

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúráról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

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

SZERKESZTŐSÉG
Beszkid Judit
Dobos Barna
Juhász Daniella
Tamás Ábel
Vér Ádám

KAPCSOLAT

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

MEGRENDÉLÉS

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

Egy szám ára 2500 Ft,
duplaszám esetén 4000 Ft.
Az éves előfizetés ára
2025-ben 7000 Ft

Kiadja a Gondolat Kiadó
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527

e-mail: info@gondolatkiado.hu
gondolatkiado.hu
Tördelő Lipót Éva

ISSN 1589-2700

A lapszám megjelenését
a Magyar Tudományos Akadémia
támogatta.

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

Tartalom

MÍTOSZ ÉS DRÁMA

Tanulmányok

Karsai György	Paris, a hős	3
Agócs Péter	Gyász és öröm az <i>epinikionban</i> Pindaros 8. isthmosi ódájához	10
Kárpáti András	Perseus, a szatírgyerek A mindennapiság diszkrét bája Aischylos <i>Hálólázók</i> című szatírdramájában	21
Lindner Gyula	Vallási szélsőségek a tragédia színpadán Hippolytos és Ión esete	39
Bolonyai Gábor	„Tán túl öregnek tartasz?” Kancsónapi ünnepelés Aristophanés <i>Acharnaibeliek</i> című komédiájában	48
Ferenczi Attila	<i>Plautus doctus</i> Metateatralitás a <i>Pseudolusban</i>	60
Jessica Lightfoot	A szöveg mint orvos és beteg Test és grammatika összefüggései Galénosnál és Gelliusnál	66
Grüll Tibor	„A zsidó teher”, avagy héberek a <i>gymnasionban</i> <i>Mimus</i> vagy <i>diatribé?</i>	75
Bélyácz Katalin	Görög mitológémák Thomas Mann regényeiben	80
Jákfalvi Magdolna	Messzi-e a sivatag? A messzeség dramaturgiai funkciói a kortárs <i>Antigoné</i> -előadásokban	86

Múzeum

Egy kiállítás hat szemmel	94	
A Szépművészeti Múzeum <i>Istenek és démonok királysága</i> . Mezopotámia Kr. e. 1000–500 c. időszaki kiállításáról		
Sárközy Miklós	Egy kiállítás lényei	94
Hubai Péter	Mezopotámia Budapesten	98
Vér Ádám	Megérteni egy eltemetett kultúrát	100

Gymnasium

Gadányi Boldizsár – Aklan Larion	A Non Scholae Fesztiválról – szervezői szemmel	104
-------------------------------------	--	-----

Könyvek

Péter Hajdu <i>Modern Hungarian Culture and the Classics</i> (Ferenczi Attila)	106
---	-----

Dualis

Ha lesz egy kis idő – keresztretjvény a Palladion Műhelyből	110
---	-----

A jelen tematikus számot szerkesztette: KÁRPÁTI ANDRÁS

A címlapon és a hátsó borítón: Athéni fehérálapos pyxis: Paris ítélete.

A Penthesilea-festő műve, Kr. e. 465–460.

The Metropolitan Museum of Art, New York (Itsz. 07.286.36a, b)

© Metropolitan Museum of Art / Public Domain

A címlap belső oldalán: Athéni vörösálapos hydria: Paris és Helené.

A Jénai-festő műve, Kr. e. 390 körül.

Staatliche Museen zu Berlin (Itsz. V.I. 3768)

© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / CC BY-SA 4.0

A hátsó borító belső oldalán: Athéni vörösálapos lékythos: szerelmespár.

A Frankfort Acorn-festő és Phintias műve, Kr. e. 420–400.

The J. Paul Getty Museum, Malibu (Itsz. 91.AE.10)

© The J. Paul Getty Museum / CC0 1.0

Mítosz és dráma

Az itt csokorba fűzött tanulmányok – két kivétellel – egy 2023 novemberében, Pécsen megrendezett műhelykonferencia előadásaiból születtek.* Mindössze néhány előadó beszélt – meglepően népes hallgatóság előtt. Az „E430-as”, a fekete drapériás „Színházterem” a pótszékezésig megtelt. Nem volt meglepetés, tudható volt: a *genius loci* is jelen lesz, sőt fel is szólal, ráadásul a legendás diák-beavatósínházi görögtragédia-előadások is jó másfél-két évtizeden át ugyanebben a teremben zajló próbákon és bemutatókon születtek meg. Karsai György (kitalálhatták: ő a hely *geniusa*) az ókor, a görög mítoszok és eposzok, az antik és posztantik színház tudósa és művelője, a „színházság” különleges *közvetítője*. Ha a beavatás-beavatódás kiterjed harmincegynéhány év PTE BTK-s egyetemi óráinak ezreire, pécsi középiskolai, városi, ünnepi alkalmi fellépések sokaságára, megannyi folyosói, kávéházi, séta- és vonatút közbeni beszélgetésre, elérkezünk a rendezvény alcíméhez és a magyarázathoz a nagy érdeklődésre csakúgy, mint a témák széles skálájára: *Műhelykonferencia Karsai György 70. születésnapja tiszteletére*.

A konferencia ünnepeltjével nyitva a sort: Karsai György az *Ilias* Paris–Menelaos-párviadalának vizuális, scenikai és dramaturgiai mozzanatait színpadi, néhol filmjelenet-optikából elemezve bontja ki a komikumot az eposz Paris-ábrázolásában, hogy aztán már-már váratlan performatív csavarként az olvasó a tanulmány szerzőjével együtt ismerhesse fel ugyanebben a komikumban a megrendítően hēróikus tragikumot. Agócs Péter Pindaros 8. isthmosi ódájáról szóló esszéjében annak az első pillantásra megdöbbentő jelenségnek szentel elmélyült elemzést, hogy egy győzelmet ünneplő kardalban is lehet helye a halálnak, a gyásznak és a szomorúságnak. Az eleve is sokrétű, feszültségekkel teli témát a kulturális emlékezet és a metapoétika aspektusaival mélyíti tovább. E sorok írója Aischylos egyik töredékét szemügyre véve a szatírdráma műfaji kódját és befogadásának vizuális környezetét próbálja meg közelebb hozni, érintve a szatírok antropológiáját, vagyis e performansjáték nézőtéri résztvevőjének, az embernek a „szatírológiáját”. Lindner Gyula az euripidés *Hipplytos* és *Lón* címszereplőinek példáit hozza közelebb, amikor a vallástörténész nézőpontjából elemzi az isten és ember között lehetséges bensőséges szeretetviszonyt (*philia*) mint az athéni polisvallás sokszínű palettáján megjelenő vallási szélsőség megnyilvánulási formáit. Bolonyai Gábor Aristophanés közönségének zsigeri Dionysos-tudását segít érzékelni: a vegetációs isten termékenyítő nedvei szétáradnak a különböző ünnepeiben, komédiaszövegbeli poénokban, utalásokban, színpadi látványban és némajátékban, éppen úgy, mint a tőle étellel megtelő fák gyökereiben, ágaiban, termésében, vagy az eltüzelte fából nyert erőben.

Ferenczi Attila Plautus közönségét hozza olyasféle közelségbe, hogy a mai olvasó az akkori római közönség sorai között ülve figyelhet fel a cinkos egymásra kacsintásra szerző és néző között, ami segít észrevenni: az akkori publikum jobban hasonlít miránk, modern dörzsöltekre, mint ahogyan eddig véltük. Jessica Lightfoot azt a különös jelenséget vizsgálja, hogy a római császárkorban a grammatika (illetve filológia) és az orvostudomány nyelve milyen szorosan összefonódik egymással: forrásaink, így az itt elemzett Galénos és Gellius testek és szövegek romlásáról/betegségéről, javításáról/gyógyításáról ugyanazokkal a terminusokkal beszélnek, ami azt mutatja, hogy az ókorban – és különösen a késő antikvitásban – a két tudásterület folyamatos kapcsolatban állt, illetve értelmezte és befolyásolta egymást. Grüll Tibor egy töredékes papiruszon olvasható, súlyos történelmi és vallási terheket cipelő kifejezésről fejt le a fedőrétegeket, hogy a történész megközelítésével mutasson rá a császárkori színpadi mimus élő hatására a korabeli közbeszédben. Bélyácz Katalin a költészetben-irodalomban megpillantható görög istenek és mítoszaik közelségéről ír, történetesen Thomas Mann-nál, aki a Kerényi Károllyal folytatott levél-beszélgetésekben kerülhetett személyesebb viszonyba például Hermésszel, Persephonéval vagy Phaidrával a *József és testvéreiben*, a *Varázshegyben* és a *Széllhámos vallomásaiban*. Jákfalvi Magdolna kortárs *Antigoné*-előadásokat elemezve hoz (ugyancsak) érzéki közelségbe mérhetetlen távolságok színrevitelének dilemmáiból (hihetőség, valóságosság) kibomló drámai feszültségeket, mindezt úgy, hogy a régi szövegben rejlő idő- és térkezelési problémák mai megoldásairól olvasva a bőrünkön érezzük kétezeröttszáz év közelségét.

A lapszám – teszik hozzá az *Ókor* állandó szerkesztői – itt persze nem ér véget. A *Múzeum* rovat a Szépművészeti Múzeum Mezopotámia-kiállítását veszi szemügyre, nem is akárhogy: összesen hat szemmel, Sárközy Miklós, Hubai Péter és Vér Ádám szemével. A *Gymnasium* rovatban Gadányi Boldizsár és Aklan Larion számol be a nagy sikerű Non Scholae Fesztiválról, a *Könyvek* Ferenczi Attila írásával jelentkezik Hajdu Péter hiánypótló, a modern magyar antikvitás-recepciót bemutató munkájáról. A lapszámot szokás szerint a *Dualis* zárja – rendhagyó módon egy keresztretjvénnyel. Jó olvasást és rejtvényfejtést!

Kárpáti András

* A *Mítosz, dráma, társadalom – közelítések és közvetítések* című konferencia 2023. november 15-én zajlott a PTE BTK Klasszika-filológia és Ókortörténet tanszékek társszervezésében. Köszönet illeti Lindner Gyulát a szervezésben nyújtott közreműködésért, továbbá a BTK vezetését a konferencia támogatásáért. A konferencián elhangzott két további előadás – Kulin Veronika: *A Proitos-lányok rövid haja*, Nagy Árpád Miklós: *Üdvözlét Minturnaeből. Egy budapesti dom-borműtöredék értelmezése* – írásos változata előkészületben. Agócs Péter és Jessica Lightfoot írásai, amelyek a jelen számban olvashatók, az Ókortudományi Társaság 2024. április 19-i felolvasó ülésén hangzottak el, Budapesten.

Karsai György klasszika-filológus, egyetemi tanár. Kutatási területe: homérosi eposzok, görög és római színháztörténet.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Az Epidicus és a Truculentus új fordítása* elé (2022/1).

Paris, a hős

Karsai György

Az *Ilias* és az *Odysszeia* a hősi helytállás gazdag példatára. A hős, aki a csatatéren bizonyítja hősi erényeit, örök időkre helyet kap a harcos hősök között. Ugyanakkor a görög mítoszokban számtalan olyan hősnő és hős szerepel, aki tetteivel, morális értékeinek következetes vállalásával kétségtelenül kiérdemli a *hős* megnevezést, mégsem jutna eszünkbe a fenti hős kategóriában számon tartani őket.¹ Aias, Achilleus, Agamemnón, Diomédész vagy a másik oldalon Priamos, Hektór, Déiphobos kétségtelenül harcos hősök, miközben egy mitológiai történet hőst – amilyen például Orpheus, Narkissos, Daidalos vagy Hippolytos –, bár kétségkívül *hős*, mégsem jutna eszünkbe a fent elősoroltakkal egy kategóriában tárgyalni. A jelen tanulmányban a harcos hősök világából, az *Ilias* férfi hősei közül vizsgálok egyet, a trójai Parist, az ő hős mivoltának kérdését állítva vizsgálódásom középpontjába.

A csatatér különleges világában különleges érdemekkel kell kivívni a hős státuszt. Az összecsapás, a fegyveres harc jól körülhatárolható kvalitásokat követel: komoly fizikai erőt, bátorságot, kitartást, ügyességet, nem utolsó sorban pedig a fegyverek megfelelő használatában való jártasságot. Az *Ilias* hősvilága rendkívül gazdag, végtelenül árnyalt, hiszen az imént néven nevezett harcos hőskön kívül olyanok is kiérdemlik az *ἐπιεικελὸς ἄθανάτοισιν* ('az istenekhez hasonlatos') hős-megjelölést, mint a harci eseményekben egyébként nem túl kiemelkedő Maión Haimonidész,² hogy a második ének hajó- és vezérkatalógusában³ szereplő megannyi nagy hőst már ne is említsük, akik vagy semmilyen hős-tettet nem hajtanak majd végre Trója alatt, vagy éppenszám említésre kerül nevük a harcok leírásakor (például Schedios és Epistrophos Phókisból,⁴ vagy Tlépolemos, Héraklész fia,⁵ s még sokan mások).

Van azonban az *Ilias*nak egy hőse, aki zavarba ejtő módon a fenti hős és/vagy hős kategóriák egyikébe sem sorolható be egyértelműen: Paris. Mert egyrészt harcol, hogy csak a leghíresebb, trójai szempontból legdicsőbb – bár az *Ilias*ban nem szereplő – haditettét említsük, nyilvánosságával ő ejt halálos sebet Achilleuson.⁶ De az *Ilias*ban is színre lép harcosként, bár ezt nem szokták kiemelni a szakirodalomban. Pedig nem is egyszer látjuk őt, amint sikeresen harcol a görögök ellen: megölte a csatamezőn Euchénórt, a korinthosi jóst, Polyidos fiát,⁷ megsebesíti Diomédészt is,⁸ s bár Diomédész gúnyolódik azon, hogy Paris *csak megkarcolta a talpát*,

... ὡς εἴ με γυνὴ βάλῃ ἢ παῖς ἄφρων:
κωφὸν γὰρ βέλος ἀνδρὸς ἀνάγκιδος οὐτιδανοῖο.

... *annyi, mikéntha egy asszony lő rám, vagy buta gyermek
annyi, mikéntha egy asszony lő rám, vagy buta gyermek*
Ilias XI. 389–390⁹

mégis Odysseusnak kell segítségére sietnie, hogy kihúzza sebéből a nyílvezzőt. Ezután Diomédész már nem tér vissza a harcba, a görög táborba húzódik vissza, mert *kinja gyötörte*.¹⁰ Paris megölte még Déiochost is, s ezúttal, egészen kivételesen, dárdát használt.¹¹

A fenti példák bizonyítják, hogy Parisnak akár a trójai harcos hősök közt is megbecsült helye lehetne, csak Aineias és Déiphobos ölt meg nála több görögöt, s persze Hektór, de az ő harminc ellenséggel történt leszámolása megközelíthetetlen minden trójai számára, nemhiába ő *Trója védelmező bástyája*.¹² Paris neve 56-szor fordul elő az *Ilias*-ban, Alexandrosként 11-szer, s ha összeadjuk a kétféle említést, 67-szer szerepel, illetve beszélnek róla az eposzban,¹³ ami ugyancsak a harcos hősök státuszt erősíti, hiszen ezen a téren is csak Hektór előzi meg a trójaiak közül.

Paris-Alexandros trójai királyfi – Apollodóros szerint Hekabé és Priamos ötven fia közül a második.¹⁴ Átok kísérte születését: „Tróját félelmet hozza a világra!” – így szólt Hekabé vészjósó álma,¹⁵ s a jós Aisakos Paris megszületését, illetve esetleges életben hagyását mint a Tróját fenyegető legnagyobb bajt nevezi meg.¹⁶ Így lesz belőle szülei által fájdalmasan halálra szánt, kitett gyermek az Ida hegyén. Ettől a pillanattól fogva természetesen tudható, hogy ez a gyermek épségben és egészségben fel fog nőni – merthogy a kitett csecsemő megmenekülése kultúrtörténeti toposz, lásd például Oidipus, Perseus, vagy Romulus és Remus, Mózes stb. történetét; mind kitett gyermek s mind felnőtt – hogy aztán ez neki, szűkebb, vagy tágabb közösségének jó lesz-e, boldogságot jelent-e, az már egy olyan kérdés, amellyel itt terjedelmi okokból nem tudunk foglalkozni. Azután eljönnek hozzá Hermés vezetésével az olymposi istennők, hogy egy nagyon különös, korrupcióval terhelt szépségverseny keretében – a tét a *Miss Olympos* cím elnyerése – döntőbíróként Aphroditének ítélje az aranyalmát, s ezért a tettért megkapja a lehetőséget, hogy elrabolja világ legszebb halandó nőjét, Helenét férjétől, a spártai királytól, Menelaostól. Innen már egyenes út vezet oda, hogy a nőrablásért, a vendégjog sárba tiprásáért bosszút kiáltó görögök harcba induljanak Trója ellen, s máris Homéros eposzában, az *Ilias*-ban vagyunk: az immár tíz éve tartó trójai háború tizedik évében kapcsolódunk a történetbe.

Paris az első trójai harcos, akit a csatamezőn feltűnni látunk. Teljes harci felszerelésben „szállt az isteni képű Paris trósz sorok élén” (III. 16), s ez a fegyverzet, ez a száguldás, ez a látvány minden képzeletet felülmúló. Hallgassuk, vagy inkább nézzük, milyen ez a Paris, ez a hős harcos:

*válla fölött párdubőrt hordva s a szépivű íjat,
és kardot, s a kezében két jó érchegyű dárdát
rázva kihívta a legderekabb argív daliákat,
hogy vele megverekedjenek ott a dühös viadalban.*

Ilias III. 17–20

Ha valakinek valaha is kételyei voltak Helené választásával kapcsolatban – már ha nem teljesen erőszakos elrablásról volt szó tíz évvel ezelőtt ott, Spártában –, hogy ezért a férfiért elhagyta Menelaost, most minden kérdésére választ kapott. Hiszen egy ilyen férfinak, *ennek a férfinak* egyszerűen nem lehet ellenállni! Párdubőr úszik mögötte a levegőben, ott lobog válla fölött ez a majdnem héraklési attribútum – jó, az ő hadivértje nem oroszlánbőr, na de ez sem véletlen: a párdubőr sokkal szebb, pöttyös, több színben pompázik, egyszerűen *szép!* És a fegyverei: egy egész arzenállal – íjjal, karddal, két dárdával¹⁷ – ront a görögökre, senki nem merhet szembeszegülni. Mind-



1. kép. A Paris-Menelaos összecsapás zárópillanata: Aphrodité megmenti Parist Menelaos kardjától. Johann Heinrich Tischbein, 1757

ehhez még ordít is. Ugyan ki merne egy ilyen hős-jelenséggel kiállni, megverekedni? Sajnos azonban az első görög harcos, akivel szembekerül(ne), nem más, mint az egykor megsértett férj, Menelaos. Ő, amint megpillantotta Parist, „fegyveresen szökkent szekereről nyomban a földre” (III. 30). Fegyvereiről, öltözékéről, egyáltalán, külsejéről egy szót sem mond Homéros, egyszerűen a szikár tényt közli: Menelaos meg akar verekedni Parisszal.

*Hát hogy az isteni Parisz őt meglátta az első
hadsorban, kedves szíve megdobbant kebelében,
s vissza a népe közé hátrált, hogy a vést kikerülje.
Mint aki sárkányt lát s meghököl a hegyszakadéokban,
s megfordul, s megfogja a lábát lent remegése,
így sülyedt ismét a vitéz trószok tömegébe
isteni-képű Parisz, megijedve az Átreidától.*

Ilias III. 30–37

Pedig milyen szépen együtt volt minden ahhoz, hogy lezárjuk a kérdést: Paris az eposz jelentős hērósai közé sorolandó. Igaz, gyanús lehetett volna, hogy attól a pillanattól fogva, hogy megjelent a színen, a III. ének 14. sorától a jelenet végéig, a 75. sorig mindig ott van az *epitheton ornansa*, a θεοειδής (Devecserinél „isteni szépségű”, illetve „isteni képű”).¹⁸ Négyyszer ismétlődik a jelző, vagyis minden alkalommal, amikor Parist néven nevezi a szöveg. És igen, jelenetről beszélek, ami nem szóhasználati slendriánság részemről, hanem annak a (persze sokakkal osztott) meggyőződésnek kiemelése, hogy Homéros képekben, illetve jelenetekben, sőt, ha nem lenne nyilvánvaló anakronizmus, legszívesebben azt mondanám, filmszerű jelenetekben gondolkodik. A θεοειδής nem a harcos hősök visszatérő jelzője, s a csatamezőn bizonyosan nem tartozik a legnélkülözhetetlenebb tulajdonságok, jellemzők közé. Egyszer Priamost illeti még ezzel a jelzővel Homéros,¹⁹ ami azt jelenti, hogy a θεοειδής szövegkörnyezettől függően akár vonatkozhat egy, az általános emberi mértéket felülmúló, magasztos megjelenésre, az előkelő, ünnepélyes, istenhez méltó arcvonásokra is. Hogy Paris esetében azonban be kell érünk a nyers, egyszerű ’nagyon szép, isteni szépségű’ értelmezéssel, bizonyítja, hogy amikor Hektór a Menelaos megpillantásától gyáván megfutamodó Parist szidalmaival árasztja el, folyamatosan fivére mihaszna, csak bajt hozó szépségét szapulja:

*Gyász-Parisz, arcra remek, csábító, nőkbe bolondult,
bár ne születél, vagy pusztultál volna te nőtlen.
Én bizony ezt kívánnám, s több is volna a haszna,
mint hogy ilyen szégyen légy most mindenki szemében.
Hisz bizonyára nevetnek rajtad a fűrtös akhájok,
kik jó harcosnak hittek, mert annyira szép vagy
arcra, de lelkedben nem akad sem erő, se merészség.
Íly ember létedre kiszálltál fűrge hajókkal
tengert átszeltél, jó társakat egybetereltél,
s más néphez keveredve a szép asszonyt eloroztad
távol országából, ángyát gerelyes daliáknak?
Várad, apád, meg egész néped kárára-bajára,
ellenség örömeire, gyalázatjára magadnak?
Lám, ugye nem várod be Arész-kedvelt Menelaoszt?
Megtudnád, kinek őrzöd most viruló feleségét.*

*S nem használna a lant s mindaz, mit adott Aphrodité,
itt ez az arc s ez a haj se, midőn porral keveredsz el.
Gyáva a trójai nép, másképen már bizonyára
kőből volna köpeny rajtad, hiszen oly sok a vétked.*

Ilias III. 39–57

Paris egyetlen pillanatig sem vitatja Hektór igazát:

*Hektór, ennyi igaz, joggal, nem jogtalanul szídsz:
sziklaszilárd a te szíved örökkön, akár a szekerce,
mely átvágja a fát, mikor értő férfi a törzset
bárkához hasogatja, s erőt ad a férfierőhöz,
ennyire nemremegő a te elméd is kebeledben.
Mégse gyalázzad ajándékát arany Aphroditénak,
nem vethetjük el azt, ami isteni híres ajándék,
istenek adják, ember meg nem szerzi magától.
Most, ha kívánod, hogy viadalra, csatára kiálljak,
ültesd csak le a trószokat és az akháj daliákat,
és a középre eresszettek engem s hős Menelaoszt,
hogy Helenéért s minden kincsért megverekedjünk:
és amelyik majd győz, s derekabb leszen ebben a harcban,
fogja a kincseket, és vigye el békében az asszonyt:
s kössön a többi barátságot, s vágván igaz esküt,
lakjátok ti rögös Tróját, s ők térjenek újra
lőnevelő Argoszba s akháj szépasszonyu földre.*

Ilias III. 59–75

Paris nem magyarázkodik, nem mentegőzik, nem keres kibúvókat, mindössze enyhén parafrázálva megismétli fivére, a legnagyobb trójai harcos hős, Hektór gúnyos-megvető leírását, amikor azt mondja: „Mégse gyalázzad ajándékát arany Aphroditénak, / nem vethetjük el azt, ami isteni híres ajándék, / istenek adják, ember meg nem szerzi magától...” (64–66). Vagyis hétköznapi prózára fordítva az elhangzottakat, Paris egyszerűen azt mondja: ’igen, Hektór, te hihetetlenül erős, hatalmas hős vagy, nincs nálad jobb harcos, én meg, mit csináljak, nem tehetek róla, szép vagyok!’ És még hozzátesszi: ’igen, megfutamodtam a harctól, mert megijedtem Menelaostól!’ Na de ez utóbbiért aligha tehetnénk szemrehányást neki! Az vesse Paristra az első követ, akit nem töltene el a rettegés, amikor megpillantja a bosszúszomjas, tíz éve csakis a végre eljött bosszú pillanatáról álmodozó, állig felfegyverzett Menelaost, aki – gyönyörű homérosi hasonlattal leírva – mint „kiéhezett hegyi oroslán, amikor szarvasra lel, mohón, bosszúra vágyva, [...] fegyveresen szökkent szekereről a földre” (III. 23, 29).

Paris háborúmegoldó javaslata, felajánlása, mint láttuk, pofonegyszerű: vívjon meg a két érdekelt férfi, a férj és a nőrabló/csabító, a győztes vigye a nőt és a kincseket, a többiek meg kössenek békét. És most ne gondolkozzunk el azon, hogy ez a korszakalkotó ötlet az elmúlt tíz évben senkinek nem jutott eszébe. Abszurd, komikus, vagy végtelenül tragikus ötlet-e ez a párviadal-javaslat, ki-ki döntse el, de hogy Homéros itt valami nagyon fontosat mond egy háború indítékairól, lefolyásáról és lehetséges végkifejletéről, lezárásának módjáról, az nem kétséges.

Paris ötlete azonnali és osztatlan sikert arat, Hektór átkiált a görög táborba, hogy a két sereg összecsapása – ne feledjük, ez lenne az eposz első harci jelenete – elmarad, mindenki

foglaljon helyet, nézzék meg inkább együtt a Paris–Menelaos-összecsapást.²⁰ Görögök és trószok mind boldogan szót fogadnak, fegyvereiket leteszik, s leülnek a körbe a földre, ezzel kijelölve a küzdőteret, a mindjárt kezdődő előadás színpadát (III. 111–115). A harmadik éneknek általában a „szemléltetés a falról” alcímet adják a kiadások, s ez arra a részre utal (III. 121–244), amikor a várfal magasából Helené bemutatja Priamosnak a csatamezőn (ezek szerint békésen várakozó) görög vezéreket, Agamemnónt, Odysseust, Aiast, Idomeneust – hogy az is csak most, a háború tizedik évében jut eszébe Priamosnak, hogy megérdeklődjé, ugyan kik szeretnének hosszú idő óta, ilyen kitartóan bejönni a várba, már szinte szót sem érdemel.

A küzdő felek sorsot húznak, s Paris kezdheti az összecsapást. Ez az archaikus kori fegyverzetet ismerve óriási előny, hiszen nincs az a pajzs, amelyet a bronzhegyű, kőrisfa dárda néhány méterről elhajítva – már persze ha célba talál – át ne szakítana, majdnem biztosan halálos sebet ejtve. Kivéve ezt az esetet, mert:

*...Alexandrosz kivetette nagyármnyú dzsidáját,
s meghajította az Átreidészt vele domboru pajzsán;
csak hogy az érc hegye elgörbült, nem törte keresztül
azt az erős pajzsot...*

Ilias III. 346–348

Kinek-kinek fantáziájára bízom, hogy vajon milyen mozdulattal vetette ki nagyármnyú dzsidáját, amely ily csúfosan le szerepelt az összecsapásban. Paris részéről sajnos ezzel be is fejeződött ez a nem akármilyen téttel bíró, a háborút lezárni hivatott, Trója és nem utolsósorban saját sorsát megpecsételő párviadal. Ami ezután következik, az Paris megalázó harctéri veresége, Menelaos ország-világ előtt bizonyítja, hogy mennyivel dicsőbb harcos nála. A hősi erényeket csillogtató, fegyvertára minden eszközével – dárdájával, kardjával, sőt pusztá kezével – öt háromszor is a halál küszöbéig juttató Menelaos diadala egyetlen pillanatra sem kétséges. Előbb dárdájával úgy találja el, hogy az Paris pajzsát, vértjét – pontosabban a bátyjától, Lykaóntól kölcsönként vértjét (332–333), mintha neki nem is lenne... – áttöri, ingét (*chitónját*, 359) is átszakítja, s Paris éppen csak el tud hajolni, hogy ne hatoljon be *ágyékán* (*παραι λαπάρην*, 359) a rettenetes fegyver. Ezután ezüstszögű kardjával (*παραι λαπάρην*, 361) ront Menelaos szegény Parisra, a sisakjára csap le vele (362–363), de az „három- s négyfele tört tüstént, s kiesett a kezéből” (363). Dühöng is Menelaos, s ebben a kudarcban már – nem ok nélkül! – isteni beavatkozást lát (igaz, átkát rossz helyre címezi [365–367], amikor az igazságtalan kudarcért Zeusnak tesz szemrehányást, hiszen ő ezúttal nem tett semmit). Végül, harmadik nekifutásra pusztá kézzel támad Parisra,

*...nekiszökve sisaktaraját megfogta azonnal,
s megfordítva, a vértés akhájok fele húzta.*

Ilias III. 369–370

Különösen figyelemre méltó ennél a jelenetnél, hogy Homéros egyetlen szót sem veszteget arra, hogy bemutassa, hogyan reagál Paris az őt érő durva támadásokra. Utoljára azt hallottuk-láttuk, hogy egy ügyes mozdulattal sikerült elhajolnia Me-

nelaos dárdája elől, azóta a teljes passzivitás jut osztályrészéül. Menelaos azt csinál vele, amit akar, ő csak áll, ha a fején egy kardot tör szét Menelaos, azt éppúgy szó nélkül tűri, mint hogy a következő pillanatban sisakjánál fogva a hóna alá csapja, s a görög tábor felé húzza a porban. Élettelen, mozgásra képtelen bábu. Ki-ki együttérzéssel vagy jóleső kárörömmel hallja, hogy „Gyöngye nyakán fojtogatta Pariszt sokhímetű szíja” – lám, ezt eddig nem tudtuk, hogy neki még a sisakszíja is *sokhímetű*, vagyis szép! –,

mely tartotta, álla alatt kifeszülve, sisakját.

S elvonszolja talán, s nyer is evvel fényes örök hírt

[Menelaos],

Aphrodité, Zeusz lánya ha nem veszi észre azonnal,

és a leölt bika bőrét el nem tépi az állán,

hát izmos keze így csak üres sisakot ragadott el.

Ilias III. 371–376

Negyedik kísérlet nincs, ezt jól tudjuk a népmesék óta; ettől a pillanattól kezdve Menelaos elbukott:

*Ölni akart s ismét nekiugrott hős Menelaos
dárdával, csak hogy kiragadta Parist Aphrodité
könnyen, mert isten: sürü takarta a testét,
s illatozó, kenetes hálótermébe helyezte.*

Ilias III. 379–382

Az ének hátralévő mintegy nyolcvan sorával most nem foglalkozhatunk, elégedjünk meg annyival, hogy végre minden hős oda került, ami az ő „szakterülete”, ahol kiemelkedő képességei és érdemei elvitathatatlanok: Menelaos ott őri jön a csatamezőn, Parist keresve, *hátha rálehetne* (III. 449–450), míg Paris Helenével *ott hált a szép faragott ágyon szerelemben* (III. 448).

Itt most akár le is zárhatnánk az *Ilias* harmadik énekének elemzését. Én magam évtizedeken át ezt is tettem, nem minden kutatói-tanári büszkeséggel mutatva rá, hogy a humor, de nevezhetjük akár komikumnak is – lám, ennek az éneknek az elemzése is ezt bizonyítja – természetesen nagyon is fontos műfaji alkotórésze az eposznak.

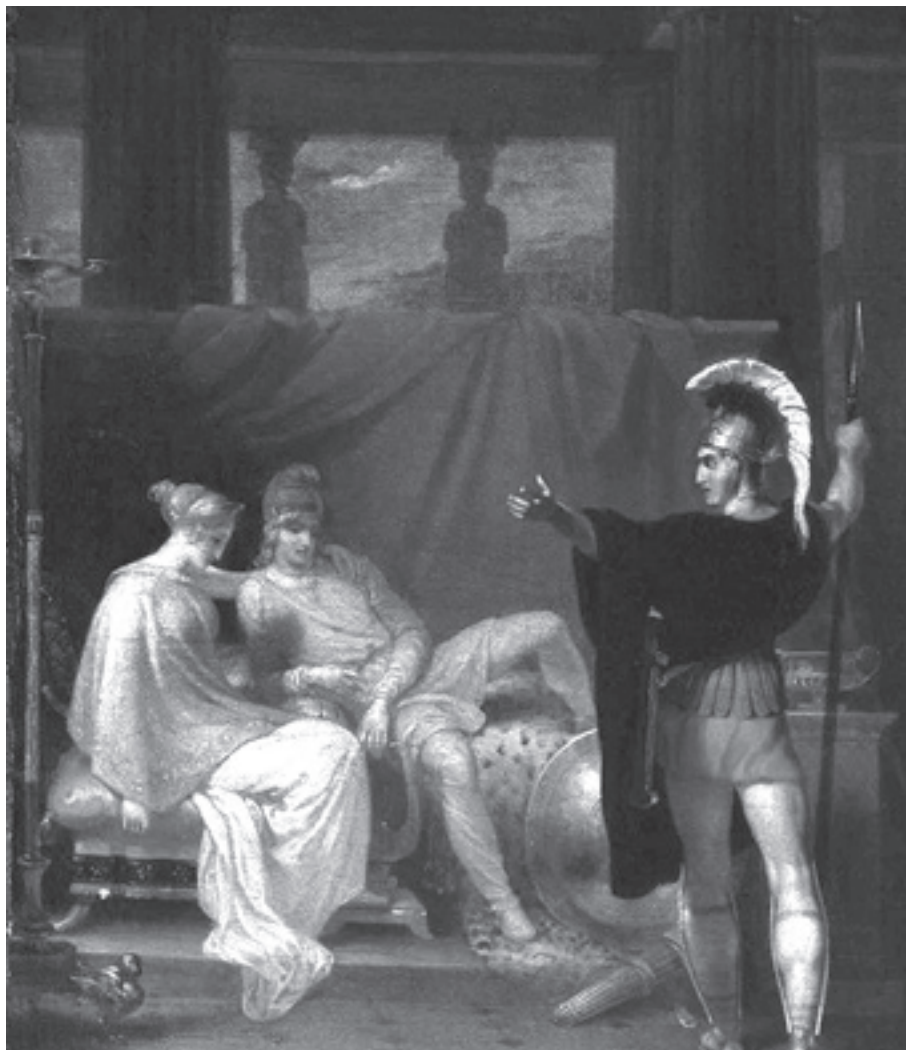
De őszintén szólva mindig zavart valami az egyébként – azt remélem – logikus elemzésemben, az *Ilias* harmadik énekének mint az eposz humor- és komikumforrásának bizonyításában. Paris. Mégiscsak ő volt az istennői szépségverseny istenek kiválasztotta döntőbírája, ő volt a trójai háborút kiváltó ösbűn elkövetője, és ő volt Achilleus megölője. Nem utolsósorban pedig – s ezt éppen az *Ilias* fentebb idézett szöveghelyei bizonyítják, ő – az eposz sok más hősével együtt – a csatamező hőstettekkkel is jellemezhető harcos hőse! De akkor miért is állítja be őt Homéros ennyire – mondjuk ki! – mulya, gyáva, szélsőségesen harcképtelen alaknak? Ráadásul az eposz első harci jelenetében látjuk őt ebben a reá nézve egyáltalán nem hízelgő jelenetsorban, amikor még semmi sem történt a csatamezőn, most kezdődik (*kezdődne*) a trójai háború eposzi bemutatása. Nyersen fogalmazva: miért neveteti ki mindenkori közönségével – velünk is! – Homéros Parist (és persze egészen más okokból, de Menelaost is)? Paris csatamezőn bemutatott csetlésen-botlásán a *rhapsodosok* közönsége vagy az eposz olvasói, meggyőződés, minden

korban felhőtlenül nevettek-nevetnek. Ellenállhatatlan, remek poénok tárháza a boccacciói történetlezárás. Egy komédiai toposzjelenet forrásánál vagyunk, amikor a megmagyarázhatatlanul eltűnt szerelmi vetélytársát őrzöngve kereső Menelaost és az eközben Helenével szerelmeskedő Parist látjuk. És mégis.

„Tragédiának nézed? nézd legott / komédiának, s mulattatni fog” – mondja Madách Lucifere a konstantinápolyi színben Ádámnak.²¹ Fordítsuk le/át Homéros Paris–Menelaos-jelenetere e Madách-sort, s olvassuk újra az éneket egy játékos „Komédiának nézed? nézd legott tragédiának, s mulattatni fog!” gondolat jegyében! Vagyis mi lenne, ha *komolyan*, a komikus-ironikus mozzanatokot és hangsúlyokat zárójelbe téve olvasnánk minden mondatot, kifejezést, szót, amelyet a harmadik ének szereplői mondanak, s így próbálnánk megérteni a szituációkat, a hősök tetteinek és szavainak mozgatórugóit, az összeecsapásokban résztvevők jellemét?

Kezdjük a harmadik ének nyitóképével, vegyük újra szemügyre a trójai sereg élén valóságos fegyverzet-arszenálban az ellenségre viharként támadni akaró Parist. Már itt fel kellett volna tűnjön, hogy ilyen felszerelésben egyszerűen nem lehet harcolni! Két dárda, kard, íj, párdúcubőr, ehhez még ordítás; nem, ha harcra kerülne sor, ez a rengeteg fegyver csak útban lenne – miközben ennek a Parisnak nincs se pajzsa, se vértje, se sisakja... –; ilyen harcba indulás egyszerűen nincs! A magára vett fegyverraktár egyrészt nagyon *sok*, másrészt ebben az összeállításban felhasználhatatlan, semmire nem jó! Milyen fegyvernemben vívna meg Paris az ellenséggel?! Íj? Ehhez le kellene tennie a két dárdát, meg a kardot. Kard? Hová teszi a dárdáit, meg az íját? Dárda? Hogyan lehet elhajítani egyszerre két dárdát? Nézzünk szét a csatamezőn, nincs az *Ilias*ban egyetlen hős, aki két dárdával indulna a csatába! Az is kérdéses, vajon miért éppen Paris az első trójai hős – ráadásul serege élén rohanó *hadvezérként!* –, akit az eposz szerephez juttat. Ilyenek a trójai harcosok, hősök? S ha gyanúsak tűnt ez a nyitókép, Paris és csatára való készülésének bemutatása, nem ér csalódás minket Paris megfutamodását látva, amikor megpillantja Menelaost, amint az harcsizkezeréről a földre ugrik.

Paris készült erre az – esztelen és esélytelen – hőstettre, ahogyan készül Hektór is a huszonkettedik énekben, amikor ugyan tudván tudja, hogy teljességgel reménytelen felvennie a harcot a bosszúszomjas, őrzöngő Achilleusszal,²² mégis a várfalakon kívül marad, hogy ezzel megvédje Tróját: feláldozza magát, hősi halált hal városáért, szeretteiért, népéért, mert tudja, hogy az ő megölése a legyőzhetetlen ellenfél célja, nem pedig Trója



2. kép. Hektór szemrehányásokkal árasztja el Parist (*Ilias* VI. 325–368).
Richard Cook, 1808

elpusztítása (XXII. 99–130). Tehát ott áll a falakon kívül, „*töpreng és vár* (XXII. 131), *Achilleusz meg jött közelébe*” (XXII. 132). És ekkor:

Megremegett Hektór, amikor meglátta, bevárni már nem merte, a várkapu mellől félve futott el. És Achilleusz, gyors lábában bizakodva, rohant rá.
Ilias XXII. 135–137

A végeredményt ismerjük. Ugyanakkor a szakirodalomban nem tulajdonítanak jelentőséget annak, hogy – szigorúan az eposz idő- és történetkeretén belül! – Hektór önfeláldozásával igenis elérte célját: hősi halálvállalásával – *hic et nunc* – megmentette Tróját a pusztulástól. Az *Ilias* záróképe nem Trója eleste, még csak nem is Trója ostroma, hanem a hazáját élete árán megmentő Hektór siratása, a Nagy Hős eltemetése (XXIV. 783–804).

Paris a harmadik énekben pontosan ugyanazt teszi, amit Hektór, Trója legnagyobb hőse a huszonkettedik énekben: a háború tizedik évében megkísérli megmenteni városát. Felajánlása, hogy megvív Menelaossal egy kilátástalan párviadal teljesen illogikus vállalása, a biztos halálba indulás. Mindenki pontosan tudja, ő maga pedig a legjobban, hogy semmi esélye

Menelaos ellen – miként Hektórnak sem lesz szemernyi esélye Achilleusszal szemben.

Természetesen az, amit Paris felvet Hektórnak – hogy párviadaluk (mármint a Menelaossal megvívandó összecsapás) győztese vigyen mindent, nőt, kincseket, a háborúnak pedig legyen ezzel vége, görögök és trójaiak ezentúl éljenek békében egymással –, remek megoldás lenne az immár tíz éve tartó, mindkét oldalon rengeteg szenvedést okozó háború lezárására. Csak hát jóval korábban is meg kellett volna ennek az ötletnek születnie valakinek a fejében – ha nem is feltétlenül Pariséban, ahogy most történt, de mondjuk egy jós – Kalchas vagy Helenos – igazán rájöhetett volna erre a pofonegyszerű, minden szempontból logikus megoldásra.

Hosszú előkészületek után (szemléltetés a falról, a görög vezérek leírása, bemutatása Priamosnak, Paris és Menelaos beöltözése a harcra, III. 121–323) jutunk el az összecsapásig, s az a fent részletesen leírt, Paris számára csúfos és megalázó eredménnyel zárul. Menelaos pontosan úgy bánik el Parisszal, ahogyan majd Achilleus fog Hektórral, így e két, görög győzelemmel végződő párviadal mintegy keretbe foglalja az *Ilias* cselekményét.

Csakhogy a keretet alkotó jelenetek közötti szerkezeti azonosságok egy ponton véget érnek: két trójai-görög párviadal, mindkét esetben a harci cselekmények, a háború lezárása a tét, a trójai fél párviadalt vállaló elszántsága mögött az áll, hogy bár teljességgel esélytelen, halálával, önfeláldozásával megvédje hazáját. De csak egyikük éri el célját, Hektór.²³ Paris is eljut addig a pontig, hogy ellenfele már készülhet halálos csapást mérni rá, mi több, ő háromszor is eljut e rettenetes pillanatra: Menelaos dárdája, majd kardja, végül pusztá keze egyenként is elég lenne, hogy megölje, de mindhárom alkalommal megmenekül a végtől: először mintha saját ügyességének köszönhetően történne így, az utolsó pillanatban elhajol a pajzsán, vértjén, ingén behatolt dárda elől, „ám Paris elfordult s kikerülte az éjszínű véget” (III. 360), amikor pedig másodszor Paris sisakjára lecsapó kardja *három- s négyfele török*, Menelaos tudja, utólag pedig pontosan meg is érti, milyen hatalomnak köszönheti ezt a kudarcot:

*Zeusz atya, nincs nálad pusztítóbb az isteni égben:
hittem már, hogy Alexandrosz bűnhődik a bűnért:
s íme, a kard eltört a kezemben, s hasztalanul szállt
markomból kelevézem is, őt nem ütötte keresztül.*

Ilias III. 365–368

Végül, a harmadik próbálkozásnál, pontosabban gyilkolási kísérletnél, amikor pusztá kézzel támad Parisra, már sikerül a földre tepernie és sisakjánál fogva vonszolnia a görög tábor felé a minimális ellenállásra is képtelen ellenfelét, ám korai még diadalmámora, mert:

*elvonsozolja talán, s nyer is evvel fényes örök hírt,
Aphrodité, Zeusz lánya ha nem veszi észre azonnal,
és a leölt bika bőrét el nem tépi [Paris] állán:
hát izmos keze így csak üres sisakot ragadott el.*

Ilias III. 373–376

Tehát Zeus és Aphrodité. Két isten együttes erővel akadályozta meg, hogy Menelaos bosszút álljon a csábítón, a feleségét elrabló Parison. De ne feledjük, ez nem Paris akarata szerint alakult így, számára ez az énekvégi (III. 440–448) *szerelemnek örülés* egyúttal harcos hőssé válási kísérletének bukása is.

Csekély vigasz lehet Paris számára, de mi azért emeljük ki összefoglalásul, hogy az *Ilias* harmadik éneke arra is bizonyíték, hogy az eposz értékvilága sokkal gazdagabb annál, sem hogy a pozitív erények számbavételekor megelégedhetnénk a harcos hősök erényeinek felsorolásával. A szépség, a helenéi szépség éppúgy, mint ez esetben éppen a férfiszépség, lám, a hőseposzban is szerephez jutható érték. Paris nők elcsábítására-elrablására-megszöktetésére való képességének története tehát nem idegen test az eposzban, hanem megörökítésre, elgondolkodásra és az örök emlékezet számára megőrzésre érdemes, hősi erény.

Jegyzetek

- 1 A görög hős-fogalom mindmáig legalaposabb elemzése: Nagy 1979.
- 2 *Ilias* IV. 394.
- 3 *Ilias* II. 484–760, a hajókatalógus részletes elemzése: Hope Simpson–Lazenby 1970.
- 4 *Ilias* II. 517–518.
- 5 *Ilias* II. 659. Neki külön története is van, s az nem igazán hős, mivel *derék nagybátyját megölte s menekülnie kellett...* II. 661–664, lásd Kirk 1985, 226–227.
- 6 Buxton 2022, 157–186.
- 7 *Ilias* XIII. 660–671.
- 8 Akinek talpába fűrödött nyilvesszője: *Ilias* XI. 369–382, vö. Kirk 1993, 267–269.
- 9 Az *Ilias*-szöveghelyeket Devecseri Gábor (Budapest, 1967) fordításában közlöm.
- 10 *Ilias* XI. 400.
- 11 *Ilias* XV. 341.
- 12 *Ilias* XXII. 430–436.
- 13 Whatelet 1988, 818–826.
- 14 *Bibliothéké* III. 10, 8; 12, 5.
- 15 Euripidés *Andromaché* 294–298, *Trójai nők* 921, Pausanias X. 12, 1, Cicero *De divinatione* I. 21.
- 16 Ovidius *Metamorphoses* XI. 749–759.
- 17 *Ilias* III. 17–18.
- 18 *Ilias* III. 15, 30, 37, 58. Vö. Wathelet 1988, 814–818.
- 19 XXIV. 217.
- 20 *Ilias* III. 86–94.
- 21 Madách Imre: *Az ember tragédiája. Hetedik szín*. Az eretnekek egyetlen *i* betűért vállalt halálbüntetés-vállalásán elborzadó, hitetlenkedő felkiáltása – „hát egy *i* miatt is / mehetni illy elszántan a halálba? / Mi akkor a magasztos, nagyszerű?” – *mutatis mutandis* pontosan illik Paris Menelaos elleni, párviadalra való kiállítására.
- 22 Shannon 1975, 24–28. Achilleus alakja és fegyverei a vázaábrázolásokon is hangsúlyozottan egyedülálló, kiemelkedő harcos erényeit emelik ki: Lowenstam 1993.
- 23 Fenik 1968.

Bibliográfia

- Buxton, R. 2022. *The Greek Myths that Shape the Way We Think*. London.
- Fenik, B. 1968. *Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*. Wiesbaden.
- Hope Simpson R. – Lazenby, J. F. 1970. *The Catalogue of Ships in Homer's Iiad*. Oxford.
- Kirk, G. S. 1985. *The Iliad: A Commentary. Vol. I., Book I–IV*. Cambridge.
- Kirk, G. S. 1993. *The Iliad: A Commentary. Vol. III., Book IX–XII*. Cambridge.
- Lowenstam, S. 1993. „The Arming of Achilles on Early Greek Vases”: *ClAnt* 12, 199–218.
- Nagy, G. 1979. *The Best of the Achaeans: Concept of the Hero in Greek Poetry*. Baltimore.
- Whatelet, P. 1988. *Dictionnaire des Troyens de l'Iliade. I–II*. Liège.
- Shannon, R. S. 1975. *The Arms of Achilles and Homeric Compositional Technique*. Leiden.

Gyász és öröm az *epinikionban* Pindaros 8. isthmosi ódájához

Agócs Péter

1.

Pindaros archaikus pesszimizmusáról egész cikket lehetne írni. Győzelmi ódáit (*epinikionjait*), ezeket az egyéni teljesítményt ünneplő kardalokat, beleng a mulandóság és a halandóság élménye. Példának azokat a 11. nemeai ódájából való sorokat (13–16) lehetne venni, ahol a költő az emberi boldogság beteljesedését a gazdagságban, a veleszületett kiválóságban és a nagy tettekben, tehát az *aretében* látja – olyan tulajdonságokban tehát, amelyeket szerinte az ünneplelt (Aristagoras, a sehonnai kis Tenedos-szigeti arisztokrácia szeme fénye) és családja tökéletesen – és természetesen – megtestesítenek:

*ha dúsgazdag is az ember és másokat szépségben felülmúl,
és ha a versenyekben kitűnve kimutatta győztes hatalmát –*

mielőtt a figyelmét azonnal a minden embert előbb-utóbb utolérő halálra irányítja:

*emlékezzen arra, hogy a test, amit öltöztet, halandó,
és hogy mindennek végén ő földből szőtt ruhát visel.¹*

Hát igen. Itt a kiváltságosan gazdag, szép, a versenyeken győztes futamokat megnyerő, a hatalomra joggal pályázó embert a szegénnyel, a csúnya és köpcös kis piaci áruval vagy rabszolgával végleg egyenlővé tevő *danse macabre* pindarosi előhangja ez, ami persze az antik (különösen a római) és az egyetemes európai kultúrában nagy szerepet kap majd. A Marcus Vesonius Primus cserzőműhelyé alakított pompeii házában megmaradt nyári *tricliniumon* talált *memento mori* mozaik (1. kép), a mindent lemérő függőónnal, a gazdag, illetve a szegény emberekre jellemző felakasztott viseleteivel, Fortuna kerekével, az emberi lelket jelentő pillangóval, és fölötté a vigyorgó halálfej fehér koponyájával, ennek a hangulatnak a kissé trimalchióiává átfogalmazott variánsa.² Vagy Horatius szavait fölidézve a Delliusnak címzett ódából (II. 2, 25–28, ford. Kőrösi Imre):

*omnes eodem cogimur, omnium
versatur urna serius ocibus
sors exitura et nos in aeternum
exilium inpositura cumbae.*

*Mindannyian egy helyre jutunk.
a sors kockázik, és ha majd dob, előbb-utóbb,
mind végtelen száműzetésbe
kényszerülünk a hajós ladikján.*

A gondolat képi és irodalmi befogadástörténete tehát gazdag és jól ismert, és a dicsőítő költészetnek is egyébként gyakran visszatérő toposza, de éppen itt a halálnak és a halandóságnak ez a hangsúlyozása éppen furcsának tűnhetne. Pindaros visszatér hozzá a 8. pythói óda végén (95–97), ezekben a talán leghíresebb és mindenképpen utolsó datálható soraiban:³

ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ
 ἄνθρωπος· ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
 λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μειλίχως αἰῶν.

*Egynapélők! Kicsoda valaki? Ki is a senki? Álomárnyék
 az ember. De ha a Zeus-adta ragyogás eljön,
 az embereken ragyogó fény honol és édes élet.*

Az ezekhez a sorokhoz írt scholion írója kételyeinek ad hangot.⁴ Vannak, mondja, akik Pindarost itt bírálják azért, mert az emberi életet gyászolja, miközben *enkómiont* ír. A scholion az ellentmondásban inkább műfaji problémát lát. A hírnév és a halál összefüggéséről alkotott nézet, amelyet a költő győzelmi ódáiban szereplő gnómák propagálnak, nagyjából egybeesni látszik a homérosi eposzok kíméletlen helyzetábrázolásával. A halál elkerülhetetlen, bár egyes kivételesen szerencsés emberek a győzelemben megtestesülő *areté* révén és a diadalt elismerő és emlékeztető éneken keresztül halhatatlan hírnevet, vagyis *kleost* nyerhetnek. A halállal, a sötétiséggel és a halottak felejtésével a győzelmi ünnep, a *kómos* fényes vitalitása áll ellentétben. A halandóság az életnek az a sötét határa, amelynek jelenlétében a nagy emberi teljesítmények, az *aretai*, erősebben fénylenek: emiatt harcol a harcos, emiatt száll versenybe az atléta, és emiatt ünneplik ezeket a költők, ahogyan és amíg lehet. Pindaros valójában egészen odáig megy, hogy azt állítja – például itt, a 7. nemeai óda 14–16. soraiban –, hogy az ének az *egyetlen* módja annak, hogy a győztes, a családja és a városa méltó és tartós helyet nyerhessen az emberi emlékezetben.⁵

ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσσοπτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,
 εἰ Μναμοσύνας ἔκατι λιπαράμυκος
 εὐρηται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων ἀοιδαῖς.

*Egyetlen útja van a szép tettek tükrének:
 ha Mnemosyné, a ragyogó fejdíszes istennő akaratából
 a sok fáradozást viszonzza a szavak híres éneklése.*

Az emlékezetet Pindaros szerint énekkel fel kell ébreszteni, és aztán életben kell tartani.⁶ A költői emlékezetgyártásnak (illetve emlékezetgondozásnak) ez a poétikája nagyon könnyen összekapcsolható a *kleos aphthiton*, a 'halhatatlan hírnév' homérosi és pánhellén gondolatával. Pindaros itt erős állítást fogalmaz meg arról a hagyományról és költői diskurzusról – ezek fontosságáról és hasznosságáról –, amelynek kontextusában ő maga is dolgozni akar. De a halálról és a társadalom kollektív emlékezetéről való pindarosi gondolkodásának van egy másik arculata is, amely különösen az Aigina szigetéről származó, általában fiatal fiúatlétáknak szóló, a költő ránk maradt életművének szinte egynegyedét, azaz 11 darabot kitevő ódáiban jelenik meg látványosan.⁷ Ezek az ódák a sziget mindennapi életébe, társadalmi és vallási szokásainak, rituáléinak és hiedelmeinek világába erős beágyazottságot mutatnak. Itt a halottsiratás, a temetési szokások, illetve az ősök kultusza – ami egyrészt a családhoz, házhoz vagy nemzetséghez kötődött, másrészt (és különösen a Kr. e. 480 utáni években) a városállami és pánhellén közös emlékezetben nyert kifejezést – jóval fontosabb szerepet játszanak, mint a nagy szicíliai zsarnokokhoz írt ódáiban. Aigina tehát egy zártabb, tradicionálisabb oli-



1. kép. *Memento mori* mozaik Pompeiiből
 (officina coriariorum M. Vesonii Primi, regio I. V, 2).
 Nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeum, Inv. 109982.
 Forrás: Wikimedia

garchikus közösség képét mutatja.⁸ Amikor Pindaros például az ódáját a zengő sírkökhöz vagy a sírnál bemutatott halotti italáldozathoz hasonlítja, az *epinikiont*, a győzelmi óda műfaját metaforikusan egy olyan szertartássá avatja, amelynek során a közösség a már halott és átszellemült ősoket ünnepli és tiszteli, ezzel biztosítva az emberi és családi lét és a hírnév folytonosságát.⁹ A sírkő és a hallotti áldozat megeremti a kapcsolatot múlt és jelen, jelen és jövő között. A pindarosi halál e két arca, a halhatatlan költői *kleos*, illetve a tárgyakban és a rítusokban és fizikai emlékekben testet öltő emlékezet, a győzelmi óda két elképzelt közönségének felel meg – az egyetemes vagy pánhellén *kleos*-hagyománynak egyfelől, másfelől pedig a családi és a társadalmi rítusokban és szokásokban élő helyi emlékezés kultúrájának.

