mindkettejükön olyan mértékben lesz úrrá Pentheuson, hogy szónoklata szétesik, zavarodottá válik, kiszámíthatatlan érvelése, sértő megjegyzéseinek indulatos és esztelen áradata egy darabjaira hullott személyiség ijesztő jeleit mutatják. A szakirodalom találó megjegyzése szerint: a pentheusi beszéd szétesése előre jelzi testének szétválását.⁶⁰

A tyrrhén kalózkodat epizódjának beillesztése és az euripidés mintától egyazon irányban eltérő Pentheus-beszéd a *Dionysiaca Metamorphoses*hez való kötődését mutatja – ezt a kapcsolatot erősítik azok a szövegszerű megfelelések, ahol Nonnos Ovidius kifejezéseit visszhangozza.⁶¹

A második „nonnosi kérdésre” három lépcsős választ kellett adni: Nonnos ismerte a latin költészetet; a *Metamorphoses* különösen fontos előkép; a Pentheus-epizód Nonnos ovidiusi kötődését bizonyítja. A főntebb példák után talán nem nagy merészség a megállapítás: *quod erat demonstrandum*. Az elhíresült Iuvenalis-sor (*Syrus in Tiberim defluxit Orontes*, „a szír Orontes a Tiberisbe ömlött”, Iuv. 3, 62) alapján mondható: a római Tiberis a Nílusba ömlött.

Ezen előfeltevés után lehet visszatérni az első *quaestio Nonnianához*: a *Dionysiaca*ban mi köze Krisztusnak Dionysoshoz? Az eddigi gondolatmenet ezen pontján érdemes az alábbi összefoglaló megjegyzéseknek helyet adni:

(a) A *Dionysiaca* ismételt utal az evangéliumokra, a krisztusi élettörténetre és a keresztény megváltástanra, liturgiára.

(b) Másrészt *Dionysiaca* istene morálisan kétértelmű, erotikában és erőszakban kiszámíthatatlan játékos, önféjűen jutalmazó és fenyegető, éltető és pusztító egyszerre, az evangéliumi Krisztustól idegen vonásokkal rendelkezik. A klasszikus görög hagyomány kétarcú Dionysosára jobban emlékeztet, mint a keresztény gondviselés istenére.

(c) Vagyis a bibliai utalások sokasága, a korszak ikonográfiájában elterjedt Dionysos-Krisztus-megfeleltetés gyakorlata, illetve a nonnosi életmű keresztény kulturális környezete nem jelenti azt, hogy a *Dionysiaca* főszereplője álcázott Krisztus, az eposz pedig rejtett keresztény allegória lenne.

(d) A filozófiai ihletettségű szinkretizmus a korszak művészetében elterjedt, a szinkretizmus gondolatvilága magában a *Dionysiaca*ban is tetten érhető – különösen a negyvenedik ének naphimnuszában (XL 369–410) –, de olyan egységes és következetes gondolatrendszer nem rajzolódik ki az eposzban, amelynek akadémius karámjába az ironikus, tréfás és ellentmondásokban gazdag mű minden részletét be lehetne terelni.

(e) Az eddigiekből következik, hogy a nonnosi Dionysos alakja nem magyarázható következetes vallási vagy filozófiai premisszából. A klasszikus kultúra szövegeit, műfaji hagyományait folyamatosan és játékosan idéző *Dionysiaca* istene a költészet szülötte: a Múzsák, nem pedig Platón vagy a próféták gyermeke. A főszereplő vonásait meghatározó ellentmondásosság és tarkaság a párbeszédbe szólított görög és latin, pogány és keresztény (vagy szinkretista) alkotások sokszínűségéből, illetve e párbeszéd ironikus voltából fakad.

(f) Nonnos jól ismerhette a latin irodalmat, Augustus korának költői – közvetve és közvetlenül – jelentősen hatottak az egyiptomi költőre. Ezen költők műveiben olyan Bacchus-kép bontakozik ki, amely sokban emlékeztet a több évszázaddal későbbi eposz Dionysos-alakjára. Még a latin forrásvidéket tagadó Nonnos-kommentárok is az elégiaköltőket, Vergiliust, Horatiust, Ovidiust idézik a nonnosi szöveg magyarázatakor.

III. A latin költők Dionysosa és a *numen* fogalma

„Mint egy isten, eltűnik az attribútumok bősége mögött” (*il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs* – *Bovaryné* 3, 6). Flaubert álmodozó regényhőse, Emma olvasmányélményeiből, emlékeiből, vágyaiból olyan képzelt szeretőt alkot magának, akit elnyelnek a vágyott szerepek, gondolat-

ban végigjátszott helyzetek, isteni attribútumok. Nem valami hasonló folyamat játszódik le Dionysos, Bacchus, de akár a többi görög, latin isten esetében is? A római költeményekben megfogalmazott kulturális-vallásos emlékek, a föloldódást és a bőven termő békét megfogalmazó dionysosoi vágyak – miképpen Emma lázas képzelődései – nem olyan istenalakokat hoznak létre, amelyek eltűnnek „az attribútumok bősége mögött”? Az aranykori római költészetben újra és újra találkozni istenekkel; a kavargó istentömegben, Iuppiternek és Iunók, Apollón és Dianák, Venusok és Ceresek sokadalmában a halhatatlanok körvonalai mintha föloldódnának. Ráadásul az említett szertartáselemek, jelképek, epithetonok, mítoszok felidézett sokasága nem élesíti, ellenkezőleg: még kuszábbá teszi a képet.⁶²

A πολυώνυμος, „soknevű”⁶³ Dionysos, Bacchus alakja mintha különösen is alkalmas lenne arra, hogy az epithetonok, epifániák, kultikus elemek, szövegek és képek sokaságát idézze föl, és e sokaságban inkább elfedje, ne pedig föltárja az isten valódi lényegét. A földrajzi eredetű nevekhez kapcsolódóan a különböző idegen tájak felsorolása – miként a fokozatosan kialakult homérosi himnuszgyűjtemény⁶⁴ Dionysost éltető darabjaiban – hangsúlyozhatja az isten idegen jellegét vagy azt a tényt, hogy mindenhol jelen van, epifániája bárhol megtapasztalható.⁶⁵ A messi kultuszokat tükröző névsorok – miképp a már említett nonnosi naphimnuszban⁶⁶ – a szinkretizmus gyakorlatához köthetnek. Ugyanakkor a himnikus felsorolás költői felidézése, túlhajszolása a hagyomány vallási-kultikus kötődéseinek szándékolt kiüresítését is jelentheti.

Dionysos rendelkezik a legtöbb epithetonnal: több százzal.⁶⁷ Hogy a dionysosoi szótárnak ez a gazdagsága hogyan működhet költői szövegben, érdemes röviden – csak a probléma érzékeltetése kedvéért, részletesebb elemzés nélkül – felidézni néhány költeményt.

Horatius első ódakönyvének rövid Bacchus-ódaja öt néven nevezi meg az istent (*deus, Bacche pater, Liber, Euhius, candida Bassareu*, Hor. *Carm.* I. 18). A himnuszok műfaját felidéző invokációk, illetve a kultuszra tett utalások ironikus keretbe ágyazódnak. A költemény tanácsot ad, illetve közhelygyűjteményt kínál megfontolásra a Tibur körüli földterület gazdájának: szólót is ültessen, mert a bor elűzi a gondot, ugyanakkor legyen mértékletes a borfogyasztásban. A mitológiai és kultikus elemek himnikus felsorolása finomkodó viselkedéstani kézikönyv illusztrációjává válik. A második kötet Bacchus-himnusza (Hor. *Carm.* II. 19) egymásra halmozza az istenhez kötődő legismertebb történeteket (a gigantomachiát és az alvilágjárást), személyeket (a catullusi Ariadnét, az euripidés Pentheust, a homérosi Lykurgost), képeket (nimfákat, szatírokat, a *thyrsust*, a Parnassost, bacchánsnőket, bor- és mézforrást, kígyókat, kartáncot) és epifániákat (oroszlánt, aranyszarvat). Vajon a szövegvilág buja motívumgazdagsága közelebb hozza, esetleg éppen eltávolítja Bacchust? A horatiusi óda ironikus, eltávolító értelmezése a kutatástörténetben jogosan meghatározó súlyt képvisel.⁶⁸

Miként a szakirodalom említi, Propertius egyik költeménye (Prop. III. 17), illetve a *Metamorphoses* Bacchus-himnusza (Ov. *Met.* IV. 11–30) a kiüresítő felsorolásokra építő Horatiust, az első könyv tizennyolcadik ódáját követi.⁶⁹ Ehhez a hagyományhoz sorolom a *Fasti* Bacchus-himnuszát (Ov. *Fast.* III. 713–724), illetve Lygdamus költeményét ([Tib.] III. 6). A horatiusi, propertiusi, ovidiusi, pszeudo-tibullusi toposz közvet-



2. kép. Badminton-szarkofág, részlet: Dionysos diadalmenete. Dionysos mellett a négy évszak – az allegorikus alakok szokatlan módon nem nők, hanem *ephébosok*. Metropolitan Művészeti Múzeum, New York

len mintaképének pedig az *Eclogae* Bacchus-alakját tekintem, amelyről – a politikai allegorikus olvasatokkal ellentétben – joggal hangsúlyozzák, hogy a dionyszosi sokszínűségben való vergiliusi tobzódásban nemcsak (illetve nem is annyira) aktualizáló jelentéseket kell keresni; a Dionysos-történetek és -ábrázolások fényűző szépsége okozta esztétikai elragadtatásról tanúskodnak a pásztorköltemények, és ezen esztétikai hatás miatt válhat Vergilius istene a költészet istenévé.⁷⁰

A *Metamorphoses* Bacchus-himnusza követi a kultikus költemények felépítését és stílusát, azonban az istennevek felsorolását váratlanul elharapja a szöveg, türelmetlen rövidítéssel él (mintha maga is unná: *Met.* IV. 16–17), és inkább megszólítja Libert, megemlítve változó alakját, a szokásos győzelmeit, Pentheust, Lycurgust, az indiaiakat, a diadalmeneteit – ki nem hagyva belőle a részeg Silenus komikus alakját. A *Fasti* a Liberalia-ünnep aitiológiája előtt „kvázi-himnuszt”⁷¹ iktat be. A dicsőítő himnusz gondosan, könyvelői-hivatalnoki részletekkel listázza, hogy miről *nem* hajlandó énekelni: a Dionysos-kánon ismert darabjait utasítja el, jelezve, hogy túl hosszú a téma, vagy másutt már szerepelt a történet.