Ezekből a motívumokból érthetjük meg, hogy Pindaros örömdáiban miért lappang ott mindenütt a halál. Másrészt abban is segítenek minket, hogy a halál jelenségét meghatározott argumentációs sémákba és a megszokott retorikai toposzok pindarosi rendszerébe kényszerítsük. Mindkettő az emlékezés és a tudás egy-egy hagyományára mutat rá, amire a költő alapozhat, amikor az emlékezet aktusait építgeti. De a scholiasta kissé szorongó megjegyzése nem volt értelmetlen, hiszen az antik görög szóbeli énekkultúrának egy íratlan alaptörvényére megy vissza, amely a műfajok és viselkedésformák tipológiai rendszerében gyökerezik. Az ókori görög életben ugyanis a gyász, a siratás viselkedésformáinak nyilvános kimutatása vagy a siratóénekek előadása az ünneppel, a *kómos*szal soha nem eshet egybe. Az ebből fakadó feszültségek Pindaros egyik

Pindaros 8. isthmosi ódája

<Az aiginai Kleandrosnak, fiúnak, pankrationban>

*Kleandrosnak és az ifjúságnak,
mint dicsőséges váltságot, ó ifjak,
valaki menjen már, s az apja Telesarchos
fényes portájánál
ébredsz föl a kómost,
az isthmosi versenyeken nyert győzelem fizetségét,
s azért is, mert Nemeában
megtalálta a versenyek diadalát. Ezért engem is,
bár fáj a szívem, arra kérnek fel, hogy az aranyfényű Múzsát idehívjam.
Nagy gyásztól megszabadulván ne essünk koszorúk árvaságába, és ne is szolgálj
szomorúságotnak. Otthagyva a gyógyíthatatlan bajokat,
a kemény szenvedés után is a polgároknak valami édeset énekeljünk,
hiszen egy istenség
fejüktől Tantalos kövét
fordította el,*

*azt a rettenetes Hellásra leselkedő veszélyt. Nekem azonban
a megessett dolgok félelme
akadályozza erős akaratomat. De jobb
mindig arra figyelni, ami a lábad előtt van,
mindenben: mert trükkös idő
lóg az emberek fölött,
kigöngyölytve az élet útját,
de ezek is az ember számára gyógyíthatók,
csak a szabadság legyen már meg.
Jó reménységgel törődjön az ember.
És olyan embernek, aki Thébai neveltje,
annak mindenképpen nyújtania kell Aiginának
a Charisok legszebb virágát,
mivel ők ketten ikerlányai voltak Aisóposnak,
a legfiatalabbak, és Zeusnak, a királynak, tetszését nyerték.
Aki Thébat szépfolysú Dirke mellett telepítette le, mint versenyszekérimadó
város vezérét,*

*de téged hozott el, Aigina, ő Oinópia
szülte neki, aki a dübörgő atya kedvenc
embere volt a halandók közül. Aki még
az isteneknek oldozta föl
azok peres ügyeit; az ő félisteni fiai
és fiainak Árész-szerette fiai
bátorságukkal tűntek ki
a nyögő harc bronz tolongásában,
okosok voltak és bölcsszívűek.
Erre az istenek népgyűlése emlékezett,
amikor Zeus és fényes Poseidán egymással Thetis
nászja miatt vetekedtek,
mert mind a ketten akarták, hogy a maga szépséges felesége legyen,
mert a szerelem ejtette őket rabul.
De az istenek halhatatlan elméje ezt a nászt
nekik nem valósította meg,*

*epinikionjában, az általunk 8. isthmosi ódaként is-
mert költeményében érhető leginkább tetten, ahol
a dicséret és az ünneplés a gyásszal egyenesen
konfliktusba kerül. Kleandrosnak, Timarchos fiá-
nak, a fiatal aiginai pankratiastának állít emléket,
aki, mint a szöveg összefüggéseiből kiderül, Po-
seidón isthmiai játékaiban nyert versenyt valamikor
a Kr. e. 470-es évek elején, a nagy perzsa háború
vége után közvetlenül, amely győzelemhez nem
kis részben hozzájárultak maguk az aiginiaiak is.
Mint látjuk majd, Pindaros a 8. isthmosi ódában
szándékosan generálja és a maga retorikai céljaira
használja fel a gyász és az öröm közti feszültsé-
get, annak érdekében, hogy a maga költői hagyó-
mányairól és az epinikion műfajáról igen árnyalt
képet fessen.¹⁰*

2.

Kezdjük tehát az ismerkedésünket az óda első
(1–18.) soraival!

A' Κλεάνδρω τις ἀλικία
τε λύτρον εὐδοξον, ὃ νέοι, καμάτων
πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον
ἰὼν ἀνεγειρέτω
κῶμον, Ἴσθμιάδος τε νί-
κας ἄποινα, καὶ Νεμέας
(5) ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξ-
εὔρε· τῷ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχνύμενος
θυμόν, αἰτέομαι χρυσεῖαν καλέσσαι
Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πενήθ<εω>ν λυθέντες
μήτ' ἐν ὄρφανίᾳ πέσωμεν στεφάνων,
(7) μήτε κάδεα θερά-
πευε· παυσάμενοι δ' ἀπράκτων κακῶν
γλυκὺ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·
ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς
(10) γεῖ Ταντάλου λίθον παρὰ
τις ἔτρεψεν ἄμμι θεός,

B' ἀτόλματον Ἑλλάδι μό-
χθον. ἀλλ' ἔμοι δεῖμα μὲν παροιχομένων
καρτερὰν ἔπαυσε μέριμναν· τὸ δὲ πρὸ ποδὸς
ἄρειον αἰεὶ βλέπειν
χρῆμα πάν· δόλιος γὰρ αἰ-
ὼν ἐπ' ἀνδράσι κρέματαί,
(15) ἐλίσσω βίου πόρον· ἰ-
ατὰ δ' ἐστὶ βροτοῖς σὺν γ' ἐλευθερία
καὶ τά· χρῆ δ' ἀγαθὰν ἐλπίδ' ἀνδρὶ μέλειν.
χρῆ δ' ἐν ἑπταπύλοισι Θήβαις τραφέντα
Αἰγίνα Χαρίτων ἄωτον προνέμειν,
(17) πατρὸς οὐνεκα δίδυ-
μαι γένοντο θύγατρεις Ἀσσωπιδῶν {θ'}
ὀπλόταται, Ζηνὶ τε ἄδο ν βασιλεῖ...

*Ó, ifjak, valaki menjen már, és az ifjú Kleand-
ros tiszteletére, apja, Telesarchos fényes portá-
jánál viszonzásképp ébredsz föl a kómost, az
isthmosi győzelem dicsőséges jutalmaként, és*

azért, mert Nemeában is [5] megtalálta a versenyek diadalát. Ezért engem is, bár fáj a szívem, arra kérnek, hogy az aranyfényű Múzsát idehívjam. Nagy gyásztól megszabadulván ne essünk koszorúk árvaságába, [7] és ne is szolgálj szomorúságotnak. Otthagyva a gyógyíthatatlan bajokat, a kemény szenvedés után is a polgároknak valami édeset énekeljünk, [10] hiszen egy istenség fejüktől Tantalos kövét fordította el, azt a rettenetes, Hellasra leselkedő veszélyt. Nekem azonban a megesett dolgok félelme akadályozza erős akaratomat. De jobb mindig arra figyelni, ami a lábad előtt van, mindenben: mert trükkös idő lóg az emberek fölött, [15] kigöngyölitve az élet útját, de ezek is gyógyíthatók az ember számára, csak a szabadság legyen már meg. Jó reménységgel törődjön az ember. És egy olyan ember, aki Thébai neveltje, mindenképpen Aiginának kell, hogy nyújtsa a Charisok legszebb virágát, [17] mivel ők ketten ikerlányai voltak Aisóposnak, a legfiatalabbak, és Zeusnak, a királynak, tetszését nyerték.

A modern kritikai hagyomány leginkább kicsit sutának, nem eléggé pindarosinak tartja ezt az indítást, de ennek éppen az ellenkezője igaz. A 8. isthmosi óda kezdete sok elemében valóban rendhagyó, de ez leginkább a javára válik. Pindaros epinikionjai általában ennél lassúbb felütéssel, formális *prooimion*nal kezdődnek, amely indító részt általában négy alaptípus valamelyikébe lehet besorolni: 1) az istennek, megszemélyesített hatalomnak vagy a hely szellemének szóló formális himnusz, amely gyakran a valódi kultikus himnuszok klétikus formáját ölti magára; 2) önreferenciális hasonlat; 3) priamola, amelyben a költői hang a tárgymegjelölést amolyan drámai aktussá emelve a dicséret néhány lehetséges tárgyát jelöli meg, hogy a legutolsót végérvényesen magához emelje; 4) a gnómius, általánosító-moralizáló indítás, ún. diszkurzív felütéssel.¹¹ Ezen típusok mindegyikére igaz, hogy a témaválasztást és a győztes és az alkalom említését későbbre halasztja. A mi ódánk azonban *in medias res* vág bele bátran a nevek és névmások halmozásába, a konkrét „itt és most” felvázolásába, míg a főigei imperatívus ἀνεγειρέτω (4. sor) erős sürgetést jelez. Az ünnepelt neve, Kleandros, egészen rendhagyó módon a dal első szava. A ház ἀγλαός ('fényes, sugárzó'): a melléknév a ragyogás, az ünnep, a *kleos* hangulatát sugallja, ahogy a győztes neve is. De a kirajzolódó beszédkontextus legfontosabb jele a második sorban a 'te' névmás – a beszélő arra kéri Aigina város fiatalságát, hogy menjen és ébressze föl a kómost Timasarchos háza előtt, ahol a győzelem megérdemelt ünnepét megülik majd. Az epinikion gyakran kómosnak ábrázolja magát. A szó egyaránt jelenti magát az éneket, a kíséret táncot, az előadó csoportot vagy kart, és az alkalmat, a mulatság egészét: kómost ébreszteni ebben az összefüggésben annyit jelent, mint az éneket és a győzelem ünnepét elkezdni.¹² Az, hogy ezt a dalindító kómost az éppen zajló kardalelőadással kell azonosítani, az egész beszédaktus ünnepi keretéből és annak az ünneplésnek a tárgyából világos. Az énekesek, mint kómos, nem egy, hanem két győzelmet ünnepelnek. Az egyik az *isthmosi*, a másik a *nemeai* játékokon elért siker, és a költői megnyilatkozás ezekben találja értelmét és magyarázatát. A győzelmi ének szinte automatikus választ ad a győzelem tényére – sőt, mint váltságdíj (*lutron*, *apoina*), akár ellenértékként is szolgál, amellyel a társadalom mintegy viszonzozza a fiatal győztes tet-

mert a jövődölésekre
szólt meg Themis, a bölcs tanácsos,
mondva, hogy elrendeltetett az, hogy a tengeristennő
apjánál erősebb fiút s kormányzót
szül majd, aki a villámnál
és a rettenetes szigonynál
erősebb új fegyvert
kezével vetni fog, ha Zeusszal vagy Zeus testvérével
kel frigyre. „De ezt mind
hagyjátok abba! Hadd érje őt halandó nász,
és kénytelen legyen végignézni,
ahogy fia haldoklik a háborúban,
bár kezét tekintve olyan, mint Arés,
és lába kiválóságában olyan, mint a villám.
Adjuk szerintem oda Péleusnak,
mint megtisztelő isteni nászajándékot,
akiről az a hír járja, hogy ő a legistenfélőbb,
akit Iólkos földje valaha nevelt.

Induljanak azonnal az üzenetek
Cheirón halhatatlan barlangjába,
és Néreus lányát ne engedjük, hogy a viszály virágjait még egyszer
kezünkbe adja:

a telihold estéin
oldozza fel a hērös által
a szüzessége vágyott zablyáját. ” Így szólt Kronos fiainak
szóval az istennő: ők pedig halhatatlan szemöldökkel
rábólintottak arra. Szavainak gyümölcse nem hervadt el.
Mert mondják, hogy együtt intézte az istenek
ura Thetis nászát,

és a bölcsök szája
Achilleus fiatal kiválóságát jelentette az olyanoknak,
akik nem tapasztalhatták:
aki Mysia szőlőben gazdag
sikságát vérezte Téléphos
folyatva,

és Atreus fiainak nostos-hidat vert,
és Helenét szabadította ki,
kivágva Trója inait, akik őt
korábban vissza akarták verni,
miközben a harc gyilkos
munkáját szervezte a síkon,
Memnón büszke erejét és Hektórt
és más hősi harcosokat. Akiknek Persephoné
házát mutatta Achilleus, Aiakidák őrzője,
és Aigináról és a saját származásáról tett tanúbizonyságot.
Őt még halálában sem hagyták magára az énekek,
hanem máglyája és sirja mellett
ott álltak a Helikón szülőlánnyai,
és sokhírnevű siratójukat énekelték.
Tetszett tehát a halhatatlanoknak,
hogy a nemes és halott daliát
az istennők énekeinek ajándékozzák.

*Ez az elv most is érvényben van, és a Múza-szekér siet,
 hogy sírkövet zengjen Nikoklésnek,
 a bokszolónak. Dicsérvétek őt,
 aki Isthmia völgyében
 nyert dór zellerkoszorút, hiszen akkor
 ő is a körüllakók
 embereit legyőzte, megfutamítva őket
 kérlelhetetlen öklével.
 Őra apja nemes testvérenek fia szegyet
 nem hoz. Kortársai között kössön tehát valaki
 Kleandrosnak pankrationért
 puha mirtuszkoszorút, hiszen
 őt Alkathoos [megarai] játéka és
 Epidaurusban az ifjúság őt korábban szerencsével fogadták.
 Derék embernek elegendő anyaga van arra, hogy dicsérje őt, mert
 a dicsőségben nem tapasztalatlan ifjúságát
 <véka alá> nem rejtette el.**

Fordította Agócs Péter

tét. Ez a fajta élénk beszéd mód, ahol például a versbeszélő a helyett, hogy „neked énekelek”-et mondana, inkább azt mondja, hogy „neked énekelni fogok”, a fogalmak szintjéről társadalmi drámává emeli a költői gondolatokat. Maga a szövegalkotás folyamata és ideje kerül ezáltal a középpontba, és a dal előadását egy későbbi időszakra számúzi, ami a Kr. e. 5. századra általános retorikai fogássá vált mind az *epinikion*ban, mind általában az enkómionokban. Ezáltal a költői beszéd spontán megnyilatkozásnak mutatkozik. A szöveg azt játssza el, hogy itt, a közönsége előtt spontánul jön létre, a maga választásait, formai döntéseit, erős fordulatait drámai fordulatokká, döntéshelyzetekké téve, amelyek előttünk zajlanak a vers belső idejében, akár hallgatók vagyunk, akár olvasók.

Valóban kevés tehát az olyan *epinikion*, amely olyan élénk, a szemünk láttára kibontakozó dráma és ünnep hangulatát rajzolná élénk, mint a 8. isthmosi óda. Az 5. sortól a hangulattváltások egész sora bontakozik ki. A beszélő (akit magától értetődően a 15–16. sorokban szereplő „thébai emberrel” azonosítunk) elkülöníti magát a *kómostól*: valamilyen személyes gyászt említ, és úgy beszél, mintha a dalnoki küldetéséért annyira nem lelkesedne. Az innen az egész első strófát végig kísérő gyászszólam szinte teljesen egyedülálló és párhuzam nélküli az *epinikion*-corpusunkban, és a valószínűsíthető történelmi háttérrel függ össze. Bár Kleandros két győzelme pontosan nem datálható, az itteni rész nyelvezetéből már világos, hogy az ünnep, amelynek az *epinikion* emléket állít, valamikor nem sokkal a Kr. e. 480/479-es görög-perzsa háború vége utánra tehető. Erre mutat Hellas említése, Tantalos köve, a félelemtől való csodás megmenekülés, illetve a Szabadság, *Eleutheria* említése, amely fogalom a Xerxés vezette támadás elleni győzelem korai emlékeztetőiben fontos szerepet játszott.¹³ Bár Pindaros dicsőítő költészetében elvéve tesz utalásokat a kortárs történelemre, ami a 8. isthmiai *prooimion*-ját mégis igazán különlegessé teszi, az az a mód, ahogyan a beszélő drámai monológjában helyet kap ez a történelmi helyzet. A kritikai hagyomány erről többnyire életrajzi magyarázatokat gyárt, amelyek szerint a beszélő, akit természetesen a thébai költővel azonosítanak, a saját thébaiságáért kér bocsánatot az aiginaiaktól, a szülővárosa Perzsa melletti médizáló kiállítására utalva.¹⁴ De a thébiai kollaboráns viselkedése miatt érzett szégyennek itt nincs helye. A sorok nem egy helyi thébai vagy aiginai nézőpontot fejeznek ki, hanem egy egyetemesebb pánhellén perspektívát. Itt nem annyira a háború politikai végkifejletéről van szó, hanem inkább a hatalmas vérvesztéséről: a szövegben hemzsegnek a halálra, a gyászra, az árvaságra utaló kifejezések, a háborús gyásznak egy olyan nyelvi regiszterére utalva, ami már Homérosnál is tetten érhető, és ami Tyrtaios harcra buzdító elégiáiban és az elesett harcosoknak emléket álló Kr. e. 6. és 5. századi epigrammákban nyomon követhető.¹⁵ Egyetemes érzések ezek, és az ógörögben költői kifejezésük konvencionális, a hagyományból örökölt irodalmi formákat ölt. A legfontosabb azonban, hogy az életrajzi értelmezés az öröm és gyász közti ellentmondást nem oldja fel, hanem inkább súlyosbítja azzal, hogy Pindaros arra való törekvésének ellentmond, hogy önmagát, mint thébait, az aiginaiak megbízható barátjának állítsa be – egy olyan gondolatnak, amelyet itt, a 15a–23. sorokban a Théba és Aigina, a két Aisopos-lánytól származó város között fennálló unokatestvéri kapcsolattal fejez ki. Amint látni fogjuk, ez a rokon kapcsolat a beszélő útját fogja egyengetni

* A görög szöveg, ha a modern kiadások megszokott triklinioszi javaslatát elfogadjuk, azt jelenti, hogy 'kigyóveremben': a szóképről és jelentéséről lásd Burnett 2005, 107–8, 4. jegyzet.

az óda központi mítoszában, s egyben Aigina mitikus múltjában.

A lírai hang látszólagos kételyei tehát az aiginai kontextuson belül nyernek leginkább értelmet egy, az ünnepelés helyes módjáról és mértékéről szóló szövegben. Azt lehet tehát mondani, mint sok más pindarosi szövegösszefüggésben, hogy az óda első huszonvalahány sora elsősorban a poétikáról szól. Ami személyesnek látszott, arról kiderült, hogy szinte teljesen a hagyomány nyelvéből és annak regisztereiből táplálkozott: a lírai hang a közösségért és ahelyett beszélt, és ami egyfelől a beszéd, az egyéni megnyilatkozás etikájához látszott tartozni, az másfelől nagyon is a szóbeli költészet poétikájának alapkérdéseit érinti. A *kómos*ban és annak kulturális hagyományaiban gyökerező lírai hang (A: 1–5) elindítja az énekbe foglalt ünnepet és felrajzolja annak helyi és időbeli beszéd- és rituális kontextusát, az alkalommal és a főszereplőkkel együtt. Ezután (B: 5–7) a személyes gyász hangjára vált, amit az A-hang aztán gondozásába vesz (7–12), a Perzsia elleni háborús győzelem szélesebb és diadalmasabb kontextusába helyezve a gyász hangjának kételyeit. Az ezután következő verssorok az ünnepelés elleni és melletti érveket egy még általánosabb, gnómiikusabb összefüggésbe helyezik: az emberi élet bizonytalan (a fejünk felett Damoklés kardjaként lógó idő [*dolios aión epikrematai*] gyönyörű és magyarra teljes gazdagságában lefordíthatatlan szóképe a Tantalos kövét a háborús fenyegetés allegóriájából a mindennapi élet morális allegóriájává fogalmazza át), a derék, valamirevaló ember a sorstól azonban mindig a lehető legjobbat várja, és aki thébai származású, az Aiginának a Charisok legszebb virágjait kell, hogy bemutassa. A kétely hangját teljesen elnyomja a gnómák tekintélyalapú hangja, amely egy általánosabb, hagyományos emberi bölcsesség nyelvén szólal meg. A részlet végén a vonakodó versbeszélő (B: 12–15), akit először a lírai én hangjával azonosítva a kómostól teljesen elkülönítettünk (*tó kai egó*), már azonosul az ünnepi *kómos* hangjával: az „én”-ből (5, 5a) „mi” lesz (5b–6a), aztán „te” (*therapeue*, 7) és megint „mi” (egy olyan „mi”, amely egyértelműen azonosul a kardal előadóinak énjével – lásd *damósometha*, 8 –, ahol az a mondat, hogy „mi valami édeset osztunk majd meg” egyértelműen és hagyományosan a kardal nyilvános előadására utal, megint egy Stésichoros óta létező szófordulattal¹⁶). Különböző, egymástól eltérő és egymásnak ütköző hangokról beszéltem, nem egészen helyesen, hiszen az egész szöveg inkább valamiféle szólóhangra írt párbeszédre hasonlít, ahol a lírai én vagy beszélő hol itt, hol ott, más-más pozícióval és állásponttal azonosul, hogy aztán újra másra váltszon: hol a szöveget és az éneket komponáló szerző (a thébai ember), hol az azt előadó aiginai *kómos*, hol egy általánosabb emberi bölcsesség álláspontjára helyezkedve, és ez arra is képessé teszi, hogy a költő, az előadó, az ünnepelt és az ünneplő közönség közös érzéseinek és gon-



2. kép. Attikai fehéralapos lékythos temetői jelenettel: a nő (jobbra) áldozatot mutat be a sírnál, miközben az elhunyt, egy heroizált fiatalember nézi – a férfi látja a nőt, de a nő nem látja őt. Bosanquet festő, Eretria, Kr. e. 450–440 körül. ARV² 1227, 1. BAPD 216329. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, Inv. 1935. Forrás: Wikimedia

dolatainak együttesen adjon kifejezést egy olyan szövegben, amely úgy adja magát elő, mintha valami egyenes, spontán reflexió lenne a győzelemre és egyúttal a háború veszteségeire is.¹⁷

3.

A gyász és öröm ilyenét összeütközését máshol is látjuk, Euripidés *Alkéstis*ében például, ahol ez a feszültség a cselekmény legmélyebb mozgatórugóinak egyike. Az ünnepnek, sőt az istenségnek sincs helye Admétos haláltól sújtott házában. A gyász, *pothos* vagy *penthos*, a csatatéri, hősi halálra való rendes és természetes reakció. És ez fordítva is igaz: a gyász idején nem helyénvaló az ünnep. Archilochos 13. töredékében (fr. 13 West) éppen ugyanezt a feszültséget látjuk kifejtve, ugyanolyan felhanggal, mint a 8. isthmosi óda nyitó soraiban:

κήδεα μὲν στονόεντα Περικλέες οὐτέ τις ἀστῶν
μεμφόμενος θαλίης τέρψεται οὐδὲ πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἄμφ' ὀδύνης ἔχομεν
πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
φάρμακον. ἀλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμ<έα>
ἐτρέπεθ', αἱματόεν δ' ἔλκος ἀναστένομεν,
ἐξαυτίς δ' ἐτέρους ἐπαμείβεται. ἀλλὰ τάχιστα
τλήτε, γυναικεῖον πένθος ἀποσάμενοι.

Periklésem, sem a polgárok, sem a város nem fog hibát találni gyászos bánatunkban, és az ünnepnek sem fog örülni. Olyan derék embereket mosott el a sokrobajú tenger hullá-

ma, és fájdalomtól duzzad a tüdőnk. De az istenek, barátom, gyógyíthatatlan fájdalomainkra mégis az erős helytállást adták ellenszerűl. Mindenkit máskor ér el ez a helyzet: most felénk fordult, és mi nyögünk a véres sebtől, aztán megint másra száll. De tűrjétek gyorsan, elhessegetve az asszonyi gyászt.

Sírni vagy nem sírni? Gyászolni vagy férfiasan túrni? Mindkét szöveg a *consolatio* toposzrendszerében marad, amelynek részei a hagyományból könnyen felismerhetők. Pindaros ebben a hagyományos nyelvezetben dolgozik, amelyet közben át is alakít, meg is újít. A gyász *achosáival*, *fájdalmával*, és *penthosáival*, az elveszett boldogság utáni vágyakozással egy még nagyobb, az egyetemes társadalmat érintő veszteséget állít szembe: az *orphanía stephanónt*, a koszorúktól való árvaságot. Mi lesz, ha a győzelmi koszorúk tekintetében elárvulunk? Mi lesz, ha gyász miatt megszüntetjük az ünnepet és önmagunk ünneplését? Létezhet-e olyan emberi közösség, ami nem ünnepli valamilyen formában magát?¹⁸

Pindaros *prooimionja* vegyes, egymásnak ellentmondó üzeneteivel azért idéz fel kételyeket, hogy utána megszüntesse vagy száműzze őket. A 8. isthmosi óda éppen az aiginai közönség teljes szívvel ünneplő közösséggé való átváltoztatásáról szól. A lírai én itt általában egy olyan általános vagy exempláris hangot használ, amely akárcikre, elvileg miránk is vonatkozhat. De ezek a sorok a pindarosi bélyeget is viselik, nem csak a metrumban, a szövelezésben, vagy az egész stílusában, hanem a thébai emberre való utalásában is. Ez természetesen *sphragis*, ami a szerző szöveg mögötti jelenlétére utal. Itt azonban még nagyobb váltás következik. Abból a tényből, hogy a két Aisópos-lány, Théba és Aigina, testvérek, Pindaros az *epinikion* hosszú és bonyolult, a mű közepén elhelyezkedő mítoszat bontja ki. Abban az időben indul a történet, amikor az istenek és emberek még keveredtek egymással. Théba és Aigina ikertestvérek voltak, egy folyó lányai, akiket Zeus szeretett. Az isten Thébát Dirké forrása mellé telepítette le, hogy a versenyfogatokat kedvelő város úrnője legyen, Aiginát azonban Oinópiá, a későbbi Aigina szigetére vitte, hogy ott szüljön neki fiúgyermeket, Aiakost, aki olyan igazságos volt, hogy még az istenek is hozza fordultak peres ügyeik megoldásáért, és aki az apjának legkedvesebb gyereke volt. Neki, Aiakosnak hős (*antitheoi*, 24) fiai születtek, akinek a fiai szintén hősök voltak: nagy harcosok és bölcssek. Maguk az istenek emlékeztek a félistenek erre a jóra való családjára, amikor Zeus és Poseidón azon veszekedtek, ki fogja Thetist, a gyönyörű tengeristennőt odavenni az ágyába. Mindketten a magukénak akarták, mondja Pindaros, de egyik sem vehette végül feleségül, azután, hogy meghallották azt, ami elrendeltetett. Hiszen Themis, a bölcs tanácsok úrnője, megszólalt, és azt mondta, hogy a sors vagy a végzet azt rendelte el, hogy ez a Néreis olyan fiúgyermeket fog szülni, aki az apjánál sokkal erősebb, aki a villámnál vagy a háromágú szigonynál hatalmasabb fegyverrel fog dobálózni, ha Zeussal vagy testvéreivel kel majd egybe. „Gyertek”, mondta, „állítsuk le ezt az örületet. Nyerjen Thetis inkább halandó ágytársat magának, és lásd, hogy pusztul el háborúban egyetlen fia, bár kezével olyan, mint Arés, és lábai kiválóságával olyan, mint a villám (szóval egy villámgyors *podas ókys*). Adjátok oda szerintem Péleusnak, Aiakos fiának, isteni nászajándéknak, akiről az a hír

járja, hogy nála istenfélőbbet nem nevelt fel Thessália földje. Küldjétek azonnal Cheirón halhatatlan barlangjába a hírt; és még egyszer ne váljék közöttünk viszály tárgyává Néreis lánya. A szüzességét Péleus vegye el.” Rábólintottak Kronos fiai Themis szavára, amelynek gyümölcse nem hervadt el. Hiszen azt mondják, hogy a főisten Thetis nászát bonyolította le együtt a többiekkel. A bölcs emberek szája (Pindarosnál a „bölcs, bölcssek” szó gyakran költőt jelent) adott hírt (és még ma is ad hírt) Achilleus fiatalkori *aretéjéről* azoknak, akik nem voltak ott (*apeiroisi*, 48). Achilleus Mysia szőlős alföldjét Téléphos vérével áztatta, és a Trójából való hazatérés hidját építette fel Atreus fiainak és megmentette Helenét, amikor Trója inait (azaz harcosait) lándzsával kivágta, azokat, akik próbálták őt visszatartani, miközben a csatatéren az emberpusztító harc munkáját végezte, legyőzvé Memnónt, Hektórt és más bajnokokat. Mint Aiakos házában őre, letessékeltte őket Persephoné házába, ezzel Aiginára és a saját gyökereire hatalmas fényt vetve. Őt még halálában sem hagyták magára az énekek, hanem máglyája és sírhantja mellett ott álltak a helikóni Múzsák, hogy *thrénos polyphámossal* (‘sokhangú siratóénekekkel’ vagy esetleg neki, Achilleusnak ‘sok hírnevet hozó [hiszen a *pháma* a *kleos* egyik szinonimája] siratóénekekkel’) hozzanak neki síráldozatot. Mert maguk az istenek ezt a bátor, de halott embert a Múzsák kezébe akarták odaadni.

Ez Pindaros egyik legsötétebb hangulatú mitikus elbeszélése, egy olyan vad, pátoszban gazdag és a költői előzményekhez képest tartalmilag is valószínűleg sok újítást felmutató szöveg, amit érdemes lenne mélyebben elemezni.¹⁹ Most csupán két nagy témát szeretnék kiemelni. Az első az *areté* és az öröklött és öröklődő kiválóság témája, a másik pedig a költői hagyományé. Pindaros a mítoszt Aiakos hős fiainak és unokáinak családfájával kezdi. Az Aiakidáknak közismerten fontos szerepe van Aiginán. Egyfajta alapítómítoszt szolgáltatnak, és a helyi hősöknek egy olyan csapatát, akik a mondák szerint (például Salamis előestéjén) még konkrétan harcba is szállhattak a szigetért és a tágabb hellénségért.²⁰ És ami Pindarosnak még életbevágóbb, Péleusszal és Telamónnal, Aiással és Achilleussal közvetlen kapcsolatot teremthet egyfelől a helyi mítoszok és kultuszok, másfelől Homéros egyetemes, azaz pánhellén epikája között. Ez a kapcsolat éppen Aiginán tűnik fontosabbnak, mint sok más helyen.

A Münchenben látható híres, késő archaikus – kora klaszszikus aiginai Aphaia-szobrok két oromcsoportján az Aiakidák egy-egy nemzedéke látható – a Héraklés, illetve Agamemnónnal fémjelzett hadjáratok részvevői, ahogy Trója seregei ellen szállnak harcba a hellének dicsőségéért.²¹ Mind a tizenegy győzelmi óda, amit Pindaros az Aiginaiaknak komponált, vagy őket említi, vagy az ő történetüket meséli el. Van, ahol Pindaros Aiakosra koncentrálna, és van, ahol Péleusra, Achilleusra vagy akár a telamóni Aiasra, akinek a legnagyobb *aristeiáját*, az *Ilias* XV. énekében szereplő jelenetet, amelyben Aiás egyedül védte meg Hektór fáklýáitól az akháj hajókat, Bacchylidés az aiginaiakhoz írt egyetlen *epinikionjában* mondja végig, a homérosi jelenet nagyvonalú parafrázisával.²² A 6. isthmosi ódában Pindaros olyan „törvényről” vagy „isteni kötelességről” (*themis*) beszél, amely az Aiakidák szóba hozását írja elő, ha az ember Aigina nevét veszi szájára:

ἔμμε τ', ὃ χρυσάρματοι Αἰακίδαί,
τέθμιόν μοι φαμί σαφέστατον ἔμμεν
τάνδ' ἐπιστείχοντα νᾶσον ῥαινέμεν εὐλογίαις.

Ó, ti aranszekeres Aiakidák (mondom)! Igen világos elvem van, hogyha lábamat erre a szigetre teszem, titeket mindig el kell árasztani dicséretekkel.

Az Aiakidák a szigetlakók legfényesebb büszkeségét képezték, nagyságuk forrásul szolgált és a város fiataljainak a legfontosabb viselkedési és cselekvési mintát kínálta.

Az aiginai kereskedőoligarchiáról, a város társadalmáról és politikájáról keveset tudunk,²³ de Pindaros költeményeiből egyértelműen kiderül, hogy az aiginaiak hatalmi elitje apai öröklésen alapuló nemzetségekre oszlott (*patrai*), és az ódái nagyon nagy érdeklődést mutatnak a genealógia és a patrilineális örökösödés iránt.²⁴ Az apák, nagyapák és más, már halott férfi ősök nagyon gyakran szerepelnek az élő rokonok mellett. És miközben a Kr. e. 5. századi aiginaiak tudatosan a mitikus kor után Epidauros földjéről odatelepedett dór telepesektől (és nem egyenesen az Aiakidáktól) származtatták magukat, Pindaros mégis, amikor az Aiakidákról beszél, elsősorban a kontinuitás és az örökség fogalmait használja. Rejtélyes módon tőlük függ a mai aiginaiak minden *aretéje*. Aiakost magát hērōsként tisztelték Aiginán, és az Aiakos-fiak hiper-maszkulinizációjától függ a mai aiginaiak természete is, amit a játékokon és a

háborúban egyaránt kimutatnak. A 8. isthmosi óda mítoszában Achilles (az apjánál erősebb fiú) „közszemlére tette” bátorságát (*prophaine*, 61) mint Aigina példás és közös természetének *exemplumát*, és amikor a jelenkorba visszatérünk, kiderül, hogy a hagyományt folytatva és újra megteremtve Kleandros is ezt tette (67–77). Az *epinikion* toposznyelvéhez tartozik az is, hogy a győztes atléta és a harcos ugyanúgy jötevői a társadalomnak. A *kleos*, amit nyernek, szintén ugyanabból a fajtából való. Az aiginaiak különösen a brutális közelharcon alapuló sportágakban jeleskedtek, ahol az atléta *ponosa* (befektetett fizikai erőfeszítése) és *aretéje* (az ősöktől örökölt kiválósága) a háború folytatását jelentette más eszközökkel. Az sem véletlen, hogy Pindaros aiginai ódáinak nagy többsége ilyen fiatalokról vagy inkább gyerekekről szól (a nagy játékokon a *paides* osztálya a pubertás előtti fiúkat jelölte, és a legtöbb aiginai győztes legfőljebb 12 vagy 13 éves lehetett).²⁵ A fiú sikere a pánhellén játékokon az egész társadalmat reprezentálta, és így természetesen az Aiakidák még élő örökségéről is tanúbizonyságot adott. Van, aki az aiginai sportkultúra ezen sajátosságait valamiféle ősi *rite de passage* keretei között értelmezi²⁶ – én inkább egy viszonylag új társadalmi fejleménynek gondolom, amely a Pindaros előtti talán három vagy legfeljebb négy nemzedéket villanyozta fel és abban a tekintetben is fontossá vált, hogy segítette a szigetlakók arisztokráciájának pánhellén beilleszkedését és hatalmuk otthoni megőrzését. Mind a katona, mind a gyerekatléta tehát egyetlen férfitípus



3. kép. Constantine Manos fényképe: *Gyászoló nők a sírnál, Pírgos Dirou, Mani*, „A görög dosszié” című sorozatból, 1961–1967. Art Institute of Chicago, 1973.222. Forrás: artic.edu

mintaszerű képviselőivé váltak. Az aiginai *epinikion* tehát egy olyan transzformátorszerkezet, amely az egyéni teljesítményt energiavesztés nélkül alakítja át kollektív teljesítménnyé. Amikor Kleandroszt dicsérik, a *kómos* szintén fiatal tagjai önmagukat és közönségüket, sőt azt az egész társdalmát dicsérik, amelyhez tartoznak.

4.

A második fontos pindarosi témám, a költői hagyomány, vagyis örökség gondolata, csak a mítosz vége felé jelenik meg, elsősorban az óda 5. és 6. strófaiban (50–77). A mítoszba beleiktatott közbeszólásaiban Pindaros (46a–47) a költők (*sophoi*) és a szélesebben vett szóbeliség hagyományaira is utal (vö. φάντι, a hagyományozásra utaló „azt mondják”), amely költői és nem költői hagyományok szerinte nem csak Achilleus és tettei emlékének megőrzésére voltak képesek, hanem arra is, hogy a tettek emlékét olyan formába öntsék, amely számunkra, az időben távoli jövő embereinek is olyan érvényes élményt nyújt, mintha mi magunk is szemtanúi lettünk volna az eseményeknek (ezt jelenti, legalábbis az én értelmezésemben az *apeirosin* kitétel az óda 48. sorában). Tehát a *logoira* és azt *aoidaira*, a kulturális emlékezet vagy elbeszélés ’szóban mondott’ és ’énekelt’ formáira utal. Ez a két hagyomány a kulturális emlékezet egészét magában foglalja. Az éneknek ezen belül olyan különleges tekintélye és esztétikai ereje van, hogy biztos helyet képes kiharcolni az egyre terjeszkedő és ezért felejtésre kárthatott hagyományban annak, akinek az ügyét úgymond gondozásba veszi. Az ilyen típusú tartós emlékezet technikus a költő, aki azzal, hogy ezekre a hagyományokra utal, a maga elbeszélését alá is rendeli az emberi emlékezet ezen ősi folytonosságának, ami a nemzedékenként újra és újra felébresztett és újonnan előadott *kleoson* alapul.

De itt a Múzsák éneke Achilleus sírja fölött az, ami a költő figyelmét igazán elragadja, hiszen éppen ez az a mozzanat, amely a Lesky-féle kettős okság (*doppelte Motivation*) szellemében az istenek szemszögéből fejezi ki a nemzedékeken átívelő énekhagyománynak a képzetét.²⁷ A hetedik strófa elején az az isteni elv, amihez Achilleus siratóéneke idején tartották magukat az istenek, ti. hogyha valaki igazán kiváló és meghal, azt a Múzsáknak, azaz az ének hagyományának „oda kell adni”, ma is érvényes és értelmes (τὸ καὶ νῦν φέρεϊ λόγον, 61). A Múzsák versenyszekere éppen Nikoklésnek, a valamikor meghalt bokszolóknak állít zengő emléket. A scholionok szerint ez a Nikoklés Kleandrosz apai unokatestvére volt, aki az isthmosi játékokon díjat nyert. Az, hogy a versben elképzelt ünnep idején már halott, a kontextusból és a *mnama* szó használatából derül ki. A 64–65. sorok a háborús hősiesség nyelvén méltatják Nikoklés bokszolói teljesítményét. Arról, amit eredetileg Achilleus sorsára vonatkozó állításnak vettünk, ti. hogy az istenek magukra vállalták a kiváló hősökre való jámbor emlékezet biztosítását, most derül ki igazán, hogy általános törvény vagy elv, ami azt írja elő, hogy az igazi *aretét* énekkel kell viszonzni, és ezáltal az élő és halhatatlan hagyomány emlékezetében részesíteni. A Múzsák Achilleus máglyája mellett előadott *thrénosa* a mostani kardal előzménye és mintája: Pindaros éneke bizonyos értelemben ennek az archetipikus előzménynek az újrafogalmazása. Albert Henrichs a tragikus kórusokban egy hasonló jelen-

ségre figyelt fel olyan esetekben, amikor a kar az aktuális énekét önreferenciális módon összehasonlítja vagy akár azonosítja egy másik, máshol történő vagy akár mítikus kardalénekekkel, mint ami a saját éneklésének ad mintát vagy teremt visszamenőleg műfaji hagyományt: ezt a gesztust „choral projection”-nek hívta, kartáncének-kivetítésnek. Itt, Pindarosnál a mostani előadás rá- és visszavetíti önmagát a Múzsák siratóénekeire, amely az énekelt megemlékezés alappéldájává válik.

Figyeljünk most közvetlenül a szövegre! Pindaros azt mondja, hogy a Múzsák „a máglya és a sírhant mellett álltak, és a *polyphamos thrénost* öntötték magukból” (56–57). Mármost a *thrénos*, ahol engedélyezték (Athénban ekkor például nem) a fizetett hivatásos siratóasszonyok énekét jelentette, a halotti sirató másik elemét pedig a halott férfi és főleg női rokonainak rögtönzött siratója, a *goos* képezte.²⁸ A pindarosi elbeszélés valószínű alapját képző kyklikus eposzok hagyományából ezt a jelenetet nem ismerjük, de amikor az *Odysseia* költője Achilleus temetését a XXIV. ének ún. „második Nekyíájában” a halott Agamemnón hangján meséli el, ezt a két csoportot, a hivatásos, illetve a családból származó énekesek csoportjait megkülönbözteti egymástól (*Od.* XXIV. 35–65, ford. Devecseri Gábor):

*Erre meg Átreidész Agamemnón lelke felelte:
„Boldog Péleusz-sarj, istennek mása, Akhilleusz,
Trója alatt ki elestél, távol az argoszi földtől:
s legderekkab trószok meg akháj fiak estek el, érted
küzdve, s te ott elnyúltál örvényében a pornak
hosszan, a harciszekér hajtását fekvé feledted.
És mi egész napon át verekedtünk: s tán a csatának
vége se lesz, ha viharral a nagy Zeusz meg nem akasztja.
Majd miután a hajókhöz vittünk már a csatából,
lány nyoszolyára helyeztünk, mostuk szép sima bőröd
langyos vízzel, olajjal, s hullatták az akhájok
forró könnyeiket, sűrűn, nyírták le a fűrtjük.
S édesanyád s örökéletű népe kikélt a habokból,
hogy hallotta a hírt: és harsant isteni jajszó
végig a tengeren át; az akhájok mind megijedtek.
S tán fölugornak mind s elinalnak a görbe hajókhöz,
vissza ha nem szólítja a régről nagytudományú
Nesztór mindet; az ő szava volt azelőtt is a legjobb;
jóakarón szólalt meg köztük, ilyen szavakat szól:
»Várjatok, argosziak, sose fussatok, ifju akhájok.
Tengeri nimfák nemmúló csapatával az anyja
jó a habokból, hogy láthassa fiát, a halottat.«
Szólt; s már nem riadoztak a bátorlelkű akhájok.
És körülötted a tengeri agg szép lányai álltak,
sírva sirattak, s rád nemenyésző lepleket adtak.
S Múza dalolta a gyászalt (thréneon), mind a kilenc:
gyönyörűszép
hangjuk váltakozott. És nem maradt szeme száraz
senkinek, úgy zokogott élesszavu dallal a Múza.
Tíz és hét napon át, éjt nappá téve, sirattunk,
elnemenyésző istenek és bús földi halandók:
és azután átadtunk téged a tűznek...”*

Thetis és Néreis testvérei éneklék a *goost*, a Múzsák pedig a *thrénost*, antifonálisan, amitől az akháj harcosok közül senki sem maradt szárazon a szeme. De Homérosnál, akárcsak

az életben, ez a siratás a temetési rítus első felvonása volt csupán: a *prothesis*kor, a ravatalozáskor történt.²⁹ Pindaros azzal, hogy a Múzsák siratását magával a temetéssel azonosítja, és azzal, ahogy az éneklésük gyönyörű, patakszerű vagy mézszzerű hömpölygését az *echean* ige bevett homérosi formulájával a sírnál bemutatott italáldozat jelentésmezőjébe varázsolja, a temetés és a halottkultusz rituális cselekvésének más-más területeire utal. Ugyanezt teszi később, amikor a kardalt Nikoklés *mnamájának* mondja (61–62), a halottnak emléket állító sírelékhez hasonlítva azt. Ezek a hasonlatok vagy inkább metaforák elsősorban funkcionális hasonlóságot fedeznek föl az ének és a temetés rítusainak elemei között, ezzel teremtve kapcsolatot a társadalmi emlékezet formáival és helyi kontextusaival. Ezzel a két, egy kontextusban össze nem illő énekformát, a siratót és az *epinikion*ot hozza közös nevezőre, hiszen mindkettő ugyanazt az ígéretet vagy törvényt teljesíti be és valósítja meg – azt a törvényt, hogy a nagy tetteknek énekben kell örökkévaló emléket állítani. Az eposz különböző hagyományainak – az *Odysseáinak* és az *Aithiopsisnek*, az *Iliásnak* és a *Cypriának*, illetve az íratlan szóbeli eposz formáinak – továbbélése és megmaradása, sőt azok páratlan kulturális tekintélye is önmagában igazolja és jóváhagyja Pindaros azon kísérletét, hogy énekével új hagyományt teremtsen, vagy hogy Kleandrosnak és Nikoklésnek a régi hagyományban helyet találjon. A régi sikere az új sikerét is alátámasztja. Ez a fajta retorika a Kr. e. 5. század eleji kommemoratív költészet elfogadott toposzrendszeréhez tartozik – gondoljunk csak Simonidés Plataia-elégiájának az elejére, ahol a költői hang egyértelmű párhuzamot teremt Achilleus és a Trójánál harcoló homérosi akhájok, illetve a plataiai csatában harcoló görögök között ugyanúgy, mint Homéros és maga Simonidés között, hiszen mind a ketten költők voltak, akik a maguk korában állítottak emléket a hősöknek.³⁰ De Pindaros az eposzon kívül a gyakorlat világában is keres kapcsolódási pontokat: a rítusban, az emlékműben, a mindennapi emlékezés és halottkultusz formáiban. A *mnéma* vagy emlékmű, a szo-

bor vagy sírsztélé állandó és permanens; az italáldozat a maga rituális kereteiben ismétlődő cselekvés, és az elvileg egyszer előadott *epinikion* e két metafora általa sztélé és a rítus állandóságába és folytonosságába öltözteti magát.³¹ Az óda végén úgy tűnik, hogy az *epinikion* és a *thrénos*, a gyász és az ünnep, a kardal és az emlékmű azonossá, sőt egylényegűvé válnak.

Zárósortaiban a 8. isthmosi óda Kleandroshoz tér vissza, a *prooimion* hangulatát felidézve. A lírai hang arra kér valakit az ifjak, a győztes korosztálya közül, hogy mirtuszkoszorút fonjon azért, hogy a fiú megarai és epidauroszi játékokon nyert győzelmeit is megünnepeljük. Az utolsó sor reménytelennek látszó szövegromlása a szavak értelmét mégsem homályosítja el nagyon. Kleandros nem vallott kudarcot Nikoklés és a háza vagy nemzetsége, sőt Aigina többi élő vagy halott polgára előtt. Vette a bátorságot, benevezett a versenyekbe, és nyert, ezzel felébresztve a helyi emlékezet, a kis és nagy múlt minden emlékét. Az ő győzelme ugyanakkor Achilleus és Nikoklés emlékét is előhívja. Van tehát miért dicsérni ezt a fiút. Az óda vége az elejének a tökéletes mása – a *kómos*nak mégsincs vége, sőt igazából el sem kezdődött. Ez az ünnep nem fog véget érni együtt a dallal. Számunkra, aiginaiak számára nem jön el a „győzelmi koszorúk árvasága”. Az ének, ahogy visszavetíti magát a Múzsák dalára és előre is, magának az előadásnak a korlátain is túl a közeli vagy távoli jövőbe (ezzel az előreveléssel tehát a maga újra előadását vagy akár szövegként való elolvasását mintegy tervbe véve és megelőlegezve), érvényt és stabilitást is szerez annak a hagyománynak, amelybe önmagát behelyezte. Ez egy olyan hagyomány, amely az eposzköltészet pánhellén intézményében és az emlékezés-kultúra helyi és egyetemes szokásvilágában gyökerezik. Aigina és fiai híre, az olyan fiatal férfiaké, mint Kleandros vagy Nikoklés – akiknek a pusztá neve a homéroszi Achilleus *klea andrónját* idézi fel, és akik élő és beszélő mintaképei annak, ahogy a kiválóság, az *areté* és a halhatatlan dicsőség szükségszerűen feltételzi egymást – soha el nem homályosodik.

Jegyzetek

A jelen tanulmány előadás-változatát az Ókortudományi Társaság 2024. április 19-i ülésén olvastam föl: az ott megjelenteknek kérdéseikért és megjegyzéseikért köszönetet szeretnék mondani. Még nagyobb köszönet illeti Németh Attilát és Karsai Györgyöt, akik a kéziratot elolvasták és a magyar szöveg kiigazításában sokat segítettek; Kárpáti Andrásnak is szeretném megköszönni a finom kritikáit és biztatását. Az idézett antik szövegek fordításaiért – ha másként nincs jelölve – én felelek; a 8. isthmosi ódának a margón olvasható teljes fordítása egy szándékoltan pontosságra és idegenszerűsége törekvő, a pindarosi költői nyelv energiáit érzékeltetni hivatott prózai változat, amely több lényeges ponton eltér a főszövegben szereplő, szokványosabb prózafordítástól. A tanulmány az NKFI FK 128492 számú pályázatának keretében készült.

- 1 εἰ δὲ τις ὄλβον ἔχων μορφή παραμεύεται ἄλλους / ἔν τ' ἀέθλοισιν ἀριστεύων ἐπέδειξεν βίαν, / θνατὰ μεινάσθω περιστέλλον μέλη / καὶ τελευτᾶν ἀπάντων γὰρ ἐπιεσόμομος.
- 2 *Officina coriariorum M. Vesonii Primi* (regio I. V, 2); a mozaik a Nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeumban látható (inv. 109982).
- 3 A 8. pythói óda Pindaros legkésőbbi datálható éneke, egy Kr. e. 446-ban elért győzelmet ünnepel.

- 4 Schol. Pind. P. 8, 136c, Drachmann kiadása, 2. kötet, 219. oldal.
- 5 Az ének mint a magasabb célok élére érdekében átértelmezett ember szünetes viszonzása vagy kiváltása (ἄποινα mint 'váltságdíj') gyakran visszatérő motívum Pindarosnál: lásd pl. *Pyth.* 2, 14; *Nem.* 5, 48; *Isth.* 1, 45–6; 3, 7; 8, 4, vö. Cannata Ferà 2020, 439–440. A tükör mint a mimetikus emlékezet szimbóluma azonban relatíve újdonság, amely Platónnál és a szofistáknál tér majd nagyobb hangsúllyal vissza.
- 6 Lásd pl. *Isth.* 7, 16–21: ἀλλὰ παλαιὰ γὰρ εὔδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοὶ / [B'] τι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον / κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξικηται ζυγὲν / κόμας, ἔπειτεν ἀδυμελεῖ σὺν ὕμνῳ / καὶ Στρεπιάδῃ. „De alszik a régi hála, és megfelelnek a halandók mindenről, ami nem éri el, szavak hullámaihoz befogva, a költészet legmagasabb fokát. Járd tehát a *kómost* édeshangú örömhimmusszal Strepsiadésért is...” A ház (*oikos*) hírnevéről mint fontos értékről és társadalmi tőkérről lásd Kurke 1991.
- 7 Az aigina győzelmi ódák a következők: *Ol.* 8, *Pyth.* 8, *Nem.* 3, 4, 5, 6, 7, 8, *Isth.* 5, 6, 8, 9. Más műfajú, többnyire töredékes vagy csak említésből ismert ódák: Pind. *Pae.* vi (fr. 52f); *xv (fr. 52p); fr. *89b. Lásd még Bacchylidés 13. számú *epinikionját*. Aigináról, illetve az aiginaiai ódákról lásd Pfeijffer 1999, Burnett

- 2005, Fearn 2011 és Polinskaya 2013 (az utóbbi különösen értékes és gazdag).
- 8 Az itteni modell minden ettől eltérő stílusjegyével együtt – pl. a tengeri hatalom és kereskedelem Aiginán minden mást szinte kizáró fontossága.
- 9 Zengő sírkő: *Nem.* 8, 44–48; az ének, mint italáldozat, lejut a Hádésben élő, hőrozzált ősohöz: *Pyth.* 5, 98–103. Az utóbbi téma kimerítő tárgyalásához lásd Segal 1985.
- 10 A vers leghasználhatóbb kommentárja ma is Privitera 1982. Itt csak mellékesen szeretném hozzáfűzni azt, hogy az *epinikian* elnevezés, mint műfajt jelölő szó, leginkább az alexandriai kor sajátja. Ha Pindaros gyűjtőnevet keresett volna a sportgyőzelmekeket ünneplő kardalok együttesére, ő valószínűleg az *enkómion* (*kómos*-ének) kifejezést használta volna. Erről lásd Agócs 2012, 194–198, 221–223, Harvey 1956 és Lowe 2007.
- 11 Példák: **1) Himnikus:** *Isth.* 5 *Μᾶτερ* <Αε>λίου πολυώνυμε Θεία; **2) Hasonlat:** *Isth.* 6: *Θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου / δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων / κίρναμεν Λάμπωνος εὐ<αέ>θλου γενεᾶς ὕπερ...*; **3) Priamola:** *Ol.* 1: *Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ / ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου / εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν / ἔλδαι, φίλον ἦτορ...*; **4. Diszkurzív:** *Nem.* 6: *Ἐν ἀνδρῶν, ἔν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν / ματρὸς ἀμφότεροι· διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα / δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδὲν, ὁ δὲ / χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος / μένει οὐρανός, ἀλλὰ τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν / νόον ἦτοι φύσιν ἀθανάτοις...*
- 12 Lásd erről Agócs 2012 és az ott hivatkozott további szakirodalmat.
- 13 Lásd pl. *Thuc.* III. 58 és Burnett 2005, 112–113.
- 14 Lásd erről Privitera 1982, 118–123, illetve Burnett 2005, kül. 109, 10. jegyzet.
- 15 Ehhez a témához Pindarosnál lásd Young 1971 és Agócs 2009.
- 16 Lásd Stésichoros 212. töredékét (Page számozásában).
- 17 Lásd Burnett 2005, 107–114.
- 18 A kérdés persze a mindennapi élet oldaláról nézve kevésbé fontos, mint mondjuk az athéni flotta közelsége vagy az árpa vagy a rabszolga ára a piacon, de épp a *praise poet* mesterségének fontosságához tartozik, hogy a maga kitalált problémáit az egész társadalom fogas kérdéseivé tegye.
- 19 A mítoszról lásd pl. Slatkin 1992, aki Thetis mítoszáat mélységében dolgozza föl.
- 20 Az Aiakidákról lásd Figueira 2012; a legfontosabb szöveghelyek *Hdt.* V. 80; VIII. 64 és 83–84; *Plut. Them.* 15, 2.
- 21 A legfontosabb szakirodalomhoz lásd Burnett 2005, 29–44.
- 22 *Bacch.* 13, 91–166; vö. Cairns–Howie 2010, alapos bibliográfiával.
- 23 Lásd erről (és a következőkről) Figueira 1981, Fearn 2011 és Polinskaya 2013, illetve Burnett 2005, 13–28, forrásokkal és bibliográfiával.
- 24 Az előző jegyzet hivatkozott irodalma mellett lásd Pavlou 2015.
- 25 Burnett 2005 helyez erre különös hangsúlyt.
- 26 Lásd pl. Burnett 2005.
- 27 Lesky 1954.
- 28 A rituális siratásról lásd Alexiou 2002.
- 29 A görög temetési rítusról lásd Alexiou 2002 és Oakley 2004.
- 30 Simonid. fr. 11 West és Boedeker 2001; Mayer 2001 és 2007.
- 31 Erről a jelenségről részletesebben lásd Agócs 2009.

Bibliográfia

- Agócs, P. A. 2009. „Memory and Forgetting in Pindar’s Seventh Isthmian Ode”: L. Dolezalova (szerk.): *Strategies of Remembrance from Pindar to Hölderlin*. Newcastle-upon-Tyne, 33–91.
- Agócs, P. A. 2012. „Performance and Genre: Reading Pindar’s κῶμοι”: P. Agócs – C. Carey – R. Rawles (szerk.): *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 191–223.
- Alexiou, M. 2002. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham, MD.
- Boedeker, D. és Sider, D. (szerk.) 2001. *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*. Oxford.
- Cairns, D. L. – Howie, J. G. (szerk.) 2010. *Bacchylides: Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory Essays and Interpretative Commentary*. Cambridge.
- Cannatà Fera, M. 2020. *Pindaro: Le Nemee*. Milano.
- Drachmann, A. B. 1910. *Scholia vetera in Pindari carmina*, I–III. Leipzig.
- Fearn, D. 2011. *Aegina. Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*. Oxford.
- Figueira, T. J. 1981. *Aegina*. New York.
- Figueira, T. J. – Elmer, D. – Frame, D. – Muellner, L. – Bers, V. (szerk.) 2012. „The Aiakidai, the Herald-less War, and Salamis”: *Donum natalicium digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum*, Center for Hellenic Studies, Washington DC: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bers_et_al_eds.Donum_Natalicium_Gregorio_Nagy.2012.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry”: *CQ* 5/3–4, 157–175.
- Kurke, L. 1991. *The Traffic in Praise*. Ithaca–London.
- Lesky, A. 1961. *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. Heidelberg.
- Lowe, N. J. 2007. „Epinikian Eidography”: S. Hornblower – C. Morgan (szerk.): *Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals from Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford, 167–176.
- Mayer P. 2001. „Simónidés perzsa háborús elégiái egy évtized kutatásának tükrében”: *Antik tanulmányok* 45, 279–300.
- Mayer, P. 2007. „Überlegungen zum Vortragskontext und zur Aussage der »Plataia-Elegie« des Simonides (fr. 10–12 W²)”: *Hermes* 135/4, 373–388.
- Oakley, J. H. 2004. *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge.
- Pavlou, M. 2015. „Aegina, Epinician Poetry, and the Poetics of Conflict”: *Phoenix* 69/1–2, 1–23.
- Pfeijffer, I. L. 1999. *Three Aeginetan Odes of Pindar*. Leiden.
- Pippin Burnett, A. 2005. *Pindar’s Songs for Young Athletes of Aegina*. Oxford.
- Polinskaya, I. 2013. *A Local History of Greek Polytheism. Gods, People and the Land of Aigina, 800–400 BCE*. Leiden.
- Privitera, G. A. 1982. *Pindaro: Le Istmiche*. Milano.
- Segal, C. 1985. „Messages to the Underworld”: *AJP* 106, 199–212.
- Slatkin, L. A. 1992. *The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the Iliad*. Berkeley – Los Angeles – Oxford.
- Young, D. A. 1971. *Pindar Isthmian 7: Myth and Exempla*. Leiden.

Kárpáti András a PTE BTK Klasszika-filológia Tanszékének docense. Fő kutatási területei: antik színháztudás, líra, zene, zenei ikonográfia.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Legyen csönd! Az ókeresztény Szent-háromság-himnusz (P.Oxy. 1786) és az oxyrhynchosi zenei élet a Kr. u. 2–3. században* (2022/2).

Perseus, a szatírgyerek

A mindennapiság diszkrét bája Aischylos *Hálólúzó*k című szatírdramájában

Keretes szövegben Juhász Mária Johanna és Miller Olivér Tibor írásaival, függelékben a szatírdráma-töredékek fordításával

Kárpáti András

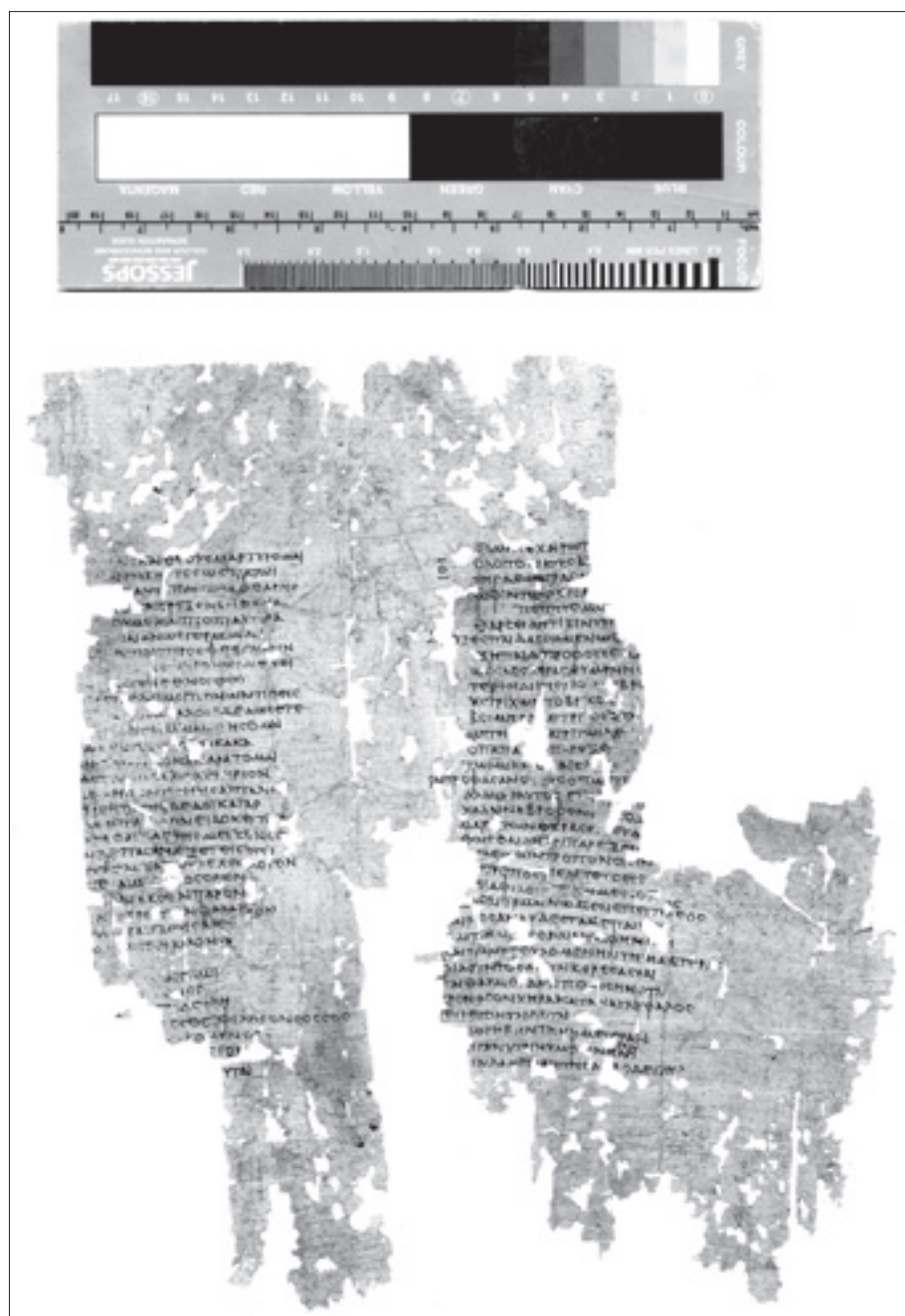
1933-ban új ablak nyílt a Kr. e. 5. századi görög drámatörténetre, új vonásokkal gazdagítva a képet Aischylos költői géniuszáról – és a szatírdráma műfajáról.¹ Ebben az évben publikált ugyanis Medea Vittoria Irma Norsa (két év múlva ő lesz a firenzei papirologiai intézet igazgatója) mentorával, Girolamo Vitellivel (az akkori igazgatóval) egy elsőre is izgalmasnak látszó, nagyobbacska részletet Aischylos *Diktyulkoi (Hálólúzó*k) című szatírdramájából.² A firenzei papirusz 1932 tavaszán került elő egy, az ókori Oxyrhynchos területén a *Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto* égisze alatt zajló ásatásokon. A munkálatokat az alexandriai görög-római múzeum igazgatója, Evaristo Breccia irányította. Az új Aischylosra nyíló ablakot egy helyben különleges tiszteletben álló muszlim szent ember sírja őrizte, nyugalmának megzavarásához Breccianak I. Fuád egyiptomi király közbenjárását is meg kellett szereznie.³

A Norsa és Vitelli által publikált sorokat egy Kr. u. 2. században készült papirusz-tekercsből származó két töredék őrizte meg:⁴ az egyik mérete 13 × 14 cm, a másiké 2 × 5 cm.⁵ A következő nyolc évben tizenhat új publikáció tárgyalta a szatírdramáiró Aischylos húszegynéhány sorát. 1941-ben Edgar Lobel is közreadott egy, még a firenzeinél is terjedelmesebb, két közel teljes kolumnát (2×34 sort) tartalmazó töredéket ugyanebből a papirusz-tekercsből, ugyanebből a szatírdramából és persze ugyanannak az írónak a kezétől.⁶ Talán ekkor értette meg igazán a modern utókor, miért Aischylost tartotta az antik recepció a legjobb szatírdramaköltőnek.⁷ Fraenkel az elragadtatottság hangján csodálkozott rá az új Aischylosra: „szabadjon a görög költészet egyik legbájosabb darabjának neveznem ezt a pompás jelenetet”, majd néhány bekezdéssel lejjebb még egy szubjektív megjegyzést enged magának: „Aischylos, úgy tűnik, mindent tudott a gyerekekről!”⁸ Wilamowitz tíz évvel az első firenzei papiruszok kiadása előtt (!), 1923-ban mintha a jövőbe látott volna: „milyen kár, hogy szinte semmi nem maradt Aischylos szatírdramáiból! Jó alapunk van ugyanis feltételezni, hogy éppen olyan friss és bővérű humora volt, mint amelyet élvezettel csodálhatunk az akkoriban készült vázaképeken.”⁹

A továbbiakban a *Hálólúzó*kól ránk maradt összesen kb. 120 sornyi, több helyen erősen hiányos szövegből mindössze két részletet nézünk meg közelebbről – röviden, és mindössze két szempontból. A tanulmány címében a *hétköznapiság* szó a két részlet valamiféle közös tanulságát próbálja megragadni. A függelékben közölt fordítás a 2023/24-es tanévben a Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karán klasszika-filológia mesterszakos tanítványaink, Juhász Mária Johanna, Miller Olivér Tibor és Pusztai Rebeka Fanna műhelymunkája.¹⁰

1. Szatírok a halászhálónál

A *Hálólúzó*k cselekménye Perseus előtörténetéhez kapcsolódik: a még gyermek hērós anyjával, Danaéval együtt partot ér Seriphos szigetén a tengerre vetett ládában. Ennek az epizódnak a legkorábbi forrásai közel egyidősek a *Hálólúzó*kkal, közéjük



1. kép. Aischylos: *Hálólhúzók* F47a papirusztöredék, 2. szd. P.Oxy. 2261.
Forrás: University of Oxford

tartozik néhány vázakép is, amelyek szintén ekkoriban készültek.¹¹ (A forrásokról és ábrázolásokról lásd a két keretes szöveget.) Úgy Pherekydés,¹² mint a dráma a ránk maradt szövege alapján is valószínűnek tűnik, bár minden kétséget kizáróan nem bizonyítható, hogy a *Hálólhúzók* első jelenetében a két szereplő egyike a beszélő nevű Diktys ('Hálóember'). A másik szereplőben a szakirodalom többnyire Silénost látja. Ha ez helytálló, akkor Silénos már a szatírok érkezése előtt jelen volt, mint a *Kyklópsban*, de az is lehetséges, hogy a szatírokkal együtt érkezett, és nem ő a másik halász. Az sem zárható ki, hogy a darab két névtelen halászember jelenetével indult, és mind Silénos, mind Diktys csak később érkezett a színre.¹³ Utóbbi a megmentő szerepében: a mitikus történetben menedéket és otthont ad Danaénak, a színpadon a szatírok zaklatá-

sától is megóvja. Ami a Danaéra szemet vető seriphosi királyt, Polydektést illeti (aki a források egy részében Diktys testvére), a megmaradt sorokban semmi nem utal arra, hogy ő is szereplő volt ebben a szatírdramában.¹⁴ (Olyan mítoszváltozat is ismert, amelyben Polydektés pozitív karakter.¹⁵) A *Hálólhúzók* mind a szatírdramában, mind a Perseus-történetekben jártas közönsége mindenestre Polydektés színre lépése nélkül is tudhatta: Danaé a szatírokénál jóval komolyabban vehető zaklatásnak lesz kitéve, ha nem itt és most a *theatronban*, az ismert történetben mindenképp. Vagyis Danaének a szatírok fenyegető közeledését a tragikus pátoz hangján panaszó éneke (F47a.773–785) a közönség számára áthallásos lehetett.

A firenzei töredék (F46a) – a két halász párbeszédének részlete – a szatírdrama elejéből való, és mint ilyen is különös érdeklődésre tarthat számot. Ez a körülmény, úgy tűnik, a *Hálólhúzók* tárgyaló, mára tekintélyes méretű szakirodalomban eddig nem kapott figyelmet.¹⁶ Márpedig ebben a műfajban az első jelenetszekvencia nem csupán darabkezdet, hanem azt is meghatározza, hogy a performansz *itt és most* a szemünk előtt hogyan fogja *alkalmazni* az addigra, vagyis immár kb. harminc éve bevált műfaji receptet avagy játékszabályt: végy egy mítoszt, dobj bele szatírokat, nézd meg, mi történik. (A „játék” szóval a szatírdrama pseudo-démétrioszi *tragódiá paizusa* meghatározására,¹⁷ a „recept”-tel François Lissarrague mára lényegében klasszikussá vált megfogalmazására utalok.¹⁸) Abban a mindössze hat szatírdramában, amelynek ismert a nyitánya, a szerző egyből, vagyis mindenféle késleltetés nélkül dobja bele az előadást a mítoszvilágba, hogy aztán ott a szatírok pusztája jelenlétükkel, illetve

beszédaktusaikkal, táncukkal-énekükkel játszhassanak magával a mítoszzal – és a közönséggel. Ezekben ugyanis már az első sorokban a görög mítoszok főalakjai lépnek a színre, személyesen vagy szavakkal megidézzve.¹⁹

Természetesen a műfaji konvencióból fakadóan a *Hálólhúzókban* is kezdettől jelen kellett, hogy legyen a mítoszvilág, ám ez itt egy ideig megmarad az általánosság szintjén (avagy a közönség elváráshorizontján), és majd csak az első „felvonást” lezáró, minden bizonnyal látványos hálólhúzás-jelenet csattanójaként érkezik meg a tulajdonképpeni Perseus-mítoszbába.²⁰ Éppen abban a drámai pillanatban, amikor – miután végre sikerült partra húzni – kiderül, kiket rejt a tengeren hanyódló láda. Vagyis az akkoriban valószínűleg ismert mítoszból ez a cselekménymozzanat²¹ legfeljebb csak sejthető volt mindad-

dig, amíg Danaéval és Perseusszal együtt fel nem bukkant a partra nagy nehezen kiráncigált ládából (a szatírkórus *parodosa*²² után). Pontosán ezt a pillanatot ragadják meg a vázaképek is (az ábrázolásokra alább még röviden visszatérek, bővebben lásd a 2. keretes szöveget).

Vagyis a *Hálólúzó*kban a dramaturgia kissé másképpen működik, mint az ismert kezdetű szatírdramákban. Itt egy, a közönség számára valóságközelebi, a hétköznapi életből vett jelemből bomlik ki – konkrétan: a ládából bújik elő – a mitikus cselekmény. Gondoljunk bele: amit a darab elején a két izgatott halász színre visz, az egy tengeri népből verbuválódó közönség számára minden bizonnyal jól ismert hétköznapi valóság. Méretes tárgy akad a korábban kivetett „vonó-kerítőlúzóba”,²³ és a furcsa zsákmány olyannyira nagy, hogy ketten sem képesek megbirkózni vele, aminek pedig a körvonalai felsejlenek a hálóból, az bizony felettébb különös. Az egyikük ekkor kiáltozni kezd:²⁴ jöjjön hamar segíteni bárki, aki hallja, legyen az illető föld- vagy szőlőműves, szénégető vagy pásztor.²⁵ Ekkor szalad be a szatírkar táncolva-énekelve az *orchéstrára*. A mai olvasó előtt homályban marad (az akkori közönség talán azonnal látta), hogy a segélykiáltásban felsorolt foglalkozások közül melyiket művelték a szatírok. A szatírdramában ugyanis jellegzetes motívum: Dionysos állandó kísérői uruktól elszakadva átmenetileg új lakhelyen új „munkakörbe” kerülnek – vagy önszántukból vagy kényszerűségből.²⁶ Jóllehet sem a szatírok *parodosa*, sem azt ezt követő jelenet nem maradt ránk, a darab címe alapján biztosra vehető: készségesen vállalkoznak a feladatra: segítenek kihúzni a hálóban fennakadt különös zsákmányt.

A ládahúzás-jelenet tehát, mint láttuk, egyrészt azt szolgálja, hogy az előadás megérkezzen az ismert mítosz cselekményvilágába (a láda pedig a színpadra), másrészt azt, hogy megmutassa a szatírjellem jellegzetes vonásait. Vagyis az a körülmény, hogy a *Hálólúzó*kban a cselekmény egy hétköznapi élethez közeli jelenetből bomlik ki, nem csupán az aischylosi dramaturgia miatt érdekes, hanem azért is, mert bepillantást enged még valamibe. A közönség ugyanis így annak is tanúja lehetett, hogyan viselkednek a szatírok hétköznapi, „mítosztalan” helyzetben, márpedig a Kr. e. 5. század folyamán nagy változáson keresztül menő „szatíranropológia” szempontjából éppen ez a lényeges mozzanat.²⁷ Ezt a tanulságot is figyelembe véve a lissarrague-i definíció ebben a szatírdramában a következőképpen érvényesül: végy akár a mítoszból, akár a hétköznapi életből egy helyszínt és egy alaphelyzetet, amely mind a látvány, mind a technikai megoldás tekintetében *theatron*képes (erről lásd alább), dobj ebbe szatírokat, és nézd meg, mi történik.

A cselekmény rekonstruálására született javaslatok ismeretét mellőzve,²⁸ az eddigiek összefoglalásaként: a *Hálólúzó*kban a halászhálóba akadt nagy és csodás fogás folklór-motívum²⁹ hívja be a szatírokat a színpadi cselekménybe, akik ekkor öltik magukra címbeli identitásukat: hálólúzókká lépnek elő. A színpadi hatást ebben a jelentben valamiféle szakralitás is fokozhatta. A források tanúsága alapján a görögök számára ilyesfajta élményt jelentett, ha sikerült – akár a valóságban, akár a rituális tapasztalat valóságában – kihúzni a tengerből valami csodás vagy annak vélt tárgyat, szent *agalmat*.³⁰ Megvilágító erejű párhuzam lehet a láda kihúzásának és felnyitásának csodájához a *Nyomszimatolók* emlékezetes pillanata, amikor a



2. kép. Danaé és Perseus Seriphos szigetén. Attikai vörösalakos harangkratér. Kr. e. 460–450. Siracusa, Museo Archeologico Regionale, 23910. Forrás: Kéi 2022

szatírok kutya-falkát imitáló táncuk közben hirtelen meghallják a föld mélyéből megszólaló ismeretlen *lyra*-hangot (202–3).³¹ A szatírdramában színre vitt csodapillanat, amelyet a szatírkar tagjai megtapasztalnak és amelyre reagálnak, a közönségben talán még a dionysosi misztériumkultuszban átélhető élményt is felidézhetette.³²



3. kép. Danaé és Perseus Seriphos szigetén. Attikai vörösalakos pyxis. Lakodalom-festő, Kr. e. 470–460. Princeton (privát gyűjtemény). Forrás: Lytle-Sells 2020

Források Perseus születéséről

Perseus születéséről több forrás is a rendelkezésünkre áll, és ezek csupán a történet lényegét nem érintő mozzanatokban térnek el egymástól. Perseus édesanyja Danaé, mindegyik változatban Akrisios lánya. Akrisios, mivel fiúgyermeket szeretett volna, jóslatot kért Delphoiban. Apollón mindegyik forrásban azt a választ adja, hogy neki magának nem lesz fia, a lányának viszont igen, ám a tőle születő fiúunokája meg fogja őt ölni. Akrisios ettől annyira megretten, és ebben is egybehangzóak a források, hogy épített egy föld alatti kamrát, a források egy része szerint bronz felhasználásával, amelybe bezárja a leányát, hogy semmi esetre se születhessen gyermeke. Ebben a kamrában Danaé vagy egyedül, vagy dajkájával együtt raboskodik. Perseus fogantatását is különbözőképpen magyarázzák a források. Az első variáció a csodásabb, ezt a két *scholion* említi, meg nem nevezett forrásokra hivatkozva: Zeus beleszeret a hajadonba, de mivel föld alatti börtönbe zárták el, valamiféle arany zápor vagy csapadék formájában szívárog be oda a tetőn át, majd elcsábítja a lányt, és így fogan meg Perseus. Pindaros ennél jóval hétköznapibb okkal szolgál: az ő elmondása szerint Proitos, Akrisios fivére csábítja el Danaét, amiből természetesen nagy viszály kerekedik a családban. (Pi. F284 Sn.–M. = *Dith.* 4.14–15 [= F70d]; ugyanakkor az ismertebb változat – Zeus látogatja meg Danaét – is megvan Pindarosnál: Pi. N. 10.11.) Az apa személye, meglehet, kétséges, annyi azonban biztos, hogy Danaé „szerelemi kalandja” minden esetben úgy végződik, hogy Perseus

az anyja föld alatti szobájában születik meg, és Danaé vagy egymaga, vagy a dajkájával együtt neveli Akrisios elől rejtgetve, de hiába: a nagyapa természetesen előbb-utóbb felfülemel az ismeretlen gyermekhangra, és felfedezi eddig jól eltitkolt unokáját. Az egyik *scholion* szerint Danaének három-négy évig sikerült megoldania ezt a lehetetlennek tűnő feladatot, ami nem kevés állhatatosságról és mély anyai szeretetről tesz tanúbizonyságot. Ezután következik a történetben a lány felelősségre vonása és a kegyetlen megtorlás. Danaé minden forrásban kertelés nélkül megmondja, hogy gyermekének apja Zeus, amit Akrisios egyik verzióban sem hisz el neki, hanem dühében és elkeseredettségében egy ládába zárja a leányát és vele együtt a kisfiút, majd a tengerbe dobhatja őket, hogy ott pusztuljanak. Anya és fia azonban minden forrás szerint megmenekül: a kegyetlen tengeri halált elkerülve a hullámok Seriphos szigetére sodorják őket (a sziget neve mindegyik forrásban azonos), ahol az egyik *scholion* szerint a parton halászgató Diktys veszi észre a vízen lebegő furcsa alkotmányt, és sikeresen megmenti őket. Danaé és a gyermek Perseus hányattatásai így szerencsés véget érnek: vagy maga Diktys veszi őket magához, vagy a fivére, a sziget királya, Apollo-dórosnál Polydektés, az egyik *scholion*ban Polydeukés. Így a kis Perseus Seriphos szigetén nő fel, és innen indul majd hősi útjára.

Juhász Mária Johanna

A performansz terében tehát a mítosz pontosan azáltal lesz erősebb összetartó keret úgy a dramaturgia, mint a hatás szempontjából, hogy a két cselekményszál – a mítikus történeté és a halászejeleneté – csak valamivel később találkozik össze: a szatírok már jelen vannak, amikor kiderül, kiket rejt a láda, vagyis saját kezűleg húzzák be a mítoszt a *theatron*ba, és pedig kvázi-szakrális cselekményként. Ez azt jelenti, hogy Aischylosnak ebben a szatírdramájában nem a *parodos*ban az *orchéstrára* betáncoló szatírok *viszonyulnak* egy már készen kapott mítoszbéli cselekménymozzanathoz, „vajszerű árnyalatot” adva ennek (miként a többi ismert kezdetű szatírdramában), hanem a mítoszban benne rejlő motívumcsíra hajt ki a színpadi cselekmény táptalaján, hétköznapokhoz közeli és valóságos emberi helyzetben. Ez a fajta cselekményépítés bizonyos szempontból organikusabb, és mint ilyen valamivel több bepillantást ad a szatírok hétköznap *saját* világába.

2. Szatírok a placcon

A *Hálólúzó*kban mindaz, amit a szatírok tesznek és mondanak, ahogyan reagálnak mindarra, ami a láda partra húzásakor és felnyitásakor történik velük, a nézők szeme elé tárva viszi

színpadra a szatírok *valódi* természetét. Segítőkészek, lelkesen vállalkoznak az eléjük vetődő feladatra, főleg, ha az kinetikus jellegű: jószágnymok szimatolása kutyamódra, izzó dorong emelése, hálókötelekbe kapaszkodó ritmikus „húzd-meg!”. Ezeket vad, sok mozgásos, mimetikus táncsal performálják,³³ a hálólúzó szatírok talán egy *ej-uhnyem*-féle antik görög népi énekből³⁴ merítenek erőt. A dorongemelést, tudjuk, varázssénekekkel segítik, kissé távolabbról, mert a döntő pillanatban persze inukba száll a bátorságuk.³⁵ Szájhősök, akik mindentől megijednek, ami ismeretlen, legyen az hang, fény vagy tárgy.³⁶ Nőt látva kontrollvesztett, állati ösztöntől hajtott állapotba kerülnek. A láda felnyitásakor is előbb minden bizonytalansággal ijedeznek, majd Danaé láttán eksztatikus, ujjongó örömmel tölti el őket, a színpadi konvencionális kellék, a *perizómára* erősített *phallos* az előadás jelenében *lelkesül át*, közszemlére téve – természetüknek megfelelően szemérmetlen módon – a gerjedelmüket. Ez önmagában erőteljes hatású színpadi látvány, ahogyan a hevesen fickándozó tánc is az, de talán még ezeknél is erőteljesebb és mindenekelőtt meglepőbb lehetett maga a láda, illetve partra húzásának technikai megvalósítása és koreográfiája. Az antik recepció a látványt és az ezen a területen alkalmazott újításokat illetően is nagyra értékelte Aischylost.³⁷

Pherekydés FGrH F10 = Schol. Apollónios Rhodios IV. 1091

Pherekydés a második könyvben írja, hogy Akrisios Eurydikét, Lakedaimón leányát vette feleségül: tőlük született Danaé. Amikor Akrisios fiúgyermek születése felől kért jóslatot, Pythóban az isten azt jövendölte, hogy neki magának nem születik fia, a lányának viszont igen, ő maga pedig ennek a fiúnak a kezétől hal majd meg. Ezután visszatérve Argosba készített a háza udvarán egy föld alatti bronzkamrát, ebbe zárja be Danaét a dajkáival együtt, és ott őriztette, hogy ne születhessen gyereke. Zeus azonban beleszeretett a lányba, és aranyhoz hasonlatos esőként a tetőn át folyt be hozzá. A lány ölébe fogadta, Zeus pedig felfedte kilétét, és szerelembe gyűlt vele. Tőlük született Perseus, Danaé pedig a dajkáival együtt nevelte, Akrisios elől rejtegetve. Mikor Perseus három- vagy négyéves lett, Akrisios meghallotta a fiú hangját, amint az éppen játszott. Ekkor szolgálival maga elé hívatta Danaét és a dajkát. Emezt megölte, a lányát pedig a gyermekkel együtt Zeus Herkeios oltárához kísérte. Egyedül maradvával megkérdezi a lányát, kitől született a fiú. A lány így válaszol: Zeustól. Az apja azonban nem hisz neki, és egy ládába teszi bele a lányt a fiával együtt, majd a fedelet rájuk zárva bedobja a tengerbe. Ahogy viszi őket a víz, megérkezik Seriphos szigetére, és Diktys, Peristhenés fia kihúzza őket, miközben a hálójával éppen halászik. Danaé könyörög neki, hogy nyissa ki a ládát. Diktys ki is nyitja, és miután megtudja, kik is ők, a házába viszi őket, és gondjukat viseli, mintha tulajdon rokonai lennének.

Fordította Juhász Mária Johanna

Schol. Homéros: Ilias XIV. 319

Danaé Akrisios leánya, aki miután Zeusszal hált, világra hozta Perseust. Úgy tartják ugyanis, hogy Akrisiosnak, amikor fiúgyermek születése felől kért jóslatot, azt isten azt a választ adta, hogy a lányától születendő gyermek fogja megölni. Akrisios megijedt, egy földalatti bronzkamrát építtetett, és abban őrizte Danaét. Pindaros szerint, és mások is így mondják, a lányt az apja fivére, Proitos csábította el, és ez keltett viszályt a testvérek között. Egyesek viszont azt állítják, hogy Zeus arannyá átváltozva a tetőn át ereszkedett Danaé ölébe, és így hált vele. Amikor később Akrisios észrevette, hogy a lány megszülte Perseust, mivel nem hitte el, hogy Zeus csábította el, a lányát a gyermekkel együtt egy ládába dobta, és azt a tengerbe vetette. Később Perseus, miután így megmenekült Akrisiosától, megszerezte a királyságot Argosban.

Fordította Juhász Mária Johanna

Apollodóros, Mitológia II. 4. 1–2

Amikor Akrisios megtudta, hogy Danaé világra hozta Perseust, nem hitte el, hogy Zeus volt a csábító, és leányát a csecsemővel együtt faladában a tengerre vetette. A láda Seriphos partjára sodródott, ahol Diktys magához vette és felnevelte a fiút. Seriphos sziget királya, Polydektés, aki Diktys bátyja volt, beleszeretett Danaéba, de a közben férfitvá cseperedett Perseus miatt nem tudott a közelébe férközni.

Fordította Horváth Judit

Rövid kitérő: plauzibilis elképzelésnek tűnik ebben a szatírdramában, hogy a skéné ábrázolta a tengert, középen a ládával, amelyet a hálózás-jelenetben az ekkyklémán húztak be az orchestra előtti térre.³⁸ Vagyis a színpadi látvány és gépezet újabb érv lehet mellett, hogy a Hálózók Aischylos utolsó éveire tehető (továbbá emellett is, hogy az ekkykléma bevezetése már az Oresteia bemutatása előtt megtörtént).³⁹ Természetesen a láda a fő látványelem azokon képeken is, amelyeket a vázafestő a „Danaé és Perseus megérkezik Seriphosra” jelenettel díszített, és amelyek, mint már szóba került, ugyanúgy a Kr. e. 460-as években készültek, mint a Hálózók.⁴⁰ (Az ábrázolásokról lásd a 2. keretes szöveget.) Mindamelllett csupán abból a tényből, hogy a láda mint a történet kulcsmotívuma fontos szerepet kap úgy a performanszban, mint a képeken, sem arra nem következtethetünk, hogy a vázaképek Aischylos szatírdramájára kívántak reflektálni, sem ennek a fordítottjára. Mítoszt idéző ábrázolás és dráma kapcsolatát illetően a kérdés nem az, melyik dráma hatására készült egyik vagy másik kép (ezt Otto Jahn már 1868-ban leírta),⁴¹ hiszen ezek a legtöbb esetben nem illusztrációk. Saját nyelvükön beszélnek el egy vagy akár több mozzanatot egy mítoszból. A kép nézőjének tudását, ismereteit a díszítéstémának választott mítoszból természetesen a kortárs drámajáték is mélyíthette vagy színezhette.⁴² A seriphosi epi-

zód tehát a Kr. e. 460-as években, úgy tűnik, benne volt a levegőben. Ezt látszik alátámasztani a színjátszás és a vázaképek mellett a Simónidéstől ismert Danaé altatódala is.⁴³

Az 1941-ben publikált hosszabb töredék⁴⁴ szövegében valóban az egyik „legbájosabb” mozzanat, amikor a Danaénak (igencsak toladó módon) udvarló Silénos kétstrófás aiol metrumban komponált csábénekekben⁴⁵ mentalizálja, hogyan élnek (és hálnak...) majd együtt Danaéval mint férj és feleség, hitvesi fekhelyükön, közöttük a kicsiny Perseus-fiúcskával, aki, amikor éppen nem az ágyban hancúrozik majd velük együtt, kisállatokkal és szatírfiúkkal teszi ugyanezt.⁴⁶ Silénos felhevült állapotában önmagát buzdítva a kis Perseushoz beszél, és persze Danaéhoz szól.

Számosan írtak a Silénos-ének nyelvezetéről, illetve, tágabb keretben, az aischylosi szatírdráma nyelvi leleményekben gazdag szövegvilágáról, illetve általánosságban a szatírdramában színpadra vitt explicit szexualitásról, a Silénos-karakteréről és a szatírkar tagjaitól való elkülönüléséről, továbbá a szatírdramaelőadás vallási kontextusairól, befogadásesztétikai és antropológiai vonatkozásairól.⁴⁷ Mindezt itt mellőzve csupán egyetlen mozzanatról lesz szó. A Hálózóknak ez a jelenete erősebb kontúrokkal vetít elénk valamit, ami a többi ránk maradt szatírdráma-szövegből jobbára csak a felszín alól dereng fel: a Kr. e.



4. kép. Családi perpatvar szatírokkal. Attikai vörösalakos kylix. Oidipus-festő, Kr. e. 470 körül. Vatikán, Museo Gregoriano Etrusco, 16541. Forrás: Iozzo 2018

5. században a Dionysos-ünnepeken előadott performansz hatásának lényeges tényezőjeként számolhatunk azzal, hogy szándéka szerint elmossa a határokat ember és szatír között. Ennek különösen szép példája Silénos éneke (vagy Silénos és a szatírkar *amoibaionja*),⁴⁸ amely a kis Perseust valamiféle rusztikus szatírcsalád-idillben jeleníti meg a néző képzeletében.⁴⁹ Ez nem csupán groteszk humor a szatírdráma színpadán, és nem is csupán azt a jól ismert jelenséget juttathatja a néző eszébe, hogy a szatírok a vázképeken is bármikor emberek, hősök vagy akár istenek helyébe léphetnek,⁵⁰ hanem egyszerűs mind az akkoriban az ábrázolásokon is átalakuló szatír-antropológia *valóságéleme*.⁵¹

3. Szatírok otthon

A Kr. e. 470 körüli évekre tehető a jól ismert vatikáni Oidipus-*kylix* oldalát díszítő „szatírcsalád perpatvara”-jelenet⁵² (4. kép). Egy kisgyerek szatír elitta a bort apja elől, aki a papucsával akarja elnászpángolni, miközben egy másik felnőtt szatír megpróbálja kiszívni az utolsó csepp nedűt is az amphorából. A gyerek fogát csikorgatva, félve néz hátra az apjára, talán kegyelemért könyörög.⁵³ Mario Iozzo szerint az ennyire élénk mimika és gesztika ritkaságszámba megy a képeken.⁵⁴ A Niobida-festő által díszített londoni Pandóra-váza túloldalán az alsó regisztert díszítő jeleneten (5. kép) egy gyerekszatír hullahoppkarikával a kezében apja és *mainas* anyja között állva figyel a négy szatír között zajló labdajátékot. Az apaszatír éppen egy labdát készül eldobni, melyet két szatír fog



5. kép. Szatírcsalád játszik. Attikai vörösalakos kehelykratér. Niobida-festő, Kr. e. 460–450. London, British Museum, E467. Forrás: British Museum



6. kép. Szatírcsalád Dionysszal. Attikai vörösalakos voluta-kratér. Methysé-festő, Kr. e. 450 körül. Egykor Minneapolis, Institute of Arts, 83.80. Forrás: Heinemann 2016



7. kép. Szatírfíú apjával és anyjával. Attikai vörösalakos harangkratér. Kr. e. 460 körül. Ancona, Museo Archeologico Nazionale, 3198. Forrás: Heinemann 2016

elkapni, mindketten egy-egy, guggolva a térdére támaszkodó szatír nyakában ülnek.⁵⁵ Egy, a minneapolis Institute of Art gyűjteményéből 2012-ben az olasz államnak visszaszolgáltatót vázát díszítő, dionysosi *thiasos*t ábrázoló képen (6. kép) egy szatír kisfiú ül egy *mainas*, talán az anyja nyakában, előtűk lépdél maga Dionysos.⁵⁶ Egy Anconában őrzött, Kr. e. 460 körül díszített harangkratér B oldalán (7. kép) egy kisfiú szatír felágaskodik apja talajtól kissé elemelt lábfejére, a feléje kinyújtott két apai karba kapaszkodva. Mellettük *mainas* áll, talán ő az anya, ugyanis két karját feléjük nyújtja, egyik kezében *thyrsos*, vállán *nebris*.⁵⁷ A példák sora folytatható, akár a közelmúltig (8. kép).⁵⁸

A szatírcsalád-jelenetek⁵⁹ közös kontextust mutatnak azokkal az ekkoriban szintén közkedvelt ábrázolásokkal, amelyek



8. kép. Giovanni Nicolini (1872 -1956): Fonte di Gaia: szatírcsalád (1928). A szerző felvétele

Dionysos gyermekségének mítoszához kapcsolódnak,⁶⁰ és természetesen a kis „Dionysiskos”-szal is találkozhatott a közönség a *theatron*ban.⁶¹ Mindamelllett a két díszítéstéma, a gyermek szatír és a gyermek Dionysos természetesen jól elkülöníthető egymástól (ahogyan például a fentebb említett *thiasos*-jeleneten).⁶² Vagyis a kép, amit a *Hálólhúzók*ban Silénos fantáziája vetít a közönség elé,⁶³ látványként is ismerős lehetett a boriváshoz használt vázák díszítéseiről. A kis Perseust szatírgyerekként (vagy velük játszadozva) elképzelni nem csupán a mitikus történettel folytatott játékhöz tartozó színpadi komikum. Az athéni néző nem csupán nevet azon az abszurd ötleten, hogy a gorgóoló Perseus szatírgyerekekkel együtt nevelkedik. Az aischylosi humor a közönség „vizuális *valóság*”-élményére is referál,⁶⁴ mert olyasvalamit vet fel, ami ekkoriban a vázákat díszítő jeleneteken is megjelent.

Ugyanez a viszony ragadható meg abban a Kr. e. 5. század első évtizedeiben bekövetkező „szatíranropológiai” átalakulásban, amelyre Gábor Sámuel hívta fel nemrégiben a figyel-

DANAÉ ÉS PERSEUS SERIPHOS SZIGETÉN

Danaét az archaikus művészetben egyáltalán nem ábrázolták, a Kr.e. 5. századtól kezdve lett jelentős alakja a görög, majd a római ikonográfiának. A „Danaé és Perseus Seriphos szigetén”-téma meglehetősen ritka a görög vázafestészetben. Mindössze négy biztos ábrázolást ismerünk, mindegyiket Kr. e. 470–450 között készült vörösalakos vázáról.¹ Közülük három a mítosznak azt a pillanatát jeleníti meg, amikor egy halász, feltehetőleg Diktys, felnyitja a partra húzott ládát, és felfedezi benne Danaét és a kis Perseust.

(A) A legépebb ábrázolás egy siracusai harangkratéron maradt fenn² (2. kép). Középpontban a láda, benne Danaé és Perseus, álló testhelyzetben. A ládától balra szakállas halász tartja a nyitott fedelet; jobbra egy másik halász, talán Diktys, bal kezében a sapkáját tartja, jobb kezével pedig Danaét üdvözli. Danaé *chitont* és *himation* visel, utóbbit a fejére vetve. Tekintete Diktys felé fordul, s jobb kezét felemelve üdvözli őt. A kis Perseus felnéz édesanyjára, mintha tőle várna útmutatást. A halászok *exomis*ukról és prémes sapkájukról ismerhetők fel.³

(B) A tübingeni *oinochoé*-töredéken⁴ egy szakállas halász felsőtestének csupán egy része maradt meg. Prémes köpenyt

és sapkát visel. Éppen a láda fedelét nyitja fel, amely a töredéken épphogy csak látszik, s meglepődve látja, mi van benne. Valószínűleg ő Diktys. Perseus itt nem marad meg, csupán Danaé szerényen lehajtott fejének egy része. A lehajtott fej Danaé jellegzetes attribútuma, ám leggyakrabban a történet korábbi epizódját ábrázoló képeken,⁵ ahol jellemzően Akrisios király is jelen van.

(C) Az athéni Agoráról származó ábrázolás három összeillesztett töredékből áll; négy alak vehető ki rajta.⁶ Bal oldalt egy *himation*ba öltözött alak jogart tart a kezében. Előtte egy szakállas férfialak *exomist* és prémes sapkát visel, amelynek elülső peremén éppen csak látható a halásznál jellemző pontozott díszítés.⁷ Kezei nem látszanak ugyan, de testtartásából és karjainak helyzetéből kikövetkeztethető, hogy jobb kezével valószínűleg a láda peremére támaszkodik, bal kezével pedig nyitva tartja a fedelet. A ládából csak a fedél egy része maradt meg; előlnézetben vagy háromnegyedes nézetben ábrázolták. A fedél alsó felülete lapos, közepén egy négyzetes panel látható, melynek sarkaiából átlós vonalak futnak ki a fedél külső sarkai felé. A ládában a kis Perseus felsőteste előlnézetben van ábrázolva. Jobbra néz anyja felé, és jobb kezét maga mellé emeli. Danaének csak a feje teteje maradt

¹ A vázák adatait lásd alább, vö. *LIMC* s. v. „Danae”, no. 55–57, 67; vö. s. v. „Perseus”, no. 84–85.

² Attikai vörösalakos harangkratér. Kr. e. 460–450. Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 23910, *BAPD* 6721.

³ Ezek a sapkák valószínűleg kecske- vagy juhbőrből készültek; gyakran hasonló anyagú köpenyt viseltek hozzájuk.

⁴ Attikai vörösalakos *oinochoé*. Karlsruhe-festő, Kr. e. 470–460. Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut 1561, *BAPD* 209112.

⁵ *LIMC* s. v. „Danae”, no. 41–52.

⁶ Attikai vörösalakos harangkratér-töredék. Kr. e. 460 körül. Athén, Agora Múzeum 29612, *BAPD* 6686.

⁷ Vörösalakos vázákon számos figura viselheti ezt a sapkát: vadászok, pásztorok, vidéki emberek, halászok, barbárok, könnyű fegyverzetű harcosok, szatírok és vándorok. Mitológiai alakok, mint Argos, Phaón, Télephos és Odysseus is néha ilyen sapkát viselnek, lásd Oakley 1982, 114.

met. Megfogalmazása nem csupán könnyedén, de gyümölcsözően is átvihető a *Hálólúzó*k befogadásesztetikai pozíciójára, és ez egyszermind a hétköznapi szatírvilágba mint közös keretbe helyezi az itt tárgyalt két képet: a színpadon a halászhálónál ügyeskedő és a családban élő szatírokat. Amikor ugyanis a szatírok a tengerpartra szaladnak, hogy segítsenek, akkor is pontosan „azt látjuk, hogyan viselkednek a szatírok egy a szatírdramára jellemző, *Dionüszosz nélküli* szituációban [...], ahol [...] másfajta lényekkel is találkoznak, és sokukkal párbeszédbe is elegyednek, [és amelyekben] élesen kirajzolódnak olyan vonásaik is, amelyeket a képeken nem látunk tisztán.”⁶⁵ (Gábor ezt a *Nyomszimató*kkal kapcsolatban fogalmazta meg, nem említve a *Hálólúzó*kat.) Ezért is lényeges dramaturgiai döntés Aischylos részéről, hogy a drámában itt még jobbra *kívül* van az előadás a mítoszeselekményen, ugyanis „az 5. századi vörösalakos vázafestészetben” – folytatja Gábor – „a szatírok, miközben továbbra is ellátják Dionüszosz melletti teendőiket” – pontosan úgy, tehetnék hozzá, ahogyan láttuk a Methysé-festő *thiasosán* (6. kép): a *mainas* gyermekét a nyakába véve tesz eleget „hivatali” kötelességének –, „fokozatosan új életet is kezdenek. Kilépnek a számukra az archaikus korban kijelölt szerepekből [...]. [M]indaz, amit ilyenkor csinálnak, [...] az emberekre jellemző. De már nemcsak a szümposzcionnal,

a borral, a szőlővel vagy a szexualitással kapcsolatos emberi cselekvésmintákról van szó, hanem a víztöltéstől a sportolásig az élet legkülönbözőbb területeiről.”⁶⁶ Ezek közé sorolható a hálólúzásban vállalt alkalmi segítség is, csakúgy, mint a silénosi képzelgésben felidézett és a vázáképekről is ismert *saját* (értsd: alkalmasint *eo ipso* Dionysos nélküli) hétköznapi-vidéki-idilli – borlopkodó, labdázó, játszódozó és mulatozó –, chaplinien kisémbert életük.

Végül: ez az a pont, ahol, miként azt Gábor Sámuel elsősorban az ikonográfia kapcsán javasolta (némileg másképpen és más hangsúllyal), immár a lissarrague-i meghatározás Gábor által továbbfejlesztett változata is kiegészíthető vagy bővíthető azzal a mozzanattal, amit fentebb láttunk (a kiegészítések félkövérrel, a dőlt betűk az eredetiben). A szatírok a képeken is **és a szatírdráma-előadásban is** a mítoszok, egyszermind a „korabeli athéni világába csöppennek bele, [...] és „a képeken **is, és a drámában is** ezt a polgári világot a szatírok, pusztán azáltal, hogy megjelennek benne, szükségképp magukévá teszik és meg is változtatják. A vázák **és a drámák** szatírvilága a klasszikus kori Athénra és annak reáliáira mint *jelenre* tekint, mégis egy időben és térben nem behatárolható *fiktív* [...] világot hoz létre [...], amelyet emberek helyett szatírok népesítenek be. [...] A szatírok *maguk* alakítják *saját* világukat

meg. A halász és Perseus között a fedél bal felső sarkából egy alig kivehető, járulékos színnel megfestett kötél lóg le. Oakley szerint a jogart tartó férfialak csakis Polydektés lehet.⁸ A halász pedig Diktys, aki éppen bemutatja testvérének, mit fogtak ki a vízből. A fehér kötél valószínűleg annak a hálónak lehetett a része, amellyel a ládát kifogták.

(D) A princetoni *pyxis*⁹ ábrázolása (3. kép) a mítoszhoz egy későbbi pillanatát jeleníti meg, amikor Danaé és Perseus már kiléptek a ládából Seriphos szigetén. Danaé *chitont* és *himationt* visel, fején diadém. Mögötte a *himation*ba burkolt Perseus halad az anyja után. Diktys a jobb kezével mutatja nekik az irányt; bal kezében a sapkáját tartja, akárcsak a siracusai *kratéron*.¹⁰ Danaé és Perseus mögött élénk jelenet zajlik: Diktys két halásztársa küzd a hálójukba akadt láda kiszabadításával; egy harmadik pedig felnyitja a fedelet, és kíváncsian lesekedik befelé a már üres ladába. A halászok *exomist*, prémes sapkát és papucsot viselnek.¹¹

Mivel nincsenek névfeliratok, nem vehető biztosra, hogy valóban Diktys szerepel az ábrázolásokon. A festőknek más-hogyan kellett jelezniük a kilétét. A tübingeni (B) és az ago-

⁸ Oakley 1982, 113.

⁹ Attikai vörösalakos *pyxis*. Lakodalom-festő (Wedding P.), Kr. e. 470–460. Princeton, privát (coll. Chr. Clairmont), *BAPD* 211249.

¹⁰ Valószínűleg ez volt Diktys egyik hagyományos ábrázolásmódja: arra szolgálhatott, hogy Diktyst megkülönböztesse a többi halásztól.

¹¹ A négy biztos ábrázolás mellett van egy korai apuliai *skyphos* is, amely Kr. e. 420 körül készülhetett, rajta Danaé és Perseus a ladában állnak egymásra nézve. Az utóbbi jobb kezét feltartja, az előbbi a földre mutat, talán azt jelezve, hogy szárazföldre érkeztek. A szárazföldet kétségtelenül egy kétágú fa jelzi a ládától jobbra. Itt nincsenek halászok, ezért nem érdemes egybesorolni az előző ábrázolásokkal. Felmerült az is, hogy a két alak nem D. és P., hanem Tennés és Hémithea (lásd *LIMC* s. v. „Danae”, no. 54).

rai (C) vázákön egy halász alakja maradt meg: mindkét esetben ő az, aki a láda fedelét felnyitja és elsőként pillantja meg Danaét és Perseust, tehát központi szerepet kap. A princetoni edényt díszítő jeleneten (D) az öt halász közül az egyik szintén kiemelkedik. Négyük figyelme a ládára összpontosul, és mindnyájan sapkát viselnek; az ötödik azonban közvetlen kapcsolatban van Danaéval és Perseusszal, és sapkáját a többi halásztól eltérően a kezében fogja. A siracusai képen (A) pedig a két halász közül a jobboldali Danaéra néz, és kölcsönösen üdvözölik egymást. Ez a halász szintén a kezében tartja a sapkáját. Vagyis mindegyik esetben van egy alak, aki feltehetően (bár nem teljes bizonyossággal) Diktysként azonosítható.

A Danaé–Perseus–láda szkémának nincs Kr. e. 470 előtt ikonográfiai előzménye. Adódik hát a kérdés: mi okozta az ábrázolások hirtelen megjelenését? Luschet szerint a Tübingeni töredék Aischylos szatírdramájának a hatását tükrözi. Clairmont viszont egy lírai, netán dithyrambosi forrást tart valószínűnek, mivel az ábrázolásokon nem jelennek meg szatírok. Schauenburg egyetért Clairmonttal abban, hogy a vázákön nem a színdarab egyik jelenetét ábrázolják, ugyanakkor úgy gondolta, hogy a díszítéstéma hirtelen népszerűsége a *Hálólúzó*k hatására vezethető vissza. Webster úgy vélte, hogy a *Hálólúzó*k a vázák elsődleges forrása.¹² Bizonytalan tehát, hogy Aischylos szatírdramája mennyire lehetett hatással a vázáképekre. Ennek fő oka természetesen az, hogy a képeken nincsenek szatírok.

Miller Olivér Tibor

¹² Luschet 1949–51, 27–28, Clairmont 1953, 94; Schauenburg 1960, 9; Webster 1967, 139.

emberivé: a képeken és a drámában megjelenő fikció saját teremtményével szemben is autonómnak bizonyul.”⁶⁷

A *Hálólúzó*k athéni nézője ezzel a világgal a színpadon is és a képeken is szembesülve a szatírt ismeri fel önmagában, akít olykor (gyakran?) nem képes kontroll alatt tartani. És felismeri önmagát is a saját világukban élő szatírokban,⁶⁸ akik, éppen mivel (ekkoriban már?) önálló világukban élnek, nem mindig kontrollálhatók. A kölcsönös egymásra ismerésben megképződő komikum egyben ijesztő, ahogyan az ijesztő is lehet komikus. Mint a szatírok – és mint én magam. Ahogy Fellini írja:

Amikor azt mondom: a „clown”, akkor Auguste-re, a po-jácára gondolok. Holott két figura van, a fehér bohóc meg a pojáca. A fehér clown csupa elegancia, báj, harmónia, intelligencia, ész; morálisan kikezdetlen, mint az igazi istenségek. S itt van rögtön a dolog hátulütője: mert ily módon a fehér clown lesz a Mama, a Papa, a Tanító, a Művész, a Szép, egyszóval: „a példa”. Erre Auguste, a pojáca, aki, ha nem fitogtatná oly zordan mindeme tökéletességet, alá-rendelné magát nekik, de így fogja magát és fellázad. [...] Auguste a gyerek, becsinál, föllázad a tökéletesség ellen, berúg, a földön hentereg – örök tiltakozásban él. Ez tehát

*az (erőszakosan esztétikai beállítottságú) ész gögös kultu-zsának harca az ösztönnel, az ösztön szabadságával. [...] Egy szó mint száz: az ember kétféle pszichológiai magatartásformájának megtestesítői – az egyik főlemel, a másik földre ránt. [...] A két figura a mítoszt testesíti meg, amely mindannyiunkban benne rejlik: az ellentétek összebékülését, a lét egyediségét.*⁶⁹

Az athéni *kalokagathia* eszményének („elegancia, báj, harmónia, intelligencia, ész”) *politése*, a szatírdráma nézője a fehér bohóc és a szatír-pojáca. Vagyis ma talán Fellinivel érthetjük meg *igazán*, hogy amit a dionysosi szatírdráma a férfi nézőnek megmutatott, abban az athéni férfi elit nézőpontja és igénye csupán elrugaszkodási pont az ember megismerésében. Úgy tűnik, már Aischylos is ennek mélyebb értéséről szól: *mi mindnyájan, nők és férfiak, fehér bohócok is és pojácák is vagyunk.*

Jegyzetek

- 1 Euripidés *Kyklópsát* egy középkori kézirat őrizte meg (Laurentianus plut. 32.3, vö. Hunter–Lämmle 2020, 48–50), a Sophoklész *Ichneutai* (*Nyomszimatolók*) kb. 400 sornyi töredékét tartalmazó papirusz a 20. század elején jelent meg (Hunt 1912 = *P.Oxy.* 9.1174). Aischylostól 1933-ig csak néhány rövid szatírdráma-töredék volt olvasható (lásd pl. Voelke 2001, 25, 29. jegyzet, vö. Antonopoulos 2021, 5).
- 2 *Editio princeps*: Norsa–Vitelli 1933; vö. Vitelli 1934, Norsa–Vitelli 1934, Vitelli 1935, 97–100. (Ma mindkettejük nevét egy-egy papirologiai kutatóhely viseli Firenzében.) A *Hálólhúzókat* tárgyaló terjedelmes szakirodalomról alapos áttekintés: Dettori 2016. Újabbak: Charalabopoulos 2021, Kousoulini 2021, O’Sullivan 2019. Válogatás a korábbiakból: szöveg, kommentár: Dettori 2016, Reinfelder 2017, 47–53, O’Sullivan–Collard 2013, Ramelli 2009 (*non vidi*), Sommerstein 2008, 42–56, Wessels–Krumeich 1999 (= *KPS* 107–124), Radt 1985 (= *TrGF* vol. III, 161–174), Werre-de Haas 1961, Mette 1959, 169–175, Lloyd-Jones 2006 [1956], 531–541, Steffen 1949, Setti 1948, Siegmann 1948, 71–124, Pfeiffer 1938, 3–22; metrum: Cerbo 2015, Voelke 2001, 177–180; datálás: Goins 1997; értelmezés, elemzés: Lytle–Sells 2020, 384–395, Lämmle 2013, 295–305, Griffith 2005, 186–190, Hall 1998, 27–29, Taplin 1977, 418–420.
- 3 Werre-de Haas 1961, 3, Harvey 2005, 34.
- 4 *PSI* 11.1209 (*TrGF* III F46a&b) = TM 59008 = MP³ 26 = LDAB 103.
- 5 Online: <https://psi-online.it/documents/psi;11;1209>.
- 6 *P.Oxy.* 18.2161 (*TrGF* III F47a) = TM 59008 = MP³ 26 = LDAB 103; Online: https://portal.sds.ox.ac.uk/articles/online_resource/P_Oxy_XVIII_2161_Aeschylus_Diktyoukoi/21162970. Lobel néhány évvel később egy további kisebb részletet is publikált: *P.Oxy.* 20.2256 (*TrGF* III F46c) = TM 59033 = MP³ 46 = LDAB 128. A kézírás az A3 írnoké, lásd Turner 1956, 146 és Johnson 2004, 61.
- 7 Paus. II.13.6, DL 2.133, AP 7.411, vö. Podlecki 2005, 4, Touyz 2019.
- 8 Fraenkel 1942, 241 és 243, lásd még a 46. jegyzetet.
- 9 Wilamowitz-Moellendorf 1923, 84, 1. jegyzet (Fraenkelnél hivatkozás nélkül).
- 10 Ritoók Zsigmond műfordítása (*GMT* 296–297, Lloyd-Jones 2006 [1956] szövegkiegészítései) az itt tárgyalt két részlet egyikét csupán részben, a másikat nem tartalmazza. A függelékben közölt fordításnál csak a biztosnak tűnő szövegkiegészítéseket tettük figyelembe.
- 11 Lásd a keretes szövegeket és lejjebb a 21. jegyzetet. A szöveges forrásokról részletesen: Werre-de Haas 1961, 5–10, Karamanou 2006, 1–17.
- 12 Fordítás az 1. keretes szövegben. A Pherekydés-változat érdekességeiről, a források kapcsolatáról: Karamanou 2006, 4, 8, 28. jegyzet.
- 13 A két halász kiléte a szövegből nem derül ki egyértelműen, vö. pl. Reinfelder 2017, 49. A dráma későbbi pontjából származó részlet említi ugyan Diktys nevét (F47a.800: ὄλιτο Δίκτυς κρ[...]), ill. a csupán néhány szót tartalmazó, kisebbik firenzei töredékben is szerepel vagy Diktys, vagy a háló (F46b.2: Δίκτυν ο[... vagy Δίκτυ ο[... vagy Δίκτυο[... v ...]), de ebből nem következik teljes bizonyossággal, hogy az első jelenet szereplője is ő. De még ha Diktys és Silénos volt is a két halász, ez sem mond ellent a lejjebb a mítoszvilágba történő *késleltetett* belépésről mondottaknak: az elsődleges hangsúly itt a látványos (lásd alább) ládakhúzás-jeleneten kellett legyen, és még a szatírok se jelentek meg.
- 14 Euripidésnél Polydektés bizonyosan szereplője a *Diktys* című tragédiának, de sem ennek, sem a *Danaé* című tragédiájának nem tárgya a *Hálólhúzókat*ban feldolgozott epizód, lásd Karamanou 2006.
- 15 Hyg. *Fab.* 63, vö. Gantz 1993, 304. A partot érés utáni további történethez a források: a Pherekydés-töredék (lásd az 1. keretes szöveg) folytatása, [Apollod.] II. 4.3, Schol. AR IV. 515, ezeket összefoglalja: Karamanou 2006, 119.
- 16 Lásd a 2. jegyzetben (a teljesség igénye nélkül) felsorolt irodalmat.
- 17 [Démétrios]: *Peri herméneias* 169 („játékos tragédia”: Mayer 1995, 198), értelmezéséhez lásd pl. Griffith 2008, 76–77, Hedreen 2021, 702. A *paizusa* (a tragédia jelzőjeként) természetesen a gyereket (*pais*), a gyereklétre jellemző szerepjátékot hozza *játékba* a szatírdráma/szatírdráma esszenciális természetére rávilágítva, lásd pl. Bierl 2006, 115–116.
- 18 „Take one myth, add satyrs, observe the result” (Lissarrague 1990, 236); „La recette en somme serait la suivante: prendre un épisode mythique connu, injecter des satyres, mélanger et observer le résultat” (Lissarrague 2013, 24). Vö. Di Marco 1991, 45.
- 19 Apollón mondja a prólogust (Sophoklész: *Nyomszimatolók*) vagy Silénos (a Dionysoszal eltöltött szép időket emlegetve: Euripidés: *Kyklóps*), illetve Inachost (Sophoklész: *Inachos*) szólítja meg valaki a darab legelején, vagy Hermést (Euripidés: *Skeirón*), vagy Héraklést (Ión: *Omphalé*), illetve órála tudjuk meg, hogy Hermés eladta a lydiai királynőnek, Omphalénak (Euripidés: *Syleus*). Az euripidészi *Eurystheus* prólogusrészletnek tűnő kétsoros töredékében pedig a beszélő a lernai hydrát említi. A többi szatírdráma esetében nem tudjuk, hogyan kezdődött a cselekmény, vagyis hogyan pottyantak ebbe bele a szatírok.
- 20 A *Hálólhúzókat* a szakirodalom a Perseus-tetralógia záródarabjának tartja, bár minden kétséget kizáró bizonyíték erre nincs. Általánosan elfogadott, hogy a *Hálólhúzókat* késői darab. A datálásáról a legátfogóbban: Goins 1997, illetve Karamanou (2006, 127), aki szerint Aischylos szicíliai útja, Kr. e. 468 utánra tehető; lásd még Lämmle 2013, 296. Perseus komikus kontextusban (szatírokkal és Hermésszel) már a Kr. e. 570–550 közé datálható Nearchos-aryballoson megjelenik, lásd Palmisciano 2014.
- 21 A Perseus-mítosz korai forrásokban is felbukkan (Hom. *II.* XIV. 319–320, Hes. *Th.* 280–283, fr. 135 MW, [Hes.] *Sc.* 222–232, vö. Gantz 1993, 300–304, *DNP* s. v. „Danae”, s. v. „Perseus”). A tengerre kitett *larnax* motívumához a legkorábbi források – a *Hálólhúzókat*, a Simónidés-töredék (lásd alább a 43. jegyzetet), Pherekydés (lásd az 1. keretes szöveget) és az ábrázolások (lásd 2. keretes szöveg) – közel egykorúak, vagyis nem bizonyítható, csupán valószínű, hogy a *Hálólhúzókat* közönsége ismerte a tengeren hanyódozó láda motívumát. A kitett gyermek (hős) folklór-motívumhoz és a téma további drámafeldolgozásaihoz lásd Karamanou 2006, 9.
- 22 Elfogadott, hogy a *parodos* közvetlenül követte az F46a töredékből körvonalazódó első jelenetet: Werre-de Haas 1961, 73, *KPS* 121, Charalabopoulos 2021, 398.
- 23 Lytle és Sells (2020, 368–374) meggyőzően érvelnek amellett (szöveges forrásokon kívül releváns ábrázolásokra is hivatkozva), hogy Aristophanés ugyanazt a hálótípust (σαγήνη = ‘beach seine’) és halászati technikát „alkalmazta” (juttatta a közönség eszébe mint ismert valóságot) a *Béke* nagyjelenetében, mint amelyet Aischylos vitt színpadra negyvenegynéhány évvel korábban a *Hálólhúzókat*ban. Sutton (1978) szerint Plautus *Rudense* (Diphilos közvetítésével) a segélyhívás-formulában (lásd a 25. jegyzetet) és más pontokon is játékba lép a *Hálólhúzókat* néhány sorával. A Római Birodalomban használatos hálófajtákról, halászati technikákról, halgazdálkodásról Grüll 2014, 39: „[V]an *kivetőháló*; *vonóháló*; *kagylóháló*; *fenékháló*; a *kerek zsákháló*, amivel *bíborcsigát* halásztak; a legközönségesebb az *eresztőháló* és a *takaróháló*.” (Kiemelés tőlem – K. A.)