Propertius Bacchus-verse (Prop. III. 17) nehezen olvasható másképp, mint a Dionysoshoz kapcsolódó képek, megnevezések, mítoszok sokasága – és gyakori használatuk okozta megkopottság – fölötti ironizálásként. A szerelmi csalódástól álmatlanságban szenvedő elégikus fogadalmat tesz: ha a bortól elalszik, egész életében csak az istenről fog énekelni. A téma bősége jelzi, hogy a szokott történetek megverselése egy egész életen át kitart; énekelni fogja születését, indiai hadjáratát, Lycurgust, Pentheust, a kalózok delfinné változását, a naxosi eseményeket, nem feledkezve meg a bacchánsnőkről, Thébáról, Pán-menetről, a nagy istenanya dionyszosi színezetű keleti kultuszáról (Prop. III. 17, 21–36). Lygdamus költeményében a

bánatos szerelmes borba fojtja szipogó bánatát. Az elégikus főhős az euripidési Pentheus-történeten túl Ariadne és Theseus intő példáját idézi föl a kupa fölé hajolva, ugyanakkor bele-törődő legyintéssel jelzi, hogy ez utóbbiról főlöseges beszélni, mert a *doctus Catullus* már megtette ([Tib.] III. 6, 41–42). Úgy látszik, a hatásiszony vagy hatásszorongás játékos említése a Dionysos-témák át- és túldolgozottságára utal. A homérosi himnuszok, Euripidés vagy Catullus után mit is lehet írni az istenről?

Úgy gondolom, az idézett latin költőket az irodalmi Dionysos-hagyományból nem annyira az isten, mit inkább a hagyomány problémája, nem annyira vallási, mint inkább az irodalmi kánon érdekli. Ezek alapján adódik a kérdés, hogy megtalálható-e egyáltalán maga a kultuszok istene, Dionysos, Bacchus a dionyszosi, bacchusi kellékek sokadalmában, a nimfák, szatírok, *thyrsusok*, párdúcok kíséretében? Van-e bármilyen vallási-kultikus kötődése az aranykori latin költők Dionysosának? A fentebbi kérdések pontosításához előbb öt elméleti-történeti kitekintés szükséges – a kérdésfeltevést az aranykori latin költészet Dionysos-ábrázolására szűkítve és néhány képzőművészeti párhuzamot is segítségül szólítva, mindig szem előtt tartva Nonnos eposzát.

(1) A vallásos elképzelések és gyakorlatok irodalmi forrásvidékei

Olykor előfordul, hogy egy irodalmi mű széles körben visszahat a vallási gyakorlatokra és elképzelésekre. Így a latin aranykori költészetben is meghatározó euripidési *Bacchánsnők*⁷² közvetlenül, költői képeivel, jeleneteivel,⁷³ illetve közvetve, a képi ábrázolásokon⁷⁴ és a hellénisztikus fejedelmi, hadvezéri

reprezentáción keresztül⁷⁵ befolyásolta nemcsak a Dionysos-kultusz formáit, hanem a henoteista-monoteista felfogások és kultuszok vagy éppen a keresztény ikonográfia⁷⁶ történetét is. A *numen* fogalmának áttekintésénél kitérek rá, hogy az Augustus-kori költészet nyelve hatást gyakorolt a vallási jelenségek megfogalmazására – és ezen keresztül talán magára a megélésre is.

(2) Az allegorizálás ikonográfiai hatása

A vallástörténeti kutatás Ceres alakjának átalakulásában négy folyamatra hívja föl a figyelmet. Részfunkcióért felelős ősi agráristenből fokozatosan alakul át a föld termékenységét biztosító természeti (fő)istenné; a dél-itáliai görögség henoteista hajlama, illetve a filozófiai allegorizálás folyamatosan átrajzolja Ceres figuráját; a keleti istenképzetek és szertartások is beivódnak Ceres római tiszteletébe; a római vallási őstörténet augustusi újraértelmezése – az ismert latin költők művein keresztül is – szintén nyomot hagy Ceres kultuszán.⁷⁷ Dionysos és Bacchus kapcsán hasonló folyamatok játszódnak le. Az isten alakja egyre nagyobbá nő az erősödő henoteista irányultság, a filozófiai allegória, az újabb kultuszok beolvasztása és a vallási restaurációs törekvések miatt, és e terjeszkedéssel együtt a körvonalak is fellazulnak. Olykor egyéb istenek, miként az egyiptomi Osiris vonásait ölti magára, olykor pedig egyéb gondolatok és életfelfogások kifejezőjévé válik.

Ezen összefüggés alapján érdemes röviden utalni a képzőművészet tanúságtételére. A római arisztokrata családok filozófia isten-allegorizálása a Dionysos-kultusz későbbi formáira is hatott. A Kr. e. 80-as, 70-es években, a Vezúv-környék zárt arisztokrata villáinak falfreskóin, a kerteket díszítő szobrok programjában tetten érhető a Dionysos és a körébe tartozó istenek, félistenek filozófiai jelképként való ábrázolása. Ezen allegória keretei olyan lazák, hogy a dionysosi világ egyszerre fejezheti ki a lélek halhatatlanságába vetett sztoikus hitet, illetve – ezzel ellentétes előjellel – az epikureus boldogságfogalmat.⁷⁸ A később széles körben divatosá vált Dionysos-képek, a villakertek *oscillum*-ai kapcsán szintén a sztereotip jelenetek, tájak és szerepek fontosságára hívják föl a figyelmet. A dionysosi világ színházaszerű, amelyre egy határozatlan „bacchusi színhasználat”, „szent díszítés” jellemző; a vallás szférájából felidézett és a színpadiassággal el is távolított Dionysos a „távollévő jelenlét” istene.⁷⁹ A dionysosi színpad pedig a kor filozófiai közhelyeit megjelenítő falfreskókon az élet, illetve halál jelképe.⁸⁰ Az allegorikus Dionysos-ábrázolás elterjedésének végpontja a római szarkofágművészet: a domborművek Bacchus-motívumainak vizsgálata szerint a pontosan ábrázolt szertartáselemek között nincs kultikus, rituális koherencia, nem tekinthetők egyetlen ünnepszerepekre. Nem egy pontos kultuszt jelenítenek meg, hanem egy határozatlan „vallásos aura” felidézésével magát az ünnepi időt, az élet buja, bőséges, fényűző oldalát (τροφή) ábrázolják, amelynek túlsorduló, túlvilági ígéretet is tartalmazó gazdagsága Dionysos, a „*Festgott*” fennhatósága alatt áll.⁸¹ Egy filozófiai olvasmányokon edződött, értelmiségi arisztokrata világ epikureus Dionysos-allegóriája mind ikonográfiai szinten, mind pedig – ettől nem függetlenül – egyfajta *tryphé*-fogalom kvázi vallásos igényén keresztül a szélesebb tömegekhez is utat talált.

(3) A Bacchus-alak történelmi rétegzettsége, Dionysos mint ősi római isten

Dionysos-Bacchus alakja több hullámban – elsőként a Kr. e. 476-os cumae-i győzelem után,⁸² majd a dél-itáliai Dionysos-mozgalmak orphikus szertartásainak egészen az aventinusi kultuszig kimutatható hatásában, aztán a Kr. e. 186-os Bacchus-pert megelőző társadalmi-kulturális átrendeződésben, majd a Kr. e. 1. század politikai értelmezéseiben – jut el a római panteonig.⁸³ A latin istenalak ezen összetettsége, a történelmi-kulturális emlékezetek különféle rétegeinek belső gazdagsága a latin Bacchus-ábrázolások összetettségéhez vezet.

Minderre kiváló példát nyújt a Larok Augustus-kori ikonográfiája. A hagyományos Lar-szobrok nőies vonású fiatalokat ábrázolnak felövezett *tunicá*ban, akik könnyed mozdulattal táncolnak, kezükben *rhyton* (díszes ivókürt) és áldozati edény. Táncos alakjuk a gyönyörködő örömet, az ünnep teljességét, tékozló bőségét fejezi ki.⁸⁴ A Larok a rómaiság *par excellence* istenei. Mégis: a tánc, a nőies fiatal alakja, az ivókürt, a kultikus kellékek, a nemi és társadalmi különbségek átlépése, a nyilvánosság előtt illetlen öltözet – mintha ezek a vonások inkább Dionysosra, Bacchusra utalnának. Valóban: a dél-itáliai Dionysos-kultuszhoz kapcsolódó ábrázolások minden bizonynyal hatottak a Lar-szobrokra.⁸⁵ Első ránézésre meglepőnek tűnik, hogy a Vezúv-térség *Lares*-freskói és Dionysos-ábrázolásai nemcsak hasonlítanak egymásra, hanem rokonok is. Anynyiban különböznek egymástól, hogy Dionysos a városon kívülre, a vadonba visz, a házból és hétköznapból kiszakít, míg a Larok a *togába* öltözött *Genius* felé mutatnak, a hétköznapot és a római családi identitást erősítik.⁸⁶ Ebben az összefüggésben Dionysos nem a rómaiság kapuját felfeszítő, idegen és ellenséges betolakodó istenként jelenik meg, hanem olyan, aki már eleve ott van a városkapukon, sőt a római *domus* ajtaján belül. Dionysos/Bacchus nemcsak az értelmiségi filozófia allegorizálása, hanem a vallási ikonográfia ősi hagyománya alapján is olyan isten, aki egymástól igencsak különböző alakokat és jelentéseket képes magára öltetni. Ezen alakok és jelentések legnagyobb közös nevezője a már említett *tryphé*-fogalom, a (földi vagy túlvilági) élet gazdagsága, ünnepi teljessége.