- 24 F46a.1–20: jambikus trimeter (*stichomythia*). Az ismert tragédiák közül párbeszéddel (vagyis nem monológgal) kezdődik például – a csupán kb. húsz évvel később bemutatott – *Antigoné*. A korai szövegkiadók közül néhányan úgy vélték, így például Norsa–Vitelli 1933, 120, illetve Steffen 1958, 28 (a mindössze néhány szót tartalmazó F46b töredéket erősen kiegészítve és hozzáillesztve az F46a-hoz), hogy a beszélő, amikor a segítségkéréshez ér, a szenvedélyesebb trochaikus tetrameterbe vált (vö. Arist. *Po.* 1149a22). Pfeiffer (1938, 12–14) cáfolata meggyőző, de vö. pl. *KPS* 111, 14. jegyzet, O’Sullivan–Collard 2013, 259, 4. jegyzet, Dettori 2016, 215, 459. jegyzet, Charalabopoulos (2021, 399) pedig tényként kezeli itt a metrumváltást.
- 25 Több foglalkozáscsoportot felsoroló segélykiáltás: Ar. *Pax* 292–299, Plaut. *Rud.* 615–617, vö. Bakola 2010, 108–110, Lytle–Sells 2020, 390, 100. jegyzet. A színpadon elhangzó és rendszerint új szereplő érkezését előkészítő segélykiáltásról (*boé*) lásd Taplin 1977, 218–221 (részint Aisch. *Suppl.* 911 kapcsán, illetve a szatírdramára szűkítve: „the call for help with some task which cannot be achieved without aid, a motif which seems to have been common in satyr plays”, 220, hivatkozással a *Hálólhúzókra*).
- 26 Lásd pl. Lämmle 2013, 203–215, Seaford 1984, 33–36. A segítségkérésben felsorolt megélhetési formák (γεωργοί, ἀγρῶσται, ἀμπελοσκάφοι, ποιμήν, μαρτυροῦντων ἔθνος) rendre visszaköszönek a szatírdráma-töredékekben, ahogyan a különféle emberi munkavégzés közben ábrázolt szatírok – pásztor, gyümölcszedő, vízhordó és -öntő, kő- vagy fafaragó, kovács stb. – a vázaképeken (lásd Lissarrague 2013, 210–215).
- 27 A szatíranthropológia az ikonográfia felől nézve pl. Lissarrague 1990, 2013, Gábor 2023; a dráma felől pl. Griffith 2015, *passim*, Redondo 2021, 180–181.
- 28 Lásd Wessels–Krumeich 1999, 120–124, Lämmle 2013, 298–299. A tengerpart kedvelt helyszín a szatírdramában: O’Sullivan–Collard 2013, 257.
- 29 Lásd Thompson 1955–58: B82.6, D1444.1.2, X1154.
- 30 Paus. X.19.3, Philochoros *FGrH* 328 F191, lásd még Lytle–Sells 2020, 384 (további irodalommal).
- 31 Lightfoot 2021, 90–91. A hang csodás mivoltát Kylléné szavai sem szüntetik meg, hiszen egy olyan élettelen tárgy, mint egy teknőspáncél hogyan is adhatna ki hangot? (S. *Ichn.* 299–300.)
- 32 A *Nyomszimatolókat* illetően erről lásd Lämmle 2013, 433–5, Aischylos *Glaukos Pontios* szatírrjátékában a csodapillanatról: Voelke 2021, 93 (a szatírok csodának élik meg, amikor a félig ember, félig hal Glaukos felbukkan a tengerből: θαῦμα, F25e.12, ἀνθρωποειδὲς θηρίον, F26).
- 33 Fizikai tevékenységet, munkavégzést imitáló táncfajták a görög kultúrában (modern is, afrikai, karibi párhuzamokkal): Karanika 2014, 136–139. Hagyományos halásztáncokról („fishermen/fisherfolk dance”) vannak adatok számos kultúrában, például Litván, Man-sziget-i, indonéz, japán (ainu), bangladesi, jemeni, afrikai stb. (lásd a hatkötetes *International Encyclopedia of Dance* szócikkeit). Tánc a szatírdramában: lásd pl. Jackson 2021, Seidensticker 2010, Voelke 2001, 131–182.
- 34 Lytle és Sells (2020, 376–381) a szicíliai *cialoma* halásznének *aia-mola*, *aia-mola* refrénjét vezetik vissza a *Béke* hálólhúzó-énekének ὦ εἶα, εἶα μάλα (460) refrénjéig. Érdekes az interneten a „cialoma aialoma” szavakkal rákeresve meghallgatni a halásznéket, a lemezborítón (lásd Guggino–Pagano 1974) látható fotó akár a *Hálólhúzókat* is illusztrálhatná.
- 35 S. *Ichn.* 64–77, 100–111, E. *Cyc.* 482–485, 635–639, 646–648, 665–662. Vö. Pfeiffer 1938, 18–19, Rossi 2020a [1971], 472, 40. jegyzet. Di Marco (2023, 76) veti fel, hogy a hálólhúzás-jelenet alatt közkeletű nép- vagy munkadal-paródia is elhangozhatott.
- 36 Fény: A. *Prom. Pyr.*; tárgy: A. *Isthm.*; hang: S. *Ichn.*
- 37 Lásd pl. Di Marco 1991, 48, Duncan 2023.
- 38 Lytle–Sells (2020, 387) hasonló eredményre jutott az *ekkyklémá*-val kapcsolatban (a konferencia-előadás idején még nem tudtam erről).
- 39 A *Hálólhúzókat* datálásáról a lásd a 20. jegyzetet. Goins (1997), miután rögzíti, hogy az ábrázolások miért nem perdöntők a kérdésben (erről lásd alább), több érvet is felhoz amellett, hogy a darab Aischylos pályájának a végére tehető, ugyanakkor az érvek között nem említi a *skéné*t és az *ekkyklémá*t. Sokan elfogadják Taplin (1977, 452–459, Wilamowitz nyomán) feltevését, aki szerint az épületet jelölő festett *skéné* és az *ekkykléma* bevezetésére a legvalószínűbb az *Oresteia* éve (Kr. e. 458), ugyanis az *Agamemnón* prológusában az Ór a *skéné*épület tetején várja a fényjelet, továbbá a palotát jelző *skéné*n megnyíló ajtón keresztül az *ekkyklémán* gördítették ki Agamemnón, majd Klytaimnéstra holttestét a közönség szeme elé. Taplinnal szemben lásd pl. Seaford 2012, 337–339, Hamilton 1987, a kérdéssről még Wiles 1997, 162 (további irodalommal a 8. jegyzetben). A *skéné* emelt tetősíkja az ugyancsak a Kr. e. 460-as években bemutatott *Oltalomkeresők*ben is részt vehetett a játékban: ide, azaz az itt jelölt oltárokhöz (oltárépületre?) menekülhettek fel az előadás során két alkalommal is Danaos lányai (ehhez, illetve az *Oltalomkeresők* datálásához lásd Kárpáti 2022, 17 a korábbi irodalommal).
- 40 A láda természetesen jelen van a tengerre vetést, illetve a tengeri hánykolódást ábrázoló képeken is: *LIMC* s. v. „Danae”, 41–52.
- 41 Jahn 1868.
- 42 A kérdéshez újabban lásd Krumeich 2021, 587–588: „Hardly anyone will be convinced today of labelling Athenian vase-paintings as »remains« of a literary production. Given the different expectations by several disciplines, there is always the danger of writing passages that might be misunderstood as a »philodramatic« or »iconocentric« approach. [Kiemelés tőlem: K. A.] [...] From the 1970s on, a very interesting anthropological (and iconocentric) approach has been elaborated by the francophone School around Bérard and Lissarrague. Here, particularly the autonomy of the images is underlined very strictly. While the relevant research of this School produced most stimulating studies on satyr iconography, its representatives tend to deny any noticeable connection with satyr dramas in virtually all cases (with a few exceptions). This is, however, a bit like throwing out the baby with the bathwater. Since there can be no serious doubt about the close relations of Athenian theatre and vase-painting originating in the same Athenian culture, studies of satyr images on Attic vases and their potential relations to satyr dramas remain very appropriate, even if a proper reconstruction of lost dramas and their plots is hardly to be expected.”
- 43 *PMG* 543 = F271 Poltera (se műfaja, se komponálásának éve nem ismert, Simónidés halálának feltételezett éve: Kr. e. 468/67).
- 44 F47a, lásd a 6. jegyzetet (a *P.Oxy.* 2161 papirusztöredéken a col. II első sora mellé írt Θ a 800. sort jelöli).
- 45 F47a.802–820. A 9-9 sorból álló strofa és antistrofa képlete: 2 pherecrateus + 1 hipponacteus (vagy phalaeceus) + 3 glyconeus + 3 pherecrateus, lásd Cerbo 2015, 83–84 („la partitura ritmica semplice e ripetitiva ben si adatta alla canzoncina”), vö. Jackson 2021, 221–222. Kousoulini (2021) szerint a Silénos-ének altatódal-paródia, netán Simónidésre is reagálva, érvei megfontolandók.
- 46 Fraenkel (lásd a 8. jegyzetet) ebben a „bájós” jelenetben még Diktyst látta Danae udvarlójaként, nem Silénost. A modern recepció enyhe zavaráról (lehet-e bájosnak látni egy szexuális zaklatásnak is minősíthető jelenetet) lásd Coe–Uhlig 2021, 4–5. Voelke (2001, 231–235) azzal menti Silénos szavait, hogy a házassági ajánlatot komolyan gondolja, de persze hatalmi pozícióból (mint amilyen majd lesz Polydektésé, vö. O’Sullivan 2019, 50, ahol Silénos Polydektés komikus ellenpárja, illetve Charalabopoulos 2021, 402: Silénos lényegében Polydektés színpadi szatír-avatárja). A szatír-szexualitáshoz kapcsolódóan érdemes megfontolni: a

- „törvényes”, vagyis az egyesülést ünnepélyes formában szentesítő *gamos* ismétlődő motívum a szatírdramában, az ebben érintettek mindig istenek vagy hősök (Zeus és Ió, Poseidón és Amymóné, Paris és Helené, Héraklés és Xenodiké, Héraklés és Déianeira [?], illetve szuberzív formában a *Kyklópsban* elhangzó, *makarismosz*-szal kezdődő és *kómos* interruptusszal véget érő *hymenaios*-paródia). A szatírok rendre szerelmi történetet elmesélő mítoszokba csöppennek bele, ehhez asszisztálnak, erre reagálnak, és persze erről fantáziálnak. Hedreen (2021, 702) az úgymond legális párkapcsolatban történő mitikus egyesülés motívumát állítja élesen szembe a szatírok műfajra jellemzően folyamatosan jelenlevő, ösztönvezérelt ithyphallizmusával, de talán túlságosan komolyan veszi a szatírkar színpadi szájhósködését. Van, aki ebben a vonatkozásban mai diskurzusokat vetít vissza, pl. Charalabopoulos 2021, O’Sullivan 2019: a *Hálólhúzó*k szatírjai (Silénossal együtt) szexuális erőszakkal fenyegető lények, O’Sullivan szerint nem is tipikus szatírdráma, amire Danaé rettegéssel, panasszal teli, Zeusut vádló monológia ad is alapot, és a tragédiaparódia ezen a ponton is reflektálhat a hétköznapi *tapasztalatokra*, a teherbe ejtett, bajba került, elhagyott nő kétségbeesésének hangot adva. A szatírokat mindazonáltal a műfaji kód kötelezi *ilyesfajta* viselkedésre, és vajon elegendő információ-e áll-e rendelkezésünkre ahhoz, hogy megállapítsuk, mi a szatírok tipikus viselkedése a szatírdramában akkor, ha magányos, kiszolgáltatott fiatal nővel találkozunk? A Danaéknak kétértelmű célzásokkal udvarló „bájós” jelenet befogadásesztétikai és -pszichológiai többértelműségéről, a beszédaktusok következményeinek komolyan vehetőségéről és súlyáról lásd Griffith 2005, 186–190.
- 47 A szatírdráma szociálpszichológiai, befogadásesztétikai, politikai stb. „funkciójáról” az utóbbi fél évszázadban (is) számos elmélet született, lásd például: Rossi 2020b [1972], Sutton 1980, 159–179, Seaford 1984, 10–33, Hall 1998, Seidensticker 1999 = *KPS* 34–39, Voelke 2001, 393–412, Griffith 2002, 2008, 2015, 1–15, Lämmle 2013, 93–99. Kitérő áttekintés ezekről, (némi) új javaslattal: Di Marco 2017. Újabb: Antonopoulos 2021, Seaford 2021. A *Hálólhúzó*k Silénos-énekének nyelvezetéről: Di Marco 1991, 59–60; az aischylosi szatírdráma nyelvezetéről: Slenders 2005; szatírszexualitás: Hall 1998, Lissarrague 2013, 73–96, Hedreen 2021, 709–716. Silénos alakjának megkülönböztetése a szatírkartól: Sutton 1980, 139–141, Hunter–Lämmle 2020, 27–33.
- 48 A papiruszon a 802. és a 812. sor fölötti *paragraphos* (a másodikból csak kevés látszik) strófakezdetet jelöl, de nem feltétlenül szereplőváltást. A megelőző lírai metrumú (choriambicus) sorokat (786-tól) is valószínűleg Silénos énekeli vagy recitálja. Ha az előadásban a 812-ik sortól át is vették a szatírok Silénos énekét, a fiúk (*paides*) továbbra is az apjuk (*papposilénos*) nevében éneklék a második strófát. A lehetőségeket lásd Dettori 2016, 159–160.
- 49 A szatírok a drámában is, akárcsak az ikonográfiában, anyával, apával, szatírgyerekekkel együtt élő lények, lásd pl. S. *Ichn.* 41–42, 228; Soph.(?) F1130.7. Hedreen (2021, 711–713) amellett érvel, hogy bár „[i]n satyr drama, satyrs are imagined to have families”, ám ezt primordiális, asszony- és gyermekközösségben élő állatokéra emlékeztető „családként” kellene értenünk. A Pronomos-vázát és az Anthesztéria *hieros gamos*át új megvilágításba helyező nagyszerű cikkének a szatírok társadalmi szexualitását tárgyaló részében az érvelést több ponton vitathatónak gondolom (vö. még fentebb a 46. jegyzetben írtakkal). 1. Teoretikusan sem áll meg, hogy a mindenre – nőre, tárgyra, állatra stb. – gerjedő nagytermészet kizárná az úgymond nukleáris család életformát, mivel utóbbi létezhet a Lucretius által leírt monogámia megtalálása („invention of monogamy”) után is. 2. Nem részletezi (szakirodalmi hivatkozással sem), miért lehet lényegében egy az egyben visszavetíteni Lucretiusból az emberi társadalmi együttélés ősfórmáira vonatkozó elképzeléseket Démokritosig és Empedoklésig, azaz Aischylos szatírjai közönségének idejébe. 3. A szatírok kijelentéseit hol komolyan veszi, amikor az alátámasztja a koncepciót (például: „Trójában ugye mindannyian *végigmentetek* Helenén? [E. *Cycl.* 177 – a kocsmai kérdés akár ma is elhangozhatna...– K. A.]), másutt, éppen a *Hálólhúzó*k esetében (F47a.820–821), szájhósködésnek, képzelgésnek olvassa (mint magam is): „They imagine (or hope) that they will all get a turn with Danaë but they understand that they must wait until they are married before the sex can begin.” 4. Az antropológiai, a szatírcsaládot *statikus*an a szexualitás társadalmi normáinak második korszakát („[O]ur species passes from half-human, half-animal to fully human as we are today, from nature to culture, thanks to the creation of the nuclear family. [...] The developmental model of human sexuality in Lucretius is a two-stage model”, 710) *megelőző* fázisban rögzítő értelmezés, úgy tűnik, és csak ebben a vonatkozásban, nem igazán veszi figyelembe mindazokat a változásokat, amin az athéni közösség és közönség szatírokkal való, immár régóra tartó „együttélés” a drámán kívül (is) keresztülment a Kr. e. 5. század második negyedében. A szatír az embert utánozza, az ember a szatírt, aki, miközben nukleáris családban „él”, zsigereiben emlékezhet a(z ő szempontjából) *régi szép* időkre, ahogyan az ember is. A kölcsönös utánzásokról és a változó szatírantropológiáról lásd alább.
- 50 Lissarrague 2013, 191–215, vö. Gábor 2023 30–31.
- 51 A különböző emberi életkorokra reflektáló szatírikonográfia: Lissarrague 2013, 63–66.
- 52 Attikai vörösalakos *kylix*, Oidipus-festő, Kr. e. 470 k., Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16541, *BAPD* 205372 (*LIMC* VII s. v. „Oidipous”, no. 19).
- 53 A szatírikonográfiában a kisgyerek szatír attribútumai: kopasz fej, tömpe orr, hegyes fül, lásd Lissarrague 2013, 63.
- 54 Iozzo 2018, 402–404, vö. Heinemann 2016, 246–247, Lissarrague 2013, 68–69.
- 55 Attikai vörösalakos kehelykratér, Niobida-festő Kr. e. 460–450, London, British Museum E467, *BAPD* 206955. Vö. Lissarrague 2013, 208: „C’est une des plus anciennes représentations de satyres «en famille» pourrait-on dire, et c’est le jeu qui organise cette société.”
- 56 Attikai vörösalakos voluta-kratér, Methysé-festőhöz közel, Kr. e. 450 körül, egykor Minneapolis, Institute of Arts 83.80, *BAPD* 9035171. A vázát a 2004-ben elítélt hírhedt műtárgytolvaj és -csempész, Giacomo Medici adta el 1983-ban egy magánembernek, végül tulajdonosváltás után ajándékozás útján került a minneapolis-i múzeum gyűjteményébe; a műtárgy tanulságos történetéről lásd Tsirogiannis 2016.
- 57 Attikai vörösalakos harangkratér, Kr. e. 460 k., Ancona Museo Archeologico Nazionale 3198, *BAPD* 7241. Vö. Lissarrague 2013, 66.
- 58 Véletlen-e, hogy a minap (e cikk írását néhány napra megszakítva) a Tempio di Esculapio tavacsokájánál (Villa Borghese) egyetlen egy pad volt szabad: szemben Giovanni Nicolini szatírcsaládjával? Kitérő áttekintés a görög vázafestészet gyerekzatírjairól (számos jó minőségű képpel): Pritchett 2021, lásd még Heinemann 2016, 505–510. Gyerekzatírok anyjukkal: Moraw 1998, 122–123, 153 (további, ebben a vonatkozásban is releváns ábrázolásokkal). Lásd még Lissarrague 2013, 208, *LIMC* VIII (Suppl.) s. v. „Mainades” No. 92–94, *LIMC* VIII (Suppl.) s. v. „Silenoi” No. 1–6.
- 59 Griffith (2021, 713) ezzel szemben, úgy tűnik (véltetően az azonos kötetben megjelent Hedreen 2021 nyomán, vö. fentebb 49. jegyzet) figyelmen kívül hagyja az ábrázolásokat: „In view of the fact that *satyrs do not seem to marry or form nuclear families*, it is perhaps surprising that satyr drama regularly addresses the subject of marriage.” (Kiemelés tőlem: K. A. – ám ha nem vesszük készpénznek, hogy a szatírok nem házasodnak, akkor ez nem is meglepő.) Az esküvőmotívumhoz a szatírdramában lásd a 46. jegyzetet.
- 60 Lásd pl. [Apollod.] III. 4, 3; Paus. III. 24, 3.
- 61 S. *Dionys.* *TrGF* IV F171–173, *KPS* 250–258.

- 62 A gyermek Dionysos ikonográfiájához lásd pl. Stark 2012, 65–85. A *Hálólúzó*k Silénos-énekében Perseus szatírgyerekek körében elképzelt nevelkedését a szakirodalom rendre a gyermek Dionysos mítoszával hozza kapcsolatba, a szatírcsalád-ábrázolások mint lehetséges párhuzam nem merült fel. Sophoklész *Dionysiskos* c. szatírdramájához lásd pl. *KPS* 250–258; a gyermek Dionysos ábrázolásai: *LIMC* s. v. „Dionysos”, No. 664–707, vö. Isler-Kerényi 2015, 100–113, Heinemann 2016, 276–283. A gyerekevelés (*païdotrophia*) jellegzetes motívum a szatírdramában: Seaford 1984, 39, Antonopoulos 2021, 32–36. A *Hálólúzó*kban: F47a.806 (ἱεὴν παιδοτρόφους ἐμύ[ς]). A gyermek Dionysos mellett gyakran Silénos a *païdotrophos*. Seaford szerint a szatír (beleértve Silénost) az európai folklór vademberéhez hasonló lény, aki titkos praktikák tudójaként alkalomadtán segíti az embert (itt: hálólúzás), vagy a szolgálatába áll. Az ember olykor foglyul ejti a vadembert, hogy kiszedje belőle a tudást, vagy a vadember rabol embergyereket, hogy a természetben nevelje fel (itt: Perseus). Seaford szerint ennek a folklórelémnek rokona (a kis Dionysos esetében individualizációja) lehet a szatírdramában a *païdotrophia*-motívum, illetve később a dionysosi misztériumokban is megjelennek gyerekek szatírokkal és Silénossal együtt, valamint a szatírok nevelő szerepe az Anthesztéria ünnephez kapcsolódva is felmerülhet (jónéhány Anthesztéria-kancsón a kisgyereket szatírral együtt ábrázolták), lásd Seaford 1976, 213–214, 1984, 40. Az életképekkel („tableau”) díszített Anthesztéria-kancsókön gyerekekkel együtt ábrázolt szatírokhöz lásd Hamilton 1992 táblázatait, vö. Bolonyai 2024, 4. A szatírok és dionysosi beavatás között felvethető kapcsolathoz lásd Hamilton 1992, 52 (= T61: Philostratos *Vit. Apoll.* 4.21, vö. Plat. *Leg.* 815b). A *païdotrophia*hoz lásd még Antonopoulos 2021, 32–34, Charalabopoulos 2021. A *païdotrophia* mint visszatérő téma/motívum a szatírdramában: Aischylos: *Trophoi*, Sophoklész: *Dionysiskos*, *Hérakleiskos*, továbbá esetleg *Iambé*, *Amphiaraos*. A szatírok dionysosi beavatási és/vagy átmeneti ritushoz tartozó szerepének mérlegelésekor azonban nem hagyható figyelmen kívül a szatír-ember-szerepcseré, amelyet az ikonográfiából ismerünk (a számos szerepcseré egyike a nevelő szatír, például a *palaistrán*, lásd Lissarrague 2013, 207). Kérdés, miben különbözik a képeken látható *païdotrophos* szatír a szatírdramáétól, és mennyiben azonos vele.
- 63 A vidéki gondtalan természetközelség toposza (szembe állítva a várossal) is jellemző motívum a szatírdramában, lásd pl. *KPS* 360, vö. Sophoklész: *Krisis*, Sósitheos: *Lityersés*. A kérdés szociológiai és politikai okairól (a szatírdrama kialakulására adott magyarázat-
tal) lásd Rossi 2020b [1972], 497–517 (korábbi, a 19. század elejéig visszamenő irodalommal), az elképzelt kritikájáról Di Marco 2023, 77–78.
- 64 Ez a mozzanat, úgy tűnik, nem kapott eddig figyelmet a *Hálólúzó*k tárgyaló irodalomban. Heinemann 2016, 505–510: a Kr. e. 5. században különféle ábrázolástémákban, illetve eltérő funkciókban bukkan fel a gyerekszatír, ezek egyike csupán a szatírcsalád-jelenet („als weiteres Zeugnis für die *Verbürgerlichung* der Satyrfigur angesprochen worden”, 507; kiemelés tőlem – K. A.). Fontos észrevétel: az is arra utal, hogy a szatírcsalád esetében nem a jól ismert szerep-behelyettesítésről van szó (lásd Lissarrague 2013, 204–210), hogy a „Bürgerikonographie” (Heinemann) vagy „Satyres »bourgeois»” (Lissarrague) díszítéstémák között embercsalád-ábrázolással nem találkozunk. („De telles images de paternité enjouée sont inévitables en dehors du monde des satyres: un citoyen ne se montre pas jouant avec son enfant et il n’y a pas d’images de ce genre, sauf chez les satyres, car père et fils, tous sont des enfants”, Lissarrague 2013, 208.)
- 65 Gábor 2023, 26.
- 66 Gábor 2023, 29.
- 67 Gábor 2023, 31, 35.
- 68 Vö. Griffith 2005, 186–190, más hangsúlyokkal: az athéni elit férfi közönség a Dionysia alkalmával saját magának tart tükör: a Dionysia szatírdramájának speciális funkciója, amely egyben különleges élvezettel is jár, hogy az athéni közönség önmaga számára mutathassa fel a férfi fantáziavilágot és az athéni civilizált polgári identitást inkorporáló *self* ketté hasadt mivoltát, ami egyszersmind ennek a gyermeki-szatíri identitásnak az érett szublimálását is jelenti.
- 69 Fellini 1988, 171–172. Ugyanez a színház- és filmtörténész nézőpontjából: „Modernism spent the twentieth century establishing the tragic subtext of clown, downplaying the clown’s comic function in doing so. [...] The recent clown films are akin to the Satyr plays of ancient theatre because they function as an alternate genre to the grim realism of such films as *Schindler’s List* in the same way that Satyr plays provided a balance to tragedy. By returning to mainstream popular culture (i.e., film) clown has reemerged with new options for theatrical form.” (McManus 2003, 148.) Sutton (1960, 160) a Marx Brothers-filmeket említi párhuzamként a szatírdrama hatásmechanizmusához, Griffith (2005, 179–183) a 19. századi amerikai *blackface minstrel* színházat mint szociokulturális jelenséget.

Bibliográfia

Rövidítések

- DNP: Cancik, H. (szerk.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart–Weimar 1996–.
- FGrH: Jacoby, F. (szerk.): *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Berlin–Leiden, 1923–.
- GMT: Németh Gy. – Ritoók Zs. – Sarkady J. – Szilágyi J. Gy. *Görög művelődéstörténet*. Budapest, 2006.
- KPS: Krumeich, R. – Pechstein, N. – Seidensticker, B. 1999. *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt.
- LDAB: *Leuven Database of Ancient Books*: trismegistos.org/ldab/
- MP³: Mertens-Pack 3 = *Catalogue des papyrus littéraires grecs et latins*: <http://web.philo.ulg.ac.be/cedopal/en/>
- PMG: D. Page (szerk.): *Poetae Melici Graeci*. Oxford 1962.
- P.Oxy.: *Oxyrhynchus Papyri*: <https://oxyrhynchus.web.ox.ac.uk/home>

PSI: *Papiri della Società Italiana*: <https://psi-online.it/>

TM: Trismegistos adatbázis: trismegistos.org

TrGF: B. Snell – R. Kannicht (szerk.): *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 5 vols. Göttingen 1997–2004.

Szakirodalom

- Antonopoulos, A. P. 2021. „Introduction: What is Satyr Drama?": Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 1–36.
- Antonopoulos, A. P. – Christopoulos, M. M. – Harrison, G. W. M. (szerk.) 2021. *Reconstructing Satyr Drama*. Berlin–Boston.
- Bakola, E. 2010. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford.
- Bierl, A. 2006. „Tragödie als Spiel und das Satyrspiel”: J. Sánchez de Murillo – M. Thurner (szerk.): *Kind und Spiel*. Stuttgart, 111–138.
- Bolonyai G. 2024. „Az athéni Kancsók napja és Virágünnep”: *Ókor* 23/1, 3–21.

- Cerbo, E. 2015. „Metro e ritmo nel dramma satiresco (V-IV a. C.)”: *SemRom* n.s. 4, 71–117.
- Charalabopoulos, N. G. 2021. „Baby-Boomer: Silenos *Paidotrophos* in Aeschylus’ *Diktyoukoi*”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 395–408.
- Clairmont, C. 1953. „Studies in Greek Mythology and Vase-Painting”: *AJA* 57, 92–94.
- Coo, L. – Uhlig, A. 2019. „Introduction: Aeschylus at Play”: *BICS* 62/2, 1–9.
- Dettori, E. 2016. *I Diktyoukoi di Eschilo. Testo e commento. Contributo a lingua e stile del dramma satiresco*. Roma.
- Di Marco, M. 1991. „Il dramma satiresco di Eschilo”: *Dioniso* 61, 39–61.
- Di Marco, M. 2017. „What is the Function of the Satyr Play?”: *Polis, The Journal for Ancient Greek Political Thought* 34, 432–448.
- Di Marco, M. 2023. „La tragedia e il dramma satiresco”: *SemRom* n.s. 12, 67–85.
- Duncan, A. C. 2023. „Visualising the Stage”: J. A. Bromberg – P. Burian (szerk.): *A Companion to Aeschylus*. Hoboken, NJ, 214–229.
- Fellini, F. 1988. *Mesterségem a film*. Ford. Székely Éva. Budapest.
- Fraenkel, E. 1942. „Aeschylus. New Texts and Old Problems”: *Proc. Brit. Acad.* 28, 237–61.
- Gábor S. 2023. „Szatírt játszó emberek, embert játszó szatírok. Egy kitharás szatírokat ábrázoló budapesti szküphosztöredék értelmezéséhez”: Kárpáti A. (szerk.): *A görög költészet elkallódott műfajai. Líra, zene, tánc az archaikus-klasszikus korban*. Budapest, 13–43.
- Gantz, T. 1993. *Early Greek Myth*. Baltimore–London.
- Goins, S. E. 1997. „The Date of Aeschylus’ Perseus Tetralogy”: *RhM* 140, 193–210.
- Griffith, M. 2002. „Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia”: *ClAnt* 22, 195–258 [= Griffith 2015, 14–70].
- Griffith, M. 2005. „Satyrs, Citizens, and Self-Presentation”: Harrison 2005, 161–199 [= Griffith 2015, 75–108].
- Griffith, M. 2008. „Greek Middlebrow Drama (Something to Do with Aphrodite?)”: M. Revermann – P. Wilson (szerk.): *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford, 59–87 [= Griffith 2015, 146–169].
- Griffith, M. 2015. *Greek Satyr Play. Five Studies*. Berkeley, CA.
- Grüll T. 2014. „Halászat, haltenyésztés és halszószygyártás a Római Birodalomban”: *Ókor* 13/3, 36–51.
- Guggino, E. – Pagano, G. (szerk.) 1974. *Musiche e canti popolari siciliani*. Vol. 1. Canti del lavoro. Albatros LP VPA 8206. Recordings by E. Guggino, G. Pagano, S. Siino.
- Hall, E. 1998. „Ithyphallic Males Behaving Badly, or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending”: M. Wyke (szerk.): *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity*. Oxford, 14–37.
- Hamilton, R. 1987. „Cries within and the Tragic Skene”: *AJP* 108, 585–599.
- Hamilton, R. 1992. *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*. Ann Arbor.
- Harrison, G. W. M. (szerk.) 1995. *Satyr Drama: Tragedy at Play*. Swansea.
- Harvey, D. 2005. „Tragic Thrausmatology: the Study of the Fragments of Greek Tragedy in the Nineteenth and Twentieth Centuries”: F. McHardy – J. Robson – D. Harvey (szerk.): *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragic Fragments*. Exeter, 21–48.
- Hedreen, G. 2021. „Sex, Love, and Marriage in Dionysiac Myth, Cultural Theory, and Satyr Drama”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 695–716.
- Heinemann, A. 2016. *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin–Boston.
- Hunt, A. S. (szerk.) 1912. *Oxyrhynchus Papyri*. vol. 9. London.
- Hunter, R. – Lämmle, R. (szerk.) 2020. *Euripides: Cyclops*. Cambridge.
- Iozzo, M. 2018. „Hidden Inscriptions on Athenian Vases”: *AJA* 122, 397–410.
- Isler-Kerényi, C. 2015. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*. Ford. A. Beerens. Leiden–Boston.
- Jackson, L. C. M. M. 2021. „Metre, Movement and Dance in Satyr Drama”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 195–193.
- Jahn, O. 1868. „Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama”: *Philologus* 27, 1–27.
- Johnson, W. A. 2004. *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*. Toronto–Buffalo–London.
- Karamanou, I. 2006. *Euripides: Danae and Dictys. Introduction, Text and Commentary*. München – Leipzig.
- Karanika, A. 2014. *Voices at Work. Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*. Baltimore.
- Kárpáti A. 2022. „Dialog hinter den Worten. Zu den dramaturgischen Augenblicken des Wechsels zwischen Gesang und Sprechversen auf der Bühne des Aischylos”: *Eranos* 113, 1–22.
- Kéi, N., 2022. *L’esthétique des fleurs: kosmos, poikilia et kharis dans la céramique attique du VI^e et du V^e siècle av. n. ère*. Berlin–Boston.
- Kousoulini, V. 2015. „A Satyric Lullaby in Aeschylus’ *Net-Haulers* (fr. 47a Radt)”: *Euphrosyne* 43, 9–22.
- Krumeich, R. 2021. „Images of Satyrs and the Reception of Satyr Drama-Performances in Athenian and South Italian Vase-Painting”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 587–635.
- Lämmle, R. 2013. *Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg.
- Lightfoot, J. 2021. *Wonder and the Marvellous from Homer to the Hellenistic World*. Cambridge.
- Lissarrague, F. 1990. „Why Satyrs Are Good to Represent?”: J. J. Winkler – F. Zeitlin (szerk.): *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, 228–336.
- Lissarrague, F. 2013. *La cité des satyres*. Paris.
- Lloyd-Jones, H. 2006 [1956]. „Appendix”: H. Lloyd-Jones (szerk.): *Aeschylus: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumendies, Fragments*. [Loeb Classical Library] Cambridge MA – London, 523–598.
- Luschey, H. 1949–1951. „Danae auf Seriphos”: *BABesch* 24-26, 26–28.
- Lytle, E. – Sells, D. 2020. „Satyrs Scenes and Comic Scenes. Netfishing in Aristophanes’ *Peace*”: *CPh* 115, 365–401.
- Mayer Gy. (ford.) 1995. „[Phaléroni] Démétrios: A nyelvi kifejezőmódról (*peri herméneias*)”: *Antik Tanulmányok* 39, 179–209.
- McManus, D. 2003. *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theater*. Newark – London.
- Mette, H. J. 1959. *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin.
- Moraw, S. 1998. *Die Manäde in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Mainz am Rhein.
- Pritchett, H. N. 2021. „When does a Satyr become a Satyr? Examining Satyr Children in Athenian Vase-Painting”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 717–734.
- Norsa, M. – G. Vitelli, G. 1934. „Nuovi frammenti di Eschilo in Papiri della Società Italiana”: *Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire orientales Bruxelles („Mélanges Bidez”)* 2, 965–978.
- Norsa, M. – Vitelli, G. 1933. „Frammenti eschilei in Papiri della Società Italiana”: *Bulletin de la Société Royale d’Archéologie d’Alexandrie* 28, 107–121.
- O’Sullivan, P. – Collard, Ch. (szerk.) 2013. *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Oxford.
- O’Sullivan, P. 2019. „Aeschylus’ *Diktyoukoi*: A Typically Atypical Satyr Play?”: *BICS* 62/2, 49–65.
- Oakley, J. H. 1982. „Danae and Perseus on Seriphos”: *AJA* 86, 111–115.

- Palmisciano, R. 2014. „Dramatic Actions from Archaic Iconographic Sources: the Domain of the Satyrikon”: G. Colesanti – M. Giordano (szerk.): *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlin – Boston, 107–127.
- Pfeiffer, R. 1938. „Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles. Zwei Satyrspiel-Funde”: *SBBAW* 1938/2, 1–63.
- Podlecki, A. J. 2005. „Aiskhylos Satyrikos”: Harrison 2005, 1–19.
- Ramelli, I. 2009. *Eschilo. Tutti i frammenti. Con la prima traduzione degli scolii antichi*. Milano.
- Redondo, J. 2021. „Satyrs Speaking like Rhetors and Sophists”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 175–193.
- Reinfelder, M. 2017. „New Readings and Conjectures on Aeschylean Papyrus Fragments”: L. Austa (szerk.): *Frammenti sulla scena. Vol. I. Studi sul dramma antico frammentario*. Alessandria, 39–58.
- Rossi, L. E. 2020a [1971]: „Il Ciclope di Euripide come κῶμος »mancato«”: κληθμῶ δ’ ἔρχοντο. *Scritti editi e inediti*, II (szerk. G. Colesanti – R. Nicolai). Berlin–Boston, 461–486 [= *Maia* 1971/n.s. 23, 10–38].
- Rossi, L. E. 2020b [1972]: „Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico”: κληθμῶ δ’ ἔρχοντο. *Scritti editi e inediti*, II (szerk. G. Colesanti – R. Nicolai). Berlin–Boston, 487–536 [= *DArch* 1972/6/2–3, 248–302].
- Schauenburg, K. 1960. *Perseus in der Kunst des Altertums*. Bonn.
- Seaford, R. 1976. „On the Origins of Satyric Drama”: *Maia* n. s. 28/3, 209–221.
- Seaford, R. 1984. *Euripides: Cyclops*. Oxford.
- Seaford, R. 2012. *Cosmology and the Polis. The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge.
- Seidensticker, B. 2010. „Dance in Satyr Play”: O. Taplin – R. Wyles (szerk.): *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford, 213–29.
- Setti, A. 1948. „Eschilo satirico”: *ASNP* ser. II 17, 1–36.
- Siegmann, E. 1948. „Die neuen Aischylos-Bruchstücke”: *Philologus* 97, 59–124.
- Slenders, W. 2021. „ΔΙΑΛΛΑΛΗΣΩΜΕΝ ΤΙ ΣΟΙ: »Colloquialisms« in Satyr Drama”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 115–140.
- Sommerstein, A. (szerk., ford.) 2008. *Aeschylus: Fragments*. Aeschylus III LCL 505. Cambridge, MA – London.
- Stark, M. 2012. *Ikonomographische Untersuchung zu den Darstellungen von Gott und Kind bzw. Gott und Mensch in der griechischen Kunst*. Stuttgart.
- Steffen, V. 1949. „The Net-Haulers of Aeschylus”: *The Journal of Juristic Papyrology* 3, 119–135.
- Sutton, D. F. 1978. „Aeschylus’ *Dictyulci* and Diphilus’ *Epitrope*”: *CJ* 74, 22–25.
- Sutton, D. F. 1980. *The Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan.
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford.
- Thompson, S. 1955–1958. *Motif-index of folk-literature*. Revised and enlarged edition. Bloomington.
- Touyz, P. 2019. „The Ancient Reception of Aeschylean Satyr Play”: *BICS* 62/2, 97–117.
- Tsirogiannis, Ch. 2016. „Prompt in Theory and Delay in Practice. A Case Study in Museum Ethics”: *AP: Online Journal in Public Archaeology* 6, 12–25.
- Turner, E. G. 1956. „Scribes and Scholars of Oxyrhynchus”: *Mitteilungen aus der Papyrussammlung Erzherzog Rainer*, N.S. 5, 141–46.
- Vitelli, G. 1934. „I nuovi frammenti di Eschilo (Νιόβη ε Δικτυουλκοί)”: *Bulletin de la Société Royale d’Archéologie d’Alexandrie* 29, 229–248.
- Vitelli, G. 1935. *Papiri greci e latini XI*. Firenze.
- Voelke, P. 2001. *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l’Athènes classique*. Bari.
- Voelke, P. 2021. „Satyr Drama, Dithyramb, and *Anodoi*”: Antonopoulos–Christopoulos–Harrison 2021, 81–99.
- Webster, T. B. L. 1967. *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*. 2nd ed. London.
- Werre de Haas, M. 1961. *Aeschylus’ Dictyulci. An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama*. Leiden.
- Wessels, A. – Krumeich, R. 1999. „Diktyulkoi”: *KPS* 107–124.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. 1923. *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter*. Berlin.
- Wiles, D. 1997. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge.

Függelék

Aischylos *Diktyulkoi* (*Hálólúzó*) című szatírdramájának töredékei

Juhász Mária Johanna, Miller Olivér Tibor és Pusztai Rebeka Fanna fordítása,
Kárpáti András bevezetésével és jegyzeteivel

A fordításhoz Radt (*TrGF* III) szövegét vettük alapul, az ettől eltérő olvasatokat dőlt betűk jelzik (kritikai apparátust itt nem közlünk), az eltérésekhez lásd Dettori (2016) szövegéhez a rendkívül alapos kritikai apparátust. Csak a valószínű kiegészítéseket vettük át. A szöveghez és a fordításhoz fűzött megjegyzéseket lásd az egyes töredékek után. Radt F47b és F47c töredékét elhagytuk, ezeken csupán néhány szó értelmezhető: Σέριφος (F47b.1): Seriphos; δεδορκ.[(F47b.3): lát(om?);]παιδα και γέρ[οι]ν (F47b.4): fiút és öreget.

F46a = PSI 1209	
A: ξυνηκ[ας]	(1) A: Érted? ...
B: ξυνηκα . . .[B: Értem! ...
A: τί σοι φυλάσσω [A: Mit akarsz, mire ügyeljek ...?
B: εἴ που θαλάσσης [B: Ha a tenger[...] bárhol ...
A: ἄσημα· λειῖος πόν[τος]	A: Nincs semmi jel rajta: sima ten(ger) ...
B: δέρκου νυν ἐς κευ[θμῶνα]	B: Nézz csak bele a belsejébe
A: καὶ δὴ δέδορκα τῷδε .[A: Látok is már odabent...
ἔα·	Húha!
τί φῶ τόδ' εἶναι; πότερα.[Ez meg mi az ördög? Tán...
φάλαιναν ἢ ζύγαιναν ἢ κ.[bálnát vagy cápát vagy ...
ἄναξ Πόσειδον Ζεῦ τ' ἐνά[λιε]	Poseidón úr! Tengeri Zeus...
[δ]ῶρον θαλάσσης πεμπετ[a tenger ajándékát küld[...]
: ..σοι θαλάσσης δίκτυον δ[B: ... tengeri háló(t)...
<A>: [π]εφυκί[ω]ται δ' ὥστε μ' ἄγνο.[A: hínárral úgy teli, hogy fel nem ism[...]
:]] ἔναιμιον [ἦ τι] χρῆ[μ'] ἐν[... élőlény, vagy tán valami ... (a háló?)ban?
<A>:]] γέρον νησαίος...[A: ... vén szigetlakó ...
] ἐστι τούργον οὐ χωρεῖ πρόσω	B: ... (van), a munka nem halad ...
:] β]οῖν ἴστημι τοῖσδ' ἰγμᾶσιν	így hát kiabálok és kurjongatok:
] πάντες γεωργοὶ δεῦτε κάμπελοσκάφοι	Gyertek ide mind, parasztemberek, és ti, kik szőlőt kapálgattok
] ε ποιμήν τ' εἴ τίς ἐστ['] ἐ]γγώριος	... [és] pásztor is, ha akad bárki errefelé
] οἱ τε καὶ μα[ρ]{ε}[ιλ]ευτῶν ἔθνος	... vagy szénéégető-nép
] ἐναντιωτάτης	... legellentétesebb...

3: σοι: dativus ethicus?

5: A πόν[τος] valószínű kiegészítésnek tűnik a λειῖος mellett, itt a tengerfelszín, az előző sorban a θαλάσσης általában a tenger

6: A κευ[θμῶνα] valószínűnek tűnik a δέρκου ἐς mellett.

7: ἔα· Valami láttán vagy hallatán a meglepődést tükröző indulatszó, további előfordulások szatírdramában (6), komédiában (8), tragédiában (50), lásd Slenders 2021, 124–126.

11: Innentől nem maradt fenn a papirusz bal széle, így hiányzanak beszélőváltást jelző *paragraphosok*.

14: Az ἦ τι = *vagy* jelentést a kontextust valószínűsíti, függetlenül attól, hogy az *enaimos* (itt) élőlény értelemben áll-e (Kamerbeek, Cantarella), vagy zoológiai jelentéssel (*melegvérű* – szemben pl. a hullóvel), további javaslatok: Dettori *ad loc.*

F46c = P.Oxy. 20.2256 fr. 72	
[]α[
[]ξ[
[]ξ[
[]ησ[...][μ][.].ο.[
[]σδ[.] χώρας ποντ[ίας]	(5) a tengerpart vidéké[ről?]
π]άντες τ' ἀγρῶσται κα[ι] ἰ ~ ~ ~ ~ ~	minden földműves és...
βοηδρομεῖτε κ[.]ν[gyertek gyorsan, segítsetek
σ]ε[ι]ρᾶς δὲ μὴ μεθῆ[σθε]	el ne engedjétek a köteleket
[]...γα[

5: Metrum-konjektúra azokban a szövegkiadásokban, amelyekben az F46c az F46a folytatása, lásd a 25. jegyzetet.

<p><ΣΙ.>? <ΧΟ.>? ὦ φίντων, ἴθι δε[ῦρο STR. (ποπυσμός) θάρσει δὴ· τί κινύρη[<ι>; δεῦρ' ἐς παῖδας ἰωμεν ωσ.[ἴξη παιδοτρόφους ἐμά[ς, ὦ φίλος, χέρας εὐμενῆς, τέρψη δ' ἴκτισι κα[ῖ] νεβρο[ῖς ὑστρίχων τ' ὀβρίχοισ[ι] κοιμήση δὲ τρίτος ξὺν μητρὶ [καὶ π]ατρὶ τῶδε ὁ πάπα[ς] δ' ἐπαρέξει ANT. τῶ μικκῶ[ι] τὰ γελ[οῖ]α καὶ τροφὰς ἀνόσους, ὅπως π[ἀλδῶν αὐτὸς ἐν οὔρ[ε]σιν χαλᾶ νεβροφόν[.] ποδ[ός] μάρπτων θῆρας ἄνευ δ[ο]ρός θῶσθαι μητρὶ παρέξεις κ]ηδεστῶν τρόπον οἷσιν]ντροπος πελατεῦσεις.</p>	<p>SILÉNOS? KAR? Babócam, gyere csak ide <i>strófa</i> (cuppogás) Ne félj! Mért sírsz? Rajta, menjünk oda a fiúkhoz! Kedveském, ha jó leszel, tápláló kezem majd tartalmaz téged. Mulatni fogsz vígan nyestekkel, özgidákkal és süncsemetékkal. Együtt alszol majd hármásban anyáddal és apáddal itt [az ágyban]. A papa hoz majd <i>antisrófa</i> a kicsikének vidámságot és tápláló ételeket, hogy ... (a hegyekben?) maganevelte.... leoldja gidaölő láb[...] vadakat (dárda?) nélkül elejtve viszel majd anyádnak lakomát, csakúgy, mint féltestvéreid, kikkel (együtt nevelkedve?) ... majd szorgoskods.</p>
<p>(805)</p>	<p>(805)</p>
<p>(810)</p>	<p>(810)</p>
<p>(815)</p>	<p>(815)</p>
<p>(820)</p>	<p>(819)</p>
<p><ΧΟ> ἀλλ' εἶα, φίλοι, στείχουμεν ὅπως γά]μον ὀρμαίνουμεν, ἐπεὶ τέλος καιρὸς ἄναυδος τάδ' ἐπαινεῖ. καὶ τήνδ' [ἐ]σορῶ νύμφην ἥ[δ]η καὶ] πάνυ βουλομένην τῆς ἡμετέρας φιλότητος ἄδην κορέσασθαι. καὶ θαῦμ' οὐδέν· πολὺς ἦν αὐτῇ χρόνος ὃν χήρα κατὰ ναῦν ὕφαλος τείρετο· νῦν δ' οὖν ἐσορῶσ' ἦβην τὴν ἡμετέραν ...]εὶ γάνυται νυμφ[ί]ον [ο]ἶον ...]σιν λαμπραῖς τῆς Ἀ[φ]ροδίτης</p>	<p>KAR [De] rajta, barátaim, menjünk szaporán, hogy induljon végre a lagzi, hisz a nászi idő hangtalan erre int. Íme, látom a menyasszony... és már nagyon vágyik csordultig kielégíteni szeretetünket. Nem csoda: hosszú volt neki az idő, amennyit a hajó mélyén férfi nélkül szenvedett: de most ifjonti erőnket látva ... örvend: olyan vőlegényt Aphrodité ragyogó ...</p>
<p>(825)</p>	<p>(825)</p>
<p>(830)</p>	<p>(830)</p>

768: A *proxenos/proxenia* a hivatalos vendégbarátság intézményéhez kapcsolódó közjogi terminus, itt talán olyasmi, mint állam által kirendelt gyám, részletesen lásd Dettori 2016, 75–78 (a korábbi irodalommal).

785: Politikai vagy jogi beszédzáró formula, a tragédiában A. Ag. 552 (a Hírnök beszédének záró sora), átvettük Devecseri Gábor fordítását.

793: A 793. sor után külön sorban, a kolumna bal széléhez írva: *po]ppysmos* rendezői utasítás.

795: A szatírokhoz szól, visszautalva a „kobakra”?

799: A kisgyerekekhez szól, megelőlegezve a kardalban elhangzó aposztrophét.

801: μ' ἄγρας ἀ[ποστερῶν: ettől a zsákmánytól meg[foszt...? Vagy (*félre*) közlés, vagy a szatírokhoz szól, vagy freudi elszólás: a zsákmány itt nyilván Danaé, vö. Dettori *ad loc.*

802: A 802. sor után külön sorban, a kolumna jobb széléhez írva: *poppysmos* rendezői utasítás.

809: ὀβρίχοισ[ι]: ὀβρίκαλα = F48 *TrGF* (Ael. Dion. O 2)

818: θῶσθαι = F49 *TrGF* (Hesych. Θ 1024)

822: A *paragraphos* a sor fölött – Radt nem hozza, de a papiruszon látható – itt talán metrumváltást jelöl?

827: Itt is *paragraphos*, lásd Radt.

825: Új olvasatot javasolunk, amelyet se Radt, se Dettori (se a többi szövegkiadó) nem hoz: a 825. sor elején az oxfordi honlapról letölthető (https://portal.sds.ox.ac.uk/articles/online_resource/P_Oxy_XVIII_2161_Aeschylus_Diktyoukoi/21162970), nagy méretű (6088 × 8823 pixel) és nagy felbontású (600 × 600 dpi) fotón tisztán olvasható a πάνυ előtt a καὶ. Az olvasatot a 765. sorban épen maradt καὶ, illetve a 825. sor első betűjénél a némileg atipikus κ-t a 781. sorba írt κ támasztja alá.

832: Jó kiegészítésnek tűnik: χάρ]σιν λαμπραῖς τῆς Ἀ[φ]ροδίτης: Aphrodité ragyogó *örömeivel*.

Lindner Gyula egyetemi adjunktus a PTE BTK Ókortörténeti Tanszékén. Kutatási területei: görög–római vallástörténet, görög irodalomtörténet, az ókortudomány története.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Vallástörténetészek egymás között. Az Angelo Brelich és Kerényi Károly közötti levélváltás margójára* (2021/1).

Vallási szélsőségek a tragédia színpadán

Hippolytos és Lón esete

Lindner Gyula

I. A tragédia mint vallástörténeti forrás

Kézenfekvő a vallástörténész igénye, hogy a görög vallás tanulmányozásakor a tragédiához mint vallástörténeti forráshoz nyúljon. Minthogy az athéni tragédiákkal vallási kontextusban, elsősorban Dionysos-ünnepek és ilyen módon a *polis*-vallás részeként találkozunk, az igény igazolhatónak tűnik.¹ Evidencia, de nem árt rögzíteni: a tragédiákban szerepelnek istenek, gyakran főszerepet is kapnak (pl. Aischylos: *Eumeniszek*, Euripidés: *Bacchánsnők*), beleavatkoznak az emberi történetek menetébe, hirtelen fellépésükkel válságos és kilátástalan helyzeteket oldanak meg (pl. Sophoklés: *Philoktétés*, Euripidés: *Lón*),² szemmel tartják egyes családok sorsát és azok alakulásában tevékeny szerepet vállalnak, bosszút állnak és segítenek, intrikálnak és elsimítanak. Kérdéses azonban – amiként azt a kutatásban egyesek fölvetik³ –, hogy a tragédiában szereplő istenek, isten-ember viszonyulások milyen mértékben tükrözik az ember valóságos vallási tapasztalatát: a tragédia istenei valóban a kultusz mindennapjaiban megragadható istenalakok, vagy csupán művészi konstrukciók,⁴ azok a mítoszok, amelyek hősök és istenek egymást keresztező útjait mesélik, valóban az ember mindennapi istentapasztalatát világítják meg?

A kutatásnak ez az iránya annak az ókori vélekedésnek a létjogosultságát mutatja, miszerint az istenekről való beszédmód többféle lehet: másképp beszélnek az istenekről a filozófusok, mint a mítoszok, más az, ahogy egy költő viszonyul az isteni szférához, és más az, ha a politikum vagy a polgári lét kontextusában szemléljük az isteneket. Efféle véleménnyel találkozunk Varro *theologia tripertita*-gondolatában, vagy a *Placita philosophorum* című mű szerzőjének érvelésében (akit jobb híján Pseudo-Plutarchosnak nevez a kutatás).⁵ Például első látásra az euripidészi *Bacchánsnők* Dionysos-alakját a darabban körbe ölelő durva, vérszomjas rituálék szemben állnak azzal a Dionysos-kultusszal (és Dionysos-alakkal), amely Athénban az Anthesztéria, Lénaia, Nagy Dionysia ünnepein tetten érhető. Van-e közös a két istenalakban? Vagy a költészet és a mindennapi, kultikus élet valóságának az istene egészen más *theológiát* – istenekről való beszédet – feltételez? Más tehát az, ha a költő a szélsőséget jeleníti meg a színpadon (ha egy közösség tagja – Pentheus – szembeszáll egy istennel és végül elbukik), mintha egy közösség a mindennapok részeként tiszteli az istent és vele helyes viszonyulást (*eusebeia*) igyekszik kialakítani, amelyből az isteni hatalom elismerésével és fenntartásával egyidejűleg a közösség egésze profitálni tud.

Esetleg a tragédia az athéni *polis*-vallásban tisztelt istenség egy-egy aspektusát, funkcióját hangsúlyozza? A *polis*-ünnep



1. kép. Hippolytos és Théseus. Apuliai vörösalakos voluta-kratér, Dareios-festő, Kr. e. 340-320, British Museum 1856,1226.1

ezzel szemben valamilyen módon az isten alakjának teljességét jeleníti meg, elmeséli az isten történeteit, megmutatja hatalmát és emberekre gyakorolt hatását?⁶ Kérdéses, hogy lehetséges-e efféle éles elhatárolás. Vajon az athéni polgár *theologiáját*, istenekről alkotott elképzeléseit nem szükségszerűen a költői és egyéb isteni reprezentációk keveréke jellemezte?⁷ Egyszerre formálta a költő, akinek a darabját nemrégiben látta, és aki különböző isteneket léptetett föl aktív szerepben, valamint a kultusz mindennapi valósága, a különböző *polis*-ünnepek, ahol az egyes – akár a tragédiákban is szereplő – istenalakoknak mutatott be áldozatot, hozzájuk fohászzkodott, tiszteletükre kartánokban vett részt. Az is kérdéses, hogy a színház közönsége, az athéni polgárok felosztották-e ezeket a vallási elképzeléseket irodalmi és valós vallási koncepciókra, istenképzetekre, vagy a tragédia isteneire saját vallási elképzeléseik részeként tekintettek.

A tragédiák sikere nem kis részben realizmusuknak volt köszönhető, annak, hogy cselekményük, az általuk közvetített jelentések, érzelmek rezonáltak az athéni társadalom mindennapjaira, bennük az athéni *polis* ideológiáját, társadalmát, vallását érintő kérdésfeltevések kaptak helyet.⁸ A tragédiákban szereplő vallási tartalomnak tehát – a mítikus forrásvidék mellett – az athéni *polis* vallási tudásanyagában is gyökereznie kellett, nemcsak abból nyerve létjogosultságot, hanem egyben formálva is az athéni ember vallásról és istenekről alkotott elképzeléseit.

Miközben az athéni Dionysos-színház az istenekről alkotott elképzelések, *theologiai* reflexiók megfogalmazásának a helyszínékként áll előttünk, az ott megjelenített istenek, istenember viszonyulások az athéni polgár mindennapjait, rituális tevékenységét formáló vallási elemekké válhattak: Kr. e. 458 után másképpen tekintett az athéni polgár az Areiospagos alatt tisztelt Semnai Theai kultuszára, akiket Aischylos az *Eumenisekben* (az Atreida-családtörténet utolsó jelentős felvonásában) az Erinysökkel azonosít; máshogy vett részt Braurón vagy Halai Araphénides *démoszok* Artemis-kultuszában az, aki a 410-es évek végén, a 414 és 412 közötti évek valamelyik tavaszán elment a Dionysos-színházba, és ott megnézte Euripidés *Iphigeneia a taurosok között* című darabját; más érzés lehetett az Akropolison ellátogatni Aphrodité és Hippolytos szentélyébe annak, aki 428-ban ott volt Euripidés *Hippolytos*-ának a bemutatóján, és hallotta, amint a darab elején a szerelem istennője egyértelművé teszi, hogy Hippolytosnak el kell buknia, de cserébe tiszteletben részesül a troizéni hajadonok részéről (*Hipp.* 31–32). Miközben a tragédia reflektál az athéni *polis* kultuszaira, a rituális praxis bizonyos elemeire, elmeséli, hogy egyes kultuszok hogyan jöttek létre Athénban (lásd pl. a kolónosi Oidipus-kultuszt – Sophoklés: *Oidipus Kolónosban*), vagy hogy a tragédia hősei Athénban/Attikában vannak eltemetve (Iphigeneia), arra is rámutat, hogy miért pont úgy, az athéniak számára megszokott és elfogadott módon zajlik egy-egy rituálé (azaz *aitiomt* nyújtanak a rituális cselekményhez).⁹

II. Tragédia és vallási szélsőség

Ugyanakkor a rituális praxis rekonstrukciójához csak kellő óvatossággal szabad használni a tragédiák szövegét. A tragédia ugyanis nem föltétlen a norma szerinti, a megszokott, a helyes

és elfogadható oldalát mutatja meg a vallási cselekménynek, hanem az abnormálist, azt, ami jelzi az isten és az ember felborult viszonyát (lásd pl. az aischylosi *Oresteia*-trilógia kiforgatott áldozati nyelvezetét; az áldozati rituálé és a madárjós-lás leírását az *Antigonében* [992 sk.], vagy akár a drámákban megjelenő, de a régészeti anyag alapján fenntartásokkal kezelt emberáldozat kérdését).¹⁰

A tragédia ezért a vallási szélsőségek iránt érdeklődő kutató számára is kiindulásul szolgálhat. Gondoljunk azokra a drámákra, amelyekben a szereplők kilátástalan és nyomorult helyzetükben istentelen(nek tűnő) gondolatokat fogalmaznak meg. A vita, miszerint ezek a vélemények a mindenkori szerző (leginkább Euripidés) saját, istenekről és vallásról alkotott koncepcióit tükröznék, mára nyugvópontra jutott: amit Bellerophon-tés kijelent az istenek nem-létéről, és az ennek nyomán virágzó bűnről (Euripidés fr. 288), az aligha a szerző saját vélekedése (hanem az általa alkotott szereplőé egy adott élethelyzetben, a drámai cselekmény egy adott pontján).¹¹ Sisyphos, Amphitryón, Hekabé, Kreusa és mások isteneket vádoló gondolatai, az istenek erényt nélkülöző jellemére, az isteni szféra megismerhetetlenségre, vagy akár az istenek kitalált státuszára vonatkozó kijelentések kétségtelenül ott vannak a drámák szövegében, de hogy ezek föltétlen a szerző álláspontját tükröznék, az legálábbis kétséges.¹²

Az alábbiakban a vallási szélsőség sajátos megjelenését, az isten és ember közötti kapcsolatok lehetséges, de álláspontom szerint szélsőséges módozatait vizsgáljuk két euripidési alak, Hippolytos és Ión példáján keresztül. Az alábbi vizsgálódás célja annak megmutatása, hogy az athéni *polis*-vallás sokszínű palettáján az istenekhez fűződő baráti viszonyoknak is megvan a helye, akár az olyan viszonyulásoknak is, amelyeket a két mítikus alak története reprezentál.

1. Hippolytos

Az ifjú Hippolytos járja az erdőt és kedvenc istennőjével vadászik: túl sok időt tölt vele, legalábbis Aphrodité a *prologosban* így írja le a közönségnek az ifjú és Artemis viszonyát (19). Nem véletlenül lép elénk a darab bevezetőjében Aphrodité: Hippolytos az istennő tiszteletével egyáltalán nem törődik (99–101), véleménye szerint neki szűzi mivoltában nem szükséges annak az istenségnek a kultuszában részt vennie, aki a szerelem és a szexualitás szférájáért felel. Hippolytos esetét szemlélve a politeizmus működésének a legmélyére áthatunk le. Hippolytos érvelésének alapja ugyanis az „ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει”-gondolat (104):¹³ azaz ki-ki istenek és emberek közül mást és mást részesít előnyben, kedvel vagy kinek-kinek más és más fontos, mással törődik istenek és emberek közül. Azaz – továbbgondolva Hippolytos kijelentését – ki-ki adott élethelyzetének megfelelően választ az istenek közül, ahhoz fordul, aki leginkább passzol a személyiségéhez, akitől a legtöbb jót várja, hiszen – és ez adja a politeista rendszerek előnyét – sokféle isten áll rendelkezésre.¹⁴ Ugyanakkor Hippolytos azt nem teszi hozzá, hogy ezek a választások adott élethelyzettől függenek, és nem egész életre szólnak.

Hippolytos bűne konkrét, Aphrodité beszél róla a *prologosban*: megsérti az istennőt, azaz elutasítja illetékességét és hatalmát. Hippolytos nem vesz tudomást Aphroditéről, távolról

köszönti csupán. Aphrodité pedig isteni *timéjének* a semmibevétele miatt fog bosszút állni Hippolytoson. A *prologos*ból jól kiolvasható az istennő álláspontja: büszke hatalmára és pozíciójára istenek és emberek között (1–2), hiszen minden isten szereti, ha tisztelik (τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὑπο, 8), ez ugyanis az isteni nem sajátja (ἔνεστι γὰρ δὴ κἀν θεῶν γένει τόδε, 7). És hogy ennek igazságát bizonyítsa, példaként hozza Hippolytos esetét, aki Troizén lakói közül egyedülként nem becsüli.

A 9. sor (δείξω δὲ μύθων τῶνδ' ἀλήθειαν τάχα) kétértelmű: nem pusztán Aphrodité szavainak az igazságtartalmára utal, hanem azokra a mítoszokra (lásd alább), amelyekben egy halandó elmulasztja tisztelni valamely istent (pl. Aphroditét), és ezért bűnhődnie kell. Aphrodité szavait nagyjából így foglalhatjuk össze: „Lássátok hát, hogy nem a levegőbe beszélek: nagyhatalmú úrnő vagyok, és elvárom a tiszteletet, de cserébe én is jót teszek az emberrel. Lesújtok viszont arra, aki nem tisztel engem és gögösen gondolkodik arról, ahogyan hozzám viszonyulni lehet. És hogy ezt bizonyítsam, vegyük elő Hippolytos esetét!”

Aphrodité nyilvánvalóan sértett pozícióban van: Hippolytos és a közeledő szolgálk Artemis-himnuszát megvetően hallgatja, éneküket az Euripidésnél meglehetősen ritka λάσκω ige (kiabál, ordít) perfectumával (λέλακεν, 55) írva le.¹⁵ Bosszúja ugyanakkor Phaidrára és Théseus életére is hatással lesz. A Dajka később szóná is teszi Phaidrának, hogy hiába küzd a szerelem ellen, hatalmával senki, még az istenek sem képesek szembe szállni (433 sk.). Aphrodité hatalma alól tehát Phaidra sem vonhatja ki magát, hiszen a nőnek nincs külön istene és nem vonatkoznak rá más törvények, mint a többi emberre. Ha viszont ellenáll a szerelemnek, akkor ugyanolyan bünt követ el, mint Hippolytos, aki életéből kizárta a szerelem istennőjét, és úgy gondolta, fölötte nincs hatalma Aphroditének.

A szolga a darab elején hiába hívja föl Hippolytos figyelmét a boldogság és az értelmes gondolkodás összefüggésére (105), arra, hogy a túlzott büszkeség (τό σεμνόν) és a nem mindenkinek kedves hozzáállás (τὸ μὴ πᾶσιν φίλον) emberi szokás (νόμος) szerint is kerülendő (91; 93). Hippolytos kizárólag Artemis kultuszával törődik, és ebbéli elhatározásában túllép egy mértéket, azt, amit isten és ember viszonyában elfogadhatónak lehet tartani, legalábbis azt, amit Aphrodité a *prologos*ban kijelent: az istenek elvárják a tiszteletet az emberektől, és nem szelektálhatunk közöttük egyéni preferencia alapján (pl. élethelyzetnek, jellemnek megfelelően).

Hippolytos motivációját elsőre nehéz értelmezni: miért nevezi az istenek leghitványabbikának Aphroditét (λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι, 13), miért utasítja el a szexualitást? Talán mert tisztaságával, amely a jámbor Pitheus nevelésének az eredménye (11),¹⁶ nem fér össze az istennő, akit éjszaka csodálnak (οὐδέεις μ' ἄρεσκει νυκτὶ θαυμαστός θεῶν, 106)? Vagy azért, mert valóban azt gondolja, hogy neki, egy amazón gyermekeként (Ἀμαζόνος τόκος, 10; φιλιππου παῖς Ἀμαζόνος, 581), vadászként és a szüzi istennő Artemis követőjeként semmi dolga Aphroditéval, függetlenül attól, hogy mi a női nemről alkotott véleménye?¹⁷ Vagy mert még fiatal és távol érzi magától Aphroditét? Előbb-utóbb úgyis át kell esnie a „tűzkeresztésen”, hiszen a felnőtté válásnak és a felnőttek közösségébe való betagozódásnak ez is szükségszerű velejárója. Vagy erősen pszichológizáló választ adva: mert a théseusi erő-



2. kép. Hippolytos és Phaidra.
Campaniai vörösalakos nyak-amphora, Ixión-festő,
Kr. e. 330–310, Metropolitan Museum of Art 06.1021.239

szaknak áldozatul esett amazón királylánytól (Hippolyté/Antiopé) származó gyermekként apja nőekkel szembeni erőszakos fellépéseire gondol, és ebből azt szűri le, hogy a szexualitás tisztátalan és bűnös dolog (vö. 1002 sk.), amiként az a kutatásban szintén fölmerült? Ekkor Hippolytos szexuális értelemben apjának, Théseusnak a gyökeres ellentétéként állna előttünk.¹⁸

Hippolytos büszke arra, hogy egyedül neki adatott meg az emberek közül, hogy ilyen szoros viszonyban legyen Artemiszszel, hogy vele lehessen és beszélgesse vele (μόνω γὰρ ἔστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν, 84). Istenhez fűződő kapcsolatát tehát *geras*nak, a közösségben helyét kijelölő tiszteletajándék-nak, neki társadalmi státuszt adó osztályrésznek tartja, amely őt kiemeli embertársai közül (gondolhatunk a homérosi epika *geras*-fogalmára). A darabot olvasva joggal merül föl a kérdés: vajon lehet valakit *eusebés*nek tartani, ha csupán egyetlen istent tisztel? Lehet-e *eusebés*, aki istenhez fűződő kapcsolatát kizárólagos privilégiumnak tartja, amely neki kitüntetett pozíciót biztosít embertársai között? És vajon Hippolytos Aphrodité elutasításán keresztül nem azt bizonyítja, hogy képtelen közösségben élni? Azt, hogy fölötte áll embertársainak és annak a közösségnek, amelynek szerves részét képezik Aphrodité dolgai?

Az idős szolga figyelmezteti Hippolytost a józan viselkedés szükségességére és a góg elkerülésére, hogy aztán a szolgálk csoportja is Aphroditéhez intézze imáját, amelyben – a darab végének ismeretében – hiába kéri Aphroditét, hogy bocsásson meg és kímélje meg ifjú uruk életét. Hippolytos sorsa jól ismert: Phaidra intrikája és Théseus átka nyomán (Aphrodité

előzetes tervei alapján) elbukik.¹⁹ Érdekes kérdés, hogy a közönség mennyiben tudta átélni Hippolytos helyzetét és bukását. A dráma-verseny végeredménye alapján minden bizonnyal: a darab második és egyben fennmaradt verziója, amelynek a cselekményére a fentiekben utaltunk, 428-ban első helyezést ért el a Nagy *Dionysión*.²⁰

Hippolytos sorsa annál is inkább meglepő, mert az ifjú látzólag *eusebés*.²¹ A hippolytosi *eusebeia* azonban görög mércével mérve hol helyezkedik el az isten-ember viszonyulások széles palettáján? A mítoszok nem épp az efféle szélsőségtől óvják az embert: egy isten túlzott tisztelete, más istenek rovására, vagy az istenek nem elég körültekintő tisztelete, amely egyes istenségek sértődésével jár? A közönség emlékezhetett más mitikus hősök példájára, akiknek a sorsát éppen istenekkel szembeni túlzásaik, figyelmetlenségük pecsételte meg (Oineus vagy Admétos, akik véletlenül kihagyják az áldozatból Artemist, Hippó-Melanippé, Cheirón kentaur lánya, aki nem hajlandó részt venni Artemis kultuszában, Minós, aki ígérete ellenére más bikát áldoz Poseidónnak, mind-mind megbűnhődnek az istenek nem megfelelő módon való tiszteletéért és az isteni *timé* megsértéséért).²²

Nehezebb kérdés, hogy vajon a való életben van-e arra példa, hogy valaki kizárólag egyetlen istent részesít tiszteletben, miközben a többivel nem törődik, és ha igen, ez valóban az illető tragikus bukásához vezet-e, mint Hippolytos esetében.²³ Feltételezhetjük, hogy nem Hippolytos volt az egyetlen, aki így gondolkodott az istenekről a *polis*ban, de klasszikus kori szövegeink efféle szélsőségről hallgatnak.²⁴ Hasonló figyelmeztést, mint amit az idős szolgától kap Hippolytos, Theokritos 27. idilljében olvasunk, ahol Daphnis nem minden hátsó szándék nélkül hívja fel Akrotimé figyelmét a szerelem istennőjének hatalmára. Akrotimé elutasítja a paphosi úrnőt, miközben csak Artemist tiszteli. A pásztor szerint viszont veszélyes Aphrodité csapdájába kerülni, Akrotimé mégis bízik abban, hogy Artemis meg fogja menteni az életét és kiségeti a bajból.²⁵

2. Ión

Euripidés az isten és ember között kialakuló szoros viszonynak egy másik példáját is elének tárja: *Ión* című darabjában a címszereplővel Apollón templomi szolgájaként Delphoiban találkozunk. Helyzete sok tekintetben hasonlít Hippolytoshoz: Ión szűz, azaz tiszta a nászi ágytól (150; vö. *Hipp.* 1003), Apollónnak szolgál – amit hol a *θεραπεύειν*, hol a *λατρεύειν*, hol a *δουλεύειν* igével fejez ki (111; 124; 129; 152; 182; 309; 327) –, lelkesült az isten jelenlétében, és a neki való szolgálatot teljes odaadással végzi (vö. *Hipp.* 73–87), sőt munkája révén státuszt nyer az emberek között (*κλεινός δ' ὁ πόνοσ μοι*, 131)²⁶; önmagát szent embernek, az istenséghez tartozónak tartja, aki az isten szent jelképeit viseli, erre hivatkozva áll ellen a jósdából kilépő Xuthos atyai közeledésének (522), ahogy szent embernek nevezik a delphoi vezetők is, amikor Kreusa fölött ítéletet mondanak (1224).²⁷ Szoros viszonyukat jelzi, hogy Ión Apollónt – valódi apját nem ismerve és a darab végének tükrében ironikus módon – „nemző atyjának” nevezi (136; vö. 139). Iónt istenhez tartozása menti meg, hiszen azáltal, hogy a templomban nevelkedik, könnyűszerrel észreveszi a rossz előjelet, egy szolgáló oda nem illő megjegyzését az ünnepi lakomán

(Ión emiatt írja elő új italáldozat bemutatását: 1189–1190). Xuthossal folytatott beszélgetéséből leszűrhetjük, hogy jól érzi magát az isten közelében (ahogy Hippolytos is), nem akar Athénba menni, ahol talán ez a fajta isteni közelség már nem lenne az osztályrésze (642–644).

Fontos különbség, hogy miközben Hippolytos maga választja Artemist és dönt arról, hogy őt fogja tisztelni, Iónnak nem adatik meg a választás lehetősége, ő „beleszületik” az Apollón-tiszteletbe. Ennek ellenére józan módon képes reflektálni az istenséghez fűződő kapcsolatára, és elgondolkodni annak mélységéről, vallásos érzülete ugyanakkor – a helyes vallási érzület „tradicionális”²⁸ kritériumain túllépve – mély morális meggyőződést takar, amely a színpadon egyedül énekelte monódiájában kap hangsúlyt.

Kérdéses azonban, hogy Apollón-tiszteletében van-e valami kizárólagos: vajon tudomást vesz más istenekről? Az a tény, hogy a delphoi szentélykörzetet bepiszkító madarakat más istenek templomába űzi (Zeus – Olympia, Poseidón – Isthmos; 174–175), azt mutatja, hogy ő csakis Apollónt kedveli, más istenekkel nem törődik ilyen mértékben? Vagy ez természetes, hiszen Ión Delphoi neveltje és egyben eltartottja is, egzisztenciáját a templomtól, Apollóntól nyeri (azaz neki alapvetően egyetlen isten szolgálatára kell szánnia életét; vö. 323. sor)? És vajon túlzás kijelenteni, hogy miközben Ión más istenek erőszakos cselekedeteit (Zeus, Poseidón) nyugtázza, Apollónnal szemben magasabb erkölcsi elvárásokat fogalmaz meg (olyat, mint amivel ez a nő – Kreusa – vádolja Apollónt, az ő szeretett istene, Delphoi ura nem tehet; vö. 429 sk.)?²⁹

Az ifjú magabiztos *eusebeia*ja abban is tetten érhető, hogy vitát nem ismerve nyilatkozik a gyilkossági kísérlet után Kreusa *hiketés*-státuszáról: a nő aligha érdemli meg az isteni védelmet, hiszen azt követően már nem *eusebés*, hogy a Nevelő segítségével az életére tört. Ión tudja, mi kell ahhoz, hogy valakit *eusebés*nek lehessen nevezni, mi adja a helyes viszonyulás alapját isten és ember között. Amit Kreusa tesz, az Apollónnak aligha tetszik, és így nem is érdemli meg a nő, hogy megkapja az isten védelmét: *hiketeia* és *eusebeia* együtt jár, Kreusa pedig utóbbtól messze elmarad. Ión helyzete azonban ellentmondásos: ugyan korábban a Nevelő jelenti ki, hogy az *eusebeia* nem állhat útjában annak, aki ellensége életére tör, később azonban maga Ión is ennek a gondolatnak a jegyében akarja megölni Kreusát (1045; 1334). A görög etika sokat hangoztatott tétele ez: ellenségeink életére törni nem *eusebeia*ba ütköző cselekedet.³⁰ Azonban nyíltan kimondani azt – amint azt a Nevelő teszi –, hogy olykor figyelmen kívül lehet hagyni az *eusebeia*t, bizonyosan sértő az istenekre nézve: hasonlót Euripidés *kyklópsától* várának.³¹

III. Hippolytos és Ión mint vallási szélsőség

Hippolytos és Ión istenekhez fűződő kapcsolata egyformán elmélyült, szoros, kettejük története mégis más-más véget ér: Hippolytos elbukik, kizárólagos Artemis-tisztelete egy másik istent provokál, és ez vezet a hős tragédiájához. Ión története viszont (látszólag) boldogan végződik,³² helyzete megoldódik, lesz anyja és Apollón révén apja is. Istenhez fűződő szoros kapcsolata nem vezet tragédiához, sőt ez menti meg (lásd a

mérgezési kísérletet), és ez ad élete számára új irányt. Bizalma azonban – legalábbis a darab egy adott pontján – meginog Apollónban (vö. 339), akin számon kéri bűneit, csábításait, isteni erényének hiányosságait (429 sk.). De Apollón tetteinek a kritikája jelzi: Ión viszonya annyira szoros az istennel, hogy akár még a szemére is vetheti, hogy cserben hagyta Kreusát (Kreusa elmondásában a „barátnőjét”) és a tőle született gyermekeket (338).

Kettőjük sorsát szemlélve egy gondolatkísérletet mindenképpen érdemes tenni. Hippolytos és Ión nagyjából ugyanazon korosztály tagjai, akik eddig egyetlen istennel álltak szorosabb, privilegizált kapcsolatban: Artemis és Apollón voltak azok, akik életüknek az eddigiekben irányt szabtak. Mindketten arra kényszerülnek, hogy az istenhez fűződő kapcsolatukat, átgondolják, átértékeljék. Rá kell döbenniük, hogy ez a kapcsolat az isteni szféra félreismerésén alapult.³³ Az új életszakasz mindkettőjük életében új istenekkel való megismerkedést is jelent(ene): Aphrodité lenne Hippolytos esetében az az isten, aki felnőtté válásában fontos szerepet játszhatna (ahogy a theokritosi Akrotimé életében is ezt fogja jelenteni Aphrodité; lásd fent), de Hippolytos ezt elutasítja. Ión Delphoit elhagyva athéni polgárként és a város királyaként – nyilvánvalóan – részt fog venni számos kultuszban, tehát a delphoi szentélykörzet valóságán túllépve új istenekkel fog megismerkedni. Életének erről a szakaszáról azonban a mítosz nem beszél.

A két euripidési hős esete rávilágít az athéni *polis*-vallás működésének egy fontos elemére: az istenek tiszteletének van életkori vonatkozása. Más-más isten fontos különböző életkorokban és élethelyzetekben, és a felnőtté válásnak is megvan a maga – istentiszteletben is lecsapódó – vallási aspektusa. Ennek belátása pedig a politeista *pantheon* egyes tagjaihoz való helyes viszonyulás kialakításához szükséges. Hippolytos éretlensége istenekhez fűződő kapcsolatában is lecsapódik: el kell sajátítania, hogyan érdemes az istenekhez viszonyulni. Hogy a felnőttkorban való boldoguláshoz a megfelelő istentiszteleti formák szükségesek, és az adott közösség/*polis* (Hippolytos esetében Troizén) *isteneinek* a kultuszát kell ápolnia (nem pusztán egyét). Az athéni *polis*-vallásban a gyermekek vallási szocializációja éppen ezt a célt szolgálja. Ahogy idősödik a gyermek, úgy sajátítja el azt a vallási tudásanyagot, amely a sokféle isten kultuszában való részvételhez szükséges; szülei ezért viszik el ünnepekre, áldozatokra (lásd pl. Platón: *Törvények* 887d–e; vö. 681b), vagy ezért mutatják meg neki a *polis* vezetői, amikor elérte az *ephēbos* státuszt (18 évesen), bizonyos istenek szentélykörzetét.³⁴

IV. *Philia* isten és ember között

Az istenekkel kötött barátság, a hozzájuk fűződő szoros, gyakran személyes kapcsolatok hangsúlyozása, vagy az efféle viszonyulásokra való rákérdezés kevésbé szembetűnő forrásainkban. Persze Homérosztól kezdve látjuk, hogy egyes emberek/hérosok mintha közelebb állnának az istenekhez (pl. Agamemnón, Odysseus, Achilleus, Hektór, Sarpédón), de archaikus-klasszikus kori szövegeink mégis esősorban az istentisztelet közösségi formáival, áldozatokkal, imákkal, közösségeket sújtó isteni büntetésekkel foglalkoznak, tehát egy-egy közösség és az istenek viszonyát járják körül.³⁵

Az isten és ember közötti szoros viszony kérdését a filozófusok is szkeptikusan kezelték. Aristotelés szerint furcsa dolog (ἄτοπον) volna, ha valaki azt mondaná, hogy szereti Zeust. Barátság ugyanis nem alakulhat ki isten és ember között, mivel kettejük között nem lehet kölcsönös függési viszony, amely minden barátság szükségszerű alapja (az ember szeretheti az istent, de az isten nem tudja viszonzszeretni az embert, azaz nincs ἀντιφιλία).³⁶ Egy másik lehetséges filozófusi hozzáállás az Aristotelés-tanítvány Theophrastosé, aki az istenekre (pl. az isteni előjelekre) való túlzott odafigyelést és az ebből eredő vallási praxist a δεισιδαιμονία fogalmával írva le tette nevetségessé a babonás ember, a vallási fanatikus valószínűleg Athén utcáin is jól ismert karakterét (*Jellemrajzok* 16). Itt azonban az istenektől való félelem, rettegés, és nem egy-egy istenség kedvelése jelenik meg. A *deisidaimón* közel érzi magát az istenekhez, de ebből nem φιλία, hanem φόβος, δειμα, τάρβος származik.³⁷

Éppen forrásaink szükségszerűsége vagy eltérő fókuszusa okán szembetűnő, ha egyes szerzők az isten és az ember közötti *philia* meglétére tesznek utalást. Hippónax és Hermés (fr. 32), Theognis és Zeus (373), Hermogenés és az istenek viszonyában (Xenophón: *Lakoma* IV. 48) találkozunk ugyan a koncepcióval, de nem világos, hogy emögött a Hippolytos és Artemis közötti elmélyült és szoros viszony lehetséges párhuzamát kellene-e látnunk.³⁸ Van-e annak jelentősége, hogy Menandros *Samosi lány* című darabjában Démeas Apollónt *philtatosként* nevezi meg, szobrához imádkozik és kéri az isten segítségét a következő események szerencsés alakulása érdekében?³⁹ Démeas és Apollón viszonya ugyanazt az intenzitást mutatja, mint ahogyan Hippolytos tiszteli Artemist? A jelző és a szoborhoz való odafordulás mindenképpen Hippolytos darab eleji gesztusát idézi meg (71 sk.).

Hippolytos számára Artemis φίλη δέσποινα (82), kedves úrnő, sőt legkedvesebb az istenek között (φιλάτη μοι δαιμόνων, 1092), és Artemis is önmagát a Hippolytos számára legkedvesebb istennek nevezi (σοί γε φιλάτη θεῶν, 1394). Érdekesebb, hogy Artemis is φίλατος-ként utal az ifjúra (1333), őt kedveli legjobban a halandók között: a viszony tehát kölcsönös. Sőt, kettejük kapcsolatának leírásakor Euripidés még nagyobb intimitást sejtet (85): a ζῦνεμι görög ige ’együtt van’, ’egyessel’ jelentése ugyanis szexuális konnotációval is bír a görög nyelvben, ami persze itt aligha jelent valós, fizikai kapcsolatot, legfőlegbb Hippolytos fantáziájában.⁴⁰ Álláspontja szerint az istennőt csak az közelítheti meg, akiben természet szerint megvan a τὸ σωφρονεῖν (józan önmegtartóztatás) erénye (79–80; vö. 995), ez pedig leginkább rá jellemző, és ez emeli a többi ember fölé (84; vö. 1365).⁴¹ Artemis ugyanakkor azt is hozzáteszi: *philtatos*a Aphroditénak is van, akit majd Hippolytosért bosszút állva fog elpusztítani az istennő (1421).⁴²

Az isten-ember közötti *philia* koncepciója tehát erőteljesen jelen van a *Hippolytos* szövegében. Ugyanezt az *Ión*ról nem mondhatjuk el: isten-ember között létrejövő *philia* lehetőségéről ott csak negatív módon olvasunk. Kreusa ugyanis arról beszél, hogy Apollón nem lehet neki *philos*a, még akkor sem, ha jóvá teszi vétkeit (427). Ennek ellenére Ión és Apollón közelsége vitán felül áll, jóllehet ez az ifjú delphoi neveltetéséből, státuszából, és nem az isten egyéni kiválasztásának a tényéből fakad. Iónnak azonban bizonyára kedves – *philos* – Apollón, akin számon is kérheti hibáit (lásd fent).



3. kép. Xenokrateia-relief, pentelikoni márvány, Kr.e. 410 körül.
Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén, 2756

Az isten és ember között létrejövő *philia* kérdésében tehát forrásaink szűkszavúan nyilatkoznak. A *Hippolytos* cselekménye azonban rávilágít, hogy a szoros isten-ember kapcsolatokra történő reflexió hiánya ókori szövegeinkben vagy akár a kérdést negatívan megítélő filozófusi vélemények aligha tekinthetők végső válasznak. Hippolytos és Artemis viszonyán elgondolkodva joggal vethetjük fel, hogy az athéni *polis*-vallás keretében is kialakulhattak szoros isten-ember kapcsolatok, vagy legalábbis egyik-másik athéni polgár bizonyosan töprengett arról, hogy miképpen kerülhet a legszorosabb és számára leginkább gyümölcsöző közelségbe egy istenséghez.⁴³ Gondoljunk csak a nagyszámú *ex voto* dedikációra, amelyek három dologra bizonyosan utalnak: egy személy istenek iránt érzett hálájára, arra a (reciprocitáson alapuló) kapcsolatra, amely isten és ember között fennáll, és arra a dedikált tárgyon keresztül kifejezésre jutó érzésre, amely a dedikáló személyt kiemeli embertársai közül, és őt az istennel szemben privilegizált pozícióban láttatja.⁴⁴

De amit a tárgy és a kísérő felirat nem mindig közöl, azt mi azért sejtethetjük: ez a hála nem kizárólagos, egész életen át tartó volt az isten iránt, hanem egy adott élethelyzetben megmutató érzés, amelynek tárgyiasult formáját vizsgálhatjuk sok évszázaddal később. Az isten iránt érzett hála, a vele kialakított szoros, már-már kitüntetett viszony egy lehetséges és szembetűnő példáját adja a Kr. e. 5. század végén élt athéni anya, Xenokrateia esete, aki fiának fölneveléséért Képhisosz folyamistennek alapít szentélyt, az alapítás gesztusát pedig egy dombormű (3. kép) felajánlásával is nyomatékosítja, amelyen a nő és gyermeke az istenek társaságában, közvetlen közelükben jelenik meg: nincs istent és embert elválasztó akadály, ol-tár, nincsenek elhatárolva az egyes szférák egymástól, ahogy más attikai reliefeken ebben a korszakban, a gyermek kezét Képhisosz (?) felé nyújtja, ahogy az anya is az istenség felé fordul, mintha mondana neki valamit (talán éppen a hála szavait), a szemkontaktus isten és ember között azonban kétségtelen.⁴⁵

A reliefet kísérő felirat egyértelművé teszi: a nő a gyermek felneveléséért, tehát egy konkrét dologért hálás és ad ajándé-

kot (διδασκαλίας τῷδε δῶρον).⁴⁶ Xenokrateia élettörténetét nem ismerjük, de annyit bizonyosan kijelenthetünk: a nőt – valószínűleg – nemcsak az itt megjelenített istenekhez fűzte kapcsolat (Apollón, Hermész, nymphák, Achelóos), hanem Athén lakosaként sokféle istenséghez. Egy adott élethelyzetben (szülőként, anyaként) a Képhisoszhoz fűződő szoros viszonya azonban nemcsak a szentélyalapítás gesztusán keresztül látható, hanem azáltal is, ahogy önmagát az istenek közvetlen közelében ábrázolja. A relief az ideális ember-isten viszonyt mutatja meg: Xenokrateia így képzelel el magát és fiát, istenek társaságában, velük párbeszédet folytatva. Istentisztelete intenzitásában aligha hasonlít Hippolytoséra, vagy arra az érzületre, ahogyan Hippolytos viszonyult Artemishez, és amely a mítosz nyelvén kifejezve egy *a polisban* kerülendő vallási viselkedés-

nek a paradigmájává vált. De arra igenis utal, hogy az isteni szféra közelében, istenekkel „együtt lenni” (ζῦνεμι, *Hipp.* 85), karnyújtásnyi közelségben állni az istenekhez, beszélgetni velük, nemcsak a mítoszban volt lehetséges az athéniak elgondolása szerint, hanem a *polis* kultikus valóságában is.

V. Összegzés

Zárásul érdemes a tanulmány kiinduló kérdéséhez visszanyarodni: az athéni tragédiák a vallási kérdések vizsgálatát kellő távolságban, a mítosz szintjén végezve mutatnak rá olyan viselkedési formákra, amelyek a vallási közbeszédben veszélyesnek vagy kerülendőnek minősülnek (pl. *asebeia*). A tragédiák láthatóvá teszik a vallás kevésbé szembetűnő aspektusait, azokat a szenvedélyeket, érzelmeket, viszonyulásokat, amelyek a *polis*-vallás mögött meghúzódnak, és amelyek az egyén/polgár vallási identitását láthatatlanul, de kétségtelenül formálták. A szélsőséges vallási elköteleződést éppúgy, mint a szélsőséges szkepticizmusnak vagy az istentagadásnak bizonyos formáit.

A tragédia olyan tehát, mint az a vallási valóság, amely körbeveszi az embert: gyakran egymással ellentétes vallási elképzelések gyűjtőhelyeként funkcionál, egy ünnep részeként mutat rá a tradicionális vallás alapvető vonásaira, de megmutatja azt a szélsőséget is, amely megjelenhet a vallásban (emberáldozat lehetősége, isten és ember közötti reciprocitás felborulása, egy isten kizárólagos tisztelete). A vallásnak azt a szegmensét is szemlélteti, amelyről – talán – kevesebbet tudunk, de amely Hippolytos történetén keresztül intő példaként szolgál azoknak, akik Aphrodité hatalmát semmibe veszik.

Jegyzetek

A *Hippolytos* értelmezésében nyújtott segítségéért Karsai Györgynek mondok köszönetet.

- 1 A témában lásd Parker 1997; Parker 2008; Sourvinou-Inwood 1997. A *polis*-vallás modelljéhez lásd Sourvinou-Inwood 2000a és 2000b; kritikájához lásd Kindt 2009; Eidinow 2011.
- 2 A tragédia színpadán alkalmazott isteni belépők (*deus ex machina* / ἀπὸ μηχανῆς θεός) valóságatlanságának a hangsúlyozását nem véletlenül találjuk meg ókori szerzőknél (Platón: *Kratylos* 425d; Arist. *Poétika* 1454a; Antiphanés: fr. 189, 13–19).
- 3 Mikalson (1991): „The religion found in Greek tragedy is, like the language of Homer, a complex hybrid, a hothouse plant which never did and probably never could exist or survive in real life.” (IX); „The deities of poetry were well known, they were loved and hated in the literary context, and they were praised or criticized by poets and philosophers for ethical and theological reasons, but they were not worshipped as cult deities were.” (4–5).
- 4 Erre a kérdésre ad egy lehetséges választ az 1993-ban előkerült és a Kr. e. 5. század közepére datált selinusi *lex sacra* (*SEG* 43,630), amelyben az aischylosi dráma kedvelt bosszúisteneihez, az Eriny-skökhöz (vö. *alastór*, *prostropaios*, *palamnaios*) hasonló alakok, az *elasteroi* szerepelnek (col. B. 1; 7–8; 10). A selinusi ólomtábla szövege kortárs Aischylosszal. A *prostropaios*hoz lásd Aisch. *Eum.* 237; az *alastór*hoz *Perzsák* 354; *Oltalomkeresők* 415; *Agamemnón* 1501; 1508; a *palamnaios*hoz vö. *Eum.* 448.
- 5 Augustinus: *De civ. Dei* VI. 5; vö. IV. 27; Ps-Plut. *Placita philosophorum* 879f–880a.
- 6 Dionysos ünnepein tehát valamilyen módon megjelenítik az isten történeteit, bort isznak, táncolnak, őriöngnek – és így tisztelik az istent –, az ünnep egyes momentumaiiban pedig tetten érhető az istenre jellemző funkcionális repertoár, és benne az ember és istene (jelen esetben Dionysos) egymáshoz fűződő viszonyának sokféle leképeződése. Vö. Platón: *Resp.* 377a sk., aki szerint éles elhatárolás szükséges, a költők istenkoncepcióinak nincs helye az ideális államban. Hasonló gondolat: Arist. *Poétika* 1460b–1461a.
- 7 A görög vallás *theologiái*hoz lásd Eidinow–Kindt–Osborne 2016, különösen Simon Goldhill és Esther Eidinow fejezeteit: *Polytheism and tragedy* (153–175), *Popular theologies* (205–232).
- 8 Goldhill 1990; Rhodes 2003.
- 9 Ez fölveti azt az itt külön nem tárgyalandó kérdést, hogy egy költő mennyiben tekinthető vallási újtónak, azaz egy adott tragédiában megragadható vallási innováció mennyiben a költő saját ötlete (pl. az Eriny-skök és a Semnai Theai azonosítása Aischylos *Eumenisek*-jében). A témában lásd Hérodotos véleményét Aischylosról (II. 156).
- 10 Az áldozati rituálé terminológiájának a kiforgatásához lásd pl. Zeitlin 1965, 463–508. Az emberáldozat kérdéséhez lásd Hughes 1991; Henrichs 2019.
- 11 A témában lásd Lefkowitz 1987; 1989; Riedweg 1990.
- 12 Eur. *Az őriöngő Héraklés* 339–347; 1301–1307; *Ión* 384–387; *Trójai nők* 884; *Antiópé* fr. 207; a „bárki is legyen Zeus”-formulához lásd Eur. *Az őriöngő Héraklés* 1264–1265; *Orest.* 418; *Bacch.* 893–894; *Helené* 1137; *Bölcs Melanippé* fr. 480, fr. 591. Sisyphoshoz lásd Kritias, *TrGF* 1 (43) F 19 = B 25 DK. A Sisyphos-törédket egyesek Euripidésnek tulajdonítják: a törödek talán a *Sisyphos* című szatírájából való, amely Euripidés *Alexandros*, *Palamédés* és *Trójai nők* című darabjai mellett a 415-ben bemutatott tetralógia része volt. A témában lásd Dihle 1977; Davies 1989; Kahn 1997.
- 13 Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása: „Istent, embert mindenki másikat becsül”; Daniel Kovacs fordítása: „Men have their likes, in gods and men alike.”; W. S. Barrett fordítása: „Each has likes, in gods and men alike.”; George Theodoridis fordítása: „Different mortals revere different gods, slave, just as different gods respect different mortals.”; David Grene fordítása: „Men make their choice: one man honors one god, and one another”; Ian Johnston fordítása: „But with both gods and men, different people have different preferences.”; Edward Philip Coleridge fordítása: „’Mongst gods as well as men we have our several preferences.”; Gilbert Murray fordítása: „Each mind hath its own bent, for God or man.”; Friedrich Schiller fordítása: „Nicht jeder Gott erbaut uns, wie nicht jeder Mensch.”; Ernst Buschor fordítása: „Es hat wohl jeder seine Freunde, hier wie dort.” A gondolathoz lásd még *Ilias* II. 399–401: „Füstöt csaptak a sátraknál, s lakomájukat ették. / Mindegyikük más-más istent kért áldozatával, / hogy kikerülje a szörnyü halált s a csaták veszedelmét.”; Devescseri Gábor fordítása.
- 14 A politeizmus működéséhez és a benne létrejövő választási szituációk kérdéséhez lásd Gladigow 1983; Gladigow 1990; Lindner 2017.
- 15 Euripidés ezt az alakot még két esetben használja: *Hekabé* 678 (Hekabé jajgatása); *Hekabé* 1110 (Écho riadalma).
- 16 Pittheus σεμνός (’isteneknek szentelt’) házához lásd 25. sor. Pittheus Médeia Pelops εὐσεβέστατος (’nagyon istenfélő, jámbor’) sarjának nevezi (Eur. *Médeia* 684).
- 17 Megjegyzendő, hogy Hippolytos egyértelműen negatív véleményt a női nemről csak a Dajkával való félresikerült beszélgetés után fogalmaz meg (616 sk.).
- 18 Segal 1970, 293.
- 19 Érdekes, hogy Kypris Phaidra nem tartja istennek, hanem valami nagyobbak az isteneknél (τι μεῖζον ἄλλο [...] θεοῦ, 360; a Dajka Phaidrának adott válaszában már istennek nevezi Aphrodité, 439).
- 20 A darab első változatának, amely a másodiktól megkülönböztetéstül a *Hippolytos Kalyptomenos* címet viseli, néhány olyan töredéke ismert, amelyeknek a második változat (*Hippolytos Stephanéphoros*) isten-ember viszonyulását tárgyalva jelentősége lehet (Aphrodité és Erös hatalmáról istenek és emberek fölött, az isteni büntetés elkerülhetetlenségéről: fr. 431–434; 447–448; a jámbor ember elbukik az erőssel szemben, fr. 437; Hippolytos jámborsága, fr. 449). Sokatmondó a fr. 431 (428), amelyben a beszélő óvatosságra int: Kypris/Aphrodité teljes elkerülése és túlzott követése egyaránt betegség.
- 21 A kart is ez döbentti meg: 1142–1146; vö. 1120–1125.
- 22 *Ilias* IX. 534–543; Diod. IV. 34. 2; Apollod. I. 8. 2; Paus. VII. 18. 10; Eur. fr. 472; Diod. IV. 77. 1; Apollod. III. 1. 3–4; I. 9. 15, 17; Kallim. *Artemis-himnusz* 266–267; Hyg. *Astr.* 2, 18; Hyg. *Fab.* 15.
- 23 A Kar szerint nemcsak Hippolytos nem tiszteli Eröst, hanem Hellos földje sem (535).
- 24 Kreón Antigoné szemére veti, hogy csak Hadést tiszteli az istenek közül ([...] τὸν Ἄϊδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν, Sophoklés: *Antigoné* 777).
- 25 Theokr. *Id.* 27, 15–20.
- 26 Vö. Hippolytos fent említett *gerasával*, amely Artemishez fűződő kapcsolatában jelenik meg. Az istennek végzett munka κλέος-adó jellegéhez lásd *IG* II² 3464, 9–13: „[οὗ] πόνον οὐκ ἀκλεᾷ τόνδε ἐλάτρευσα θεᾷ.” (Lysimaché Athéné-papnő felirata, aki Athéné-szolgálatára a λατρεύω igével utal).
- 27 Hippolytos magát σεμνός-nak és θεοσέπτωρ-nak tartja (*Hipp.* 1364). Érdekes, hogy a σεμνός a darabban kétértelmű: Hippolytos szájában ez az istenhez tartozás kifejezése, ha viszont mások mondják a gögé (vö. 93–94; 1064). Vö. a 490. sorral, ahol a kar kéri számon a σεμνός-módon való beszédet Phaidrán (τί σεμνομοθεῖς). Hermés σεμνός-nak nevezi Iónt (*Ión* 56). Vö. Segal 1970.

- 28 Egy templomszolga szüzessége, tisztasága aligha volt elvárás a görög szentélyekben (vö. *Ión* 150), ahogy sok esetben a papoké sem. Ehhez lásd Parker 1983, 86–91; Kokkini 2013, 75–79; Martin 2018, 169. Vö. Eur. *Elektra* 256; Paus. II. 14. 1.
- 29 Martin szerint (2018, 247) Ión morális szempontból többet vár el Apollóntól, mint Zeustól és Poseidóntól. Ugyanakkor a 446. sorban kettejük mellett Apollón is föl van sorolva mint vétkes isten, akiknek a szentélye kiürülne a sok bírság miatt.
- 30 Eur. *Ión* 1290–1291; *Médeia* 809–810; *Héraklész gyermekei*. 965–966; *Hekabé* 1250–1251; *Az őrvjögő Héraklész* 585–586; 732–733; Soph. *Aias* 1132–1133; Thuk. III. 58. Az *eusebeia* fogalmi árnyalataihoz lásd Mikalson 2010, 140–186.
- 31 Vö. Eur. *Cycl.* 317–343.
- 32 Xuthos szempontjából mindenképpen tragikus, hiszen további életét hazugságban éli le abban a tudatban, hogy Ión valóban az ő gyermeke, aki delphoi egyéjszakás kalandjából született (551 sk.).
- 33 Hippolytos csalódása: „ὦ θεοί, τί δήτα τοῦμόν οὐ λῶω στόμα, ὅστις γ' ὕψ' ὕμῶν, οὐς σέβω, διόλλυμαι;” 1060–1061; vö. 1363–1369. Amit Hippolytos bizonyosan nem tudott az istenek egymás közötti viszonyairól, azt Artemis közli a darab végén: az egymás ügyeibe való be-nem-avatkozás (1328–1334). Ión Apollón-kritikája: 429 sk. Ión a darab végén kérdőre akarja vonni Apollónt, hogy ki az apja, de Athéné megjelenése (1549) megakadályozza, hogy belépjen a jósdába. Majd Athéné jóslata közben is megjegyzi, hogy korábban nem volt hihető, hogy az ő apja Apollón (1608), és ennek tisztázása végett akart a jósistennel beszélni az istennő *epiphaneia*ja előtt.
- 34 *AP* 42, 3; az *ephēbos*i eskükhöz lásd Lykurgos *Leocr.* 76; Pollux VIII. 106. A témában lásd Lindner 2022.
- 35 Achilleus *Dii philos* (*Ilias* I. 74; vö. IX. 117; XVI. 169; XX. 122–123; XXIV. 472; *Od.* XXIV. 92); Odysseus *Dii philos* (*Ilias* X. 527; Athénéhez fűződő kapcsolatához lásd Nestór szavait: *Od.* III. 218–222: „οὐ γάρ πω ἴδον ὄδε θεοὺς ἀναφανδὰ φιλεῦντας, / ὡς κείνῳ ἀναφανδὰ παρίστατο Παλλὰς Ἀθήνη”); Hektór *Dii philos* (*Ilias* VI. 318; VIII. 493; X. 49; XIII. 674). Zeus és Sarpédón viszonyához lásd *Ilias* XVI. 431–461; 644–651). Chrysés Apollón *philo*s: *Ilias* I. 381. Zeus Dardanost szerette a legjobban fiai közül (περὶ πάντων φίλατο παίδων, *Ilias* XX. 304), akiket halandó anya szült neki.
- 36 Arist. *Magna Moralia* 1208b: „ἄτοπον γὰρ ἂν εἴη εἰ τις φαίη φιλεῖν τὸν Δία”. Aristotelész szerint (*EE* 1242a) apa és fiú között ugyanolyan barátság van, mint isten és ember, ajándékozó és ajándékozott között (viszonyuk hasonló az uralkodó és az alávetett közötti kapcsolathoz is). Platón szerint (*Resp.* 612e–613b) az igazságos ember lehet leginkább kedves az istenek számára, mivel ő hasonlít leginkább az istenre. A *theophilés*-státuszról akkor olvasunk, amikor a filozófusok azt fejtegetik, hogy a bölcs/józan/mértékletes ember, azaz a filozófus hasonlít az istenekre, tehát az istenek természetesen őt kedvelik. Itt a józanság és a mértékletesség adhat hasonlóságot az istenhez. A *Törvényekben* szintén az isteni hasonlóság válik annak mércéjévé, hogy kit mennyire kedvelnek az istenek (*Leg.* 716c–d). Morál és isteni *philia* összefüggéséhez lásd még *Prótagoras* 345c; ugyanez Sophoklészénél: *Aias* 132–133: „τοὺς δὲ σόφρονας θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοὺς.” Aristotelész a *Nikomachosi etikában* (1179a) szintén arra utal, hogy az istenekhez való hasonlóság ad *theophilés*-státuszt, és minthogy a filozófus (ὁ σοφός) hasonlít leginkább az istenre, ő lesz a leginkább boldog ember is. Egyenlőten alapon kialakuló *philia* isten és ember között: Arist. *EE* 1238b. Csak összehasonlításul: Athéné azért kedveli Odysseust, mert hasonló a jellemük, azaz Odysseus jelleme hasonlít az istennőére: *Od.* XIII. 291–302; 330–332; Lykurgos „*Zēni philos*” a Pythia szerint (Hérodotos, I. 65): itt is morális hasonlóságot feltételezhetünk az isten és a spártai törvényhozó között.
- 37 Ehhez lásd még Plutarchos: *De superstitione* című írását (164e–171f), különösen a *deisidaimonia* és a *phobos, deima, tarbos* együttes említését: 165d; 166c–d; 166e; 167d–e; 168a.
- 38 Sókratész is *philos*nak nevezi Pant: Plat. *Phdr.* 279b.
- 39 Men. *Sam.* 444.
- 40 Vö. 949. Egyes értelmezések szerint Hippolytos képmutató módon viselkedik, amikor Aphroditét elutasítva Artemis társaságát keresi, és ezt szüzies tisztaságával magyarázza. Hippolytos valójában a szexualitást Artemisszel való kapcsolatában akarja megélni. A fölvetésért Karsai Györgynek mondok köszönetet. A témában lásd Kokkini 2013.
- 41 A τὸ σόφρονεῖν erénye igen hangsúlyos a darab egészében: Artemis a haláltusáját vívó ifjúval közli, hogy Aphrodité éppen emiatt az erénye miatt gyűlölte őt (σοφρονοῦντι δ' ἤχθετο, 1402). A τὸ σόφρονεῖν további előfordulásaihoz lásd még 358; 399; 413; 431; 494; 667; 704; 731; 949; 966; 1007; 1013; 1034; 1100; 1365. Vö. Kokkini 2013, 72–75.
- 42 A darab értelmezőit megosztja, hogy itt kire gondol Artemis. A kommentátorok egy része Adónist mellett teszi le a voksát, aki Aphrodité szerelme és Artemis áldozata volt az ismert mítosz szerint (Apollodóros I. 3. 3; III. 14. 4; Ovidius: *Met.* X. 503–559). Adónist vadkan ölte meg, nem nyíl, ahogy Artemis jóslatában előrevetíti (1422). Apollodórosnál arról olvasunk, hogy a vadkan Artemis haragja miatt öli meg az ifjút. Ugyanakkor Euripidész nem specifikálja, pusztán *philtatos*ként nevezi meg az illetőt, akire majd lesújt az istennő íja. Ez tehát arra utal, hogy Artemis minden olyan ember elpusztítására törekszik, aki Aphrodité számára a legkedvesebb: ez pedig a mindenkori szerelmes ember. Vö. Barrett 1964, 412.
- 43 A személyes vallásosság kérdéséhez lásd újabban Instone 2009; Kindt 2015; Lindner 2020 (további szakirodalommal).
- 44 Dedikációkhoz lásd többek között Rouse 1902; Raubitschek 1949; Van Straten 1976; Van Straten 1981; Hansen 1983; újabban Klöckner 2010; Rask 2016; Hughes 2017 (további szakirodalommal). Vö. Rouse (1902, 350) véleményével: „The essence of a votive offering is freewill.” A reciprocitás kérdéséhez a görög vallásban lásd Parker 1998.
- 45 Más reliefeken gyakori, hogy az ember ugyan nézi az istent, de az a távolba pillantva mintha nem venne egyértelműen tudomást a halandó jelenlétéről.
- 46 *NAMA* 2756 = *IG* I³ 987 = *IG* II² 4548.

Bibliográfia

- Barrett, W. S. 1964. *Euripides: Hippolytos*. Oxford.
- Davies, M. 1989. „Sisyphus and the Invention of Religion. »Critias« *TrGF* 1 (43) F 19 = B 25 DK”: *BICS* 36/1, 16–32.
- Dihle, A. 1977. „Das Satyrspiel »Sisyphos«”: *Hermes* 105, 28–42.
- Eidinow, E. 2011. „Networks and Narratives. A Model for Ancient Greek Religion”: *Kernos* 24, 9–38.
- Eidinow, E. – Kindt, J. – Osborne, R. (szerk.) 2016. *Theologies of Ancient Greek Religion*. Cambridge.
- Gladigow, B. 1983. „Strukturprobleme polytheistischer Religionen”: *Saeculum* 34, 292–304.
- Gladigow, B. 1990. „XPHEΘAI ΘEOIΣ. Orientierung- und Loyalitätskonflikte in der griechischen Religion”: Ch. Elsas – H. G. Kippenberg (szerk.): *Loyalitätskonflikte in der Religionsgeschichte. Festschrift für Carsten Colpe*. Würzburg, 237–251.
- Goldhill, S. 1990. „The Great Dionysia and Civic Ideology”: J. Winkler – F. I. Zeitlin (szerk.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton, 97–129.
- Hansen, P. A. 1983. *Carmina Epigraphica Graeca saeculorum VIII-V a. Chr.n.* Berlin – New York.
- Henrichs, A. 2019. „Human Sacrifice in Greek Religion: Three Case Studies”: uő. *Greek Myth and Religion. Collected Papers*. 2. Berlin, 37–68.
- Hughes, D. 1991. *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London – New York.
- Hughes, J. 2017. „Souvenirs of the Self. Personal Belongings as Votive Offerings in Ancient Religion”: *Religion in the Roman Empire* 3/2, 181–201.
- Instone, S. 2009. *Greek Personal Religion. A Reader*. Oxford.
- Kahn, Ch. 1997. „Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus-Fragment”: *Phronesis* 42/3, 247–262.
- Kindt, J. 2009. „Polis-Religion. A Critical Appreciation”: *Kernos* 22, 9–34.
- Kindt, J. 2015. „Personal Religion. A Productive Category for the Study of Ancient Greek Religion?»: *JHS* 135, 35–50.
- Klöckner, A. 2010. „Getting in Contact. Concepts of Human-Divine Encounter in Classical Greek Art”: J. Bremmer – A. Erskine (szerk.): *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*. Edinburgh, 106–125.
- Kokkini, D. 2013. „The Rejection of Erotic Passion by Euripides’ Hippolytos”: *BICS Suppl.* 119, 67–83.
- Lefkowitz, M. R. 1987. „Was Euripides an Atheist?»: *SIFC* 5, 149–166.
- Lefkowitz, M. R. 1989. „»Impiety« and »Atheism« in Euripides”: *CQ* 39, 70–82.
- Lindner, Gy. 2017. „Egyensúly, konfliktus és választás az archaikus és klasszikus kori görög politeizmusban”: *Antik Tanulmányok* 61, 153–168.
- Lindner, Gy. 2020. *Personal Religion in Classical Athens*. Budapest.
- Lindner, Gy. 2022. Vallási nevelés az ókori Hellasban”: Tóth O. – Forisiek P. (szerk.): *Az antik nevelés és öröksége*. Debrecen, 11–32.
- Martin, G. 2018. *Euripides, Ion. Edition and Commentary*. Berlin–Boston.
- Mikalson, J. D. 1991. *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*. Chapel Hill.
- Mikalson, J. D. *Greek Popular Religion in Greek Philosophy*. Oxford.
- Parker, R. 1983. *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford.
- Parker, R. 1997. „Gods Cruel and Kind”: Ch. Pelling (szerk.): *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, 143–160.
- Parker, R. 1998. „Pleasing Thighs. Reciprocity in Greek Religion”: Ch. Gill – N. Postlethwaite – R. Seaford (szerk.): *Reciprocity in Ancient Greece*. Oxford, 105–126.
- Parker, R. 2008. „Aeschylus’ Gods. Drama, Cult, Theology”: G. Avezzu et al. (szerk.): *Eschyle à l’aube du théâtre occidental*. Genève, 127–164.
- Rask, K. A. 2016. „Devotionalism, Material Culture, and the Personal in Greek Religion”: *Kernos* 29, 9–40.
- Raubitschek, A. E. 1949. *Dedications from the Athenian Acropolis*. Cambridge.
- Rhodes, P. J. 2003. „Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis”: *JHS* 123, 104–119.
- Riedweg, M. 1990. „The »Atheistic« Fragment from Euripides’ »Bel-lerophon« (286 N²)”: *ICS* 15/1, 39–53.
- Rouse, W. H. D. 1902. *Greek Votive Offerings. An Essay in the History of Greek Religion*. Cambridge.
- Segal, Ch. 1970. „Shame and Purity in Euripides’ Hippolytus”: *Hermes* 98, 278–299.
- Sourvinou-Inwood, Ch. 1997. „Tragedy and Religion. Constructs and Readings”: Ch. Pelling (szerk.): *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, 170–184.
- Sourvinou-Inwood, Ch. 2000a. „What is Polis Religion?»: R. Buxton (szerk.): *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, 13–37.
- Sourvinou-Inwood, Ch. 2000b. „Further Aspects of Polis-Religion”: R. Buxton (szerk.): *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, 38–55.
- Van Straten, F. 1976. „Daikrates’ Dream: A Votive Relief from Kos, and Some Other *kat’onar* Dedications”: *BABesch* 51, 1–38.
- Van Straten, F. T. 1981. „Gift for the Gods”: H. S. Versnel (szerk.): *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*. Leiden.
- Zeitlin, F. I. 1965. „The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus’ *Oresteia*”: *TAPA* 96, 463–508.