(4) Dionysos mint művészisten⁸⁷

A *tryphé*nek szerves része a művészet, és Dionysos művészisten is, görög és latin neve a költészetről szóló szerves része, metapoétikus hívószóként működik, gyakran Apollónnal/Apollóval szembeállítva (a bacchusi-antoniusi és az apollói-augustusi küzdelem politikai színezetén túl). A két isten ellentéte a Nietzsche megelőző és követő modern német kutatástörténet egyik alapképletévé vált. De ez az ellentét a görög vallási gyakorlatokban, elképzelésekben, irodalmi és tudományos szövegekben korlátozottan mutatható ki, inkább a klasszikus latin költészet alkotásain alapszik. Vagyis az Augustus-kor költőinél meghatározó ellentétpár értelmezői képlete visszahatott arra, ahogy Dionysos korábbi kultuszait, irodalmi és képzőművészeti alkotásait értelmezték.⁸⁸

5. Az Augustus-kori költészet numen-fogalma

Érdemes rátekinteni a latin *numen*, *numina* szóra, illetve az ezzel kapcsolatos kutatástörténetre. A tizenkilencedik század végén, huszadik század elején, különösen az összehasonlító vallástörténet műveiben úgy tekintettek erre a kifejezésre, mint ami a latin vallás megértésének kulcsa. Elképzelésükben valamilyen elvont, személytelen, meghatározhatatlan természetű-isteni erőt jelöl a *numen*, és alkalmas arra, hogy a – szintén félreértett és egyetemesen érvényesnek tekintett⁸⁹ – melánéziai *mana*-fogalomhoz kapcsolva a nem antropomorf latin (és bármelyik) „ösvallás” rekonstrukciójának alapja legyen.⁹⁰ A „pandémonizmus”, „(pre)animizmus” „dinamizmus” szavakkal leírt állítólagos római *Urreligion* elméletét, azon belül is a *numen*-fogalom ezen elterjedt értelmezését Franz Altheim, majd Georges Dumézil vonta kétségbe. Ma is elfogadott kritikájukban rámutattak, hogy a *numen* a latin nyelv korai szövegeiben nem személytelen, elvont fogalom volt, hanem mindig is egy konkrét isten konkrét működését jelentette.⁹¹

Mi lehetett az oka annak, hogy a vallástudomány, antropológia neves alakjainak *numen*-értelmezése helyesbítésre szorul? Úgy tűnik, ugyanott található a magyarázat, ahol a Dionysos és Apollón szembeállításának modern képlete esetében. A latin aranykori költők művei – az egyes sorok, kifejezések, képek szintjéig – olyannyira meghatározták a klasszikus ókor teljes egészének értését, ezen értés szókincsét, hogy az aranykori költemények dokumentumjellegével szemben tanúsított jogos bizalmatlanság ellenére is olykor Vergilius, Horatius vagy Ovidius megfogalmazásait vették át. Az elvont *numen*-fogalmat pedig éppen Augustus korának irodalmi alkotja meg.⁹² Mesterséges irodalmi-nyelvi konstrukcióról van szó, amely egyrészt az Augustus-kori „primitivisme” és „naturalisme romain” aranykormítoszához, természetkultuszához kapcsolódott, másrészt alkalmasnak tűnt a homérosi, pindarosi, euripidési ζῆθεον fordítására.⁹³

Az irodalmi Dionysos és a vallási-filozófiai henoteizmus kapcsolata, a filozófiai allegória ikonográfiai hatása, az Apollón és Dionysos (Apollo és Bacchus) ellentétpár művészi szcenáriójának kialakulása, az istenképzetek és kultuszok képlekeny átalakulása, illetve az Augustus-kori esztétizáló *numen*-fogalom megalkotása – mindezek a jelenségek hozzájárultak ahhoz, hogy a költészet az isteneket, így Dionysos-Bacchust is egyfajta *sfumatóval* festette. Mintha Dionysos alakja föloldódna a *numen* fogalmában.

Ugyanakkor érdemes megfordítani az állítást: nem arról van-e szó, hogy ezen elvont filozófiai, vallási, esztétikai, politikai *numen* megragadására éppen Dionysos a legalkalmasabb minden más isten közül? Ebben az összefüggésben a dionysosi epithetonok, mítoszok, képek, szereplők sokasága nem Dionysos alakját fedi el, hanem fordítva: éppen az irodalmi Dionysos ad formát a *numennek*. E bacchusi *numen* alapvetően az élet ünnepi gazdagságát megjelenítő *tryphé*hez, annak kitüntetett ágához, a művészethez kapcsolódik. Ugyanakkor a *numen* alapvető kettősségét, építő és pusztító, kultúraépítő és vadságba taszító jellegét – Horatius megfogalmazásában a *dulce periculumot*, „édes veszélyt”⁹⁴ – a kétarcú Dionysos (nem pusztán vallási-kultikus alapon, hanem politikai és művészi allegóriaként is) talán minden más istennél erősebben tudja kifejezni, már csak az euripidési alapú irodalmi emlékezet miatt is.

Nonnos Dionysosa sok szempontból rokonítható az Augustus-kori költők Bacchusával. Az eddigi fejtegetések alapján érdemes rövid seregszematát tartani a kapcsolódási pontok fölött. Az elmosódó körvonalú Bacchus/Dionysos – mind a latin aranykori alkotóknál, mind pedig az egyiptomi eposzban – magához ránt olyan fogalmakat, mint a kétarcúság, a civilizációalkotó és pusztító jelleg, az evilági élet és/vagy a túlvilági ígéret fényűző telítettsége, a művészetek fölötti hatalom, a költői megszállottság, politikai-társadalmi felhang, az aranykormítoszból is táplálkozó természetkultusz, az epifánia mindent áttörő ereje, illetve a színházszerű világ. Irodalmi bemutatásában pedig meghatározó a korábbi művek folyamatos és ironikus idézése (olykor eljátszva a kánon okozta hatástorongás inkább ironikus, mintsem komoly emlegetésével), az erotikus kisköltészet melletti *recusatiós* elköteleződés,⁹⁵ a különféle műfajokkal – attikai dráma, homérosi himnuszok, hellénisztikus epigrammák és pásztorköltemények – folytatott szövegekői párbeszéd.

E felsorolást egyetlen észrevétellel érdemes kiegészíteni: a Kr. e. 1. századi római falfestészet és az aranykori költészet Dionysos-ikonográfiájában kimutatható filozófiai allegorizálás (amely nem alkot egységes, dogmatikus rendszert, hanem különféle bölcséleti forrásvidékek vízgyűjtő medencéjévé – rosszindulatú megközelítésben: lápvidekévé – vált) közvetve vagy közvetlenül előkészítheti azt, ahogyan a *Dionysiaca* főszereplőjére különféle filozófiai, illetve vallási, pogány és keresztény elemek ragadnak. Ebben az összefüggésben említendő, hogy a Pentheus és Dionysos közötti kihallgatásjelenet sztoikus allegorizálása először Horatiusnál vonul be az irodalom színpadára. Az első kötet egyik episztolájában a jó és bölcs ember, miként a lekötözött isten, elviseli a gögös Pentheusok fenyegetéseit, lelkében nem inog meg (Hor. *Epist.* I. 16, 73–79).⁹⁶ Nonnos pedig – miként már szó volt róla – Dionysost Krisztus, Pentheust pedig Pilátus szerepébe bújtatja, és Horatiushoz hasonlóan az ellenséges hatalom előtt megvallott igazság lelki erejét mutatja be a jelenetben.⁹⁷ A horatiusi és nonnosi Pentheus-allegória igen közel áll egymáshoz – miként a latin költészet és a *Dionysiaca* istenábrázolása is.

IV. Dionysos: Egyiptom, a múzsák és a maszk istene

A továbbiakban a nonnosi Dionysos három olyan vonását emelem ki, amelyeknek első teljes és részleteiben is kidolgozott *költői* ábrázolása a római aranykori alkotásokban található, jól lehet e vonások *költészetén kívüli*, tehát vallási-kultikus, illetve ikonográfiai dokumentációja igen széles körű, jóval korábbra és tág környezetre nyúlik ki, másrészt egyes motívumok, motívumtörödékek görög irodalmi előképei természetesen kimutathatók. Ezen vonások bemutatásában a közös, de elveszett hellénisztikus minták keresése helyett a közvetett-közvetlen kapcsolatot javaslom. Mindhárom összekötő elemet az alábbi módon mutatom be: a *Dionysiaca* kapcsolódó motívumrendszerének említése után egy-egy latin mű rövid, csak néhány szempontra figyelő értelmezése következik.