Bolonyai Gábor az ELTE BTK Görög Tanszékének vezetője. Kutatási területe az antik rétorika és irodalom, valamint a görög kultúra reneszánsz kori recepciója.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Az athéni Kancsók napja és Virágünnep (2024/1).

„Tán túl öregnek tartasz?” Kancsónapi ünneplés Aristophanés *Acharnaibeliek* című komédiájában

Bolonyai Gábor

Aristophanés Kr. e. 426-ban bemutatott komédiája a legfontosabb kortárs szöveg, amely a Kancsónapra (*Choes*), az *Anthestéria*, azaz a Virágünnep második napjára reflektál. A kép, amit nyújt, töredezett, az alábbiakban is három, egymással lazán összefüggő kérdéstről lesz szó. Először arról, hogyan és miért kerül sor egyáltalán a Kancsónapra. A második kérdés egy kardal antistrófájához kapcsolódik, amelyet az acharnaibeli öregek adnak elő, miközben a főszereplő készülődik az ünnepre. Hogyan kell elképzelnünk a színészi játékot, amíg a Kar a Kibékülés istennőjéhez beszél? A harmadik kérdés ennek az antistrófának egy sajátos metaforájából indul ki, amely az emberi szexualitást a faültetéssel hozza közös nevezőre. Mindhárom esetben egy olyan részletre szeretném felhívni a figyelmet, mely közvetve vagy közvetlenül a fákhöz és a fakultúrához kötődik, és a tavasz kezdetén megtartott Dionysos-ünnep egy eddig kevésbé vizsgált oldalára világít rá.

1. Apró falatok parázson

A *Choes* megünneplésére a darab utolsó harmadában kerül sor. A cselekmény első harmadában Dikaiopolis, egy vidéki *démos*ból származó polgár megalégeli, hogy a népgyűlés nem hajlandó békét kötni a spártaiakkal, ezért külön megállapodást köt maga és családja számára. A szerződést megszentelő borral azonnal szülőfalujában terem, és belekezd a hat éve halogatott Falusi *Dionysia* ünneplésébe.¹ Az első rítus, a *phallophoria* még rendben le is zajlik, de aztán közbelép a háborúpárti Acharnai öregjeiből álló Kar. Az Attika északi határán fekvő *démos* lakói azért támogatják a háborút, mert elégtételt akarnak venni a spártaiakon, akik folyamatosan betörnek a földjeikre és kivágják szőlőiket. Dikaiopolis végül az öregek szeneskosarának túsul ejtésével (az öregek ugyanis faszén-szállításból élnek) és a háború igaz történetével meggyőzi őket, hogy ebből a háborúból csak az elit húz hasznot: a közpénzen élő követek és katonai vezetők. Elkergeti a háború ügyének képviselőit odahívott Lamachos hadvezért is, majd hatályon kívül helyezi a kereskedelmi embargót, és árucseré formájában szabad piacot nyit az „ellenséges” szomszédok számára. A darab középső harmadában Dikaiopolis beszerzi az összes hiánycikket, amit addig nélkülözni volt kénytelen. A harmadik rész a frissen vett madarak és angolna megsütésével kezdődik, ami fokozatosan össznépi ünnepé terebélyesedik borívó versennyel és verseny utáni mulatozással (jöllehet a *polis* továbbra is háborúban áll az ellenséggel).²

A darab fiktív világában a szokásosnál is szabadabban igazodik a tér és az idő a szereplők igényeihez.³ Dikaiopolisnak, ha kell, azonnal a Falusi *Dionysia* napját mutatja a naptár; ha kell, egy pillanat alatt Euripidés házában terem. Nagyjából így kerül sor a *Choesre* is.⁴ Először akkor szerzünk tudomást róla, amikor Lamachos, azaz a háború elszánt híve azzal küldi el szolgáját Dikaiopolishoz, hogy finom ételeket vegyen tőle Kancsónapra: a madarakért egy drachmát ajánl, az angolnáért hármat.⁵



1. kép: Grillsütő (*eschara*) nyársakkal, Kr. e. 460–440 k., Agora Múzeum, P 21956. Forrás: ascса.net



2. kép: Négylábú grillsütő (*eschara*), Kr. e. 4. sz., Agora Múzeum, P 26165. Forrás: ascса.net

Lamachos úr azt mondta, adj ezért a Drachméért a kancsóünnepre fenyvest, * = fenyőrigót S Kopaisi ángolnát háromért.*

960–962

Az ajánlatból egyértelmű, hogy Lamachos pontosan tisztában van azzal, hogyan és mivel üzletelt Dikaiopolis a maga piacterén, az viszont nem teljesen világos, miből gondolta azt, hogy egy másik Dionysos-ünnepre készül, hiszen a Kancsónap legfőbb ismertetőjegyeről, a borivó versenyről még nem történt említés. A válaszhoz célszerűnek tűnik a vásári jelenet záró pillanataira visszatekinteni: vajon ott akad-e bármilyen jele annak, hogy Dikaiopolis erre az ünnepre készülődik, vagy teljesen önkényes Lamachos következtetése (és a cselekmény két pontja között véletlenszerű a kapcsolat)? A külső szemlélő számára (akár a színpadon, akár a nézőtérrel figyelő Dikaiopolis intézkedéseit) – érzésem szerint – három olyan mozzanat tűnhetett föl az utasításaiban, amely nem egy átlagos, hanem kifejezetten a kancsónap lakomára mutatható: az ünnepi menü, a sütéshez és tálaláshoz használt eszközök, valamint a gyerekek jelenléte.

Amikor Dikaiopolis kezébe veszi a hat éve nem látott ángolnát, azonnal kihozatja a grillsütőt, az *escharát* (1–2. kép). A receptet is tudja már: céklalevélbe fogja begöngyölni a faszélen pirított halat, vagyis – a céklalevél méretéből adódóan – kis falatokat fog belőle készíteni:

Lányok, hozzatok * tkp. szolgák (δμῶες)*
Fűvót hamar ki és konyhát ide! * = tűzhelyet*
Nézzétek a szép ángolnát, leányok, * tkp. gyerekek*
(τέκνα)

Hat évre most jött meg, nagy nehezen.

Beszéljetez hozzám: én majd szemet

Adok, becses vendégünk örömére. * kimaradt: nektek*

„„„

... még haldokolva sem

Válnék meg tőled”, czéklazubbonyos!

887–895

A madarak elkészítéséről nem tudunk meg közelebbit, de nagyságuk alapján (fekete- és fenyőrigóról van szó) belőlük is hasonló méretű és jellegű ételfajták elkészítésére lehet szá-

mítani (ahogyan a majd 1104–1106. sorokban említett galambokból is). Mi a jelentősége ennek? A dráma szövegéből és képi forrásokból is tudható (lásd 3–4. kép), hogy a kancsónap közös étkezés nem a szokványos módon zajlott: nem a házigazda gondoskodott az ételről, hanem ki-ki maga vitte saját piknik-kosarában vagy ételes dobozában az otthon elkészített falatokat.⁶ A darab egy későbbi pontján (1086) a most készülő hal- és madárpecsenyét szintén egy ilyen kosárba (κίστη) fogja majd bepakolni Dikaiopolis. Ugyanígy, rendkívüli módon történt a bor fogyasztása is, legalábbis a borivó verseny alatt: ki-ki otthonról vitte a kancsóját,⁷ és szótlannul itta a borát. Bár ez utóbbi két vonásra csak később derül fény, az előkészületek eddig említett részletei: a hordozható grillsütő kihozatala szabadtéri, de otthoni sütéshez, valamint a könnyen bekapható,⁸ különlegesen finom falatokból álló menü beharangozása (a szokványos áldozati birka vagy kecske helyett) már önmagában is utalhatott kancsónap vacsorára. Ángolnát és madarat minden bizonnyal nem csak ezen az ünnepen ettek, de ezek húsa különösen alkalmas lehetett a jellegzetes kancsónap falatok készítésére.

Ehhez társul egy harmadik tényező is. Dikaiopolis a gyerekeinek is szól, amikor megérkezik a régóta vágyott különleges csemege, majd faszénet ad nekik ajándékba. A kissé furcsa ajándékot többnyire annak ígéretként szokás érteni, hogy a parázson sült ángolnából a gyerekek is fognak kapni, a faszén azonban érthető szó szerint is: a gyerekek jutalma az, hogy a faszén kezelésébe, magába a sütés tevékenységébe is belesznek vonva.⁹ A gyerekek bevonása hasonló léggözt idéz, mint a kiscancsókon ábrázolt jelenetek (lásd 5. kép), ahol az ünnep a gyerekek aktív részvételével és önálló ténykedésével történik.¹⁰ A gyerekek szemszögéből nézve, az *Apaturia* mellett (amikor felvették őket a *phratriá*ba, illetve megerősítették tagságukat egy következő életkori határ átlépésekor), a *Choes* ünnepe volt a legfontosabb ünnep, amelyen a közösség tagjaként vehettek részt és kaptak szerepet.¹¹ Ezt a részvételt más szöveges emlékek mellett az előbb említett – 1100 darabot is meghaladó – kancsó-ábrázolás többsége is egyértelműen igazolja. Vita legfeljebb azzal kapcsolatban lehetséges, hogy volt-e kiemelt korosztály az ünnepen, vagy valamennyi gyermek bekapcsolódhatott az ünneplésbe. Egy kései forrás, a Kr. u. 2. századi Philostratos a hároméves életkorhoz társítja a kiscancsó meg-



3. kép: Szabadtéri *kómos*-jelenet, a baloldali fiú kancsóval és fáklyával a kezében, ételkosárral a hátán, Kr. e. 425–375 k., *chous*, Oxford Ashmolean Museum AN 1920.101.

Forrás: carc.ox.ac.uk



4. kép: A fiatal szolga vállán ételkosár, *chous*, Kr. e. 450–400 k. Athén, Agora Múzeum P 18799.

Forrás: ascса.net

koszorúzásának és Dionysos részére történő felajánlásának rítusát,¹² Aristophanés egy szöveghelye,¹³ valamint a *chous*-ábrázolások viszont egyértelműen arra mutatnak, hogy életkori megszorítások nélkül, valamennyi gyerek részt vett az ünnepen, a földön kúszó csecsemőktől kezdve¹⁴ az iskolásokon keresztül a felnőtt kor küszöbére érkezett kamaszokig.¹⁵ A parázs kezelését Dikaiopolis valószínűleg háromévesnél nagyobb gyerekekre bízta, mindenesetre a hangsúly azon van, hogy a magánbéke megünneplésébe a gyerekeket is bevonja.

Lamachos szintén magának szeretne venni húst, vagyis családi körben megvalósuló sütés-főzés képe jelenhet meg lelki szeme előtt. Reményeiben azonban, háborúpárti lévén, csalódnia kell. A későbbiekben aztán az ünnep menetrendje még kétszer is bővül. Az ünnep kiterjesztését a többi polgár kezdeményezi, akik bár békét sem kötöttek, angolnájuk sincs, mégis elismerik – mintegy a közösség nevében – Dikaiopolis ideológiai győzelmét: a Dionysos-ünnepnek valóban fontosabbak, mint a háború. Előbb a borívó versenyt, az ünnep legfontosabb eseményét jelenti be valaki (1000–1003), végül Dionysos papja hívja magához *symposionra* Dikaiopolist, kosarastul, kancsóstul (1026–1033).

2. Színészi játék az acharnaibeli öregek és a Kibékülés istennője között

Visszatérve az előkészületekhez és egyúttal rátérve a második pontra: miközben Dikaiopolis bent a házban tisztítja a madarakat, a Kar két allegorikus istenalakról kezd énekelni. A Háborút örökre kitiltja a házából, a Kibékülés istennőjét, Diallagét, Aphrodité és a Charisok társát boldogan üdvözlí, és ahogy ez más komédiákban is megcsik pozitív fogalmat vonzó alakban megtettesítő istennőkkel: az öreg szénégetők Kara kikezsd a lánnyal:

*Oh te, deli Küprisz és a gyönyörű Kellemek társrokona,
Békelány,*

Hogy' lehete szép alakod' annyira felejtenem!*

* tkp. *arcod* (πρόσωπον)

Vajha veled egy oly Erosz engem egyesítne már,

*Mint ama virágkoszorú, írva fali képeken!**

* tkp. *festett* (γεγραμμένος)

988–992

A jelenetet azonban eltérően képzelik az értelmezők: egyesek szerint csupán a Kar képzeletében játszódik le, míg mások – elsősorban a megszólítás és köszöntés nyelvilleg is megragadható ténye alapján¹⁶ – azt feltételezik, hogy Diallagé ténylegesen is a színpadra lép. A kommentátorok többsége csak annyit jegyez meg, hogy a Kibékülés vagy Békekötés istennője a *Lysistratéban* személyesen is fellép mint néma szereplő, és ebből a szembeállításból arra következtethetünk, hogy szerintük ezúttal nem jelenik meg a színen.¹⁷ Hasonlóképp *ex silentio* következtethetünk Chris Carey álláspontjára is, aki *Staging Allegory* című tanulmányában Aristophanés valamennyi színpadra lépő allegorikus istenalakját sorra veszi, de az *Acharnaibeliek* Diallagéját említetlenül hagyja.¹⁸ Henderson pedig erotikus fantáziálásnak nevezi a kardal szavait.¹⁹ A kommentátorok közül csak néhányan vetik föl óvatosan annak lehetőségét, hogy



5. kép: Két gyerek a maga ünnepi gyerekasztalát rendezi; a baloldali fiú az áldozati loccsantás mozdulatát végzi, a jobboldali valószínűleg további süteményt vagy gyümölcsöt hoz a tálcáján.
Kr. e. 425–400 k., chus, British Museum 1869,0614.2.
Forrás: britishmuseum.org

Diallagé személyesen is megjelent a színen. Elsőként Elmsley jegyzi meg 1809-es kiadásában: *fortasse inducebatur muta persona Diallagés*.²⁰

Diallagé megszólítása után, ami elősorban isteni személye iránti tiszteletet fejez ki, a Kar az istennő arcára tekint, és a viszontlátás miatti örömét fejezi ki, ahogy ez egy hosszú távollét utáni köszönéskor szokás. A köszönés azonban mégsem egészen szokványos: a Kar nem egyszerűen Diallagé visszatérésének és személyének örül, hanem elfelejtett szépségére csodálkozik rá – ezzel a nyílt dicsérettel valójában bókol neki. Következő mondatával folytatja az udvarlást. Egy óvatos óhajtó mondattal tesz neki ajánlatot: „bárcsak egy Erős egyesítene minket, téged és engem!” (a „festett Erős” jelentésére később térek majd rá). A folytatásból aztán kiderül, hogy az óhajtó valójában indirekt lánykérésnek szánta. A következő sorban ugyanis a Kar méltatlankodva veti Diallagé szemére, hogy igazságtalanul könyvelte el őt vén öregembernek – a felháborodást nehéz volna mással magyarázni, mint hogy Diallagé elutasította a Kar közeledését.²¹ Az elutasítás felhergeli az öregek megsértett férfiaságát.

Amit előzőleg finom és bevett eufemizmussal (ξυναγάγοι = ’egyesít, összeházásít’) nevezett meg,²² azt most egy metaforával fejezi ki „Még kitelik tőlem is e három ölelés azért.” (994) A sokféle jelentésű προσβάλλω ige – Arany fordításában: ölelés – itteni (azaz προσ- igekötős) használatát nehéz pontosan



6. kép „egy oly Erosz, mint ama virágkoszorús” – *lutrophoros*,
Kr. e. 425–375 k., Tampa, Museum of Art, 86.78.
Forrás: carc.ox.ac.uk

beazonosítani, bár maga az alapige (βάλλω = ’üt, csap, ver’) gyakran előfordul szexuális aktusra, főként a behatolás durva vagy erőszakos mozzanatára.²³ Ha tárgyatlanul értjük, leginkább a katonai asszociációkat keltő ’rátamad’, ’ráveti magát’ értelem kiterjesztése képzelhető el, de egy késői szövegben (a *Lovagok* 517-hez tartozó egyik Aristophanés-*scholion*ban) előfordul ’megkörménykez, kikezd’ jelentésben is. Ha viszont tárgyhasználatát vesszük alapul odaértendő tárggyal, akkor szóba jöhet a ’beveri neki’ (pl. az ἐμβάλλειν = ’hajót megcsáhányoz’ szleng kifejezés mintájára), vagy a ’leteperi, földhöz vágja’ (egy szintén bevett, szexuális tartalmú birkózási metafora variációjaképp). A rákövetkező hasonlatsor alapján annyi biztos, hogy a Kar fizikai ereje fáradhatatlanságával dicsekszik és egyszersmind fenyegetőzik. Ennek a megváltozott hangnemnek tükrében válik igazán érthetővé az előbbi hivatkozás a koszorús Erős-képekre. A kommentátorok és fordítók általában úgy értik, hogy a koszorút a fején viseli Erős (az ἔχων valóban jelentheti ezt).²⁴ Érzésem szerint inkább másról lehet szó: a Kar Erősnek egy olyan ábrázolásmódjára hivatkozik, amelyben a menyasszonynak átnyújt vagy fölötte tart egy virágfüzért (lásd 6. és 7. kép); az ἔχων jelentése tehát ’kezében tartva’.

Az 5. század második felében népszerűvé vált ikonográfiai sémával kapcsolatban Sutton azt emeli ki, hogy Erős alakja és mozdulata a házasodó felek közötti érzelmi vonzalom kölcsönösségét és gyengédségét hangsúlyozza, és a házasság „romantikus átalakulásával” van összefüggésben.²⁵ Az öreg szeneslegények lelki szemei előtt tehát először egy ilyen kölcsönös vonzalom alapuló, romantikus nász eszményi képe lebeg,²⁶ a gálans hangnemről azonban rögtön durva fenyegetésre váltanak, amikor Diallagé visszautasítja közeledésüket.

Milyen interakciókra következethetünk tehát az antistrófa szövege alapján? Az első két sorban a Kar arra reagál, hogy Di-kaiopolis a háza elé borítja a lepucolt madártollakat. Diallagé



7. kép: Volutakratér-töredék, Kr. e. 425–375 k. Potenza, Museo Potenza 54622. Forrás: carc.ox.ac.uk

nagyjából ekkor jelenhet meg a színen, mert a Kar következő sorai már őt üdvözlnek. Egyre határozottabb közeledésüket aztán az istennő valamilyen becsmérő vagy lekicsinylő gesztussal elutasítja, a Kar pedig fenyegetve-dicsekedve megvédi férfi önértetét. Az istennő erre adott reakciójára már nincs utalás a szövegben, az antistrófa végére tehát Diallagé eltűnik.

És hogyan kell elképzelnünk a színpadi játékokat, a tánctéren éneklő kar kommunikációját a Kibékülés istennőjével? A problémával mindössze néhány fordító foglalkozott érintőlegesen, zárójeles színpadi utasítás formájában fogalmazva meg elképzelését. Kétféle megoldás vetődött föl. Sommerstein úgy képzei, Diallagé az égből száll alá a színházi gépezettel, mint a tragédia istenei, csak éppen az istennőt ezúttal nem teszik le a skéné tetejére, hanem a levegőben lebeg a kardal végéig.²⁷ A másik elképzelés szerint (Theodoridis fordításában) azt követően, hogy a hulladék kiöntése után Dikaiopolis visszamegy a házba, még egyszer kinyitja a ház ajtaját és kiengedi rajta Diallagét a ház elé, aki egy mosolygó köszönés erejéig ott marad, majd visszatér a házba.²⁸

A levegőben lebegés ötlete túlságosan nagyszabásúnak tűnik a néhány soros jelenéshez, ráadásul a *deus ex machina* alkalmazására többnyire utalnak a szereplők. Itt viszont egyetlen szövből sem lehet erre következtetni. Az ajtón kísétálás ötlete mindenképp jobb megoldást kínál. Ugyanakkor ennek is vannak nehézségei. A szövegben arra semmi sem utal, hogy Dika-

iopolis kinyitná az ajtót és kieresztené rajta isteni menyasszonyát, és ami a legfontosabb: a cselekménynek ezen a pontján, vagyis az ünnepi lakoma elkészítése előtt nem világos Dikaiopolis motivációja: miért akarná már most az ifjú feleségét a nyilvánosság elé bocsátani? Egy ilyen feltételezett bemutatás ráadásul nem csak az időzítése miatt volna furcsa, de amiatt is, hogy Dikaiopolis szó nélkül ereszti ki a nyilvánosság elé a lányt, ez a szótlanság ellentétes magával a bemutatás gesztusával.

A fenti problémák egyike sem merül föl, ha egy harmadik forgatókönyv szerint képzeljük el a történéseket: az istennő a ház ablakában jelenik meg, önszántából és valószínűleg ura tudta nélkül, és onnan néz ki az új lakóhelye és környezete iránti kíváncsi és kacér érdeklődéssel. Az ablakból vagy a félig nyitott ajtóból kikukucskáló nő motívuma, akár a házfalak közé zárt feleségről van szó, akár a kuncsaftjaira leső hetéráról, jól ismert motívum az ókomédiában (sőt nagyon távoli gyökekre nyúlik vissza).²⁹ A *nők ünnepe* parabázisában, amikor a Karvezető a nők leértékelésének igazságtalan gyakorlatát ostorozza, egyebek mellett arra az ellentmondásra mutat rá, hogy miközben a nők megítélése negatív, mégis minden férfi kíváncsi rájuk; példaként a ház ablakán keresztül történő érintkezés szokását említi:

... az ablakból ha kipillantunk (παρακώπτωμεν),
a „gonoszt” kiki látni szeretné,
S ha pirulva megint visszahúzódott, még jobban vágyik
az újra

Netalán kikukucscsáló „gonoszt” meglátni.

A *nők ünnepe* 796–798

Az érvelés egyik humoros – önmagát cáfoló – ellentmondása persze az, hogy a házból kipillantó nő, akit a Karvezető igyekszik ártatlannak és szemérmesnek beállítani, valójában a hetérákhhoz hasonlóan viselkedik. Hasonlóképp a ház emeleti ablakán keresztül folyik a társalgás férfiak és nők között *A nőuralomban* is, ahol a nők uralta új világban valamennyi nő a hetérák módjára fogadja „férjét”, miután az ablakon keresztül megegyezett a számára szimpatikus férfival, női riválisait pedig eltávolította az útból (lásd 952–997, kül. 962–963).³⁰

Az emeleti ablak színpadi térbe való bevonására nem maradt ránk kortárs képi ábrázolás, néhány Kr. e. 4. századi dél-italiai vázáké azonban olyan komédia-jelenetet ábrázol, ahol hasonló drámai szituáció keretében látható egy-egy női alak az emeleti ablakban.³¹ Közülük két – Asteasnak tulajdonított – paestumi harangkratér, mely ugyanazt a témát dolgozza föl némi eltéréssel (8. és 9. kép), különösen jó párhuzamként szolgálhat az aristophanesi jelenethez. Mindkét képen egy idősebb férfi közelít meg létrán egy emeleti ablakból kitekintő és kezét finoman az ablakpárkányon pihentető hölgyet.³² A londoni példányon az öregnek, aki már az ablak aljáig mászott föl a létrán, egy szolgálta tart fáklyát. A vatikáni vázán az ősz hajú öreg még csak viszi a létrát (nyakába akasztva). Segítőjét utazópálcája és kalapja alapján egyértelműen Hermésszel lehet azonosítani. Az ő személye miatt szokás arra is következtetni, hogy az idősebb figura nem más, mint Zeus. A hölgy beazonosítása némileg bizonytalanabb. Winckelmann Alkménével azonosította, és ezt az értelmezést ma is elég sokan elfogadják,³³ de többben óvatosan más lehetőségek előtt is nyitva hagyják az utat,



8. kép: Hetéra az ablakban, dél-itáliai (Paestum), Asteasnak tulajdonított harangkratér, Kr. e. 360–340 k., British Museum 1865,0103.27. Forrás: britishmuseum.org

mozgást tehát úgy kell elképzelnünk a második strófa alatt, hogy Diallagé nagyjából akkor jelenik meg az ablakban, amikor a madártollak ház elé dobása után (erre reflektál a Kar az első strófában a 987-ik sorban) Dikaiopolis bent a házban további előkészületeket tesz a következő jelenet fő eseményéhez: a hússütéshez. Az „ablakos *epiphania*” jól magyarázhatja azt is, hogy a Kar miért csak az istennő arcára tesz megjegyzést – merthogy csak ezt látja belőle. Más néma női szereplők esetében a színészek a ruhájukat és más testrészeiket is méregetik, összhangban azzal, hogy ezek az istennők teljesen meztelenül vagy lenge öltözetben lépnek a színpadra. Velük szemben viszont Diallagének csak az arcáról derül ki, hogy vonzó, ugyanakkor az ablakon való kitekintése kellően „hetérés” ahhoz, hogy a többi ledér istennő rokona lehessen.³⁸ Egy igazán tisztességes nő a társadalmi normák szerint egy pillanatra sem leselkedhetne ki a házból, a komédia hagyományai viszont épp azt kívánják meg, hogy a békét megtestesítő istennő mindenki számára vonzó és mindenkivel szemben kihívó legyen.



9. kép: Dél-itáliai (Paestum), Asteasnak tulajdonított harangkratér, Kr. e. 350–340 k., Vatikán U 19, 17106. Forrás: museivaticani.va

Ez a színpadi megoldás a szöveggel is egyszerűbben és természetesebben egyeztethető össze: az istennő részletekbe menő megszólítása és köszöntése csak személyes jelenlét esetén nyeri el igazi értelmét, maga a kardal műfaja, valamint a színpadi mozgásra való reflexió hiánya pedig amellől szól, hogy Diallagé sem kísérettel, sem egyedül nem vonul be a játéktérre és nem távozik a második strófa elhangzása alatt. Az ablakban viszont képes megjeleníteni egyik pillanatról a másikra, folyamatosan látható marad a Kar számára, a kardal végén pedig hasonló gyorsasággal tud eltűnni. Az ablakon kihajolásnak végül lehet szimbolikus üzenete is: a színpadi látvány nyelven fogalmazza meg a mű alapgondolatát, ti. hogy a Kibékülés istennője csak annak a házába költözik és csak azé lesz, aki megkötötte a békét a spártaiakkal.

3. Szexuális virágnyelv

mindenesetre komoly alternatíva egyelőre nem vetődött föl.³⁴ A másik jelenet szereplőinek kiléte vitatott.

A két-két férfi öltözetéből ítélve viszont az biztosan kijelenthető, hogy mindkét kratér komédia-jelenetet ábrázol (egészen pontosan a komédia dél-itáliai változatának egy-egy részletét),³⁵ mert mindketten jellegzetes komédia-jelmezt, hatalmas feneket és pocakot, valamint lekonyuló *phalloszt* viselnek.

Az ablakon kihajolás „szakszava” a komédiában³⁶ és azon kívül³⁷ is: παρακύπτω, azaz ’előredől, kihajol’. A színpadi

Ezzel elérkeztünk a harmadik témánkhoz. A fiatalemberekkel szemben látni, mozdulni, megszólalni képtelen öregek (amilyenek a parabázisban mutatják magukat) a fiatal istennővel szemben egycsapásra életerejük fantasztikus mérvű megnövekedését érzik.

Vagy te öregelsz nagyon is – úgy-e bizony – engemet?

Még kitelik tőlem is e három ölelés azért:*

* tkp. *odacsapnálak* (προσβαλεῖν)

*Egyike: hogy a lugasok hosszú sorait nyitom,**

* tkp. *szőlősort húzok* (ἐλάσαι)

*Másika: hogy ápolom az új fügejövéseket,**

* tkp. *fügefá-csemetéket mellé*

Vége: az olajfa művelést ez öreg érti jól,*

* tkp. csemegeszlő-sort

Mellyel az egész teleket én ha beszegem körül,*

* tkp. és olajfákat a telek köré

Lesz mivel kenődni újhold ünnepén neked s nekem.

993–999

A virágnyelven előadott bizonygatás központi eleme, melyből a képtelen nagyotmondás humora ered, az *ἐλαύνω* ige. A tárgyasán többnyire 'hajt, vezet', tárgyatlanul '(kocsin vagy hajón) utazik' jelentésű ige ezúttal tárgyas (a különféle facsemeték állnak mellette tárgyesetben), és a kontextusból adódóan a szöszerkezet fák ültetését kell, hogy kifejezze.³⁹ A névátvitel logikája ugyanakkor nem teljesen nyilvánvaló. A legvalószínűbb értelmezés szerint a kiindulópontot az ige '(barázdát, falat, kerítést) húz' értelmű használata adja, és ennek mintájára értendő a kifejezés '(szőlősor) húz' értelemben; ahol a közös jelentésmozzanat: 'folytonos előre haladás közben valamilyen sort hoz létre'.⁴⁰ A szőlősor azonban nem barázdaszerűen árkot ásva telepítették, hanem gödröket kellett egymás után kiásni, külön-külön, mintegy három láb mélyre,⁴¹ a füge- és olajfákat még mélyebbre. Az *ἐλαύνω* ige így egészen pontosan azt sugallja, az öregek folyamatosan és könnyedén haladva ássák ki az egyes gödröket egymás után, vagyis olyan gyors tempóban, mintha csak barázdát húznának. Ráadásul nem is egyszer, hanem háromszor, sőt négyszer is, mert két szőlő- és egy fügefásor után ráadásképp még egy olajfasort is telepítenek a kert köré.⁴²

A női test és a föld, illetve a férfi test és a földműves szerzőszám megfeleltetésén alapuló hasonlat a részleteket illetően is jól működik: ha egy szőlősor telepítése egy „ölelést” fejez ki, akkor egy-egy gödör kiásása egy-egy lökő mozdulatnak feleltethető meg.⁴³ Az idő tényezőjét is figyelembe véve azonban (és az *ἐλαύνω*-metafora épp a folyamatosságot és gyorsaságot emeli ki), rögtön a fantasztikum világába csöppenünk. A két művelet elvégzése nyilvánvalóan nagyon eltérő időmennyiséget igényel. A kemény attikai földben egyetlen gödör kiásása biztosan eltart egy félórát, egy fásor ültetése pedig – a facsemeték számától függően – akár egy-két napot is. Az öregek persze nyilván épp azt akarják sugallni, hogy olyan erőt éreznek magukban, hogy azzal akár három (négy) sor gyümölcsfát is telepíteni tudnának egyhuzamban. A virágnyelvi ambivalenciának köszönhetően azonban a harsány dicsekvés a visszajára is fordítható. Innen nézve minden százszorosan lelassul: egy-egy aktus addig tart, ameddig egy szőlősor telepítése, egy-egy penetráció pedig addig, amíg egy-egy ültetőgödör kiásása.

A metafora, így közelről vizsgálva és számszerűsítve az egyes részleteit, inkább csak a profán oldalát mutatja, és vaskos vagy pikáns viccnek hat. A groteszkül óriásira növekedett szexuális potencia képzeletében azonban nem ismeretlen a komédia műfajában és általában a

görög antropológiai-mitológiai gondolkodásban. Az élőlények elképzelt nagy rendszerében létezik egy olyan lény, amelynek viselkedését épp ez az emberi és isteni szemmel nézve aránytalanul nagyfokú szexualitás jellemez, az ehhez szükséges különlegesen nagyméretű nemi szervvel együtt. Az acharnaiabeli öreg szeneslegények, ha csak szóban és képzeletben is, de a szatírok erejét érzik „tagjaikban”. A háromszoros bevetésre való képesség emlegetése az őket visszautasító istennő előtt annak a vázaképekről jól ismert jelenetnek a párja, ahol szatírok hatalmas méretű *phallus erectusszal* kergetnek (többnyire sikertelenül) előlük menekülő nimfákat. Az öregek szatírrá válása még az átalakulás módjában is „szatírszerű”:⁴⁴ a gáláns udvarlás választékos nyelvéről hirtelen és váratlanul váltanak át – François Lissarrague kifejezésével: *décalage* (szakadás, ugrás, ficam) révén⁴⁵ – a szexuális beszélők durva kétértelműségére.

Kétségtelen, hogy ez a váltás lehetne még radikálisabb is. Talán a Kar vereségével függ össze, hogy az *agónban* győztes Dikaiopolis ifjú feleségével szemben az öregek nem váltanak át teljesen nyílt, azaz tabuszavakat is használó obszcén nyelvezetre, de talán egyéb szempontok is mérséklő hatással lehettek a nyelvhasználatukra. A szénégető szőlősgazdák és a Béke-istennő meghiúsult nászát bemutató mini-jelenetnek ugyanis vannak egyéb oldalai is. A történelmi-politikai aspektusát fentebb már említettem. A nász ugyanakkor, ahogy erre többen rámutattak már, a *hieros gamos*nak is egy sajátos formája, amelynek során egy halandó és egy halhatatlan lény egyesülése az egész emberi közösség boldogulását biztosítja a szimpatetikus mágia szokásos logikája szerint. Jelen esetben a násznak a kultúrnövények új életre keltésében is kulcsszerepe van, ahhoz a szent házassághoz hasonlóan, amelyet Dionysos az *archón basileus* feleségével köt rituálisan épp az *Anthestéria* ünnepén.⁴⁶ A növényültetés aktusa ugyanakkor más mitikus történetekkel is párhuzamba állítható, közülük csupán egyet említenék, két verzióban.



10. kép: Dionysos maszkja szelelőlapát (liknon), chus, Kr. e. 430–420 k., Eretria-festő, Athén NAM, BS 318. Forrás: carc.ox.ac.uk

*S szépfonatú Démétér is mikor Íasziónnal,
engedvén szive vágyának, szerelembe vegyült el
háromszor-fölszántott földön* (νειῶ ἐνι τριπόλλῳ).
Odysseia V. 125–127, ford. Devecseri Gábor

*Démétér, a nagy istennő, így hozta világra
Plútoszt, Íaszión héroszt szerelemmel öelve,
Kréta kövér földjén, háromszor vont ekenyomban*
(νειῶ ἐνι τριπόλλῳ).

Hésiodos: *Istenek születése* 969–971,
ford. Trencsényi-Waldapfel Imre

Démétér és a halandó Iasión nászából Plutos, a Gazdagság istene születik meg. A történet egyfelől pont a fordítottja az arisztophanesinek: Démétér a kezdeményező fél, másfelől szintén tartalmazza a háromszorosság, pontosabban a háromszoros szántás motívumát (a Démétér-Iasión nász tükrében az ἐλάσαι 'barázdát húz' jelentése is funkciót kap: a szent szántások sorába emeli a faültetést).

A szőlőtövek ültetése a szőlő feltalálásának mítoszát is felidézhetik, valamint az élettelen fadarab formájában tisztelt Dionysos alakját is.⁴⁷ A fákkal együtt élő és a fákat felhasználó emberi kultúra gondolata az egész művön végigvonul elsősorban a faszén-termelésből (vö. 581–584 és 667–669) és -szállításból (213), valamint szőlőművelésből élő („szőlőnk kivágva” 183, lásd még 233 és 984)⁴⁸ Acharnaiban lakó öregek jóvoltából. Nekik még közvetlen közük van mind az erdőhöz, mind a nemesített gyümölcsfákhoz: nevelik, gondozzák, feldolgozzák őket, de ők viszik a földtől elszakadt városiaknak is a *symposionok* egyik nélkülözhetetlen kellékét: a sütéshez szükséges faszenet (lásd 34, 891), azt az energiaforrást, ami a nyers hús vagy hal (670) metamorfózisát viszi végbe a rost-sütőn. Az acharnaibeliek már nevükben is mutatják a fákhöz fűződő szoros kapcsolatukat: egyiküket Juharosnak, másikukat



12. Szudáni szelelőlapát, Hornimann Museum, 6.12.65/311.
Forrás: cms-live.thehorniman.net

Magyaltölgyesinek, a harmadikat Paráznak hívják (581–584). A kemény fákkal végzett munka testüket is megkeményítette: az előlük futó békekövet „kérges, szivos, tölgykemény Marathon-bajnokok”-nak írja le őket (181). Amikor pedig Dikaiopolis túsul ejti szeneskosarukat (λάρκος, 333), a kosárban fekvő faszenet a csecsemő Orestéshez hasonlóan gyermeküként (332, 336, lásd még 348–351) és legfőbb kincsükként féltik, felidézve, ahogyan Euripidész tragédiájában Télephos elrabolja Orestést, hogy megzsarolja vele Agamemnónt.

Ezen a ponton felvetődhet egy másik, bölcsőbe rejtett csecsemő párhuzama is. Éppen két *chus*-ábrázolás az első forrásunk arra (10. és 11. kép), hogy Dionysost szintén fektették isteni bölcsőbe, nádból font *liknonba*, azaz gabonarostába (12. kép). A növényi létezés kiinduló- és végpontját jelentő, a föld nélkül élettelen magot a két kép tanúsága szerint az *Anthestéria* ünnepén Dionysos-maszk képviselte, később a Dionysos-misztériumokban *phallos* alakjában rejtegették az istent.

A faszénben rejlő erőt a kartáncuk előadásához is felhasználják a szénégetők. Az izmos, tenyeres-talpas parasztlányként elképzelt Múzsától (665–666) a faparázból kipattanó szikra módjára kéri az ihletet (667–669).⁴⁹ Dikaiopolis lángra kapó parázshoz (Aranyánál: „tüzes zsarát-nak”, 321) hasonlítja az ellene támadó öregeket. Hasonlóan szoros kapcsolat fűzi őket a szőlőművelésnél használt karókhöz és cölöpökhöz. Még Dikaiopolis ellenfeleként, a háború híveként a karókhöz hasonlatos nyilakká (230) és lándzsákká akarnak válni, hogy az árulót leöljék, a darab végén a háborúba vonuló Lamachos szőlőkarókon fog megbotlani és bokáját kifecamítani.

A fában lakozó erőt nem csak a szénégetők és faszénszállítók ismerhették közelről (és jóval közelebből, mint a faszenet többnyire csak sütéshez használó városiak), hanem mindazok a kétkezi munkások is, akik faszénnel dolgoztak: fazekasok, kovácsok. Arról tudomásom szerint nincs írott forrásunk, mivel magyarázta a közvélekedés a fák keménységét és a kemény fa tüztápláló képes-



11. kép: Dionysos maszkja, Epimétheus, *liknon*, Prométheus, *chus*, Kr. e. 430–420 k.,
Athén, 3. Ephoria, 3500. Forrás: Schmidt 2005, 184



13. kép: Kézművesek olvasztókemence előtt, *chus*, Kr. e. 430–420 k., Athén, Agora Museum, P 15210. Forrás: ascса.net

ségét, mai fogalmainkkal: energiahordozó-képességét, de nem tűnik lehetetlennek, hogy Dionysos vegetatív erejével hozhatják összefüggésbe, akinek mind a fákhöz, mind a tűzhez fűződő kapcsolata jól dokumentált. Ezt a feltételezést támaszthatja alá két korabeli kancsó-ábrázolás (11. és 13. kép), amelyen az említett rokonszalmák képviselői jelennek meg rituális kontextusban. A két szertartás pontos menetét nem ismerjük, és nem is

olvashatjuk ki egyértelműen a képekről, de mivel mindkét képen megjelenik a kancsó, az ünnep emblémája, az a következtetés kellően megalapozottnak tűnik, hogy a képek a Kancsónap sajátos megünneplését ábrázolják. Arról tanúskodnak, hogy ezek a tűzzel és tüzelővel dolgozó kézművesek a maguk módján tisztelték meg Dionysost a *Choes* napján, a maguk sajátos identitásának megfelelően, a komoly fizikai munka testnyomorító következményeit magukon viselve.

A mai Pireus utcában talált vázán⁵⁰ (11. kép) különösen szembeszökő a faágak jelenléte. Prométheust mutatja (a fazekasok és a tűz védőistenét) munkásruhában, gyérült hajjal, tömpe orral, szinte barbár ábrázattal,⁵¹ amint egy friss gallyal tesz valamilyen rituális mozdulatot az előbb említett *liknon* felett; az oltárra tett maszkot, a *liknont*, az előtte álló Epimétheus fejét, valamint saját homlokát is leveles ágak díszítik.

A másik képen (13. kép) egy groteszkül eltorzult arcú meszterember mutat egy áldozati kosárra, csillagmintás ünneplőbe van öltözve, a kosarat egy erősen kopaszodó alak tartja a kezében, maradék haja csimbókokba tapadt össze, feltehetőleg a segédje. A két kovács két munkaeszközéről azonosítható: jobbra egy fémolvasztó kemence látható, kettőjük között egy üllő. Ezen a képen nincsenek friss ágak, és az sem biztos, hogy a kemencének köze van Dionysoshoz, akinek a kovácsok áldozni készülnek, de ha mégis van ilyen összekötő kapocs, a legkézenfekvőbbnek a faszén tűnik. Az acharnaiabeli öreg szeneslegények, a magukat Prométheus utódainak tartó cserépegető fazekasok, valamint a vaskohászok ugyanabba a társadalmi rétegbe tartoztak, a *banausos* munkáknak egy sajátos típusát képviselték, amelyhez hatalmas mennyiségű faszénre, hatalmas erejű tűz előállítására és rettentően nagy fizikai erőre volt szükség. A három velük kapcsolatos forrás (a két képi és egy írott emlék) együttesen azt mutatja, hogy ezen a Dionysos-ünnepen nem csak a szabadok és szolgák, felnőttek és gyerekek, férfiak és nők, városiak és vidékiek közti elválasztó falak szüntek meg, hanem a kétkezi melósok integrációja is megtörtént.

Jegyzetek

- 1 Az *Acharnaiabeliek* és egyes Dionysos-ünnepkapcsolatát Habash (1995) tárgyalja a legrészletesebben, az *Anthestéria* elemeinek átvételéről lásd Bowie 1993, 35–39.
- 2 1073–1079, az ellentétéhez lásd Fisher 1990, 40–41.
- 3 Russo 1994, 60–64.
- 4 A *Choes*ről lásd Deubner 1932, 96–112; van Hoorn 1951, 30–35; Pickard-Cambridge 1968², 10–12; Burkert 1972, 239–249; Kerényi 1976, 290–296 és 302–315; Parke 1977, 108–116; Simon 1983, 92–99; Burkert 1985, 237–242; Hamilton 1992, 10–33; Parker 2005, 290–316.
- 5 A dráma szövegét (ahogy a többi mű címét is) Arany János fordításában idézem, lapszélre írt értelmező kiegészítésekkel. A fordítási eltérésekről bővebben lásd Bolonyai 2024a, 821–822 és 832–836.
- 6 A kancsókon (*chus*) látható kosárábrázolásokhoz lásd Schmidt 2005, 169–172.
- 7 A kancsó az ünnepi borívó verseny emblémájaként jelenik meg a kancsóábrázolások túlnyomó többségén.
- 8 A roston sült ételeknek ezt a vonását emeli ki a Kar is (χλιαρὰ κατεσθίαιον = 'azon melegében lenyelhető, bekapható', 975). Ez a megjegyzés akkor hangzik el, amikor a Kar (és a közönség)

- arra számít, hogy Dikaiopolis – Lamachos elutasítását követően – egyedül fogja az ünnepi lakomát elfogyasztani. Az ünnep csak később terebélyesedik össznépvé, és ekkor kerül majd sor a megsütött ételek kosárba tételére is (lásd 1000–1003 és 1026–1033).
- 9 Olson 2002, 296 egy más jellegű tréfát sejt Dikaiopolis szavaiban; szerinte a „jutalom” beígéréssel inkább csak motiválja a gyerekeket, hogy szívesen hozzák ki a faszénet, amire valójában csak Dikaiopolisnak van szüksége. Ez az értelmezés lehetségesnek tűnik, de azzal a megszorítással, hogy a gyerekek csak akkor motiválhatók egy ilyen ígérettel, ha örülnek annak, és egyáltalán lehetségesnek tartják, hogy övék lesz a faszén, azaz részt vehetnek a sütésben.
- 10 A szolgák szintén részt vettek a Kancsónap megünneplésében (Kallimachos a szolgák fehér napos ünnepeéről beszél, lásd 178.2 Pfeiffer, valamint Habash 1995, 571), de a mostani segédkezésük nincs ezzel összefüggésben, egyszerűen szolgai státusukból következnek.
- 11 Seiffert 2011, 108–138.
- 12 „*Anthestérión* havában a harmadik életévükben járó fiúkat virágokkal koszorúzzák” (*Hőstörténet* 35.9, Preseka Diotima fordítása).

- 13 Aristophanés *Nők ünnepe* c. darabjában (689–691) a nők közé titokban elvegyülő Mnésilochos, leleplezésétől tartva, egy nő kisgyermekét (παῖδιον) a melléről (ἀπὸ τοῦ τῆθιου) ragadja el túsul. Amikor kiderül, hogy a baba valójában egy borostömlő (730–734), Mnésilochos gúnyos kétértelműséggel érdeklődik az „életkora” (valójában térfogata) iránt (746): *Ἐς ἄλλοις ἢ τρεῖς Χοῆς ἢ τέτταρας;* A kérdés a nő perspektíváját elfogadva így érthető: „És három vagy négy kancsónapon (*choes*) vett eddig részt?” A Mnésilochos által sugallt értelem szerint viszont így: „És három vagy négy kancsó [1 *choé* = 3,28 liter] fér bele?” A kérdésnek csak úgy van értelme, ha a gyerekek rendszeresen részt vettek az ünnepen, éspedig nagyon kicsi – még karon ülő – koruktól kezdve.
- 14 A kancsókra festett csecsemőábrázolásokat vizsgálja az *Ókor* előző előtti számában megjelent tanulmány (Bolonyai 2024b).
- 15 Erre a következtetésre jut a képek alapos és átfogó elemzése alapján Schmidt 2005, 201–206, valamint korábban Hamilton 1992, 72–73, 81 és 121.
- 16 A Háborút nem szólítja meg *vocativusszal*.
- 17 Explicit módon az általam ismert kommentárok egyike sem állítja ezt, de többek megfogalmazásából erre az álláspontra lehet következtetni. Pl. Mastromarco 1983 és Olson 2002 is szembeállítja a *Lysistraté* rokon jelenetével, ahol Diallagé szintén szerepel, de ott – hangsúlyozzák – ténylegesen is megjelenik a színpadon; a szembeállítás azt sugallja, Diallagé ezúttal nem látható a színen.
- 18 Carey 2017. Hasonlóképp értelmezhető Zweig 1992, valamint Mastromarco 2019 hallgatása is, akik a meztelenül színpadra lépő, néma női szereplőkről (*Mute nude female*, ill. *Sexy mutes*) írva, nem tárgyalják az *Acharnaibeliek*ben említett Diallagé alakját.
- 19 Henderson 1991², 142.
- 20 Hasonlóképp Rennie 1909: „Probably some mute figure is here brought upon the stage”, Van Daele (Coulon 1923 kiadásában): „Une femme apparait, portant les attributs de la Paix”, Bartlett 2020: „a young woman appears on stage, accompanied by female attendants.” Thiery 1997 óvatosabban fogalmaz, inkább képzeletbeli figurának tartja, nem zárva ki annak lehetőségét sem, hogy egy néma szereplőben testet is öltött: „Diallagé est ici une personification indirecte de la Réconciliation (à moins qu’elle ne fasse une apparition sur scène sans la forme d’une belle jeune fille)”.
21 A perfectumi alak ráadásul végleges döntést sugall; talán nem függetlenül attól, hogy előzőleg a parabázisban (676–718) a Kar azt a társadalmi problémát veszi elő, hogy a fiatalok annyira agresszíven lépnek föl a bíróságokon, hogy az idősebbek teljesen lebénelnek velük szemben: szavak helyett csak cuppogó-nyammogó hangok szűrődnek át összeszorított ajkaikon, mint csecsemőknek szopás közben – a súlyos esélyegyenlőtlenségre pedig azt a megoldást javasolják, hogy a perek ezentúl korosztályok szerint folyjanak, öregeket csak öregek vádolhassanak be, ezzel a javaslattal nyilvánvalóan kiírva magukat a felnőtt polgárok köréből.
- 22 Az epikus és klasszikus kori prózában is használatos kifejezés a nászra és a házasságkötésre, lásd LSJ 4. jelentés.
- 23 Lásd Henderson 1991², 121, 124, 170, valamint az ’ütés’-t kifejező egyéb szinonimákat 170–173.
- 24 Bergler 1760 fordítása: „amor aliquis rosis coronatus”; Van Daele (Coulon 1923): „(un Éros) qui est peint couronné de fleurs”; Thiery 1997: „un Éros couronné de fleurs”, Droysen 1835: „(Eros) dem ein Kranz die Stirn umflicht”; Lauriola 2008: „un Eros coronato di fiori”, Bartlett 2020: „(Eros) wearing a wreath of flowers.”
- 25 Sutton 1997/1998, 34–37 és 43–44.
- 26 A menyasszonynak és/vagy vőlegénynek koszorút nyújtó Erós gyakran (bár nem mindig) maga is koszorút visel, a szövegben szereplő ἔχων participium így ezen az alapon is érthető kétféleképp, ’tartva’ és ’viselve’ jelentésben egyaránt.
- 27 „A beautiful woman comes out of heaven like a goddess in tragedy, and remains suspended in mid-air while the Chorus complete their song” (Sommerstein 1973).
- 28 „Dicaeopolis’ door opens once again and this time a woman, the personification of Peace comes and stands in front of it. ... Peace smiles appreciatively and goes back inside.” (Theodoridis 2009)
- 29 Fauth 1967, 359–360 szerint a szokás asszír eredetű, amely a görögöknél a ciprusi Aphrodité-kultusz révén honosodott meg, lásd még Schauenburg 1972, 1–15. Graham 1998 azt feltételezi, hogy egy Kr. e. 6. századi thasosi – ablakok használatát korlátozó – törvény célpontja egy kikötői bordélyház lehetett.
- 30 Pollux szerint az emeleti ablak (διστεγία) az a része a komédia díszleteként funkcionáló színpadi háznak, amelyen keresztül „a bordélytulajdonosok figyelnek, vénasszonyok vagy nőszemélyek lenéznek” (Poll. IV. 130 ἐν δὲ κομωδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοὶ τι κατοπτεῦουσιν ἢ γράδια ἢ γύναια καταβλέπει). Vitruvius szerint is olyan magánházat mutat a komédia színpadképe, amelynek van ablaka (V. 6. 9). Az ablak egyéb aristophanészi használatához lásd még *Darászok* 379 és *Felhők* 1495–1502. A tragikus szövegekben nincs szövegszerű utalás arra, hogy bevonták volna a palota ablakait a színészi játékba (ellentétben a palotatetővel), az ehhez köthető képi ábrázolásokat lásd Taplin 2007, 143–147, 203–204 és 266–267.
- 31 Wieseler 1851, 58–59, Trendall 1967, 35 és 46, Konstantakos 2019, 65 és Revermann 2019, 1014.
- 32 A két vázakép legközelebbi rokona egy Pythónnak tulajdonított, Kr. e. 340–330-ra datált harangkráter, amelyen egy fiatalember jelenik meg (létra nélkül) egy hölgy ablaka alatt (Würzburg MvWM H 5771). A motívum „komédiaszerű” (vagyis nem feltétlenül színpadot ábrázoló) jelenetekben is előfordul a dél-itáliai vázakon, ilyenkor indokoltabbnak tűnik „keretről”, mintsem házablakról beszélni, lásd Kárpáti 2019, 14 és 19. Ezúton szeretném megköszönni Kárpáti Andrásnak a paestumi vázakkal kapcsolatos kiegészítéseit.
- 33 Wieseler 1851, 58, Trendall 1936, 39 és 1987, 124, Simon 2004, 118.
- 34 Green 2012, 323 egyszerűen „lánynak” („a girl”) nevezi, Todisco 2012, 383 szintén tartózkodik a női személy azonosításától („bus-to femminile alla finestra”).
- 35 Lásd Trendall 1967, 35 és 46. A dél-itáliai vázáképeken ábrázolt komédiatípust korábban gyakran azonosították a *phylax* műfajával, lásd pl. Trendall 1967, a legutóbbi évtizedekben erősen kétségessé vált ez a megfeleltetés, ennek okairól és hátteréről lásd Kárpáti 2019, 15.
- 36 *Darászok* 178, *Nőuralom* 924, *Béke* 982 és 985.
- 37 Theokritos 3.7, Septuaginta, *Énekek éneke* 2.9, *Példabeszédek könyve* 7.6.
- 38 Plutarchos *Beszélgetések Erósról (Amatorius)* c. művében (766C) arról tesz említést, hogy a „kikukucsáló” jelző Aphrodité mellékeve volt Cipruson (τὴν ἐν Κύπρῳ Παρακούπτουσαν). Az istennőnek ez az aspektusa nyilvánvalóan a szent prostitúció intézményéhez köthető, és nagy valószínűséggel végsősoron asszír eredetű, lásd Fauth 1967. Maga az ablakon kikandikálás szokása természetes velejárója olyan társadalmi berendezkedéseknek, ahol a nőket igyekeznek elzárni a közösségi terektől (a mediterrán kultúrák többsége ilyen volt), lásd Smith 2016, 165.
- 39 A scholion a φρεθεῖσαι szóval adja vissza (*schol. Ach.* 995). A gyümölcsfák telepítése mellel a koratavaszi munkák közé tartozik, tehát az Anthesztéria idején épp aktuális volt.
- 40 Ez a jelentés már a homérosi eposzokban is megjelenik; pl. *Od.* VIII. 113-ban kerítés, *Od.* VII. 9-ben fal felhúzására, további párhuzamos helyeket lásd még Blaydes 1845, 126. A metaforát ugyanakkor nem mindenki érti teljesen így. Henderson 1991², 162 szerint a névátvitel alapját a ’(valamibe) belehajt, (valami mélyére) hatol’ képzete („notion of driving down into”) adja, ha-

- sonlóan az ige *κατα-* igekötős alakjához, amely a legyűrés mozanatával kiegészülve még határozottabban fejezi ki a behatolás képzetét. A metafora lényegét illetően ugyanakkor teljes az értelmezői konszenzus: ültetést, facsemetének való gödör kiásását fejezi ki.
- 41 Xenophón szerint a szőlőtöveknek legfeljebb három láb mélyre szokták a gödröket kiásni (*A gazdálkodásról* 19.3), míg a *Geoponica* szerzője szerint legalább négy lábra tanácsos leásni (V. 12.1), a kérdésről lásd Cikán 2017, 321–323.
- 42 A *Madarak* egy párhuzamos szöveghelye (1256) alapján elképzelhető, hogy valamilyen meglévő – öregedő férfiak megtépzott tekintélyének visszaszerzésére irányuló – szexuális agresszióval fenyegető fordulat is meghúzódik a háttérben. A *Madarakban* szintén egy öreg ember (a főszereplő Peisthetairos) félemlít meg egy nőt (Íris istennőt) azzal, hogy „öreg létére is olyan kemény – Arany fordításában: – az éke (tkp. úgy föláll nekem), hogy háromszor is be tudom verni” (οὐτω γέροντων ὄν στυομαι τριέμβολον).
- 43 A facsemete leásásának motívuma Longosnál is előfordul szexuális kétértelműséggel (III. 29.2), lásd Cikán 2017, 334.
- 44 Vö. Aristotelés: *Poétika* 1449 a21.
- 45 Lissarrague 2013, 33. Hasonló stilisztikai és képi „fícam” figyelhető meg az *Acharnaibeliék* egy korábbi pontján is szintén egy menyasszonyköszöntő és nászdal keretében (241–246). Dikaiopolis saját lányához intézett emelkedett hangú, fiktív köszöntőjében (*makarismos*) a beteljesülés boldog pillanatát váratlanul a görény szellentésével társítja, a szöveghely részletesebb értelmezését lásd Bolonyai 2024a, 766–767.
- 46 Burkert 1972, 255–262.
- 47 „A földművesek is úgy tisztelik Dionysost, hogy egy magától kinőtt tósarjat (αὐτοφυῆς πρέμνον) szúrnak le a kertben, a maguk paraszti szobraként” (Tyrosi Maximos, *Előadások* 2.1: *Állítsunk-e szobrokat az isteneknek?*). Egy másik történet nem ember és isten nászáról szól, hanem a szőlőtő születését meséli el, az emberi és növényi világ egyesülésének egy rokon esetét: „A milétosi Hekataios szerint a szőlőt Aitóliában találták föl, idézem: Orestheusnak, Deukalión fiának, aki a királyság megszerzése miatt ment Aitóliába, az egyik kutyája egy fatörzset (στέλεχος) szült. Orestheus elásatta a fát, ebből pedig egy szőlővessző hajtott ki rengeteg fürttel, ezért a fiát is Phytiosnak, Hajtásnak nevezte el. Az ő fia lett Oineus, aki szintén a szőlőről kapta a nevét (merthogy az őseink *oiné*-nek mondták a szőlőt), Oineustól pedig Aitólos született.” (Athénaios 2.35a-b = I F 15 FGrHist.) A mítosz másik verzióját Pausanias őrizte meg (X. 38.1): Orestheusnak, Deukalión fiának, aki ennek a földnek (= Ozolis) királya volt, egyik kutyája kutyakölyök helyett fatuskót (ξύλον) ellett. A monda szerint Orestheus ezt a fadarabot elásatta, és tavasszal egy szőlővessző hajtott ki belőle, az itt lakó nép pedig a fadarabot sarjadt szőlőtöke ágairól (ὄζοι) kapta a nevét. (Muraközy Gyula fordítása)
- 48 A szőlőtőkék és karók kivágása egyaránt érinti őket és Dikaiopolis is (984); a darab fikciója szerint mindenki szőlőskert-tulajdonos.
- 49 Olson 1991, 418 szerint az acharnaibeli öregek tevékenysége csak a faszén-szállításra korlátozódott, a faszénégetésre nincs közvetlen utalás a szövegben. Ez valóban nem hangzik el explicit módon, de a Parázs beszélőnév (lásd fentebb), valamint az invokációban megidézett Múza alakja amellel szól, hogy az öregek a tüzzel és a fa égetésével is foglalkoztak.
- 50 Első közlése Tzachou-Alexandri 1997.
- 51 Ritter 2009, 28 „egyszerű kézművesek”-nek nevezi őket. Lásd még Schmidt 2005, 184–186.

Bibliográfia

Fordítás

Philostratos, *Hőstörténet*. Ford. Bolonyai G. és mások: Uő. – Hajdu P. (szerk.) 2011. *Szemtanúk a trójai háborúról. Krétai Dictys, Frígiái Dares és Philostratosz szövegei*. Budapest, 161–227.

Szakirodalom

- Bartlett, R. C. 2020. *Against Demagogues: What Aristophanes Can Teach us about the Perils of Populism and the Fate of Democracy; New Translations of the Acharnians and the Knights*. Oakland.
- Bergler, S. 1760. *Aristophanis Comoediae undecim Graece et Latine*. Leiden.
- Blydes, F. H. 1845. *Aristophanis Acharnenses*. London.
- Bolonyai G. 2024a. *Arany János művei. Aristophanés fordítások* 2. Budapest.
- Bolonyai G. 2024b. „Az athéni Kancsók napja és Virágünnep”: *Ókor* 23, 1–21.
- Bowie, A. M. 1993. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge.
- Burkert, W. 1972. *Homo Necans*. Berlin.
- Burkert, W. 1985. *Greek Religion*. Translated by J. Raffan. Cambridge (Mass.).
- Carey, C. 2017. „Staging Allegory”: Fountalakis, A. – Markantonatos, A. – Vasilaros, G. (szerk.): *Theatre World, Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy* [Studies in Honour of G. Xanthakis-Karamanos]. Berlin–New York, 49–64.
- Cikán, O. 2017. „Eingegrabener Wein, gewinnbringende Syrinx: zum Humor des Longos und einem Übersetzungsproblem (I, 19 und III, 29)”: *Listy filologické* 140, 315–341.
- Coulon, V. 1923. Uő (kiad.) - Van Daele, H. (ford.): *Aristophane, I. Les Acharniens – Les Cavaliers – Les Nuées*. Paris.
- Deubner, L. 1932. *Attische Feste*. Berlin.
- Droysen, J. G. 1835. *Aristophanes, Werke, I*. Berlin.
- Elmsley, P. 1809. *Aristophanis Acharnenses*. Oxford.
- Fauth, W. 1967. „Aphrodite Parakypytusa”: *Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*. Wiesbaden, 331–437.
- Fisher, N. R. E., 1993. „Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes’ ‘Acharnians’”: *Greece & Rome* 40, 31–47.
- Graham, A. J. 1998. „The Woman at the Window: Observations on the ‘Stele from the Harbour’ of Thasos”: *Journal of Hellenic Studies* 118, 22–40.
- Green, J. R. 2012. „Comic Vases in South Italy: Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language”: K. Bosher (szerk.): *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge, 289–342.
- Habash, M. 1995. „Two Complementary Festivals in Aristophanes’ Acharnians”: *The American Journal of Philology*, 116, 559–577.
- Hamilton, R. 1992. *Choes and Anthesteria*. Michigan.
- Henderson, J. 1991² [1975¹]. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford.
- Hoorn, G. van, 1951. *Choes and Anthesteria*. Leiden.
- Kárpáti A. 2019. „Táncra penderített komédiás. Megjegyzések az Antik Gyűjtemény új paestumi vázájához”: *Ókor* 18, 3–20.
- Kerényi K. 1976. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life* (ford. Manheim, R.). Princeton.
- Konstantakos, I. 2019. „Adultery”: Sommerstein 2019, 18.
- Lauriola, R. 2008. *Aristofane: Gli Acharnesi*. Milano.

- Lissarrague, F. 2013. *La cité des satyres: Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*. Paris.
- Mastromarco, G. 1983. *Aristofane, Commedie, I. Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace*. Torino.
- Mastromarco, G. 2019: „Sexy Mutes”: Sommerstein 2019, 865.
- Olson, S. D. 1991. „Firewood and Charcoal in Classical Athens. Hesperia”: *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 60, 411–420.
- Olson, S. D. 2002. *Aristophanes, Acharnians*. Oxford.
- Parke, H. W. 1977. *Festivals of the Athenians*. London.
- Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*. Oxford.
- Pickard-Cambridge, A. W. 1968². *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford.
- Rennie, W. 1909. *Aristophanes, The Acharnians*. London.
- Revermann, M. 2019: „Windows”: Sommerstein 2019, 1014.
- Ritter, S. 2009. „Dionysos és az emberi világ az athéni vázafestészetben. A Lénaia-vázák és ikonográfiai kapcsolataik” (ford. Böröczki T.): *Ókor* 8, 24–32.
- Russo, C. F. 1994. *Aristophanes: An Author for the Stage*. London–New York.
- Schauenburg, K. 1972. „Frauen im Fenster”: *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 79, 1–15.
- Schmidt, S. 2005. *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jh. v. Chr.* Berlin.
- Seifert, M. 2011. *Dazugehören: Kinder in Kulturn und Festen von Oikos und Phratie: Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.* Stuttgart.
- Simon, E. 1983. *Festivals of Attica: An Archeological Commentary*. Wisconsin.
- Simon, E. 2004. „The Paestan Painter Asteas”: C. Marconi (szerk.): *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Leiden–Boston, 113–122.
- Smith, A. 2016. „Looking Inside on the Outside of a Pot”: Grazebrook, A. – Tsagirikis, B. (szerk.): *Houses of Ill Repute: The Archeology of Brothels, Houses, and Taverns in the Greek World*. Philadelphia, 143–168.
- Sommerstein, A. H. 1973. *Aristophanes. Lysistrata. Acharnians. The Clouds*. Harmondsworth.
- Sommerstein, A. H. (szerk.) 2019. *The Encyclopedia of Greek Comedy*. 1–3 [h. n.].
- Sutton, R. F., Jr. 1997/1998. „Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens”: *The Journal of the Walters Art Gallery* 55/56, 27–48.
- Taplin, O. 2007. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*. Los Angeles.
- Theodoridis, G. 2009. *Aristophanes. Volume 4. Wealth and Acharnians*. [h. n.]
- Thiercy, P. 1997. *Aristophane, Théâtre complet*. Paris.
- Trendall, A.D. 1936. *Paestan Pottery*. London.
- Trendall, A.D. 1967. *Phlyax Vases*. London.
- Trendall, A.D. 1987. *The Red Figured Vases of Paestum*. London.
- Tzahou-Alexandri, O. 1997. „Απεικονίσεις των Ανθεστηρίων και ο χος της Οδοῦ Πειραιῶς του ζωγράφου της Ερέτριας”: Oakley, J. – Coulson, W. – Pelagia, O. (szerk.): *Athenian Potters and Painters: the Conference Proceedings*. Oxford, 473–490.
- Wieseler, F. 1851. *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*. Göttingen.
- Zweig, B. 1992. „The Mute Nude Female Characters in Aristophanes’ Plays”: Richlin, A. (szerk.): *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Oxford, 73–89.

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

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *A klasszikus nyelvek tanítása Magyarországon* (Gloviczki Zoltánnal, 2023/3–4).

Plautus doctus Metateatralitás a *Pseudolusban*

Ferenczi Attila

Plautus irodalomtörténeti értékelését Magyarországon máig a szerző kronológiai helyzete határozza meg. Művei képezik az archaikus irodalom legnagyobb szövegtöredékét, amely alig néhány évtizeddel a római irodalom születése után keletkezett, így nem csodálkozhatunk azon, hogy a vele kapcsolatban megfogalmazott kérdés leggyakrabban az eredetre vonatkozik. Honnan származik az a komikai erő, amelyektől ezek a szövegek feszülnek? Ezt a kérdést először évtizedekre, sőt talán egy egész évszázadra meghatározó erővel Eduard Fränkel könyve, a *Plautinisches im Plautus* fogalmazta meg, amely először 1922-ben jelent meg Berlinben. A könyv megszületése nyilvánvalóan azzal a körülménnyel állt összefüggésben, hogy az 1907-ben felfedezett Kairói kódex először tett hozzáférhetővé értelmezhető hosszúságú, összefüggő szövegrészeket a korábban csak *florilegiumok* aranymondásából ismert Menandrostól, a görög újkomédia legjelentősebb szerzőjétől, több plautusi vígjáték görög előzményének alkotójától. A kódex anyaga az egy évvel azt megelőzően, 1906-ban papiruszon megtalált *Sikyónioi*-töredékkel együtt már új reményt adott, és új alapokra helyezhette a 19. századi klasszika-filológia nagy plautusi kérdésének megvilágítását. Az ókori irodalmak történetét alapvetően önálló nemzeti irodalmakként megfogalmazó század igazi kérdése ugyanis Plautusszal kapcsolatban is természetesen az volt, mit vett át a római a

görögtől, hol húzódik a határ a görög-ség szellemi alkotása, illetve az itáliai hozzáadott érték között abban, amit látunk vagy olvasunk. Fränkel annak köszönhető a teljes Plautus-filológiát betöltő visszhangját, hogy végre megfordíthatta az előző évszázad kérdését, és nem Menandrost kereste a kezünkben lévő latin nyelvű szövegekben, hanem éppen az itáliai sajátosságokat. Nem Menandrost akarta rekonstruálni, hanem kimutatni azt, ami az itáliai talajból sarjadt. A gondolat ugyanúgy a nemzeti romantikus paradigmán belül maradt, csak éppen nem a 19. századi német filhellén tendenciát követte, hanem saját korszakának megfelelően a népiség, népiesség iránti újromantikus érdeklődést tükrözte. Ugyanezt az irányt képviselte a magyarországi szakirodalomban Szilágyi János Györgynek az 1941-ben, tehát a szerző 23 éves korában megjelent *Atellana* című dolgozata. Fränkel könyvének



1. kép. A görög színház romjai Taorminában. Margie Miklas felvétele

nagyon nagy sikere volt, sok nyelvre lefordították, de talán az angol kiadás jelzi legjobban, mennyire fontos, a Plautus-értést majdnem egy évszázadra meghatározó munkáról van szó: angol kiadása ugyanis az Oxford University Pressnél jelent meg 2007-ben *Plautine Elements in Plautus* címmel.

Ennek a nagyszerű könyvnek a sorsa ugyanakkor az volt, ami gyakran osztályrészül jut a hasonló tudományos teljesítményeknek: éppen minősége miatt túlélte önmagát, azaz túlzottan is sokáig határozta meg az alapvető megközelítési módokat Plautus művészetével kapcsolatban, míg végül már nem hiánypótló jellege volt hangsúlyos, hanem éppen hogy forrásává vált egy új, másfajta hiányérzetnek. Tegyük hozzá, hogy a „plautusi kérdések” statikájához nagymértékben hozzájárultak az ókori értékelések is, melyek legtöbbször részteljesítmények elismerése mellett alapvető kritikát fogalmaztak meg a plautusi komédia művészi sikerességével, esztétikai értékével kapcsolatban. Talán a leghíresebb megnyilvánulása a kritikus utókornak Horatiusnál olvasható az *Episztolák* második könyvének első darabjában, az úgynevezett Augustus-levéiben. Karsai György is ezt idézi az új Plautus-kötet bevezetőjében:¹

Aspice, Plautus

*quo pacto partis tutetur amantis ephebi,
ut patris attentis, lenonis ut insidiosis,
quantus sit Dossennus edacibus in parasitis,
quam non adstricto percurrat pulpita socco;*

Nézd

*Plautust: mily hanyagul rajzol szerető görög ifjat,
fősvény, zsarnok apát vagy kapzsi, ravaszdi kerítőt;
mennyire Dossenus, ha falánk élősdiket ír le,
s mily lötyögő a cipő, miben átfut a színen.*

Horatius, *Epist.* II. 1, 170–174, ford. Devecseri Gábor

A 19. századi filológia kissé merev görög–római szembeállítására sikeresen kapcsolódhatott tehát össze az antikvitásból öröklött ítéletekkel, és eredményezhette egy hosszan, talán túl hosszan is érvényben lévő Plautus-kép rögzülését. Eszerint a római irodalom archaikus korszakának szerzője a görög irodalom vívmányait adaptálja néhol sután és esetlenül, ami nem is csoda, hiszen a rómaiak csak néhány évtizeddel Plautus fellépése előtt találkoztak a latin nyelvű, rögzített szövegű, irodalmi igényű színjátszás első példáival, Livius Andronicus tragédiájával Kr. e. 242-ben, azaz Plautus kamaszkorában. Nem állt tehát elegendő idő a rendelkezésükre a római szerzőknek, hogy gyakorlatban is kitanulják a színpadi dramaturgia nehéz mesterségét. Maga Plautus tehetséges, eredeti szövegalkotó, amit elsősorban annak köszönhet, hogy szabadon engedte beáramlani az itáliai gyökerekből érkező energiákat a darabjaiba. Nagyjából így foglalhatjuk össze az öröklött Plautus-képünk legfontosabb állításait.

Milyen azonban a Fränkel utáni Plautus? Az elmondottakból éppen az következhet, hogy Fränkel sokáig tartó dominanciáját a felgyűlt élményeknek és azok intellektuális feldolgozásának hirtelen bőséges áradása követi. És talán tényleg éppen erről tanúskodik a Plautus-filológia elmúlt néhány évtizede. Csak hogy visszatérjek előző példámhoz: az Oxford University Press nemcsak azért jelentette meg 2007-ben Fränkel munkáját angolul, mert régi adósságát kívánta törleszteni, hanem

mert olyan élénk az érdeklődés Plautus iránt, olyan nagy az igény egy új tudományos diskurzus megalapozására, hogy az új igény keletkezése miatt van szükség a régi diskurzust megalapozó szöveg megjelentetésére. De miben is más a mai tudós érdeklődése? Első válaszuk az lehet, hogy a régi kérdés elvesztette érdekességét: a mai Plautus-publikációk ritkán térnek vissza a régi problémákhoz önmagukban vizsgálva. Ha az eredetre vonatkozó kérdések mégis megjelennek, általában egy szélesebb értelmezői összkép részeként, amely a drámák poétikai, dramaturgiai, szociológiai, politikai, irodalomtörténeti aspektusaiból áll össze. Plautus mai olvasatai ráadásul gyakran nem is az archaikus, hanem inkább a hellénisztikus szerzőt mutatják meg a komédiákban, aki tudatosan és nagy irodalmi műveltséggel alkotja meg a műveit. Az elmúlt évtizedek publikációi olykor egyenesen *poeta doctus*ként fogalmazzák meg Plautus portréját.² Még egyszer utoljára a '60-as évek végén új lendületet kapott a komparatív kutatás, amikor előkerült Menandros komédiájának, a *Dis exapatón*-nak az a töredéke, amely alapján Plautus a *Bacchides* mintegy 70 soros részletét alkotta. Először került elő ugyanis olyan töredék, amelyiknek római feldolgozását is ismerhetjük. A nagy felismerés mégis elmaradt. A konkrét szöveghelyek összehasonlítása lényegében nem vezetett máshoz, mint amit már eleve, korábban is tudtunk: Plautus olykor pontosan fordít, olykor pedig egy-egy poén kedvéért messze elkalandozik mintaszövegtől.³

Egyetlen példán és egyetlen jellegzetességen szeretném érzékeltetni, mire gondolunk akkor, amikor arról beszélünk, hogy a Plautus bizonyos darabjai könnyen olvashatók önmagukra reflektáló hellénisztikus szövegekként, ami termékeny feszültséget teremt az egyes komédia értelmezése, illetve az életmű archaikus kategorizálása között. Az a fogalom, amelyet itt néhány példán keresztül kapcsolatba szeretnék hozni Plautus szövegeivel, a metateatralitás. Azt fogom a következőkben metateatralitásnak nevezni, amikor a darab valamely szereplője arra figyelmezteti szavakkal is a nézőket, hogy amit látnak, az nem a valóság, hanem színház, amikor tehát a színpadi mű arról beszél, hogy ő színpadi mű, irodalmi fikció. Ennek egy sajátos formája az is, amikor a színházban színházat játszanak, mint a *Hamlet* híres Egérfogó-jelenetében.⁴ Azért lehet érdekes megvizsgálni elterjedtségét és fontosságát Plautusnál, mert jellegzetesen olyan eszközről van szó, amely nem a frissen alapított, gyerekcipőben járó színházi hagyományok jellemzője.

A metateatralitás bejáratott, kialakult és a befogadó közönség számára is evidens fikciós kategóriákat feltételez, amelyeknek a felrúgásával a nézőkből is nevetést lehet előcsalni, nemcsak az évezredekkel később élő filológus olvasókból. Maga a megfigyelés, miszerint Plautus komédiáiban meglepően sok a színpadi létezésre utaló kiszólás, nem új, Marino Barchiesi 1970-ben megjelent úttörő tanulmánya már igyekezett összeszedni és kategorizálni ezeket a részleteket.⁵ Azt a kijelentést, hogy Plautusnál egyébként is sok ilyen színpadi megszólalást találunk, úgy kell érteni, hogy összehasonlítjuk a műfaj többi képviselőjével, elsősorban is a fiatalabb pályatárssal, Terentiuszal, vagy akár a ránk maradt Menandros-szövegekkel.⁶ A metateatralitás humor Plautus két ránk maradt munkájában, az *Amphitryó*ban, illetve a *Pseudolus*ban válik különösen is fontossá.⁷ A továbbiakban az utóbbi darab néhány részletén szeretném bemutatni, hogyan tud központi, cselekményszervező elemmé válni ez a kommunikációs játék Plautusnál. A válasz-

tást az indokolja, hogy Karsai György szerkesztésében tavaly jelent meg az az új magyar Plautus-fordításkötet, amely azokat a komédiákat teszi hozzáférhetővé magyarul, amelyek kimaradtak Devecseri Gábor kétkötetes Plautusából, tehát most jelentek meg először modern fordításban.⁸ Tulajdonképpen nehezen érthető, hogyan hiányozhatott a *Pseudolus* eddig a magyar nyelvű Plautus-élményünkéből. A *Pseudolus* részleteit Tordai Éva friss és mulatságos fordításában közlöm.

A *Pseudolus*-ban a szokásos plautusi bonyodalommal találkozhatunk: a szerelmes ifjú, Calidorus nem juthat el a szívének kedves lány ölelő karjaiba, mert a lány gazdája, Ballio, a strici már eladta őt egy katonának. A katona a vételár háromnegyed részét már ki is fizette, de csak akkor viheti a lányt valóban magával, ha a maradék egynegyed is eljut Ballio markába. Itt nyílik meg a lehetőség Calidorus agyafűrt és mindenre kész szolgája, Pseudolus előtt, hogy kieszeljen valamit gazdája szerelmi boldogulásának érdekében. A helyzetet bonyolítja, hogy a szerelmes ifjú apja, Simio tisztában van fia érzelmeivel és helyzetével, de esze ágában sincs pénzt adni neki a lány megvásárlására. Az egész darabot végigkíséri a metadramatikus kiszólások láncolata, melyek között különböző típusokat különíthetünk el egymástól. Kezdjük a legegyszerűbbel! Calidorus a szerelmes fiatalember éppen nincs a színen, amikor Pseudolus kieszeli nagy tervét, amikor pedig visszatér egy másik szolga kíséretében, Pseudolus nem kívánja megismételni az előbb a színpadon már elmondottakat (720–21):⁹

*horum causa haec agitur spectatorum fabula:
hi sciunt, qui hic adfuerunt; vobis post narravero.*

*A nézők kedvéért tartjuk most ezt az előadást,
akik itt voltak, azok tudják. Később elmondom nektek is.*

Majd később az apa és a strici beszélgetésében (1081–83; 1239–41; 388):

*SI. quid ait? quid narrat? quaeso, quid dixit tibi?
BA. nugas theatri, verba quae in comoediis
solent lenoni dici, quae pueri sciunt:
malum et scelestum et peiurum aibat esse me.*

*SIMIO: És hogyan beszélt, mivel jött, mit mondott neked?
BALLIO: Színpadi poénokat, ahogy darabban szokás
leüvöltetni egy stricit, szakállas vicceket,
hogy én milyen egy elvetemült bűnöző vagyok.*

*SI. nunc mihi certum est alio pacto Pseudolo insidias dare
quam in aliis comoediis fit, ubi cum stimulis aut flagris
insidiantur.*

*SIMIO: úgy döntöttem, máshogyan fogom, fogadni
Pseudolust,
nem bottal vagy ostorral, ahogyan a többi komédia
végződik.*

nolo bis iterari, sat sic longae fiunt fabulae.

*PSEUDOLUS: Kétszer nem mondom el, így is elég hosszú
minden színdarab.¹⁰*

Az idézett példákat nevezhetjük metateátrális jellegű „kiszólásoknak”, a szót terminusként használva, olyan kijelentéseknek tehát, amelyek megtörik a színpadi illúzió keretét, és éppen a keret átlépésével válnak a humor forrásává olyan drámai helyzetekben is, amelyek nem feltétlenül ébresztenek színházi ön-reflexiót a nézőkben. A „kiszólás” tehát izolált nyelvi elem, amely váratlanságával és egyediségével fejt ki hatását.¹¹

Egy másik jellegzetesen metateátrális jelenettípusról éppen ennek az ellenkezőjét mondhatjuk el: a jelenet egészét értelmezhetjük színház-allegóriaként anélkül is, hogy színházi szakszavak hangzanának el benne. Ilyen például, amikor a szereplők a nehézségeiket úgy kívánják megoldani, hogy valaki másnak adják ki magukat, más ruháját, más identitását öltik fel, megtévesztenek, gyakran előre megbeszélte, megállapított szöveget adnak elő. A színpadon álló színészek tehát azt játsszák, hogy másokat megtévesztő szerepjátékokra készülnek. A komédia cselekményének középpontjában álló csel, átverés ilyenkor mindig rendelkezik több vagy kevesebb metateátrális erővel. Simia (egy másik rabszolga Simo házából) és Pseudolus ebben a színházba zárt színházban színész és rendező (923–30):

*quid properas? placide, ne time.
ita ille faxit Iuppiter,
ut ille palam ibidem adsiet,
quisquis illest, qui adest a milite.
numquam edepol erit ille potior
Harpax quam ego. habe animum bonum:
pulchre ego hanc explicatam tibi rem dabo.
sic ego illum dolis atque mendaciis
in timorem dabo militarem advenam,
ipsus sese ut neget esse eum qui siet
meque ut esse autemet qui ipse est.*

*SIMIA: Mit pattogsz? Lazulj már le!
Ha pont azt találná ki Iuppiter,
hogy nyílt színen találkozok veled,
azzal az akárkivel, akit a katonatiszt küldött ide,
hát olyan nincs, hogy nálam jobban játszaná
a saját szerepét! Ne agyald túl,
frankón el lesz intézve az ügy.
Kamuzással és trükközéssel
úgy ráhozom a frászt erre a katonaküldöncre,
hogy a személyazonosságát is letagadja,
és önként kijelenti, hogy én vagyok ő.¹²*

A legfőbb cél a megtévesztés, azt kell hinnie áldozatuknak, hogy valóság, amit lát, amikor éppen megtévesztés áldozata lesz, miként a néző a színházban. Ez a célja minden erőfeszítésnek. Pedig a szereplők a *Pseudolus*-ban nehezített terepen mozognak, azt gondolhatnánk, nem is fog sikerülni az átéjtés. Simio, a szerelmes ifjú jómódú apja lett volna az elsőre kiszemelt áldozat, de hozzá, még mielőtt belekezdhetek volna az átverésébe, eljutott fiának története, ezért pontosan tudja, mire számíthat a következő órákban, és felkészült ellene. Sőt, az apa nemcsak magát kívánja megvédeni attól, hogy megkopasszák, hanem azt is meg akarja akadályozni, hogy fia más pénzt hitelbe költhesse fizetős barátnőjére, ezért elmegy a kuplerájhoz, és őt is figyelmezteti, hogy csellel akarják tőle kicsalni a lányt még aznap. De vajon valóban akadályoz-e a megtévesztés-



2. kép. Archív felvétel Herodes Atticus athéni odeionjáról

tésnek, ha az áldozat tudja, és készül rá, hogy meg fogják tévesztetni? Plautusnál, Plautusnak természetesen nem: a strici bedől, mert másképp zajlik a megtévesztés, mint ahogyan azt ő előre elképzelte, és a nap végén a jómódú apa, Simo is fizetni fog: nem a fiának, és nem azért, hogy kiválthassa barátnőjét, hanem Pseudolusnak, és azért, mert minden elővigyázatossága ellenére mégis sikerült a megtévesztés. Ugyanígy a néző is pontosan tudja, hogy színházban van, és a szkéné falából nyíló ajtók mögött nincs szoba, színészeket lát és nem athéni polgárokat, mégis mindig bedől, mégis elhiszi, hogy Calidorus szerelmes, Pseudolus nem tudja, mit tegyen, és a strici buta és ellenszenves: nevet a poénokon, és örül a végkifejletnek. Megtévesztésük eszköze pedig a szó.¹³

Mielőtt azonban a szavak felé fordítanánk figyelmünket, térjünk vissza az előbb idézett részlethez. Simia nemcsak azt ígéri Pseudolusnak, hogy végül megtörténik a megtévesztés, hanem azt is, hogy rögtönözni tud, rögtönözni fog. A megtévesztő játékra felkért szereplő védekezik a trükk értelmi szerzőjének részletező instrukciói ellen, nem akarja, hogy rögzítsék szerepét, főként nem a szövegét, mert a rögtönzés az ő igazi terepe. Nemcsak a *Pseudolus*-ban találkozunk ehhez hasonló jele-

nettel. A *hözöngő katona* olvasói, nézői emlékezhetnek arra a jelenetre, amikor Acroteleutium (Téreynél: Csúcsdombi Csilla) nagyon hasonló módon tiltakozik Palaestrio aggályoskodó instrukciói ellen (*Miles gloriosus* 874–946). Ilyen visszatérő jelenettípussal van dolgunk tehát a *Pseudolus*-ban is. Mintha a megtévesztés, elhitetés hitelességét szolgálná a rögtönzés: a hirtelen jött ötlet hitelesebben adható elő, mint az agyonkomponált jelenet.

A rögtönzés témája kiterbélyesedik a *Pseudolus* metateátrális játékaiban, és ez elvezet minket a darab legösszetettebb metateátrális jelentsorához, amely egyedivé teszi ezt a komédiát. Szemben az előző két viszonylag gyakori típussal, azaz a metateátrális kiszólással, illetve a hamis identitás felöltésével, ilyen komplexitású metateátrális jelentésalkotással a többi darabban nem találkozunk. Pseudolus nagy biztonsággal ígéri gazdájának a darab elején, hogy a kedvéért mindenkit meg fog tévesztetni, de amint egyedül marad a színpadon, bevallja a nézőknek, hogy fogalma sincs róla, hogyan kezdjen bele (394–403):

*postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole.
quid nunc acturus, postquam erili filio
largitus dictis dapsilis? ubi sunt ea?
quoi neque paratast gutta certi consili
neque exordiri primum unde occipias habes
neque ad detexundam telam certos terminos.
sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi,
quaerit quod nusquam gentium est, reperit tamen,
facit illud veri simile quod mendacium est -
nunc ego poeta fiam...*

*Ez elment. Hát magadra maradtál, Pseudolus.
Mihez fogsz most, hogy a főnököd fiát üres
ígérgetésekkel halmozd el? Mire fel?
Biztos tervet nyomokban sem tartalmazol,
fogalmad sincs, hogy honnan kezd a cselszöveget,
és hogy a végén hol varrd el majd a szálakat.
De, mint a költő, ha az üres papírra néz,
olyat keres, ami nincs sehol, és rá is talál,
s egy sor hazugságot hitet el mindenkivel
– most én is ilyen költő leszek...*

Pseudolus később folytatja más szereplők belépésétől megszakított tépelődő monológját (562–570):

*suspicio est mihi nunc vos suspicariet,
me idcirco haec tanta facinora promittere,
quo vos oblectem, hanc fabulam dum transigam,
neque sim facturus quod facturum dixeram.
non demutabo. atque etiam certum, quod sciam,
quo id sim facturus pacto nil etiam scio,
nisi quia futurum est. nam qui in scaenam provenit,
novo modo novom aliquid inventum adferre addecet.
si id facere nequeat, det locum illi qui queat.*

*Ha a gyanúm nem csal, most mind arra gyanakszotok,
csak a szórakoztatásotokra dobtam ezt
be, megteremtve a feszült drámai helyzetet,
de nem fogom az ígéretemet beváltani.
Nem hátrálok ki. Igaz, hogy semmi biztosat
még nem tudok, hogy hogy fogom megoldani,
de megoldom. Merthogy aki egyszer színpadra lép,
attól elvárnak valami innovációt
– ha nem megy, menjen ő, adjon másnak helyet!*

A szöveg maga fedi fel a főszereplő névadásának titkát. Pseudolus a költő. Hésiodostól kezdve visszatérő képzet a hazug költő, aki olyat mond, ami nincs, mégis szavainak erejével elhiteti hallgatóságával, amit csak szeretne. A *Theogonia* műzsáinak szavával: ἴδιμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοίαι („Szánkon tarka hazugság, mind a valóra hasonlít”, 26, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre). Ez a hazugság a költők és a költészet elutasításának alapja Platónnál (pl. *Allam* 377d), és ez tér vissza Kallimachosnál a Zeus-himnuszban is, immár egész közel Plautus korához: ψευδοίμην αἰοντος ἃ κεν πεπίθοιεν ἀκουήν („Én csak olyat hazudok, hogy higgye, ki hallgat a szómra”, 65, ford. Devecseri Gábor). *Pseudein* – ’hazudni’, ez az, amit a költők csinálnak, a hazug Pseudolus pedig ebben a jelenetben költő, ennek a megtévesztésnek, azaz ennek a da-

rabnak a költője, maga Plautus. Ezzel az azonosító metaforával elhagyta a vizsgált jelenet a metateatralitás szintjét, és általános irodalmi allegóriává szélesedett, amelyben megjelenik a szerző, a mű és a mindig hiszékeny befogadóközönség is. Az újdonság, a meglepetés mint a hatás kiváltásának előfeltétele jól ismert hellénisztikus esztétikai követelmény.

A *Pseudolus*nak különös prologusa van. Természetesen maga Pseudolus mondja (1–2):

*exporgi meliust lumbos atque exsurgier:
Plautina longa fabula in scaenam venit.*

*Jobb lesz nyújtóznok egyet, és felállnotok,
Plautus hosszú darabját adjuk most elő.*

Az lenne a prologus feladata, hogy ismertesse a darab cselekményét a nézőkkel. Itt ehelyett annyit tudunk meg, hogy hosszú lesz, és a Plautus nevet a beszélő mintegy védjegyként, szinte nem is tulajdonnévként, hanem műfajmegjelölésként használja.¹⁴ Ez a furcsa szerkezeti elem ebben az önértelmező jelenetben kapja meg értelmét. Ha Pseudolus maga a szerző, minden elterelés arra szolgál, hogy időt nyerjen, hiszen nincs kész a darab.¹⁵ Nincs meg talán a szöveg? Tanácstalan a szerzőnk, mint Pseudolus, amikor biztos sikert ígér, de fogalma sincs a forgatókönyvről? Nyugodtan olvashatjuk ezt a furcsa prologushíányt mint a főszereplő és a darab szerzője közötti párhuzam megalapozását a szöveg legelső sorától kezdve. És ezzel eljutottunk egy igazi plautusi paradoxonhoz. Már az első sorban előkészíti a készülletlenség, a rögtönzés, a spontán reakciókból összeállított cselekmény illúzióját. Valószínűleg ennek az illúzióknak dől be (vagy tesz úgy, mintha bedőlné) Horatius episztoláris beszélője is, amikor Plautus alakjai a rögtönzésszerű *atellana* egy-egy figuráját idézik fel benne. Horatius éppen Dossenust, a szélhámos púpos öreget emlegeti. Plautus megteremti a spontán, a készülletlen, esendő, sőt ügyetlen szerző illúzióját, hogy mögé bújva verje át hallgatóságát kiagyalt játékaival. A spontaneitás látszatának előidézése a lehető legalaposabb előkészítést követeli meg. Sikerül neki. *Ars adeo latet arte sua*. Ráadásul a rögtönzött színházi előadás olyan téma, amely szorosan kapcsolódik a műfaj történetéhez. A műfaji hagyomány segíti a kívánt és megígért hatás elérését.

A komikus rabszolgafigura és a költő összekapcsolása, mint gyakran a metafora esetében, nem csupán egy irányban működik. A hatás, azaz a jelentésáramlás kétirányú: Pseudolus valójában egy jelmezbe bújtatott költő, míg a költő valójában másoknak alárendelt, kiszolgáltatott rabszolga. Igazán nem mondhatjuk ugyanis, hogy szent személyként, papként, a Múzsák kiválasztottjaként jelenítené meg magát, ahogyan, mondjuk, az *Ódák* Horatiusa teszi. A darab végén örömben és részegségében még össze is csinálja magát, és át kell öltöznie, hogy újra megjelenhessen a színpadon. Úgy tűnik, nem idegen ez a költői identitás a komédia szerzőjétől máshol sem: ne feledjük el, a nyilvánvaló álnév, a Plautus is valószínűleg ’lapostalpút, lúdtalpasat’ jelent, valami kevéssé fennköltet és emelkedettet. Abban persze soha nem lehetünk biztosak, hogy hol húzódnak az átverést, becsapást, megtévesztést működtető gépezet szálai, működésük határai. Ez elválaszthatatlan az átverés természetétől. Részét képezik ennek a megkonstruált szerzőkarakternek a cselekmény tagadhatatlan következtelen-

ségei, a drámai szerkezet aránytalanságai: mindezek így részévé válnak a játéknak, amely a rögtönzöttség és kiagyaltóság útvesztőjébe vezetik be a nézőt, hogy ott bolyongva elmélkedhessen el a színház és általában az irodalom természetéről.¹⁶

Plautus mai olvasói körében megszabadult az alábecsüléstől, a lesajnálástól, amelyben egészen az ókor óta része volt. Ha valaki az elmúlt évtizedek róla szóló irodalmát olvassa, nem suta, nem bárdolatlan és nem archaikus szerzővel találkozik. Hogy visszatérjünk Horatiushoz: mai olvasóinak, nézőinek szemében egy kicsit sem nagy rá a kabát, vagy ahogy ő mondja: lötyög a cipője. A Plautus-interpretáció átalakulásának a szerző személyén és művein messze túlmutató tétje van.

Jegyzetek

- 1 Vö. Karsai 2024, 9.
- 2 Erre utal az eredményeket összefoglaló egyik legfontosabb kötet címe is (*Plautus' Erudite Comedy: Insights into the Work of a Doctus Poeta*): Papaioannou–Demetriou 2020.
- 3 Lásd erről Dér 1989, 214–17; Christenson 2020, 13–19.
- 4 Magának a metateatralitás fogalmának bevezetéséhez és fogalmának értelmezéséhez lásd: Abel 1963. Abel azonban nem az ókori anyagot vizsgálja, hanem a fogalom történetét Shakespeare-rel kezdi el.
- 5 Vö. Barchiesi 1970, 113–130.
- 6 Gutzwiller 2000, 102–137.
- 7 Vö. Feeney 2020, 282.
- 8 Tulajdonképpen a kötetben közölt hét darab közül csak hatra igaz az állítás, a hetedik darabnak, a Térey János fordításában megjelenő *A hőzöngő katonának* volt már korábban is modern fordítása Devecseri Gábortól, aki *A hevenkedő katona* címet adta neki.
- 9 A *Pseudolus* latin szövegét és a sorszámozást Christenson 2000 alapján idézem.
- 10 Tordai Éva magyar fordítása még több metateatralis poént tartalmaz, pl. 736, 935, 1292 stb. A jelenség jól illusztrálja, hogyan határozza meg egy mű fordítását az irodalomtörténeti értelmezése.
- 11 Dér Katalin a *Menaechmi* (*Az ikrek*) példáját elemelve ír általánosságban is a plautusi prológusok színházi önreflexióiról. Dér 1989, 143–46.
- 12 Az *Amphitryo* egészen hasonló jelenetében Mercurius fogadkozik, hogy jobban fogja játszani Sosia szerepét, mint az eredeti (*Am.* 398).
- 13 Feeney 2000, 290.
- 14 A szöveg sok kiadója nem is tartja eredetinek, azaz Plautustól származónak ezt a két sort. Lásd erről Christenson 2020, 114.
- 15 Vö. Sharrock 1996, 154.
- 16 Sharrock 1996, 155.

Bibliográfia

- Abel, L. 1963. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York.
- Barchiesi, M. 1970. „Plauto e il 'metateatro' antico”: *Il Verri* 31, 113–130.
- Christenson, D. 2020. *Plautus: Pseudolus*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge.
- Dér K. 1989. *Plautus világa*. Budapest.
- Feeney, D. 2010. „Crediting Pseudolus. Trust, Belief, and the Credit Crunch in Plautus' *Pseudolus*”: *Classical Philology* 105, 281–300.
- Gutzwiller, K. 2000. „The Tragic Mask of Comedy. Metatheatricality in Menander”: *Classical Antiquity* 19, 102–137.
- Karsai Gy. (szerk.) 2024. *Titus Maccius Plautus: Hét komédia*. Budapest.
- Papaioannou, S. – Demetriou, Ch. 2020. *Plautus' Erudite Comedy. New Insights into the Work of a doctus poeta*. Newcastle upon Tyne.
- Sharrock, A. R. 1996. „The Art of Deceit. *Pseudolus* and the Nature of Reading”: *Classical Quarterly* 46, 152–174.
- Szilágyi J. Gy. 1941. *Atellana*. Budapest.

Jessica Lightfoot klasszika-filológus, a Birminghami Egyetem Klasszika-filológiai, Ókortörténeti és Régészeti Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a görög és római irodalom- és tudománytörténet. Jelenlegi kutatásai az ókori tudományos hagyományra összpontosítanak, különösen a paradoxográfia, a földrajz, a zoológia, az orvostudomány és a csillagászat területére.

A szöveg mint orvos és beteg

Test és grammatika összefüggései Galénosnál és Gelliusnál

Jessica Lightfoot

Az antik orvostudomány történetének egyik döntő technológiai újítása az írott szövegek orvostudományi használatának bevezetésével következett be, ami a Kr. e. 5. században történt.¹ Az írás használata az addig elrejtett, a test egészségével és betegségeivel kapcsolatos, csak szakmabelieknek felhalmozódott titkos tudást bármely művelt és érdeklődő laikus számára is hozzáférhetővé tette. Egyáltalán nem meglepő tehát, hogy az orvosi tudásnak ez a hirtelen kiszélesítése bizonyos aggodalomra adott okot a hivatásos (vagyis megélhetési) orvosok körében, akik a saját társadalmi rangjukat, szerepüket féltették egy immár orvosilag is képzettebb társadalommal szemben. Világos forrásaink vannak arról, hogy az orvosok már a klasszikus korban aggódtak az orvosi szakszövegek szélesebb elérhetősége miatt. A Kr. e. 4. században például hallunk arról, hogy Dioklés, a karystosi orvos így válaszolt egy olyan embernek, aki azt mondta, hogy mivel beszerezte az egyik orvosi kézikönyvet, neki orvosra egyáltalán semmi szüksége nincsen (fr. 6 van der Eijk):

Διοκλῆς ὁ ἰατρὸς λέγοντος αὐτῷ τινος βιβλίον ἡγορακεῖναι ἰατρικὸν καὶ μὴ προσδεῖσθαι διδασκαλίας εἶπε· τὰ βιβλία τῶν μεμαθηκότων ὑπομνήματά εἰσι, τῶν δὲ ἀμαθῶν μνήματα.

Valaki odaszólt Dioklésnek, az orvosnak, hogy mivel orvosi könyvet vett az agórán, több tanításra nincs is szüksége. Dioklés azt mondta: „tanult emberek emlékeztetője ugyan a könyv, de a tanulatlanoknak sírköve”.

Dioklés aranyköpése a ὑπομνήματα ('emlékeztetők, jegyzetek, kommentárok') – az antik világ egyik állandó terminusa az írott szövegekre – és a μνήματα ('emlékművek, sírkövek') közötti világos etimológiai összefüggéséből csinál szójátékot. A szójáték arra utal, hogy az orvosi tankönyv nem szól mindenkihez ugyanúgy, hiszen a gyakorlatlan fölhasználót talán nem is emlékezteti majd olyan valódi orvosi tudásra, amivel használhatna beteg embertársának, hanem legfőljebb „sírkövek” létrehozásában segíti, amelyek nyomban, nevezetesen mint a kezelések nyomán meghalt páciensek emlékművei, fennhangon hirdetni fogják a könyvekből merített szaktudásba vetett túlzott bizalom egészségügyi kockázatait. Valamint azt, hogy a képzett és gyakorlati tapasztalattal rendelkező gyógyító tudása a gyakorlatlan felhasználó által alkalmazott írott tudásnál mégis kompetensebb, valódibb és megbízhatóbb, és nélkülözi ezeket a veszélyeket.

A hivatásos orvosoknak az orvostudományi szövegek esetleges veszélyei és fenyegetései miatti szorongása az évszázadok során nem csökkent. Világosan látjuk ezt a pergamóni Galénos, a római birodalom legsikeresebb és legtermékenyebb görög orvosi szakírójának írásaiban, aki Rómában élt és dolgozott a Kr. u. 2. században. Galénos sokféleképpen fejezi ki magát az orvostudományi szövegek létjogosultságát illetően. Ő maga is rengeteget írt – több, mint 440 különböző antik könyvcím kötődik a nevéhez, amelyek közül százötvennek máig olvasható nyoma maradt.² Grafomán hajlama ellenére azonban Galénos maga is gyakran meghányja-veti a könyvvalapú

tudás helyének kérdését az orvostudományban.³ Azzal a kérdéssel foglalkozik különös gyakorisággal az írásaiban, hogy a könyvekből merített tudás tudja-e, és ha igen, mennyire tudja egyáltalán helyettesíteni a gyakorlatból származó orvosi tapasztalatokat. Ennek szép példája Galénos *Az élelmiszerek tulajdonságai* című értekezésében található (1.1 = 6.480K):

μόνη γὰρ ἡ κατὰ διέξοδον ἄσκησις τε καὶ διδασκαλία τεχνίτας ἀπεργάζεται. καὶ διὰ τοῦτο μοι δοκοῦσι καλῶς οἱ πολλοὶ λέγειν ἀρίστην εἶναι διδασκαλίαν τὴν παρὰ τῆς ζώσης φωνῆς γιγνομένην, ἐκ βιβλίου δὲ μῆτε κυβερνήτην τινὰ δύνασθαι γενέσθαι μῆτ' ἄλλης τέχνης ἐργάτην· ὑπομνήματα γὰρ ἔστι ταῦτα τῶν προμεμαθηκότων καὶ προεγνωκότων, οὐ διδασκαλία τελεία τῶν ἀγνοούντων. εἴ γε μὴν ἐθέλοιεν τινες καὶ τούτων, ὅσοι διδασκάλων ἀποροῦσιν, ἐντυγχάνειν ἐπιμελῶς τοῖς σαφῶς τε καὶ κατὰ διέξοδον, ὅποιαν ἡμεῖς ποιούμεθα, γεγραμμένοις, ὀνήσονται μεγάλως, καὶ μάλιστα ἐὰν πολλάκις ἀναγιγνώσκων αὐτὰ μὴ ὀκνῶσιν.

Mert a mesterembert csupán a kimerítő gyakorlás és tanítás teszi igazán mesterré. És éppen ezért helyeslem a többség azon véleményét, hogy a legjobb tanítás az, ami élőszóban történik, és hogy olyan nincs, hogy valaki könyvből tudna jó hajókormányossá válni, vagy más szakma hivatott művelőjévé. Mert a könyvek emlékeztetői annak, amit korábban megtanultunk és elsajátítottunk – arról, amit nem tudunk, nem adnak teljes tájékoztatást és nevelést. Ha azonban néhányan azok közül, akik tanárral nem rendelkezve kézbe veszik azokat a műveket, amelyek olyan világosan és kimerítően vannak megírva, mint az általam írtak, ennek nagy hasznát fogják venni, különösen akkor, ha nem vonakodnak attól, hogy sokszor átolvassák őket.

Galénos itt azt mondja, hogy a könyvek önmagukban nem eleghetők ahhoz, hogy az orvoslást vagy bármilyen más mesterséget sikeresen műveljük. Ehhez inkább valódi orvosi gyakorlat, empirikus tudás és egy valódi szakértő tanítása kell: csak ezek biztosítják az adott szakterület valódi elsajátítását. Dioklés tételét ismétli, ami szerint az orvosi irodalom csak arra való, hogy bennünket emlékeztessen arra, amit már megtanultunk, nem arra, hogy dolgokat újonnan megtanuljunk belőle. Az írott szó csak ismételni tud, nem tanítani: az olvasás senkit nem tesz valóban tanult emberré. Galénos máshol, mégpedig elég gyakran, az antik orvosi irodalomnak azt a problémáját is hangsúlyozza, hogy a szövegek gyakran tartalmazznak olyan hibákat, amelyeket csak a gyakorlati tudás és a jó orvosban benne lévő, a valódi emberi testek betegségein edződött orvosi tapasztalat képes felismerni és kiküszöbölni. De Galénos az idézett szövegét azzal a megjegyzéssel zárja, hogy egyetlen olyan orvosi szerzőt ismer, akinek a szövegeit élő tanító hiányában is bizalommal lehet olvasni. Ez a szerző természetesen nem más, mint maga Galénos.

Galénos itt kora vezető, legtapasztaltabb orvosi tekintélynek adja ki magát, és ennek eredményeképpen azt is jelzi, hogy egyedül az ő könyvei képesek arra, hogy az orvostudománnyal kacércodó laikust segítsék, mivel kivételt képeznek az alól az általános szabály alól, hogy a szakirodalom nem nyújthat egyedül támaszt annak az orvosnak, aki egy betegség kezelése során kritikus döntés előtt áll. De a szövegnek van egy másik



1. kép. Sírrelief Ostiából, Kr. u. 320 körül.

Orvos egy könyvtekercest olvas, mellette nyitott tokban orvosi műszerek, könyvtekercestek és vérvételi edény.
Metropolitan Museum of Art, New York

és nekünk fontosabb aspektusa, amely Galénos szélesebben vett és az írott szövegnek az orvostudományban való általános helyéről vallott meggyőződése felé mutat, hiszen az is igaz, hogy az orvosi szakember itt, ahogy a műveiben általában is, kiemelkedő *philologosként* és *grammatikusként* ábrázolja magát. Sőt, Galénosnál a jó orvos csak jó filológus lehet. Galénos irodalmi munkásságának egyik fontos paradoxona előtt állunk: hiszen egyfelől az orvosi szövegeknek egészen problematikus, sőt gyanús szerepe van a tapasztalatlan orvos képzésében, mivel egyáltalán nem segítik őt a szakmai ítékezés alapjainak megformálásában, másfelől viszont a legjobb orvosnak szükségképpen orvosi szövegek írójává, sőt a szöveg-, illetve emberi korpuszok elhivatott ítézőjévé kell válnia.

Ahogy korábban említettem, Galénos igazán termékeny író volt, az antik szakírók talán legtermékenyebbike. Olyan gazdag életművet alkotott, hogy kénytelen volt két külön könyvet írni azért, hogy a saját bibliográfiáját rendbe tegye. Ezeknek az alábbi értelemszerű címet adta: *A saját könyveiről*, illetve *A saját könyvei sorrendjéről*. Az elsőben Galénos nemcsak az orvosi írásait veszi sorba, hanem a helyes írói stílussal, a lexicográfiáról, az irodalompedagógiáról és a grammatikával, főleg az attikai ókomédia szerzőivel foglalkozó értekezéseit is, amelyeknek semmi köze nincsen az orvostudományhoz (*A saját könyveiről* 19, 48K):

τῶν παρὰ τοῖς Ἀττικοῖς συγγραφεῦσιν ὀνομάτων τεσσαράκοντα ὀκτώ: Τῶν ΠΑΡ' ΕΥΠΟΛΙΔΙ ΠΟΛΙΤΙΚῶΝ ὀΝΟΜΑΤῶΝ τρία: Τῶν ΠΑΡ' ἈΡΙΣΤΟΦΑΝΕΙ ΠΟΛΙΤΙΚῶΝ ὀΝΟΜΑΤῶΝ πέντε: Τῶν ΠΑΡΑ ΚΡΑΤΙΝῶ ΠΟΛΙΤΙΚῶΝ ὀΝΟΜΑΤῶΝ δύο: Τῶν ἸΔΙῶΝ ΚΩΜΙΚῶΝ ὀΝΟΜΑΤῶΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ἔν: Εἰ ΧΡΗΣΙΜΟΝ ἈΝΑΓΝΩΣΜΑ ΤΟΙΣ ΠΑΙΔΕΥΟΜΕΝΟΙΣ Ἡ ΠΑΛΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ: ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ἘΠΙΤΙΜΩΝΤΑΣ ΤΟΙΣ ΣΟΛΟΙΚΙΖΟΥΣΙ Τῆ ΦΩΝῆ ἔξ: ἈΤΤΙΚῶΝ ΠΑΡΑΣΗΜΟΣ ἔν: ΠΕΡΙ ΣΑΦΗΝΕΙΑΣ ΚΑΙ ἈΣΑΦΕΙΑΣ: Εἰ ΔΥΝΑΤΑΙ ΤΙΣ ΕἶΝΑΙ ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ ἔν.

Az attikai prózairók szókincsének negyvennyolc tekerceses lexikonja, három tekercs Eupolis politikai szókincséről, *öt könyv* Aristophanés politikai szókincséről, *kettő* Kratinos politikai szókincséről, *egy könyv* A komédiaírók lexikai specifikumainak példáiról, *egy könyv arról, hogy* Az ókomédia vajon hasznos olvasmánya-e az iskolai tanulóknak, *hat könyv azokhoz címezve*, Akik a beszélt nyelvi hibákat ostorozzák, *az Attikaiak jellegzetességeiről egy könyv*, A világoosságról és a homályosságról, *illetve egy könyv arról, hogy* Egyetlen ember vajon lehet-e egyszerre kritikus és grammatikus.⁴

Az orvosi és filológiai készségeknek az az összejátszása, ami Galénos írásaiban tetten érhető, az antik irodalom egy szélesebb tendenciája felé mutat: nevezetesen arra, hogy az antik írók a testek gyógyítását és javítását a szövegek megértésével és javításával állítják párhuzamba. Sőt rokon műveleteknek tekintik a kettőt. Galénos és sok kortársa szemében a filológusi rátermettség együtt járt az orvosi tehetséggel. A legjobb orvos a legjobb grammatikus, és a legjobb grammatikus valamiféle orvosi rálátással is rendelkezik.

Az a fontosság, amit Galénos a szövegek és testek együttes gondozásának tulajdonít, első látásra meglehetősen furcsa. De annak a gondolatnak, hogy az emberi és a szöveges korpusz között valamiféle analógia áll fenn, hosszabb története van az antik irodalmi gondolkodásban. Galénos ezekre hivatkozhat a saját munkáiban. A szövegnek mint valamiféle élő testnek a gondolata, amely harmonikusan együttműködő testrészekből és szervekből épül, nagyon ismerős az antik irodalomban.⁵ Platón *Phaidros*ának egy híres helyén Sókratés elmagyarázza beszélgetőtársának, Phaidrosnak, hogy minden *logos*nak ugyanúgy teste kell, hogy legyen, mintha élőlény volna, és hogy a beszéd alkotórészeinek ugyanolyan magától értetődő természetességgel kell összeállniuk, mintha egy élőlény testének a részei lennének (264b, ford. Simon Attila):

ΣΩ.: ... δεῖν πάντα λόγον ὡςπερ ζῶον συνεστάναι σώμᾳ τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοισι καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.

... minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek: legyen önálló „teste”, nem hiányozhat se a feje, se a lába, vagyis az írásnak is kell hogy legyen eleje, közepe, vége, amelyek egymáshoz is és az egészhez is illeszkednek.

Sokratés *logosa* itt élő, mozgó szerves lényvé válik, és mint olyan, potenciálisan szépséges élő és önmozgató organizmussá is akár, de egyúttal olyanná is, amely sajnálatos hiányosságoknak és romlásoknak van kitéve, akár a hús-vér élőlény. A beszédnek mint hús-vér testnek ez a gondolata máshol is fordul elő az antik irodalomban, ott is, ahol a legkevésbé várnánk. Az egyik legkézenfekvőbb előfordulása az a képzet, miszerint a verses szövegnek „lábai” vannak (*pedes*); de számtalan más példa is fellelhető elsősorban az antik irodalomkritika elméletével és gyakorlati megvalósításával foglalkozó művekben. Aristophanés *Békái*ban például, Euripidés Aischylossal folytatott tusájának közepette, a fiatalabb tragikus hirtelen elkezd

beszélni a színdarabjai „igazi izmairól”, mintha drámáinak belsőségeivel és belső szervekkel ellátott teste volna. Máshol az elbeszélés vagy a beszéd fő pontjaihoz a „fej” vagy „fő” képzetét társítják, mint Pindaros 4. pythói ódájának 116. sorában, ahol a κεφάλαια λόγων kifejezés Iasón Peliashoz intézett beszédének a „legfontosabb” (és ezért „fő”) részeit jelöli. A *kephalaion* mintájára Cicerótól kezdve a latinban is meghonosodik a *caput*, illetve később *capitulum* használata ’fejezet’ értelemben.⁶

Ez a szómatikus képzet, illetve test-szöveg analógia a római irodalomban nagyfokú fejlődésnek indul, a retorikai szerzőknél különösen, ahol azt találjuk, például Cicerónál, hogy a beszédnek „vére”, *sanguis* van, mintha a retorikai műfogásokat úgy lehetne szétfolyni a szövegtestben annak megerősítésére, mint ahogy a testben árad szét a vér (*Brutus* 36, ford. Krupp József):

... *sucus ille et sanguis incorruptus usque ad hanc aetatem oratorum fuit, in qua naturalis inesset, non fucatus nitor.*

... ez az erő és vér romlatlanul megmaradt egészen addig a szónoknemzedékig, amelyben a természetes, nem festett csillogás megvolt.

Más római szerzők szintén használják ezt a képzetet, Tacitust is beleértve, aki a *Beszélgetés a szónokokról* című művében a beszédet az emberi test analógiájára úgy írja le, mint amely, akárcsak a test, rászorul a vérré és az egészséges színekre ahhoz, hogy szép legyen. A csont-bőr beszédben semmi megkapó nincsen (*Dialogus* 21, 8, ford. Borzsák István):

oratio autem, sicut corpus hominis, ea demum pulchra est in qua non eminent venae nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra et exsurgit toris ipsosque nervos rubor tegit et decor commendat.

A szónoklat pedig, miként az emberi test, csak akkor szép, ha nem dagadnak ki az erek, és nem lehet megszámlálni a csontjait, hanem kellő hőmérsékletű, jó vér ömlik el a tagokban, és kiugrik az izmok között, és még az inakat is pír borítja és éppen ezzel teszi széppé.

Ezekben a szómatikus metaforákban nem csak a római retorikai hagyomány leli örömét, hiszen a költők is használják őket, többféle célra. A legkézenfekvőbb példákat talán Horatiusnál és Ovidiusnál találjuk. Az *Ars poetica* híres nyitósoraiban például Horatius szómatikus szóképekben fejezi ki az eltorzult költői formák iránti undorát, amelyek szerinte a modern költészet egyes termékeire jellemzőek (1–9, ford. Kőrösi Imre):

humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit, et varias inducere plumas undique collatis membris, ut turpiter atrum desinat in piscem mulier formosa superne, spectatum admissi risum teneatis, amici? credite, Pisones, isti tabulae fore librum persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae fingentur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae.