(1) *Dionysos: Egyiptom és a Nílus*

A gigantomachia idején a görög istenek ijedtségben Egyiptomba menekülnek, és állatok képében rejtőznek el. A Pindaros kora óta bizonyítottan ismert történet aitológiai szerepe az lehetett, hogy a görög-egyiptomi istenmegfeleltetés képletével az egyiptomi tériomorf kultuszt megmagyarázza.⁹⁸ A mítosz leghíresebb megfogalmazásánál, a *Metamorphoses*-ban a hangsúly az isteni világ és az általuk képviselt hatalmi rend kigúnyolására kerül. A tekintélyt parancsoló Múzsákkal vetélkedő kacér Pireus-lányok azon tréfálkoznak, ahogy a rettegve elillanó istenek állatbőrbe bújnak (Ov. *Met.* V. 319–331).

Nonnos a történet másik oldalát emeli ki – a forrásokat előszámláló kommentárok és tanulmányok figyelmen kívül hagyják ezt a hangsúlyeltolódást. Miközben a hegyek és az égövek ostrom alatt állnak, kimozdulnak helyükből, a *Dionysiaca* istenei „a nyugodt, vihartalan Nílus fölött” (ἀχειμονος ὑψόθι Νείλου, I. 142.) szárnyalnak, madárrá változva. Miközben a támadás ellen védekező ég felhőt felhőre halmoz, az istenek a „felhőtlen Nílus körül” (ἀννεφέλω παρὰ Νείλω, II. 168) bolyonganak. Vagyis az egyiptomi költő művében a Nílus vidéke az, amely a világégés idején a rendet, nyugalmat biztosítja. A Nílus a megtermékenyülni kívánó egyiptomi föld völegénye (VI. 341), amelynek megszentelő erejéről, a hozzá fűződő rítusokról a panopolisi Nonnos figyelemmel megemlékezik.⁹⁹ A *Dionysiaca* szerint maguk a dionysosi misztériumok is egyiptomi eredetűek, az írásos kultúra bölcsőjéhez kötődnek; az eposz Osirist Dionysos-szal azonosítja (IV. 269–271). Vagyis a nonnosi Egyiptom az isteni rend, a szentség és a dionysosi civilizáció otthona.

Három különböző motívum keveredéséről van szó. A békességhez, termékeny Nílus dicséretének költői ősmintája a Ptolemaios-enkómion (Theocr. *Id.* 17, 77–84; 98–101); a városépítő és kultúrateremtő hadvezér (így a Ptolemaidák) dionysosi önreprezentációja a hellénisztikus és római kulturális emlékezet szerves része;¹⁰⁰ a Dionysos–Osiris-megfelelés is ismert hagyomány volt.¹⁰¹ E három szál a költészet történetében először Tibullusnál csomózódik egybe. Az első elégiakönyv hetedik darabja Messallát Osirisként, Bacchusként mutatja be. A triumphust tartó Messallát a vers elkíséri győztes hadjáratainak helyszíneire, először nyugatra, az aquitániai törzsek leigázásának helyszínére, majd a keleti győzelmek vidékére. A priamolá-szerű felsorolás előbb a Pireneusokat, Garonne, Saône, Rhone, Loire vidékét járja be, nyugtalanul keresve a dicsőítő ének tárgyát, majd a megéneklésre szánt, központi témát máshol keresi a költemény. Keletre indul a tekintet, a kisázsiai Kydnos, Tauros környékére, majd fokozatosan közeledik a szíriai, föníciai városokon keresztül Egyiptomhoz (Tib. I. 7, 9–20) – a keleti útvonal erősen emlékeztet a *Dionysiacában* Athén felé menetelő isten diadalmenetére. Tibullusnál a *Nílus pater*¹⁰² és Osiris dicsérete következik. Bacchus–Osiris tanította meg az emberiséget a földművelésre, a borászatra, a mámoros önfeledtséggel ő szabadította föl a rabszolgaság és a gond igája alatt görnyedőket, ő – miként Nonnosnál is – a misztériumok, az ünneplés és az édes ének atyja (Tib. I. 7, 21–52). Bacchus–Osiris meghívást kap Messalla ünneplésére: Messalla az egyiptomi istenhez hasonlóan kultúrateremtő, jótevő, ahogyan ezt a Via Latina hadiszákmányból épített szakasza is igazolja (Tib. I. 7, 53–64).

Az actiumi csata Egyiptom-ellenes szcenárióját használó római költészetben Tibullus műve az első egyértelmű szöveg-példa az építészetben, képzőművészetben és vallási-politikai reprezentációban Augustus korától fokozatosan erősödő *Egyptianization* jelenségére¹⁰³ – ezen irányzat egyik végső állomása, csúcsteljesítménye a kétnyelvű római kultúrához erősen kötődő Nonnos életműve. Miként e latin *Egyptianization* kezdőpontját jelentő Tibullus, úgy a végpontként megjelenő Nonnos is Dionysos fennhatósága alá rendeli az egyiptomi és római kultúrateremtést, békealkotást.¹⁰⁴

(2) *Dionysos: a Múzsák vezetője*

A Múzsák és a költő viszonyának homérosi, hésiodosi, pindarosi megjelenítésében érezhető olyan vonás, melyet a nietschei képleten nevelődött kortárs érzék dionysosi, nem pedig apollóni jelzővel illetne; a költői megszállottság Kr. e. 5. századtól datálható motívuma ezt a dionysosi jelleget erősíti.¹⁰⁵ Nonnos maga is az énekes-költő dionysosi révületét leíró hagyományhoz kapcsolódik, amikor az eposzi énekes önmagát Dionysos papjának öltözteti (I. 34–37). Azonban a *Dionysiaca* szcenáriója még meglepőbb díszlettel rendelkezik, a Múzsák következetesen bacchánsnőként jelennek meg, és a szöveg ekként szólítja meg őket (I. 11–12 és 34).¹⁰⁶ A kommentáriróladalom bőségesen sorolja a nonnosi kép kultikus előzményeit: *Dionysos Muségetés* tiszteletét, az Osiris–Dionysos körmenetében megjelenő Múzsákat, Dionysos–Apollón szinkretista kultuszát, ugyanakkor legfőbb költői párhuzamként, előzményként egy latin költeményt említenek, Properitus Bacchus-himnuszát (Prop. III. 3).¹⁰⁷ A *recusatiós* római költeményben az elégius elbeszélőnek megjelenik Apollo, hogy eltérítse az eposzi témától, és a Philéas-típusú szerelmi kisköltészet felé terelje. Meglepő, hogy az Apollo által megmutatott Múzsák, így Kalliópé is dionysosi környezetben mutatkoznak, maguk is bacchánsnőkké válnak (*orgia Musarum* – Prop. III. 3, 28), *thyrsost* és repkényt tartanak a kezükben.¹⁰⁸ A jelenetet a proprius travesztia humora, pimaszsága hatja át, amely humor és pimaszság Nonnosnál is meghatározó. Azonban Propertius előtt már van egy költemény, amely a Múzsákat Hésiodos hegyéről a rajongó bacchánsnők által bejárt fagyos magaslatokra helyezi, ez pedig Horatius Maecenas-ódája.

Horatius ódagyűjteménye priamolával kezdődik. A Maecenas-óda Olympián, Rómán, Észak-Afrikán, Pergamonon, Cipruson, Peloponnésos-partokon, Ikaros-tengeren, Campanián és az Abruzzók hegyvidékén át keresi az életlehetőségeket, majd kivezet a városoktól távolra, a nimfák és szatírok közé, hogy a mesés vadonban felövezzék a dionysosi borostyánnal. Az isten ligetébe csak a lesbosi lant, Euterpe és Polyhymnia követi a költőt (Hom. *Carm.* I. 1). A kötetet nyitó óda dionysosi borostyánjára a záró költemény apollói babérkoszorúja válaszol (Hor. *Carm.* III. 30, 15–16).¹⁰⁹

A Maecenas-óda dionysosi jellegét erősítheti Michael B. Sullivan 2021-es tanulmánya, amely a verset az eddigi kutatástörténethez képest teljesen új megvilágításba helyezi. Szerinte az utolsó sorokban szereplő felszólítás, a lírai költők közé való besorolás szervesen illeszkedik a költemény gondolatmenetébe, Horatius ugyanis az egész versben nem tesz mást, mint a kilenc görög lírikus kánonját idézi, szép sorjában az összes al-

(3) *Dionysos maszk mögött*

kotót felvonultatja. Vagyis az óda elsősorban nem a különféle életformák és élethelyzetek felsorolása, nem „pályaorientációs programkínálat”, hanem a görög költeményekből vett idézeteken és életrajzi utalásokon keresztül a kilenc görög életművet idézi föl, és ezen irodalmi seregszematát a lírai én bacchusi kanonizálása zárja. Sorrendben: az olympiai kocsihajtó jelenete Pindaros-idézetekből épül fel; a népvézér képe Stésichorosra utal; a gabonaszállításról szóló rész Bacchylidés-motívumokat sorol fel. A földműves alakja Alkman, a kereskedő pedig Simónidés életrajzát idézi föl. A részegség témája Anakreónhoz, míg a katonaság Alkaioshoz köthető. A vadászat leírása (és a vadászatot leíró nyelv finom homoeotikus utalásrendszere) Ibykos-idézeteket használ, végül a lesbosi lantos alakja egyértelműen Sapphóra céloz.¹¹⁰ A tízedik lírikus maga Horatius.

E metapoétikus megközelítés különösen is láthatóvá teszi a Horatius-költemény második felében egyre erősödő Bacchus-motívumot. Anakreóonnal megjelenik a bor; a huszonegyedik sorban említett *arbutus* Kerényi szerint Dionysos fája.¹¹¹ A következő sorban említett szent forrás nemcsak általánosságban utal minden forrás szentségére, hanem Anakreón szülőhelyét, Teósti idézi meg, ahol Dionysos kultikus tiszteletben részesített, bortól habzó forrása található.¹¹² Az ephébos-szerелеm, a borostyán, a fagyos hegység, a szatírok tánckara, a fúvós hangszerek említése természetesen kapcsolódik a dionysosi jelenethez. Horatius ebbe a környezetbe helyezi el a Múzsákat – elkezdődik a költészet istennőinek bacchánsnővé alakulása, amely Propertius szerepcserére építő karneváli jelenetétől egészen Nonnos féktelen képzelőerővel megírt eposzáig vezet. Horatius is,¹¹³ Nonnos is (XXV. 21) Pindarost helyezi e dionysosi kánon élére.

A Dionysos-kutató vallástörténészek közül két megállapítást idézünk. Kerényi Károly szerint ha valaki maszk nélkül maszkosok közé megy, idegenül megkettőződik körülötte a világ, a közelséget és távolságot fenyegetően kezdi érezni – ezért lehet a maszk a Dionysos-kultusz központi tárgya.¹¹⁴ Jean-Pierre Vernant az euripidészi Dionysos maszk mögé húzódása kapcsán a kétértelműségről, a távollét és jelenlét vibrálásáról beszél.¹¹⁵ A Vezúv-térség villaábrázolásaiban is a dionysosi maszkok a valóság és illúzió közötti átmenetet kérdőjelezzik meg.¹¹⁶ Bár Dionysos az epifánia istene, de egyben megfoghatatlan is, követői és ellenségei állandóan szem elől veszítik.¹¹⁷

Ami a *Dionysiaca* eddig a szakirodalomban nem vizsgált maszk-motívumát illeti, úgy tűnik, különösen az indiai hadjárat elejét tárgyaló énekekben szerepel többször is a maszk, a színházi szerepjátszás témája. Dionysos seregében nem lehet eldönteni, hogy harci sisak vagy festett kellék van a háborúzó bacchánsokon; a küzdelemben résztvevők mozdulatait, a haldoklók gyötrelmeit gyakran tánchoz, színházi előadáshoz hasonlítja a szöveg (jellegzetes példák: XVII. 202–203; XXII. 58–65; XXVII. 229–230; XXVIII. 30–30; XXIX. 220, 233–234; 242–255.) A harcra emberi álarcával avatkozó istenek homérosi témáját pedig annyira feszíti a *Dionysiaca*, hogy a valóság és látszat közötti határ fenyegetően eltűnik.¹¹⁸ Dionysos fő ellensége, az indiai Dériadés joggal panaszolja, hogy az isten megfoghatatlan, folyamatosan alakot vált, színészkedik (XL. 37–60).

A dionysosi rejtőzködés, szerepjátszás motívuma a meghatározó Nonnos előképénél, Ovidiusnál is – különösen a már több szempontból elemzett Pentheus-történetben. Andrew



3. kép. Szarkofág. Dionysos diadalmenete, fölülte az isten születését ábrázoló jelenetek.
Walters Art Gallery, Baltimore

Feldherr értelmezését követem:¹¹⁹ a thébai eseményeket és a harmadik könyvet nyitó ovidiusi hexameter kulcskifejezései a *fallax* és az *imago* (*Met.* III. 1), a thébai harcosok születését színházi függönyhöz hasonlítja a mű – Théba dionysosi színpad (*Met.* III. 111–114). Cadmus, Actaeon és Pentheus nézőkből szereplőkké válnak, először csak kívülről szemlélik a fenyegető színpadi jelenetet (a leölt kígyót, a meztelen istennőt, Dionysos kultuszát), majd maguk is látványossággá, egy gyilkos eseménysor áldozataivá válnak. Acoetes alakjában és az általa elbeszélte tyrrhén kalóztörténetben meghatározó a becsapás motívuma. Acoetes félrevezeti Pentheust (nem árulja el, hogy valójában ő Dionysos), a rejtőzködő Dionysos becsapja a kalózokat. Paschalis kiegészítése:¹²⁰ a tyrrhén tenger ovidiusi epizódjában az isten irodalmi álarcot ölt magára. Ahol ugyanis a *Metamorphoses* eltér a homérosi himnuszról, ott mind kimutatható a Catullus 64. költemény hatása. Ovidius Dionysost a Catullus Ariadné maszkjában jeleníti meg, hozzá hasonlóvá teszi kinézetét, helyzetét, beszédét, viselkedését. Ovidius Dionysosa a költői emlékezet maszkját veszi föl.

Nílus és Egyiptom, a Múzsák és a maszk – három olyan dionysosi téma, amelynek költői ábrázolásában Nonnos az aranykori latin szerzők közvetlen vagy közvetett ismeretére támaszkodhatott. Az e költők által megalkotott *numen*-fogalom és Dionysos-kép új megvilágításban láttatja Nonnos istenét. A *Dionysiaca* főszereplője nem filozófiai vagy keresztény allegória következetesen kidolgozott alakja, hanem ahogy Ovidius Dionysosa Catullus álarcban jelenik meg, úgy Nonnos Dionysosa a görög és latin sokrétű, próteusi hagyományának különféle maszkjait ölti magára. Az irodalmi emlékezet nonnosi kelléktárában fontos szerep jut a latin szerzők műveinek, megfogalmazásainak, az általuk említett motívumoknak vagy nyelvi megoldásoknak.

Ezen összefüggésekből kiindulva, a tanulmány gondolatmenetének végén érdemes meg egyszer, utoljára visszatérni a vizsgálódás kiindulópontjával szolgáló részlethez, amelyben Pentheus bezárja Dionysos követőit.

A *Dionysiaca*ban a foglyok – miként erről szó volt – nem az euripidés palota sötét zugában, hanem a lelki-testi megsemmisülést jelképező helyen, a homérosi alvilágban raboskodnak, és onnan támadnak föl. Ez a megoldás mintha Ovidius egy képéből sarjadna, egy metaforából kelne önálló életre.

Acoetes fogságba vetését és a kivégzésre szóló parancsot egy homérosi-vergiliusi epikus kifejezéssel (Ἄϊδι προΐαψεν) fogalmazza meg: *Stygiae dimittite nocti*, „vessétek a styxi éjszakába” (*Ov. Met.* III. 695).¹²¹ Az ovidiusi metaforát Nonnos visszavezeti homérosi eredetéhez, és a kihűlt formulát szemantikailag újramelegíti. Nonnosnál az ovidiusi styxi penészes alvilág már nem csak a halál bevett körülírása, hanem a feltámadásra várakozás valódi helyszíne, amely enyhén keresztény színezetet kap.

Ezen az egyetlen nyelvi példán jól lehet érzékeltetni Nonnos viszonyát a klasszikus hagyományokhoz, szövegekhez, illetve a Dionysos-témához. Augustus korának költészetének második felében igen erőssé válik a szakirodalomban „önkanonizációnak” nevezett folyamat, az éppen imént elillant aranykori költészet aranykorként való elfogadtatása, és mint minden (ön)kanonizációban, úgy ebben is meghatározó a nagy holtak árnyékával küzdő jelenkor mélabús gondolata, a megkétségérzés, a *Spätwerk*-jelleg.¹²² Dionysos eleve a termékeny telítettség istene. Azonban az irodalmi Dionysos-körmenet és -diadalmenet véget ért, Catullus 64. költeményének istene eltávozott, a thébai idegen Euripidés (és Pacuvius) után már nem léphet színpadra, a homérosi himnuszok kora is lejárt. Maradnak a földre hullott szép kellékek, a hajdani verssorok és nyelvi megoldások emlékei, az egykor még megtapasztalt (?) megszállottságot felidéző relikviák, a villafreskók merev maszkjai, üres, istenszobor nélküli szentélyábrázolásai. Ezekkel ironikusan játszik a latin költészet, miközben a *tryphé* és a *numen* fogalmával új, esztétizáló tartalommal tölti meg a Dionysos-felvonulás maradványait. Nonnos pedig – miként Ovidius metaforáját – ezeket a kellékeket és nyelvi emlékeket fölveszi, újra játszani kezd velük. Felhúzza az irodalmi emlékezet dionysosi maszkjait, élettel tölti meg őket, igyekszik minél több történetet újra színpadra állítani.

A görög és latin költészet megfogalmazásai, nyelvi megoldásai, retorikai fordulatai, képei új életre támadnak és megélevenednek Nonnos Dionysos-alakjában. Hogy ez a költői nekromantia, amely a klasszikus irodalom szereplőit derűs, pajkos és mindig gyönyörű nyelven hívja életre, kulturálisan és életrajzilag hogyan egyeztethető össze az ephesosi zsinaton résztvevő, dogmatikai vitákat pontosan követő edessai érsek alakjával – minden szakirodalmi töprengésen túl az életmű és a korszak izgalmas kérdése marad.

Jegyzetek

- 1 A tanulmányban idézett antik szövegeket saját fordításomban közlöm. A szerző és cím nélküli hivatkozások minden esetben a *Dionysiaca*ra vonatkoznak.
- 2 Kavafisz, *Menekültek*, Déri Balázs fordítása.
- 3 Tissoni 2016, 710–711; Hernández de la Fuente 2016, *passim*.
- 4 Gonnelli 2003, 33.
- 5 Accorinti 2004, 16–17.
- 6 Zanker–Ewald 2004, 55–61.
- 7 A nonnosi stílus említett vonásait elutasító hangvétellel felsoroló szakirodalomról: Simon 2004, 19 és 104.
- 8 Stílus, mondatszerkesztés és metrika zsúfoltságáról: Agosti 2004, 32–44.
- 9 Geisz 2016, 192.

- 10 A ποικίλος ὕμνος kifejezés Pindarostól származik (*Nem.* 5. 42), de Nonnos az eredeti szövegösszefüggésből kiragadja, teljesen új értelmet ad neki, és művének központi meghatározását alkotja meg belőle: Gigli Piccardi 2003, 121.
- 11 Az invokáció és propozíció metapoétikus elemzése: Tissoni 1998, 79–85.
- 12 Simon 2004, 3.
- 13 Különösen Semelé és Agaué álma, illetve Kadmos és Harmonia története jelzi a gyűrűs szerkesztésű eposz kezdő és végpontját: Accorinti 2004, 340–341, Tissoni 1998, 117–118.
- 14 A *Dionysiaca* gyűrűs szerkezete kapcsán kutatástörténeti áttekintés: Zuenelli 2019.
- 15 Tissoni 1998, 15–17.

- 16 Mac Góráin – Perris 2020.
- 17 Nonnos Euripidésszel való versengése olyan szoros, hogy Dodds a *Bacchae*-kiadásban több alkalommal is Nonnos alapján ítéli meg az euripidészi szöveg hagyományt, a javasolt konjektúrákat, illetve a *Dionysiaca* alapján értelmezi a *Bacchánsnők* egy-egy nehezebb fordulatát: Dodds 1960, *ad Eur. Bacch.* 229–230; 443–448; 537–541; 664–667; 695–698; 704–711; 754; 755–757; 985–986.
- 18 Tissoni 1998, 259–260.
- 19 Heubeck–Hoekstra 1989, 79.
- 20 Ezek felsorolása: Tissoni 1998, 260.
- 21 Accorinti 2004, 438.
- 22 Tissoni 1998, 71–79.
- 23 *Uo.*
- 24 Gigli Piccardi 2003.
- 25 Accorinti 2004, 337–489.
- 26 Simon 2004, *passim*, polemikus éllel kitérve a kérdésre: 133–134.
- 27 Részletesen: Shorrock 2011, leginkább: 84–114.
- 28 Accorinti 2016, 31.
- 29 Tissoni 1998, 75–76.
- 30 Simon 2004, 134.
- 31 A kérdéstről kutatástörténeti áttekintés: Shorrock 2016, 579–580.
- 32 D’Ippolito 2021, 3.
- 33 D’Ippolito 2021, 15–16. *Livrea* 1987, 113–123.
- 34 Szakirodalmi áttekintéssel: Calzascia 2021, 4–5.
- 35 Accorinti 2016, 32. Vannak, akik a *Dionysiaca* – parafrázis (Simeidis 2016, 306.), mások a parafrázis – *Dionysiaca* sorrendet (Vian 2005, 565–584; Cameron 2016, 181–90) igyekeznek bizonyítani. A parafrázis és *Dionysiaca* kapcsolatában Shorrock (2011, 50) egyik elharapott megjegyzése további megfontolásra és kutatásra érdemes: a két művet a vergiliusi irodalmi *cursus honorum* alapján értelmezi, amelyben a parafrázis úgy készíti elő az eposzt, ahogy a pásztoroköltemény és a tanköltemény az *Aeneis*. Korenjak (2005) szerint Vergilius az első példa az „életmű” fogalmára (az egyes művek összetartoznak, szerves egységet alkotnak), és az ő példáját követi Horatius, illetve Ovidius – ez utóbbi azzal a különbséggel, hogy minden egyes életműkorszakhoz két-két művet kapcsol. Korenjak (2005, 221) táblázata:

	<i>Vergilius</i>	<i>Horatius</i>	<i>Ovidius</i>
ifjúkori játszadozás	<i>Catalepton, Eclogae</i>	<i>Epodi</i>	<i>Amores, Heroides</i>
kora felnőttkor (tanköltemény)	<i>Georgica</i>	<i>Saturae</i>	<i>Ars amatoria, Remedia</i>
felnőttkor (főművek)	<i>Aeneis</i>	<i>Carmina</i>	<i>Metamorphoses, Fasti</i>
öregkori számadás	(félbeszakadt életmű)	<i>Epistulae</i>	<i>Tristia, Epist. ex Ponto</i>

- Az ovidiusi modell alapja: két, egymást (műfajilag, szövegvilágát tekintve) kiegészítő vagy egymással látszólag ellentétben álló mű fedí le az életmű egy-egy szakaszát: a párművek eleve egységet alkotnak. E megközelítés a *Dionysiaca* és a parafrázis egységének gondolatát támaszthatja alá – merész analógiaként úgy, ahogy az *Ars amatoria* és a *Remedia amoris* is a jelenlegi kutatások szerint eredendően egyetlen egészként íródott (Green 2006, 2–3). Nonnos egyik legfőbb példaképe éppen Ovidius jelenti.
- 36 *Livrea* 2000, 71–76. Shorrock 2011 a szinkretista olvasatra épít.
- 37 A kommentárookban felsorolt párhuzamos helyek bizonytalan státuszáról: Tamás 2009, különösen is: 332. A kérdés elméleti és gyakorlati vonatkozásait az *Ókor* 2022/3. számának (*Kommentárok és kommentátorok*) tanulmányai tanulságosan tárgyalják.
- 38 A *Dionysiaca*-kutatás mesterei közül *Livrea* még „haszontalan bibliográfia áradatának” nevezte a latin példaképek nonnosi használatát kutató tanulmányokat (*Livrea* 1987, 106, 23. jegyzet).

- Ugyanebben az időben, bő három évtizede Peter Knox arról beszélt, hogy „*a priori* valószínűtlen”, hogy egy görög költő a *Metamorphoses* fölhasználata volna, hiszen anyanyelvén sokkal több forrás állt rendelkezésre mitológiai témakörben (Knox 1988, 551.) Agosti (2004, 384) szerint „ha a költő Vergiliust vagy Ovidiust akarta volna utánozni, ezt nem rejtette volna el.” Paschalis (2014, 97) már nem nevezte valószínűtlennek Ovidius és Nonnos kapcsolatát, nyitva hagyta a kérdést, de inkább a közös hellénisztikus forrásokra gyanakodott. A 2021-es Nonnos-tanulmánykötet bevezető, programadó tanulmánya központi kérdésként a *Dionysiaca* latin kötődéseinek vizsgálatát jelöli meg: válasza határozottan igenlő (D’Ippolito 2021).
- 39 E gondolatmenet közben érdemes észben tartani – az ovidiusi mintát egyébként elutasító – Agosti (2004, 384) őszinte, saját kiindulópontját érintő észrevételét: Nonnos és Ovidius kérdésében a filológiai aprómunkát, a szövegekre, szöveg hagyományozásra és kulturális környezetükre kiterjedő kutatást, szakirodalmi polémiát meghatározza az, hogy a kutatóban a *Metamorphoses* és *Dionysiaca* olvasta után kialakul egy nehezen bizonyítható – cáfoló vagy igenlő – megérzés: az egzakt hivatkozások mögött ott húzódik ez az „*impressione non dimostrabile*.”
- 40 Szakirodalmi hivatkozással: D’Ippolito 2021, 18–24.
- 41 A Claudianus-szakirodalom bőségesen föltárta a Nonnos előtt évszázad Egyiptomának költői világát, amelyben a latin nyelvű művek ismerete természetes volt: Hajdu 2002, 53.
- 42 A kódexről: Gigli Piccardi 2003, 31.
- 43 A bizánci scholion – minden bizonnyal – a teljes versenyzáték-jelenetre vonatkozik. D’Ippolito (2021, 22–24) részletesen egybeveti a három híres *ludus* (Hom. *Il.* XXIII. 257–897; Verg. *Aen.* V. 104–602; Nonn. *Dion.* XXXVII. 103–778), és amellett érvel, hogy Nonnos több alkalommal inkább Vergiliushoz áll közel, nem pedig a homérosi ősmintához.
- 44 Keydell 1959, II. 513.
- 45 A hellénisztikus költészet kutatásának nagy mestere, Ernst Maass tette föl a kérdést 1889-ben. A Catullus- és Nonnos-mű közötti párhuzamok kutatástörténete: Accorinti 2004, 497.
- 46 D’Ippolito 2021, 25–32 alapján.
- 47 Agosti 2004, 762–763.
- 48 D’Ippolito 2021, 32.
- 49 A *Dion.* I. 13–15. Próteus pharosi kötődését hangsúlyozza. Hopkinson (1994, 9–11) ezen utalást metapoétikusan értelmezi: Pharos szigetének említésével Nonnos voltaképpen az alexandriai művészetre utal, a hellénisztikusok költőkhöz fűződő kapcsolatát emeli ki.
- 50 Acél 2018, 193.
- 51 Serv. *ad Verg. Aen.* IV. 469. Vö. Barchiesi–Rosati 2007, 221–223; Miller 2016, 97.
- 52 D’Ippolito (2021, 29) szerint Ovidius éppen azért illeszti a tyrrhén kalózok történetét a Pentheus-epizódba, hogy a mű központi, egységítő motívuma, az átváltozás előkerüljön.
- 53 Barchiesi–Rosati 2007, 202.
- 54 D’Ippolito 2021, 30.
- 55 McNamara 2010, 190–191.
- 56 Di Benedetto 2004, 99–103; 338–343.
- 57 Az ovidiusi Pentheus-epizód mint „ellen-*Aeneis*” elemzése: Hardie 1990; Feldherr 1997, 40–45; McNamara 2010.
- 58 Ovidius merész módon hívja föl a figyelmet a thébai király szónoklatára: az eposzban – az invokációt és az epilógust leszámítva, a műfaji hagyományokon merészen átlépve – egyedül a Pentheus-beszédről szóló ítéletben jelenik meg az elbeszélő egyes szám első személyben: *sic ego [...] vidi*, „magam is így láttam” (*Met.* III. 589–569).
- 59 Az ovidiusi Pentheus-beszéd elemzése: McNamara 2010, 177–188; a nonnosi Pentheus-szónoklat értelmezése: Simon 2004, 19–20, 22.

- 60 McNamara 2010, 188.
- 61 Példák: D'Ippolito 2021, 30.
- 62 Vajon a vallási, kultikus és mitológiai utalások pontossága, az istenképek elmosódottsága azt is jelenti, hogy a latin költészetben említett istennevek pusztán metonimiák, a hozzájuk rendelt képek, motívumok, történetek csak egy laza allegorikus keretet alkotnak? A személyes istenfogalom és a név metonimikus használata közötti határvonalat olykor nehéz meghúzni; erre a jelenségre a görög vallástörténet is felhívta a figyelmet, lásd Stafford 2010.
- 63 A πολώνυμος jelentőségéről: Sfameni Gasparro 2013 és Henrichs 2013, 563–570.
- 64 Herrero de Jáuregui 2013, 237–238. West (2001) szerint az első Dionysos-himnusz a homérosi eposzok ma ismert formája előtt rögzült, gyakorlatilag az európai írásos irodalom első dokumentuma.
- 65 Herrero de Jáuregui 2013, 242–243.
- 66 XL. 369–410. Accorinti 2004, 120.
- 67 Henrichs 2013, 563.
- 68 Hor. *Carm.* II. 19 kutatástörténeti áttekintése: Adamik 2001.
- 69 Keith 2016, 113, 14. jegyzet.
- 70 Bruhl 1953, 134.
- 71 Miller 2016, 106.
- 72 Euripidés drámájának ókori irodalmi recepciójáról részletes áttekintés: Mac Góráin – Perris 2020.
- 73 Porres Caballero 2013; Alonso Fernández 2013; Rauhala 2019.
- 74 Isler-Kerényi 2010.
- 75 Rauhala 2019, 39–41.
- 76 Zanker–Ewald 2004, 135–177 (a Dionysos-témájú szarkofágok, mozaikok, freskók között keresztény környezetben keletkezettek is); Shorrock 2011, 55.
- 77 Chirassi Colombo 1981.
- 78 Sauron 2007, 179–180. Ezzel összefüggésben vizsgálható a horatiusi ódaköltészet Dionysos-képe. Adrian Bruhl jelentős Bacchus-monográfiájának szép megfogalmazása szerint a dionysosi motívumokat gazdagon használó horatiusi költészet „vallási jellegű dionysosi légkört” teremt, amelynek elmosódó tágasságában a halhatatlanság misztikus színezetű reménye, a költői inspiráció emelkedettség, az isteni védettség igénye egyformán kifejezést nyer. Lásd Bruhl 1953, 135–139.
- 79 Az elemzés és az idézett kifejezések: Pailler 1995, 91–99. A dionysosi világhoz kötődő motívumok jelennek meg a korai császárok „szakrális-idilli”, „szakrális-bukolikus” festményein. Ezek értelmezéséhez: Bencze 2017, 66 és 68.
- 80 Sauron 2007, különösen: 45–66.
- 81 Zanker–Ewald 2004, 147–152.
- 82 Adrien Bruhl szerint az aventinusi triász, így a római Liber-kultusz bevezetésének hagyományos évszáma (Kr. e. 495) az annalistikus történetírói hagyományban megszokott visszadatálás. Valójában a 476-os cumaei győzelem után kezdődik Rómában a görög kereskedővárosokkal való intenzív és közvetlen kapcsolat, illetve ezzel együtt bizonyos görög kultuszok nyilvános átvétele. Az ötödik század negyvenes éveire tehető a görög Apollón-tisztelet római megjelenése, Démétér és Dionysos kultusza pedig még később honosodhatott meg, óvatos becslés szerint a negyedik század közepén. Lásd Bruhl 1953, 13 és 31–45.
- 83 Részletesebben, további szakirodalommal: Acél 2020, 11–13.
- 84 A *togával* ellentétben a *tunica*, miképpen az antropológia fogalmaz, „nem megkülönböztető jellegű ruha”, bárki hordhatja, eltörlí a különbséget gazdag és szegény, nő és férfi, gyerek és felnőtt, szabad és szolga, polgár és idegen között, miközben a felövezettség (*Lares succinti*) a dolgos, egyszerű otthoni életet fejezi ki (Bettini 2019³, 61–65).
- 85 Flower 2017, 26.
- 86 Bettini 2019, 63 (kép: 64. oldalon) elemzi a *Casa dei Vettii Lares*-freskóját.
- 87 Részletesebben, további szakirodalommal: Acél 2020, 12–15.
- 88 Isler-Kerényi 2007, 235–253.
- 89 E félreértésről lásd Eliade eredetileg 1949-es művét: Eliade 2014, 57–63.
- 90 Fenechiu 2008, 13–18.
- 91 Fenechiu 2008, 18–24.
- 92 Fenechiu 2008, 92.
- 93 Pailler 1995, 62.
- 94 *Dulce periculum est / o Lenae, sequi deum* („édes veszély, o Lénaios, az istent követni”, Hor. *Carm.* III. 25, 18–19). A Hor. *Carm.* II. 19-ben a kétarcú, békés és harcos Bacchusról: Adamik 2001, 122.
- 95 Az eposzi történetkeret (Dionysos indiai hadjárata, városok elfoglalása) ellenére a nonnosi szövegvilág folyamatosan enged a bukolikus műfajt felidéző kitérőknek, újra és újra epigrammákat és himnuszokat illeszt a műbe, illetve az eposz legnagyobb részét erotikus epyllionok foglalják el. A bukolika, a himnusz-költészet és epigramma-hagyomány jelenlétéről: Lasek 2016. Az erotikus epyllionok jelentőségéről: Acosta-Hughes 2021. Ezen epyllionok ovidiusi, vergiliusi párhuzamairól: Carvounis–Papaioannou 2021.
- 96 Mayer 1994, 38–39 és 230–231.
- 97 Tissoni 1998, 75–79.
- 98 Rosati 2009, 184–185.
- 99 Gigli Piccardi 2003, 806–807.
- 100 Dunand 2010, 256–257.
- 101 Edmonds 2013, 419–429.
- 102 A tibullusi Nílus-leírás és a híres praenestéi Nílus-mozaik esetleges kapcsolatáról: Schrijvers 2007. Meyboom a mozaik keletkezését korábbra teszi, a *Casa del Fauno* mozaikjaival való rokonságát bizonyítja. Meyboom 1995.
- 103 Bilinski 1986, 183.
- 104 Róma dicsérete Nonnosnál: XLI. 389–398.
- 105 A homérosi, hésiodosi, pindarosi Múzsá-jelenetek dionysosi értelmezése és a költői örület tanának kialakulásáról érzékletes oldalak: Dodds 2002, 85–90.
- 106 A Múzsák bacchánsnökként való szerepeltetéséről: Agosti–Mag-nelli 2022, 108–139, különösen: 113.
- 107 Gigli Piccardi 2003, 120.
- 108 Viarre 2005, 203. Propertius Philétas-képére utalva: „A latin elégikusok ugyancsak szakrális fogalmakat társítanak nevéhez, ez azonban valószínűleg inkább a görög *Dichterweihe*-jelenetek topikájának átvételével, mintsem a költő lokális kultuszának ismeretével magyarázható.” (Pataki 2009, 197.)
- 109 Batinski 1991, 361; 369–370.
- 110 Sullivan 2021.
- 111 Kerényi 1976, 200.
- 112 Sullivan 2021, 62–63.
- 113 Sullivan 2021, 51.
- 114 Kerényi 1976, 64.
- 115 Vernant – Vidal-Naquet 1992, 255.
- 116 Pailler 1995, 91–99. A freskókon a valóság és az illúzió keveredéséről: Bencze 2017, 66–67.
- 117 Petridou 2015, 97; a tyrrhén kalózok Ovidiusi epizódja kapcsán hasonló eredményre jut: Miller 2016, 107.
- 118 Accorinti 2004, 61.
- 119 Feldherr 1997.
- 120 Paschalis 2021.
- 121 A homérosi formula vergiliusi előfordulásairól (Verg. *Aen.* II. 85 és 398; V. 691; X. 162) és ovidiusi alkalmazásáról: Bömer 1976, 617.
- 122 Schmidt 1987, 246–258.

Bibliográfia

Szövegkiadások, kommentárok

- Accorinti, D. 2004. *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache IV. Canti XL–XLVIII*. Milano.
- Agosti, G. 2004. *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache III. Canti XXV–XXXIX*. Milano.
- Barchiesi, A. – Rosati, G. 2007. *Ovidio. Metamorfosi. II. Libri III–IV*. Torino.
- Bömer, F. 1976. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch I–III*. Heidelberg.
- Calzascia, S. C. 2021. *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di Giovanni*. Lecce.
- Di Benedetto, V. 2004. *Euripide. Le Baccanti*. Milano.
- Dodds, E. R. 1960. *Euripidis Bacchae*. Oxford.
- Gigli Piccardi, D. 2003. *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache I. Canti I–XII*. Milano.
- Gonnelli, F. 2003. *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache II. Canti XIII–XXIV*. Milano.
- Heubeck, A. – Hoekstra, A. 1989. *A Commentary on Homer's Odyssey II. Books IX–XVI*. Oxford.
- Keydell, R. 1959. *Nonni Panopolitani Dionysiaca I–II*. Berlin.
- Livrea, E. 2000. *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto B*. Bologna.
- Mayer, R. 1994. *Horace. Epistles. Book I*. Cambridge.
- Rosati, G. 2009. *Ovidio. Metamorfosi. III. Libri V–VI*. Torino.
- Simon, B. 2004. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaque XIV. Chants XLIV–XLVI*. Paris.
- Tissoni, F. 1998. *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44–46.) Commento*. Firenze.
- Viarre, S. 2005. *Properce. Élégies*. Paris.
- Szakirodalom
- Accorinti, D. 2016. „The Poet of Panopolis. An Obscure Biography and a Controversial Figure”: D. Accorinti (szerk.): *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 11–53.
- Acél Zs. 2018. „La figura di Proteo, il testo proteiforme e la struttura delle Metamorfosi (Ov. *Met.* 8.730–737)”: *Prometheus. Rivista di studi classici* 44, 176–196.
- Acél Zs. 2020. „Dionysos, az érkező isten? Előzetes megfontolások az Augustus-kori elégiaköltészet Bacchus-alakjának értelmezéséhez”: *Ókor* 19/2, 3–25.
- Acosta-Hughes, B. 2021. „I Alone Had an Untimely Love. The Epehic Epyllia of *Dionysiaca* 10–11”: F. Doroszewski – K. Jażdżewska (szerk.): *Nonnus of Panopolis in Context III. Old Questions and New Perspectives*. Leiden–Boston, 108–118.
- Adamik T. 2001. „Horatius Bacchus-himnusza (2, 19)”: *Antik Tanulmányok* 45, 113–122.
- Agosti, G. – Magnelli, E. 2022. „Homeric Nonnus”: Chr-P. Manolea (szerk.): *Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*. Leiden–Boston, 108–139.
- Alonso Fernández, Z. 2013. „Maedadic Ecstasy in Rome. Fact or Fiction”: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 185–199.
- Batinski, E. 1991. „Horace's Rehabilitation of Bacchus”: *The Classical World* 84, 361–378.
- Bencze Á. 2017. „Egy hullámzó világ képei. Reális, irreális, szürreális tájkép a korai római császárkorban”: *Ókor* 16/1, 65–74.
- Bettini, M. 2019³. *Dèi e uomini nella Città. Antropologia, religione e cultura nella Roma antica*. Roma.
- Bilinski, B. 1986. „Riflessi dell'antropologia culturale nelle poesie di Tibullo”: S. Mariotti (szerk.): *Atti del Convegno internazionale di studi su Tibullo*. Roma, 167–195.
- Bruhl, A. 1953. *Liber Pater: Le culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris.
- Cameron, A. 2016. *Wandering Poets and Other Essays on Late Greek Literature and Philosophy*. Oxford – New York.
- Carvounis, K. – Papaioannou, S. 2021. „Nonnus' Dionysiaca and the Latin Tradition. The Episode of Ampelus”: F. Doroszewski – K. Jażdżewska (szerk.): *Nonnus of Panopolis in Context III. Old Questions and New Perspectives*. Leiden–Boston, 119–138.
- Chirassi Colombo, I. 1981. „Funzioni politiche ed implicazioni culturali nell'ideologia religiosa di Ceres nell'Impero Romano”: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.17.1. Berlin – New York, 403–428.
- D'Ippolito, G. 2021. „Solved and Still Unsolved Issues about Nonnus and His Works”: F. Doroszewski – K. Jażdżewska (szerk.): *Nonnus of Panopolis in Context III. Old Questions and New Perspectives*. Leiden–Boston, 1–41.
- Dodds, E. R. 2002. *A görögség és az irracionalitás*. Budapest. Hajdu P. ford.
- Dunand, F. 2010. „The Religious System at Alexandria”: D. Ogden (szerk.): *A Companion to Greek Religion*. Maiden, 253–263.
- Edmonds, R. G. 2013. „Dionysos in Egypt? Epaphian Dionysos in the Orphic Hymns”: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 415–432.
- Eliade, M. 2014. *Vallástörténeti értekezés*. Ford. Sujtó László. Budapest.
- Feldherr, A. 1997. „Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative”: *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 38, 25–55.
- Fenechiu, C. 2008. *La notion de numen dans les textes littéraires et épigraphiques*. Cluj-Napoca.
- Flower, H. I. 2017. *The Dancing Lares and the Serpent in the Garden. Religion at the Roman Street Corner*. Princeton–Oxford.
- Geisz, C. 2016. „Narrative and Digression in the *Dionysiaca*”: Accorinti (szerk.): *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 173–192.
- Green, S. J. 2006. „Lessons in Love. Fifty Years of Scholarship on the Ars Amatoria and Remedia Amoris”: R. Gibson – S. Green – A. Sharrock (szerk.): *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*. Oxford, 1–20.
- Hajdu P. 2002. *Claudius Claudianus eposzai*. Budapest.
- Hardie, P. 1990. „Ovid's Theban History. The First Anti-Aeneid?": *The Classical Quarterly* 40, 224–235.
- Henrichs, A. 2013. „Dionysos. One or Many?": A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 554–582.
- Hernández de la Fuente, D. 2016. „The Influence of Nonnus on Baroque and Modern Literature”: D. Accorinti (szerk.): *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 714–754.
- Herrero de Jáuregui, M. 2013. „Dionysos in the Homeric Hymns. The Olympan Portrait of the God”: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 235–249.
- Hopkinson, N. 1994. „Nonnus and Homer”: N. Hopkinson (szerk.): *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*. Cambridge, 9–42.
- Isler-Kerényi, C. 2007. *Dionysos in Archaic Greece*. Leiden–Boston.
- Isler-Kerényi, C. 2010. „Színház és ikonográfia. Dionysos a *Bacchansnőkben*” (ford. Nagy Á. M.): *Ókor* 9/2, 17–22.

- Keith, A. 2016. „The Homeric Hymn to Aphrodite in Ovid and Augustan Literature”: A. Faulkner – A. Schwab – A. Vergados (szerk.): *The Reception of the Homeric Hymns*. Oxford, 109–125.
- Kerényi K. 1976. *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München–Wien.
- Knox, P. 1988. „Phaethon in Ovid and Nonnus”: *The Classical Quarterly* 38, 536–551.
- Lasek, A. M. 2016. „Nonnus and the Play of Genres”: D. Accorinti (szerk.): *Brill’s Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 402–421.
- Livrea, E. 1987. „Il poeta e il vescovo. La questione nonniana e la storia”: *Prometheus* 13, 439–462.
- McNamara, J. 2010. „The Frustration of Pentheus. Narrative Momentum in Ovid’s *Metamorphoses*, 3.511–731”: *The Classical Quarterly* 60, 173–193.
- Mac Góráin, F. – Perris, S. 2020. „The Ancient Reception of Euripides’ *Bacchae* from Athens to Byzantium”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 39–84.
- Meyboom, P. G. P. 1995. *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Leiden – New York.
- Miller, J. F. 2016. „Ovid’s Bacchic Helmsman and *Homeric Hymn 7*”: A. Faulkner – A. Schwab – A. Vergados (szerk.): *The Reception of the Homeric Hymns*. Oxford, 95–108.
- Pailler, J.-M. 1995. *Bacchus. Figures et pouvoirs*. Paris.
- Paschalis, M. 2014. „Ovidian metamorphosis and Nonnian *poikilon eidos*”: K. Spanoudakis (szerk.): *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World*. Berlin, 97–122.
- Paschalis, S. 2021. „»Deus inludens ... flenti similis« (Ov. *Met.* 3. 650–652). Catullus’ Ariadne and Ovid’s Bacchus”: *Mnemosyne* 74, 851–872.
- Pataki E. 2009. „A könnyűség súlya, avagy Philétas cipői”: *Antik Tanulmányok* 53, 195–217.
- Petridou, G. 2015. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford.
- Porres Caballero, S. 2013. „Maenadic Ecstasy in Greece. Fact or Fiction?»: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 159–184.
- Rauhala, M. 2019. „Arresting Alternatives. Religious Prejudice and Bacchantic Worship in Greek Literature”: *Numen* 66, 1–55.
- Sauron, G. 2007. *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*. Paris.
- Schmidt, E. A. 1987. „Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur”:
- A. Assmann – J. Assmann (szerk.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München, 246–258.
- Schrijvers, P. H. 2007. „A Liberary View on the Nile Mosaic at Praeneste”: L. Bricault – M. J. Versluys – P. G. P. Meyboom (szerk.): *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World*. Leiden–Boston, 223–239.
- Sfameni Gasparro, G. 2013. „Dioniso tra polinomia ed enoteismo. Il caso degli Inni Orfici”: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 433–451.
- Shorrock, R. 2011. *The Myth of Paganism. Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity*. London – New Delhi – New York – Sydney.
- Shorrock, R. 2016. „Christian Themes in the Dionysiaca”: D. Accorinti (szerk.): *Brill’s Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 547–600.
- Simelidis, Chr. 2026. „Nonnus and Christian Literature”: D. Accorinti (szerk.): *Brill’s Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 289–307.
- Stafford, E. 2010. „Personification in Greek Religious Thought and Practice”: D. Ogden (szerk.): *A Companion to Greek Religion*. Maiden, 71–85.
- Sullivan, M. B. 2021. „Horace’s Programmatic Priamel”: *Journal of Roman Studies* 111, 49–73.
- Tamás Á. 2009. „Az olvasás veszélyei és a filológia oltalma. Kommentár a kommentárhoz”: Kelemen P. – Kulcsár-Szabó Z. – Simon A. – Tverdota Gy. (szerk.): *Filológia – interpretáció – médiatörténet*. Budapest, 327–341.
- Tisoni, F. 2016. „The Reception of Nonnus In Late Antiquity, Byzantine, and Renaissance Literature”: D. Accorinti (szerk.): *Brill’s Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 691–713.
- Vernant, P. – Vidal-Naquet, P. 1992. *La Grèce ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*. Paris.
- Vian, F. 2005. *L’épopée posthomérique. Recueil d’études*. Alessandria.
- West, M. 2001. „The First Homeric Hymn to Dionysus”: A. Faulkner (szerk.): *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*. Oxford – New York, 29–43.
- Zanker, P. – Ewald, B. Chr. 2004. *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München.
- Zuenelli, S. 2019. „Die axialsymmetrische Struktur der Dionysiaka des Nonnos”: *Hermes* 147, 86–102.