Hogyha a festő lónyakat illeszt emberi fejhez,
s tollakkal tarkítja e tákalmány valamennyi
innen-amonnan szerzett testrészt, hogy a nő, ki
fent még szép, lent ronda, sötét hallá alakuljon:
látva, barátaim, ezt – hát nem kinevetni ki tudná?
Éppen ilyen, kedves Pisók, az a könyv is, amelyben
csak kitalált, üres árnyképek vannak, hogy a lábak
mint egy lázálomban, nem passzolnak a fejhez.

Horatius talán az egész latin irodalom leghíresebb metapoétikus testmetaforáját alkotta meg, amikor a *disiecti membra poetae* („ott a poéta a szétszabdalt vers minden ízében”, *Szatírák* I. 4, 62, ford. Bede Anna) szóképet arra használja, hogy a vers prózává téételét testi *sparagmos*ként, szétszaggattatásként írja le.⁷ Egy hasonló szókép Ovidiusnál található, akinek az *Átváltozások* első soraiban azt mondja, hogy az egész mű lényegében az „új formákká változott testekről” fog szólni (*in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*, *Met.* I. 1–2, „Új alakokká vált testekről indít a lelkem / szólani”, ford. Devecseri Gábor). De az *Átváltozások* talán legnagyobb metamorfózisa éppen a mű végén található, ahol Ovidius arról ír, hogy a költő halandó és romló teste (*corpus*) a halhatatlan költői örökségévé (*corpus*) alakul majd át, a költői művek maradandó korpuszává, amely túléli Ovidius halálát és örökké fog élni (XV. 873–876, ford. Devecseri Gábor):

*cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum*

*Jöjjön a nap, mely csak testem tudhatja jogául,
hogy befejezze bizonytalan éveimet, mikor óhajt:
jobb részemmel amúgyis föl, föl a csillagos égre
érek, örök léthez, s a nevem soha el nem enyészhet.*

Ahogy láthatjuk, az *Átváltozások* szerzőjét erősen foglalkoztatja a költő halandó testének szövegtestté való szomatikus átváltozásnarratívája, mind a költemény elején, mint a végén. A test mint szöveg és a szöveg mint test metaforái tehát az egész mű támasztékai.⁸

A test és szöveg, szöveg és test kapcsolatának más aspektusát éppen az a folyamat jelenti, ahogy az orvos, az irodalomkritikus, illetve a grammatikus tulajdonképpen szakmái az antikvitásban összefonódtak, sőt valamiféle szimbiotikus egységet alkottak. Az egyik ilyen esetet Platón *Prótagoras*-ában találjuk, a dialógusnak annál a pontjánál, ahol Sókratész és Prótagoras a szofista Simonidész Skopashoz írt dicsőítő költeményének a helyes értelmezésén kapnak össze (340d–e, ford. Bárány István):

ὁ μὲν οὖν Πρόδικος ἀκούσας ταῦτα ἐπήνεσέ με· ὁ δὲ Πρωταγόρας, τὸ ἐπανόρθωμά σοι, ἔφη, ὦ Σώκратες, μεῖζον ἀμάρτημα ἔχει ἢ ὁ ἐπανορθοῖς. καὶ ἐγὼ εἶπον, Κακὸν ἄρα μοι εἶργασται, ὡς ἔοικεν, ὦ Πρωταγόρα, καὶ εἰμί τις γελοῖος ἰατρός· ἰώμενος μεῖζον τὸ νόσημα ποιῶ.

Prodikos helyesléssel fogadta szavaimat, Prótagoras azonban így szólt:

– *Javaslatod több sebből vérzik, Sókratész, mint az eredeti, amit magyarázni akartál.*

– *Akkor hát, úgy látszik, rossz munkát végezem, Prótagoras, s nevetségessé tettem magam, mint az olyan orvos, aki gyógyítani akar, de csak súlyosbítja a bajt.*

Egy irodalomkritikai vita közepén találjuk magunkat szembe ezzel a nagyon markáns képpel. Sókratész épp befejezte magyarázatát arról, hogy Simonidész egy vitatott sora mit jelent, mire Prótagoras azonnal ellenvetést tesz, Sókratész irodalmi értelmezését bírálva; Sókratész erre viszont azzal válaszol, hogy a saját értelmező munkáját olyan rossz orvos fércmunkájához hasonlítja, aki Prótagoras szerint Simonidész szövegének a tésztét rossz interpretációjával gyöngébbé és betegebbé tette.

Bár Sókratész szokás szerint itt is ironizál, a hibás értelmezéseket gyártó pocskék kritikus itt a rossz orvos mezében tűnik föl, aki a szöveg testének inkább árt, mint segít, annak problémáit súlyosbítva és megnehezítve. Ez pedig egy olyan szókép, aminek a népszerűsége idővel csak fokozódott, ahogy az orvostan maga a hippokratészi szövegkorpusz hatására vált egyre inkább szövegeken alapuló szaktudománnyá. A textualizációnak ez a folyamata már a klasszikus korban elindult, bár Hippokratésznek mint az antikvitás leghíresebb orvosi szakírójának a szöveg hagyományát összetettsége miatt leginkább csak a homérosihoz lehet hasonlítani. Éppúgy, mint Homéros költeményeie, Hippokratész munkássága is csak a hellénisztikus korban stabilizálódott és kristályosodott egységes szövegkiadássá, amikor a tudósok rendezték és korrigálták a rájuk hagyományozódott hippokratészi műveket, lényegében ugyanúgy, ahogy az *Ilias* és az *Odyseeia*.⁹

A hippokratészi szövegek gondozásának és javításának a szükségessége némi magyarázatot is nyújt arra, hogy honnan is eredt Galénos erős filológiai és grammatikusi érdeklődése, hiszen ezeknek a szövegeknek a magyarázatát és kommentálását valóban orvosi munkája szükségszerű részének tartotta. Ez a tény azonban nem az egyetlen oka annak, hogy az orvostudomány és az írott szövegek filológiai tanulmányozása rokon foglalkozások lettek az antikvitásban. Abban is van hasonlóság a két diszciplína között, ahogy a beteg test, illetve a romlott vagy problematikus szövegek „gyógyítását” vagy *emendatió*ját felfogták. Ezt a hasonlóságot leginkább az antik szövegkritika műnyelvében érhetjük tetten, ahol a romlott szövegolvasatok kijavítását az *epanorthósis* vagy *diorthósis* fogalmaival jelölik – a hibás szöveget ugyanúgy „kiegyenesíti” a tudós, mint az orvos a begörcbült végtagot vagy az eltört csontot.¹⁰

Érdemes ezeknek a terminusoknak a használatát néhány konkrét példán szemléltetni. Az első példánk Strabón *Geógraphikájából* való. Arról a helyről való, ahol Strabón azt meséli, hogy a filozófus Aristotelész könyvtáráért hogy sóvárogtak a különböző hellénisztikus kori uralkodók, és ennek eredményeképpen hogy költöztették körbe az egész Mediterráneumon a könyveket, amíg ki nem kötöttek Rómában.¹¹ Éppen az elbeszélésnek annál a részénél tartunk, ahol Strabón azt mondja, hogy Apellikón, a könyvtáros úgy döntött, hogy Aristotelész szövegeit megjavítja, hiszen az idők során megkárosultak a kéziratok, de hogy az általa javított szövegbe sajnos mindenféle hiba került be a javítás során (XIII. 1, 54, ford. Földy József):

διὸ καὶ ζητῶν ἐπανόρθωσιν τῶν διαβρωμάτων εἰς ἀντίγραφῳ καινὰ μετήνεγκε τὴν γραφήν, ἀναπληρῶν οὐκ εὖ, καὶ ἐξέδωκεν ἀμαρτᾶδων πλήρη τὰ βιβλία.

[Apellikón] ezért a megrongált részeket [ti. Aristotelés munkáinak a nedvesség és a könnymolyok által tönkretett részeit] helyre akarta állítani, ezért újra átíratta az eredeti kéziratot, helytelen kiegészítésekkel, s így a könyveket hibával telve adta ki.

Strabón itt az ἐπανόρθωσις-t használja, amikor a sérült kéziratok javításáról és restaurálásáról van szó: ebben a korszakban tehát ez a szó a tönkrement vagy romlott papirusztekercsek szövegkritikai helyreállítását jelölte. Ugyanezt a szóhasználatot találjuk egy antik tudományos műben, a nikaiai Hipparchosnak az Aratos asztronómiai tankölteményéhez, a *Phainomená*hoz írt *Kommentárjában* (I. 3, 3):

διὸ δὴ τό τε τοῦ Ἀράτου βιβλίον ἐξαπεστάλκαμέν σοι **διωρθωμένον** ὕφ' ἡμῶν καὶ τὴν ἐξηγήσιν αὐτοῦ, τοῖς τε φαινομένοις ἕκαστα σύμφωνα ποιήσαντες καὶ τοῖς ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ γεγραμμένοις ἀκόλουθα.

Ezért küldtem el neked Aratos könyvét, amelynek szövegét én magam gondoztam, és a magyarázatot is, amit róla írtam, minden egyes ponton az éjszakai égbolt megfigyelt tényeihez igazítva és a költő által írtakat követve.

Hipparchos itt az Aratos *Phainomená*jához a rhodosi Attalos által írt korábbi kommentár előszavából idéz: megint azt látjuk, hogy Attalos a διωρθωμένον-t szintén terminus technicusként használta arra, hogy Aratos szövegét az addigi kéziratok szövegromlásaitól megtisztítva új kiadásban adta ki a költeményt. A *diorthosis* és az *epanorthosis* ilyesfajta szövegkritikai használata azért is érdekes, mert mind a két szónak egészen erős orvosi jelentése is van. Hiszen olyan ortopédiás beavatkozásokat jelölnek elsősorban ezek a szavak, amelyek az eltört csontok helyrerakására, gyógyítására irányulnak. A hippokratési *A sebészetről* című értekezés alábbi részlete jól mutatja ezt, ahol orvosi szerzőnk a *diorthosis*t egy eltört kar helyzetétele kapcsán használja (16. fejezet):

ἔχειν ἀνάντη σμικρὸν: **διωρθώσιος** παράδειγμα, τὸ ὁμώνυμον, τὸ ὁμόζυγον, τὸ ὁμοιον, τὸ ὑγιές.

[A kart] kicsit emelve [kell] tartani: a helyzetétel példájaként az azonos nevűt, a megfelelőt, a hasonlót, az egészségeset [ti. vétagot kell figyelembe venni].

Mint látható, a helyzetétel módszere szintén grammatikai fogalmakat vesz alapul: a „homonim” egészséges testrész „paradigmájának” figyelembe vételével kell kiigazítani a normától eltért vétagot, mintha csak valami nyelvtani egyeztetésről lenne szó. Galénos később szintén használja a *diorthosis*t és az *epanorthosis*t az eltört vétagok helyzetételére és másfajta testi „hibák” kiküszöbölésére és gyógyítására, ahogy a *Higénia* című művében teszi, ahol azt látjuk, hogy az ἐπανορθοῦσθαι mindenféle testi kiegyensúlyozatlanság kijavítását is jelenti (*Hygiene* 6 = 6.318K):

ξηρότης δὲ τῆς ἐξεως ἔνδειαν πόματος ἢ τροφῆς ἢ ἀγρυπνίαν ἢ μέριμναν βιωτικὴν ἢ πολλὴν τρίψιν ἢ γυμνάσιον ἄμετρον ἐνδείκνυται. ταῦτ' οὖν ἐπισκεπτόμενος **ἐπανορθοῦσθαι** δυνήσῃ καθ' ἐκάστην ἡμέραν τὸ σφάλμα, πρὶν αὐξηθῆν δυσίατον γενέσθαι.

[A test] állapotának szárazsága az innivaló vagy ennivaló hiányát jelzi, vagy az álmatlanságot, az étellel kapcsolatos szorongó gondolatok jelenlétét, vagy sok masszírozást vagy a túlzásba vitt testedzést. Ha ezeket mind figyelembe veszed, képes leszel arra, hogy a hibát napról-napra kijavítsd, mielőtt úgy megnő, hogy már nehezen meggyógyítható.

Miközben Galénos ezeket a szavakat a test „megjavítására” is alkalmazza, a szövegek és kéziratok gondozásának vagy javításának értelmében is rendszeresen használja őket, például az egyik hippokratési íráshoz írt kommentárjában (*In Hipp. Epid. I comment.* 1.36 = 17a.80K):

ἐνίοτε γάρ, ὑπὲρ ἐνὸς πράγματος διττῶς ἡμῶν γραψάντων, εἶτα τῆς μὲν ἐτέρας γραφῆς κατὰ τὸ ὕφος οὐσης, τῆς δ' ἐτέρας ἐπὶ θάτερα τῶν μετώπων, ὅπως κρίνωμεν αὐτῶν τὴν ἐτέραν ἐπὶ σχολῆς δοκιμάσαντες, ὁ πρῶτος μεταγράφων τὸ βιβλίον ἀμφότερα ἔγραψεν, εἶτα μὴ προσσχόντων ἡμῶν τοῖς γεγρονόσι μηδ' **ἐπανορθωσαμένων** τὸ σφάλμα, διαδοθῆν εἰς πολλοὺς τὸ βιβλίον **ἀνεπανόρθωτον** ἔμεινεν.

Néha egy dolgról kétszer is írtunk úgy, hogy az egyik megjegyzést a főszövegbe tettük, a másikat viszont a margóra, hogy azután nyugodtan, ha idő adódik, mindkettőt próbára téve kiválasszuk az egyiket. De aztán előfordult, hogy a könyv első másolója mindkettőt odaírta, és ha mi nem vettük észre és nem javítottuk ki a hibát, a könyv így, kijavítatlanul jelent meg.

Ahogy ez a hely is sugallja, a testek és szövegek kijavítása Galénos szemében nagyon is párhuzamos tevékenység. A testek és a szövegek is lehetnek betegek vagy egészségesek. Ugyanúgy ki lehetnek téve a romlásnak és a hanyatlásnak, és időről időre mindkettő rászorul arra is, hogy a gyógyítást jól ismerő és gyakorló szakértő „helyrerakja”, vagyis megjavítsa és meggyógyítsa őket. Ennek eredményeképpen a filológus ebben az antik felfogásban a szavak afféle orvosává válik, aki képes arra, hogy az arra rászoruló megbetegedett szövegeket diagnosztizálja és értelmes kezelésbe vegye.

Hogy ez a gondolat mennyire beivódott az akkori kulturális köztudatba, akkor derül ki igazán, hogyha Galénos egyik kortársának írásait vesszük szemügyre. Aulus Gellius, a Kr. u. 2. századi római szerző, olyan római elit körökben mozgott, amelyek Galénos köreivel némi átfedést mutatnak. Mind a két férfi megemlíti az olyan fontos kortársakkal megköttött ismeretségeket, mint pl. Héródész Atticus. Gellius a *Noctes Atticae*nek, ennek a hatalmas irodalmi és kulturális egyvelegnek a szerzője, amelyben rengeteg, leginkább az óriási olvasottságából merített témával foglalkozik. A mű főleg Gellius olvasott szövegekre való reflexiókból áll, egy tudós irodalmár afféle olvasónaplójaként, bár rövid fejezetei sokszor tartalmaznak olyan önéletrajzi jeleneteket, amelyeket a saját életéből merített a 2. századi római antikvárius érdeklődésű elit tagjaként.

Mint jól képzett, széles olvasottsággal bíró ember, aki a kultúra sok területén otthon érezte magát, Gellius sok tekintetben mintaszerű esete a 2. századi római *paideiának*, bár munkájában különös és szakmaibb érdeklődést mutat a latin grammatika és a helyes írói és beszédstílus kérdései iránt.¹² Ha összevetjük Gellius és Galénos munkásságát az orvostudomány és a filológia gyakorlatai között fennálló, itt már felszínre hozott kapcsolatok fényében, akkor nagyon sok érintkezési pontra lehetünk figyelmesek a két szerző között, akik egyébként nagyon hasonló társadalmi és intellektuális közegekben dolgoztak. Sőt, úgy tűnik, az orvostudományi diskurzus több alapvető szempontból is meghatározza a filológia és a grammatika Gellius-féle bemutatását.¹³

Az alábbi szöveghely, Gellius egyik önéletrajzi anekdotája, ennek a jelenségnek a mintapéldája. Az író egy olyan esetet mesél el, amikor fiatalon elment meglátogatni a Sandalariumot, Róma városának könyvtárus negyedét. Itt azonban találkozott egy bizonyos, az olvasottságáról híres Sulpicius Apollinarisszal, illetve egy másik, önmagát nagyon műveltnek tartó névtelennel, aki arra büszke, hogy Sallustius nyelvhasználatában különös jártasságra tett szert (*Noctes Atticae* XVIII. 4):

cum iam adulescentuli Romae praetextam et puerilem togam mutassemus magistrosque tunc nobis nosmet ipsi exploratiores quaeremus, in Sandaliario forte apud librarios fuimus, cum ibi in multorum hominum coetu Apollinaris Sulpicius, vir in memoria nostra praeter alios doctus, iactatorem quempiam et venditorem Sallustianae lectionis inrisit ... nam cum ille se unum et unicum lectorem esse enarratoremque Sallustii diceret neque primam tantum cutem ac speciem sententiarum, sed sanguinem quoque ipsum ac medullam verborum eius eruere atque introspicere penitus praedicaret, tum Apollinaris amplecti venerarique se doctrinas illius dicens: "per," inquit, "magister optume, exoptatus mihi nunc venis cum sanguine et medulla Sallusti verborum ... tum ille rictu oris labearumque ductu contemni a se ostendens et rem de qua quaeretur et hominem ipsum qui quaereret, "priscorum," inquit, "et remotorum ego verborum medullas et sanguinem, sicuti dixi, perspicere et elicere soleo, non istorum quae proculcata vulgo et protrita sunt."

Amikor már fiatalember voltam Rómában, megszabadulva a bitorral szegélyezett tógától, és saját felelősségemre kerestem a mélyebb tudás mestereit, egyszer a könyvkereskedőknél jártam a Sandalariumban épp akkor, amikor Sulpicius Apollinaris, a legtudósabb ember, akire csak vissza tudok emlékezni, egy nagyobb közönség előtt kigúnyolt egy hencegő fickót, aki Sallustius olvasásával parádézott [...] Amikor ugyanis az illető kijelentette, hogy ő az egyetlen

olvasója és magyarázója Sallustiusnak, és nyíltan dicsekedett azzal, hogy nem csupán a mondatainak külső bőrét és nyilvánvaló jelentését kutatja, hanem belemerülve alaposan megvizsgálta szavainak vérét és velejét is, akkor Apollinaris, úgy téve, mintha leborulna a műveltsége előtt, azt mondta: „Nagyon is jól teszed, jó mesterem, hogy most Sallustius nyelvének vérével és velejével jössz hozzám...” [...] Erre a másik férfi, vigyorral és grimasszal mutatva, hogy mind a kérdés tárgyát, mind magát a kérdezőt megveti, így szólt: „Mint mondtam, az ősi és rejtélyes szavak vérét és velejét szoktam vizsgálni, nem pedig a köznapi használatban levő és elcsépelet szavakét.”

A névtelen Sallustius-szakértő ott a Sandalarium népe előtt a Sallustius-szövegekben való jártasságával kezdett dicsekedni, azt mondva, hogy ő nem csak a történetíró mondatainak külső színét-bőrét és nyilvánvaló jelentését kutatja, hanem mélységeikben elmerülve a legbelsőbb vért és velőt is vizsgálja, mint ha ő olyan orvos-grammatikus lenne, aki olyan mesterien tudja szondázni Sallustius szövegtestét, ahogy egyetlen átlagosan képzett olvasó sem képes. Sulpicius Apollinaris ráugrik a metaforára, az idegentől az orvos-filológus analógiájának mintájára azt kérdezve, hogy lenne-e olyan szíves megmagyarázni neki kedvenc szerzője néhány egészen egyszerű szavának a „vért-velejét”. Mire az önjelölt szakértőről kiderül, hogy még erre sem képes, ezzel bizonyítva Sallustius valódi megértésére való teljes rá-nem-termettségét és Sulpicius Apollonarisról azt, hogy ő mégis a szavak igaz orvosa.

Feltűnő, hogy a szöveg mint test és a test mint szöveg képzetei milyen sokszor fordulnak Gelliusnál elő. Ezeknek az orvosi-grammatikus pillanatoknak egyik legszebbike az a hely, ahol Gellius egy Frontónál, a híres grammatikusnál tett látogatásáról számol be nekünk (*Noctes Atticae* XIX. 8):



2. kép. Íróvessző egy 11 részes orvosi eszközkészletben. A *stylus* balról a harmadik. Kr. u. 2–3. század. Museum of Fine Arts, Boston

adulescentulus Romae, priusquam Athenas concederem, quando erat a magistris auditionibusque obeundis otium, ad Frontonem Cornelium visendi gratia pergebam sermonibusque eius purissimis bonarumque doctrinarum plenis fruebar. nec umquam factum est, quotiens eum vidimus loquentemque audivimus, quin rediremus fere cultiores doctioresque. veluti fuit illa quodam die sermocinatio illius, levi quidem de re, sed a Latinae tamen linguae studio non abhorrens. Nam, cum quispiam familiaris eius, bene eruditus homo et tum poeta inlustris, liberatum esse se aquae intercutis morbo diceret, quod "harenis calentibus" esset usus, tum adludens Fronto: "morbo quidem," inquit, "cares, sed verbi vitio non cares. Gaius enim Caesar, ille perpetuus dictator, Cn. Pompei socer, a quo familia et appellatio Caesarum deinceps propagata est, vir ingenii praecellentis, sermonis praeter alios suae aetatis castissimi, in libris, quos ad M. Ciceronem De Analogia conscripsit, 'harenas' vitiose dici existimat, quod 'harena' numquam multitudinis numero appellanda sit.

Amikor fiatal ember voltam Rómában, mielőtt Athénba mentem, gyakran meglátogattam Cornelius Frontót, amikor szabadidőm volt a mestereim és az előadásaim látogatása között, és élveztem kifinomult beszélgetéseit, amelyek ráadásul bővelkedtek kitűnő információkban. Valahányszor találkoztam vele és hallgattam őt beszélni, szinte mindig jobb és tájékozottabb lettem. Egy példa erre a következő kis beszélgetése, amelyet bár egy jelentéktelen témáról tartott, a latin nyelv tanulmányozása szempontjából nem volt érdektelen. Amikor ugyanis egy bizalmas barátja, egy tanult ember és a kor jeles költője azt mondta, hogy forró homok (calentes harenae) segítségével gyógyult meg vízkórból, Fronto tréfásan így szólt: „Valóban megszabadultál a panaszodtól, de nem a helytelen nyelvhasználat miatti panaszodtól. Ugyanis Gaius Caesar, a híres dictator perpetuus és Gnaeus Pompeius apósa, akitől a Caesarok családja és elnevezése származik, egy csodálatos tehetségű ember, aki korának minden más emberét felülmúlta a dikció tisztaságában, az Analógiáról című művében, amelyet Marcus Cicerónak szentelt, azt írta, hogy a harenae helytelen kifejezés, mivel a harenát soha nem szabad többes számban használni.”

Fronto itt egy barátját javítja ki, amikor az arról számolt be neki, hogy egy orvos hogyan gyógyította őt meg forró homok (*calentes harenae*) használatával. Ennek hallatára ő beszélőtársát azonnal azzal kezdte ugratni, hogy ő, bár testi betegségéből láthatólag felgyógyult, mégis szenved valamitől: beszéde helytelen, hiszen Julius Caesar *De analogiájában* azt írja, hogy a „homok” főnevet csak egyes számban szabad használni, a többes számú *harenae*-t azonban soha. Ez a szöveg hely megint azt jelzi, hogy Gellius egy olyan világban tevékenykedik, amelyben várható az, hogy a képzett laikus valamennyire ismerje az orvosi nyelvet és terminológiát, és még az is, aki nem olvasott orvosi szövegeket, az orvosi nyelvet legalább a közegből valamennyire fölszedje vagy a maga józan esze alapján megértse. Továbbá ismét azt láthatjuk, hogy a nyelvhasználat, sőt a szövegek is lehetnek „betegek” és gyógyítást igénylők, éppúgy, ahogy a beteg test is rászorul erre. Ez a szakasz hallgatólagoosan ismét az orvos-grammatikus analógiára épül, ahogy Fron-

to átveszi a jó orvos szerepét, aki beszélgetőtársai beszédének beteg mivoltát felismeri és kezelésbe veszi.

A gondolat, hogy a grammatikus nem csak szövegek, hanem emberi testek gyógyítására is képes, a *Noctes Atticae* egyik legfurább önéletrajzi történetében bukkan fel, abban a fejezetben, ahol Gellius egyik múltbeli athéni látogatását meséli el, amikor barátjánál, Héródés Atticusnál szállt meg, aki kora híres szónoka és mecénása volt, Gellius és Galénos közös ismerőse. Látogatása alatt Gellius erős hasmenéstől szenvedve ágyban esett (*Noctes Atticae* XVIII. 10):

in Herodis, C. V., villam, quae est in agro Attico, loco qui appellatur Cephisiae, aquis lucidis et nemoribus frequentem, aestu anni medio concesseram. ibi alvo mihi cita et accedente febris rapida, decubueram. eo Calvisius Taurus philosophus et alii quidam sectatores eius cum Athenis visendi mei gratia venissent, medicus, qui tum in his locis repertus adsidebat mihi, narrare Tauro coeperat quid incommodi paterer et quibus modulis quibusque intervallis accederet febris decederetque. tum in eo sermone, cum iam me sinceriore corpusculo factum diceret, "potes," inquit Tauro, "tu quoque ipsum comprehendere, εὖν ἄψη αὐτοῦ τῆς φλεβός, quod nostris verbis profecto ita dicitur: 'si attigeris venam illius.'" hanc loquendi imperitiam, quod venam pro arteria dixisset, cum in eo docti homines qui cum Tauro erant, tamquam in minime utili medico offendissent atque id murmure et vultu ostenderent, tum ibi Taurus, ut mos eius fuit, satis leniter: "certi," inquit, "sumus, vir bone, non ignorare te quid 'vena' appelletur et quid 'arteria,' quod venae quidem suapte vi immobiles sint et sanguinis tantum demittendi gratia explorentur, arteriae autem motu atque pulsu suo habitum et modum febrium demonstrant; sed, ut video, pervulgate magis quam inscite locutus es; non enim te solum, sed alios quoque itidem errantis audivi venam pro arteria dicere. Fac igitur ut experiamur elegantiore esse te in mendo quam in dicendo, et cum dis bene volentibus opera tua sistas hunc nobis sanum atque validum quam citissime."

A nyári hőség közepette elvonultam Herodes, egy szenátori rangú férfitől vidéki házába, Attika területén egy olyan helyre, amelyet Cephisiának neveznek, és amely bővelkedik tiszta vizekben és ligetekben. Ott egy magas lázzal kísért hasmenéses roham miatt ágyhoz voltam kötve. Amikor a filozófus Calvisius Taurus és néhányan mások, akik tanítványai voltak, Athénból odajöttek, hogy meglátogassanak, az ott talált orvos, aki akkor éppen mellettem ült, elkezdte mesélni Taurusnak, hogy milyen kellemetlenségektől szenvedtem, és hogy a láz milyen változásokkal és időközönként jött és ment. Majd a beszélgetés során megjegyezve, hogy most már jobban vagyok, így szólt Taurushoz: „Erről te is meggyőződhetsz, εὖν ἄψη αὐτοῦ φλεβός, ami a mi nyelvünkön bizonyára azt jelenti: si attigeris venam illius; vagyis: »ha az ujjadat az ereire teszed.«” A tanult emberek, akik Taurust kísérték, megdöbbenek ezen a meggondolatlan nyelvezeten, amellyel az artériát vénának nevezte, és kevésbé értékes orvosnak tekintve őt, zúgolódásukkal és arckifejezésükkel mutatták ki véleményüket. Erre Taurus, nagyon szelíden, ahogyan az ő szokása volt, így szólt: „Biztosak vagyunk benne, jó uram, hogy ön nincs tisztában a vénák és

artériák közötti különbséggel; hogy a vénáknak nincs mozgási erejük, és csak a vér elszívása céljából vizsgálják őket, az artériák viszont mozgásukkal és lüktetésükkel mutatják a láz állapotát és fokát. De, amint látom, inkább csak köznyelven beszéltek, semmint tudatlanságból; mert hallottam, hogy mások, akárcsak te, tévesen használják a »véna« kifejezést az »artéria« helyett. Lássuk hát, hogy a betegségek gyógyításában jártasabb vagy, mint a nyelvhasználatban, és az istenek kegyelmével a te művészetteddel mihamarabb állítsd vissza ezt az embert egészségesen és egészségesen a rendelkezésünkre.”

Gelliusnak valahogy sikerül itt a sajnálatos hasmenéses incidensből előnyt kovácsolnia, amely lehetővé teszi számára, hogy a saját és grammatikailag művelt barátainak párját ritkító képzettségéről és orvosi tudásáról tegyen bizonyosságot.¹⁴ A nála vizitáló orvos szerint a „véna” és az „artéria” szavakat nem használta pontosan, a mindennapi beszéd konvencióját és nem az orvosi szaknyelvet alkalmazva, és ennek eredményeképpen kiigazítást kapott Taurustól, Gellius barátjától, aki, járatosabb lévén nemcsak a grammatikában, de az orvosi irodalomban is, ki tudja javítani a hivatásos orvost a két vérér közötti lényeges különbség megvilágításával. Gellius aztán az egyik általa éppen olvasott orvosi szöveg, Erasist-

ratos, a híres alexandriai orvos írásának parafrázisával fejezi be az anekdotát. Kézenfekvő a következtetés, hogy a nyelvi-
leg slendrián orvos egyáltalán nem versenyezhet Gellius és barátai felsőbbrendű orvosi és grammatikai tudásával, akik úgy vélik, hogy a nyelv művelésében való jártasságuk arra is képesíti őket, hogy az orvoslást és az orvosi szakszövegeket a hivatásos orvosnál is jobban értsék.

Itt még egyszer találkozunk azzal a jelenséggel, hogy Gellius és Galénos ugyanazt a témát radikálisan különböző szemszögből közelítik meg. Galénos, mint görög orvos-grammatikus, az orvosoknak az orvosi szövegek fölötti elsőbbségét védi, de azt is elismeri, hogy az orvosi szövegeknek helye van a jó orvos gyakorlatában, sőt a filológiai tudás és tehetség szerepét hangsúlyozza, amikor arról ír, hogy hogyan válhat valaki a lehető legjobb orvossá. Gellius pedig a maga részéről úgy beszél barátairól és saját magáról, mint olyan grammatikus-orvosokról, akik olvasás, érvelés, és vita révén olyan egészségügyi problémákat is képesek megoldani, amelyekkel a test gyógyításában kiválóan képzett orvosnak is meggyűlné a baja. Gellius és Galénos, bár első látásra egymástól igen távol eső figurák, mégis ugyanarra a témára reflektálnak: megérdeklődnek, hogy a jövőben részletesebb együttes vizsgálatnak is alá vessük őket.

Fordította Agócs Péter

Jegyzetek

A szöveg első változata angol nyelvű előadásként hangzott el az Ókortudományi Társaság 2024. április 19-i ülésén. Köszönöm Karsai Györgynek a meghívást, valamint az ott megjelent kollégák megjegyzéseit és kommentárjait. Szerkesztői munkájáért Tamás Ábelt is köszönet illeti. A görög és latin idézetek magyar fordítása, ha másképp nincs jelezve, a tanulmány fordítójától származik.

- 1 Azokról a változásokról, amelyeket az orvosi irodalom szélesebb ismerete eredményezett, jó áttekintés Lonie 1983 és Miller 1990.
- 2 Galénos sok könyvének egy reprezentatív jegyzéke az *A saját könyveiről* és az *A saját könyvei sorrendjéről* című értekezésekben található, amelyekben az orvos saját irodalmi munkásságának katalogizálására tesz kísérletet.
- 3 Galénos ambivalens viszonyáról a könyvekből merítkező tudáshoz az orvostudományban lásd különösen Nutton 2004, 231 és Mattern 2013, 62–63.
- 4 A magyar fordítás itt Singer angol fordítása alapján készült.
- 5 A szöveg és beszéd mint test metaforáját főleg a római irodalommal foglalkozó kutatók tárgyalták részletesebben: a legfontosab-
bak közül lásd Most 1992 és Rimell 2002, illetve lásd von Staden

- 1995 az anatómiai szaknyelv és a retorika Galénosnál kimutatható kapcsolatáról.
- 6 Vö. Butler 2014.
- 7 Erről a képről lásd elsősorban Most 1992.
- 8 Az *Átváltozások*nak erről a témájáról lásd részletesebben Farrell 1999.
- 9 Lásd Sluiter 1995 és 2010, von Staden 2009 és Manetti 2015 a hippokratészi hagyomány ezen bonyodalmairól és Galénos ezekre adott válaszárol.
- 10 Ezen terminusok Galénos művében való használatáról lásd Sluiter 2010.
- 11 A szövegjavítás és -gondozás itt használt nyelvről lásd továbbá Lightfoot 2019.
- 12 Gellius művének ezekről a fontos aspektusairól lásd különösen Holford-Strevens 2003 és Howley 2018 viszonylag új áttekintéseit.
- 13 Gelliusnak a *Noctes Atticae*ban mutatott orvosi érdeklődéséről lásd Astarita 1993, 157–63 és Holford-Strevens 2003, 301–305.
- 14 Gellius itt bemutatott orvosi tudásáról lásd Flemming 2000, 69–71.

Bibliográfia

- Astarita, M. L. 1993. *La cultura nelle Noctes Atticae*. Catania.
- Butler, S. 2014. „Cicero’s *capita*”: L. Jansen (szerk.): *The Roman Pa-ratext. Frame, Texts, Readers*. Cambridge, 73–111.
- Eijk, van der P. J. 2000. *Diocles of Carystus*. Leiden.
- Farrell, J. A. 1999. „The Ovidian *corpus*: Poetic Body and Poetic Text”: P. R. Hardie. – A. Barchiesi – S. Hinds (szerk.): *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge, 127–141.
- Flemming, R. 2000. *Medicine and the Making of Roman Women. Gender, Nature, and Authority from Celsus to Galen*. Oxford.
- Holford-Strevens, L. 2003. *Aulus Gellius: An Antonine Scholar and his Achievement*. Oxford.
- Howley, J. A. 2018. *Aulus Gellius and Roman Reading Culture. Text, Presence, and Imperial Knowledge in the Noctes Atticae*. Cambridge.
- Lightfoot, J. 2017. „Hipparchus’ Didactic Journey. Poetry, Prose and Catalogue Form in the *Commentary on Aratus and Eudoxus*”: *GRBS* 57.4, 935–967.
- Lightfoot, J. 2019. „Textual Wanderings. Homeric Scholarship and the Written Landscape of Strabo’s *Geography*”: *AJP* 140.4, 671–697.
- Lonie, I. M. 1983. „Literacy and the Development of Hippocratic Medicine”: F. Lasserre – P. Mudry (szerk.): *Formes de pensée dans la Collection hippocratique*. Genève, 145–161.
- Manetti, D. 2015. „Medicine and Exegesis”: F. Montanari – S. Matthaios – A. Rengakos (szerk.): *Brill’s Companion to Ancient Greek Scholarship*. Leiden, 1126–1215.
- Mattern, S. P. 2013. *The Prince of Medicine: Galen in the Roman World*. Oxford.
- Miller, G. L. (1990) „Literacy and the Hippocratic Art: Reading, Writing and Epistemology in Ancient Greek Medicine”: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 45, 11–40.
- Most, G. W. 1992. „*Disiecti membra poetae*: The Rhetoric of Dis-memberment in Neronian poetry”: R. Hexter – D. Selden (szerk.): *Innovations of Antiquity*. New York, 391–419.
- Nutton, V. 2004. *Ancient Medicine*. London.
- Rimell, V. 2002. *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge.
- Sluiter, I. 1995. „The Embarrassment of Imperfection: Galen’s Assessment of Hippocrates’ Linguistic Merits”: *Clio Medica* 28, 519–535.
- Sluiter, I. 2010. „Textual Therapy on the Relationship between Medicine and Grammar in Galen”. *Stud Anc. Med.* 35, 25–52.
- von Staden, H. 1995. „Anatomy as Rhetoric: Galen on Dissection and Persuasion”: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 50.1, 47–66.
- von Staden, H. 2009. „Staging the Past, Staging Oneself: Galen on Hellenistic Exegetical Traditions”: C. Gill – T. Whitmarsh – J. Wilkins (szerk.): *Galen and the World of Knowledge*. Cambridge, 132–156.

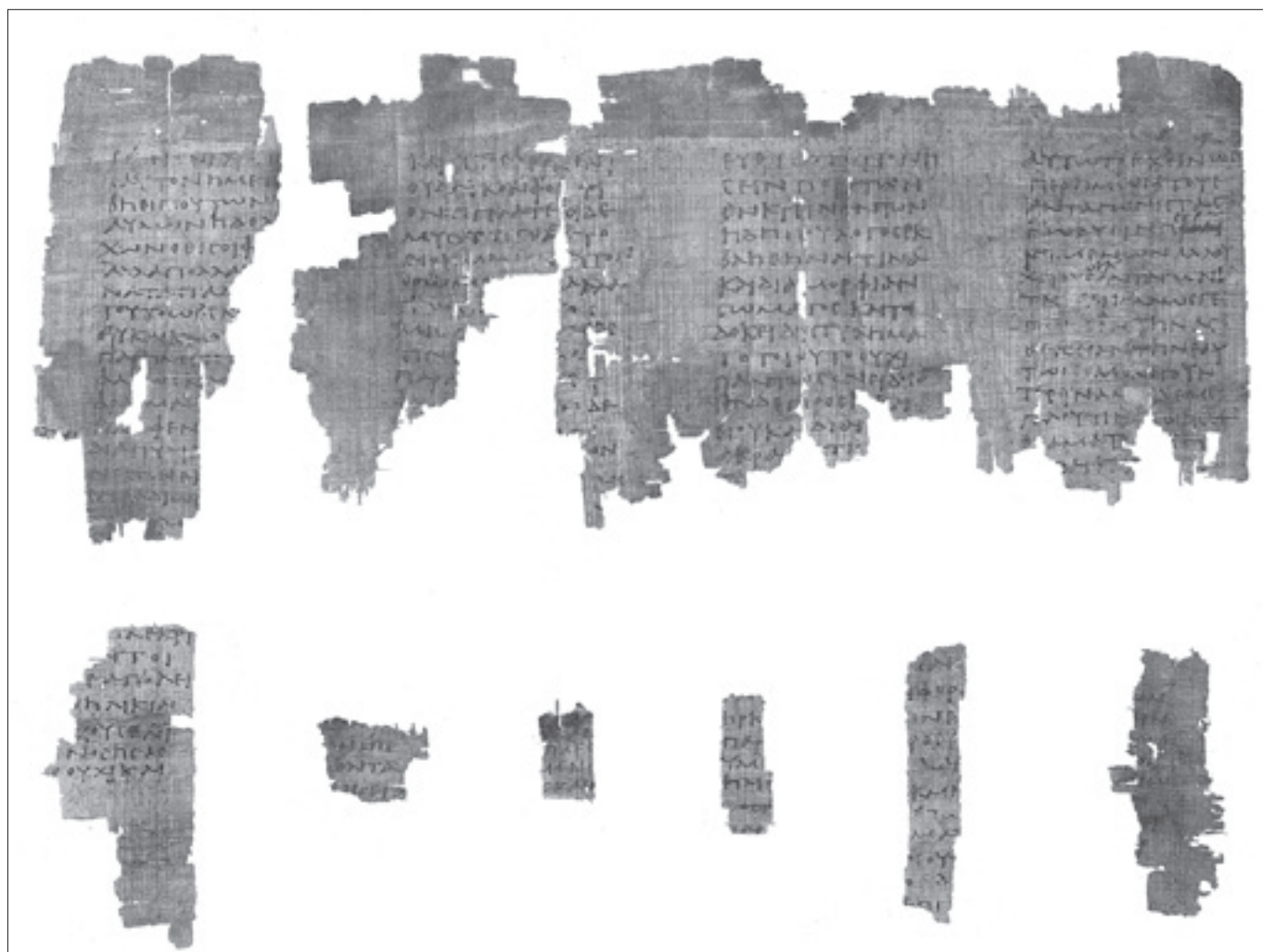
Grüll Tibor ókortörténész, az MTA doktora, egyetemi tanár, a Pécsi Tudományegyetem Ókortörténeti Tanszékének vezetője. Fő kutatási területe a Római Birodalom története, valamint a hellénisztikus és római kori judaizmus és a korai kereszténység világa. Legutóbb megjelent kötete: *Ézsau három könnycseppje – A zsidók három háborúja Róma ellen* (Budapest, 2024).

Legutóbbi írása az *Ókorban* (Agócs Nándorral, Jusztinger Jánossal és Szabó Ernővel): *Íróanyagok és íróeszközök ábrázolásai római síremlékeken* (2021/1).

„A zsidó teher”, avagy héberek a *gymnasionban* *Mimus vagy diatribé?*

Grüll Tibor

A valószínűleg Hermupolisból származó, Berlinben őrzött papirusz összesen nyolc apró töredékben maradt ránk (BerlPap 13406, frg. a–h), a leghosszabb a (b) jelű töredék, amelyben három columna 15 + 14 + 14, vagyis 43 sort tartalmaz; az (a) jelű töredékben 18 sor, a (g) töredékben 11 sor, míg a (d) töredékben mindössze 4 sor maradt fenn. A szöveget először Wilhelm Schubart közölte 44 irodalmi papiruszsal együtt.¹ Szerinte a kézírás hasonlít a nagy Bacchylidés-papiruszéra,² és paleográfiai alapon a 2. századra végére vagy a 3. század elejére kell datálnunk. Paul



Berl.Pap. 13406. Forrás: Berliner Papyrusdatenbank

Maas a *Gnomon*ban megjelent recenziójában a Schubart által közölt szövegeket úgy nevezte: „Wartetexte”, vagyis olyan munkák, amelyek a jövőben még megfejtésre várnak.³ Kétségkívül ezek közé sorolható ez papirusztöredék is, amely egyetlen általunk ismert ókori művel sem azonosíthatunk.

Azt mindenesetre már Schubart is észrevette, hogy a nyolc fragmentumban részben az atlétikai versenyekkel, részben a színházi előadásokkal kapcsolatos szavak fordulnak elő. Az (a) töredékben szerepel a „két sztadionnyi futás” (διαύλος), a „hosszútávfutás” (δολίχος), a „rövidtávú sprint” (στάδιον); a (c) töredékben pedig a „korosztályok” (ήλικιαί) kifejezés. Schubart szerint a szöveg egy moralizáló diszkurzus, amely az atlétikai játékok iránti szenvedélyt kritizálja.⁴ A Victor Tcherikover szerkesztette *Corpus Papyrorum Judaicarum*-ban *A fragment of a discourse on athletics and theatrical performance* címen adták közre;⁵ a leideni papirusz-adatbázisban *Philosophische Abhandlung über die Sportagone* címen szerepel.⁶ Bár véleményem szerint az (a) töredék 12. sorában a δράμα [színjáték] olvasat nem biztos, ezért nem is veszem figyelembe, ugyancsak az (a) fragmentumban szereplő θεάμα [látványosság] és az ugyanitt olvasható πλις [kis kapu] pedig arra mutat, hogy a szöveg inkább a színház világához – közelebbről a prózai mimushoz – köthető.⁷ Kerkeslager szerint a (b) töredék „Mit nevettek?” közbevetése is ezt valószínűsíti.

A kynikus vagy sztoikus *diatribé*kben gyakorta előfordul a sport iránti szenvedély kritikája. A kynikusok elítélték a versenyszerűen üzőt atlétikát, mert szerintük a mindennapos testmozgás bőven elegendő az emberi test általános karbantartásra. Magának Diogenésnek is több, az atlétika ellen íródott *diatribé*t tulajdonít a hagyomány: „A sportolók azért olyan ostobák, mert disznó- és marhahúsból épülnek fel”.⁸ A gyermekeknek költöket, történetírókat és – természetesen – magának Diogenésnek műveit kellene olvasniuk, ahelyett, hogy idejüket ostoba és felesleges gimnáziumi tornaórákra pazarolnák. A megarai Telés, az egyetlen név szerint ismert kynikus *paidagógos* „megtanította a gyermekeket arra, hogy önmagukra vigyázzanak, egyszerű ételeket egyenek és vizet igyanak. Arra kötelezte őket, hogy vágják le a hajukat és viseljék dísztelenül; járjanak mezítláb, könnyű ruhában; az utcán csendben kellett maradniuk, és nem szabadott maguk körül bámészkodniuk”.⁹ A *diatribé*kre a későbbiekben még visszatérek.

A berlini papirusztöredék iránt a „zsidó teher” említése is nagy figyelmet keltett. A hellenizált diaszpórazsidóság nagy szakértője, Victor Tcherikover (1894–1958) szerint ez valami speciálisan zsidó dolog lehetett, amit egy szereplő a színpadon cipelt magával: „például egy tóratekeres, *tefillin*, vagy zsidóadó”.¹⁰ Azon túlmenően, hogy nehéz elképzelni, miként lehetett a „zsidóadó” a színpadon cipelni, az sem világos, hogy mindez miért váltott volna ki nevetést, illetve undort a nézőkből? Allen Kerkeslager egy 1997-ben megjelent tanulmányában vetette fel, hogy ezen a helyen a *mimus*ban oly gyakori „altesti humor” megjelenítéséről lehet szó.¹¹ A színre lépő férfi – ez az atlétikai kontextusból is biztosra vehető – egy körülmetélt *phallos*t cipelt magával. A *mimus* obszcén altesti humorába ez bőven belefért. Elizabeth Rawson írja *The Vulgarity of Ancient Mime* című cikkében: „Számos, többnyire agyagcserépből vagy bronzból készült kisméretű figurát pantomimszínészek ábrázolásaként azonosítottak groteszk

vonásaik és öltözékük, különösen kopasz fejük, nagy füleik vagy hatalmas, horgas orruk, néha hegyes sapkájuk alapján. Ezekre az alakokra nemcsak az eltúlzott gesztusok, hanem táncuk durva obszcenitása is jellemző. Pigmeusok, törpék, hatalmas kilógó falloszokkal, melyek tánc közben lengnek”.¹² A *mimus* nemhogy a zsidókat, de még a „szent római hagyományt” sem kímélte. Pompeiiben az *Insula Occidentalis* VI.17-es számú házában két falfestményen gúnyolták ki a *forum Augustum* „kanonikus” Aeneas- és Romulus-ábrázolását: mindkettőt majomfejű alakokként, hatalmas kilógó *phallos*-szal örökítették meg. Ennek közvetítője minden bizonnyal a *mimus* volt, amelyben gyakran figuráltak ki mitológiai szereplőket, és Homéros mellett – Costas Panoyatakis kutatásai-ból tudjuk – Aeneast sem kímélték.¹³

De térjünk vissza arra a kérdésre, hogy honnan származik, és mit jelent pontosan a „zsidó teher” kifejezés? Martialis *Epigrammáinak* VII. könyvében szerepel egy meglehetősen sikamlós vers (Csengery János le sem fordította), amelyben a költő megemlíti a *Judaeum pondust*, ami tökéletes latin megfelelője a papiruszban szereplő görög Ἰουδαϊκὸν φορτίον-nak. A vers így szól:

*Inguina succinctus nigra tibi servos aluta
tat, quotiens calidis tota foveris aquis.
Sed meus, ut de me taceam, Laecania, servos
Iudaeum nuda sub cute pondus habet,
Sed nudi tecum iuvenesque senesque lavantur.
An sola est servi mentula vera tui?
Ecquid femineos sequeris, matrona, recessus,
Secretusque tua, cunne, lavararis aqua?*

*Kormos bőrnadrág fedi el szolgád farkát, aki vár rád
mindig, míg a meleg víz simogatva becéz.
Rólam szót se, de hát, Laecania, nézd meg a szolgám:
teste pucér, a metélt vesszeje szédületes!
Meztelenül fürdik minden fiatal meg öreg hím,
s tán csak a szolgádnak volna valódi fasza?
Ó, te szemérmesség! Mért nem mégysz nőekkel a vízbe?
Vár a magánfürdőd, ott mosakodj, te picasa!*

Martialis: *Epigrammák* VII. 35, ford. Csehy Zoltán¹⁴

Egy Laecania nevű gazdag nő egy rabszolgával érkezik a nyilvános fürdőbe, aki – a többi férfi fürdőzőtől eltérően – fekete bőrtangát visel az ágyékán. Ezzel szemben a költő és zsidó rabszolgája nem takarják el nemi szervüket a fürdőben. Shackleton Bailey fordításában: „But my slave, Laecania, to say nothing of me, has a Jewish weight under his lack of foreskin”, vagyis a *Judaeum nuda sub cute pondus habet* fordítása „csupasz előbőre alatt zsidó terhet hord”.¹⁵ Egyesek szerint itt a *penis* bőrének nyújtására szolgáló Galénos által leírt *antilipodermos*-ról lehet szó,¹⁶ de véleményem szerint erre a hipotézisre nincs szükség: a *pondus* egyszerűen a *phallos* megfelelője, amire Martialis valószínűleg a *mimus* nyelvéből származó körülírást alkalmazta. James Noel Adams a *The Latin Sexual Vocabulary* című kötetében több példát is idéz a szatírákból: Lucilius fr. 536: *pellicula extrema exaptum pendere onus ingens* („ez a jókora teher külső bőréhez erősítve lóg lefele”, ford. Grill Tibor); vö. Catullus 63, 5: *devolsit ilei acuto sibi pondera silice* („kovakövet ragadott s dühtől vesztetten kikerélte vele magát”,

ford. Devecseri Gábor); Petronius, *Satyricon* 92, 9: *habebat enim inguinum pondus iam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes* („lábai között olyan ormótlan nagy súlyok himbálódtak, mintha az ember maga csak madzagja lenne a súlyos talizmánnak”, ford. Horváth István Károly).¹⁷ (És persze a priapusi versek is tele vannak ilyesfajta utalásokkal.) Pompeiiben, a Vettiusok házában bejáratánál egy freskón azt ábrázolták, ahogyan Priapus mérlegre helyezi megtermett nemi szervét.¹⁸

Az alexandriai Philón is megemlíti, hogy a görögök nevetésnek tartották a zsidó fiúk és férfiak ezen testi jellegzetességét és sokat gúnyolódtak rajta.¹⁹ A *gymnasioni* környezetben a fiatal fiúk mezítelenül sportoltak, ahol testi jellegzetességük miatt állandóan ki voltak téve a nem-zsidók gúnyolódásának. (Aryeh Kasher elmélete, miszerint a zsidó fiatalok külön „zsidó *gymnasionba*” jártak, minden szempontból tarthatatlan.²⁰) A Josephusnál megörökített római *edictumok*, amelyeket a zsidók szabadsága érdekében adtak ki, állandóan foglalkoznak a zsidók jelenlétével a *gymnasionok*ban.²¹ A syriai Antiocheiában már I. Seleukos Nikatör biztosította a zsidóknak azt a kiváltságot, hogy ne a görögök olaját használják testük bekenésére, hanem a *gymnasiarchos* biztosítson számukra egy összeget, amiből kóser olajat vásárolhatnak.²² A priénéi *gymnasionban* zsidó graffitiket találtak;²³ Kyrénében már Kr. u. 2/3-ban találtak zsidó neveket a helyi *gymnasion ephébosainak* listáján;²⁴ a hatalmas sardeisi zsinagóga pedig a város *gymnasion*-komplexumában épült.²⁵ A témát – egy meglehetősen enigmatikus mondatban – megemlíti Claudius nevezetes levele is, amellyel 41-ben az alexandriai „zsidó háborúnak” igyekezett véget vetni. Azt írja: „elrendelem, hogy [a zsidók] ne férközzenek be a *gymnasiarchosok* és a *kosmétések* által elnökölt játékokba, mivel a saját szokásaikkal [szabadon] élhetnek” (col. V.).²⁶ Claudius valószínűleg kirekesztette a zsidókat az alexandriai *gymnasionokból*, aminek súlyos következménye lett: a zsidók nem tudtak hozzájutni az alexandriai polgárjoghoz, mert annak feltétele volt az *ephébiában* való részvétel. Mivel a *mimus* mindennapi élethelyzeteket jelenített meg a szatíra görbe tükrében, jogos a feltételezés, hogy gyakori lehetett a zsidó fiatalok szerepltetése olyan darabokban, amelyekben a *gymnasionról*, vagy az atlétikai viadalokról esett szó.²⁷

Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a berlini papiruszszövegben sem a narrátor, sem az általa megszólított közönség nem *ellenséges* a zsidókkal szemben, csupán nevetnek szokatlan testi jellegzetességükön. Itt merül fel a kérdés: hol is játszódhatott a darab? A (c) töredékben említett Neapolis ugyan sokféle helyre vonatkozhat, de legvalószínűbb, hogy Alexandria kikötői részét jelenti, amit azért neveztek „Új városnak”, mert a rómaiak nagyszabású építkezéseket folytattak itt, miután megszerezték a város feletti uralmat.²⁸ Alexandria mellett szól az is, hogy ez volt az irodalmi élet központja, s az itteni *mimus* különösen ismert volt zsidóellenességéről, főként a Kr. u. 38–41 között tartó görög-zsidó háborúban, és ebben a városban heves viták zajlottak a zsidók *gymnasioni* részvételével kapcsolatban.²⁹

De térjünk vissza a már említett kynikus-sztoikus *diatribé*-re, amelynek egyik kedvelt témája volt a *gymnasioni* mezítelen testedzés kritikája. A 3. században élt megarai Teléstől ugyan nem sok töredék maradt fenn, de Lukianos *Anacharsis avagy a testedzésről* című *diatribéjében* azt figurázza ki,

hogy az egészséges lelkületű szkíta Anacharsis, aki Solón idejében látogat el Athénba, mennyire megdöbbenőnek tartja a *gymnasioni* mezítelen testedzést és az atlétikai versenyzőket:

SOLÓN: ...*Senki sem érzékeltetheti úgy szavaival azt az elragadtatást, amit az a látvány nyújt, mint ha magad is ott ülsz a nézők között, s figyeled a nagyszerű férfiakat, a szép testeket, csodálatos ügyességüket, félelmetes tudásukat, lebírhatatlan erejüket, merészségüket, becsvágyukat, törhetetlen kitartásukat, szüntelen győzni akarásukat. Biztos vagy benne, hogy nem tudnád abbahagyni a dicséretet, a biztatást, és a tapsot.*

ANACHARSIS: *Biz'istenemre, Solón, még a nevetést meg a csúfolódást sem. Mindazt, amit felsoroltál, a nagyszerűséget, ügyességet, a szépséget és merészséget, egyáltalán nem valami célért vetitek latba; nincs veszélyben a hazátok, nem dülja ellenség a környéket, nem hajítja el senki kényre-kedvre szeretteiteket vagy rokonaitokat. S épp azok, akik szerinted a legkiválóbbak, csak annál nevetésesebbek, mert fölöslegesen szenvednek, gyötirik magukat, szennyel és ütőfoltokkal csúfítják el szépségüket és alakjukat, hogy győzelem esetén egy alma vagy vadolajfaág birtokába jussanak. Mindig felvidulok, ha eszembe jutnak ezek a versenyzők.*

Anach. 12–13, ford. Kapitánffy István

Köztudott, hogy a római értelmiség véleménye sem sokban tért el a szkíta Anacharsisétól.³⁰ Cicero Enniust idézte, aki szerint „a nyilvánosság előtti vetkőzés a gonoszítottak kapuja” (*Tusc. Disp.* IV. 33, 70).³¹ A görög atlétika elterjedésében a római értékek devalválódását és a hagyományos erkölcs degenerációjának egyik legfőbb okát látták. Cicero és Seneca amiatt aggódott, hogy az atlétika miatt elhanyagolják a lélek művelését.³² De érdekes, hogy a túlzott mértékű testedzésnek és a versenysportoknak olyan ellenfele is akadt, mint a görög orvos, Galénos. Tapasztalata szerint ugyanis az atléták vannak a legrosszabb egészségi állapotban, aminek oka a belső szervek károsodása és a túlzott kalóriabevitel, nem is szólva a különféle doppingszerekről.³³

Összefoglalva az eddig mondottakat: a berlini papirusztöredékeken – a „zsidó terhen” kívül – mindössze két szó szerepel, amelyet a *mimussal* lehetett összefüggésbe hozni: ez a „látványosság” (*theama*) és a „kiskapu” (*pylis*), mivel a *dra[.]ma*-ból hiányzik egy betű, vagyis az lehetett *dragma*, *drachma* stb., de semmiképpen sem „dráma”. A „Mit nevettek?” közbevetést sem kell feltétlenül a *mimushoz* kötnünk, mivel a „kiszólások” a *diatribékben* is megfigyelhetők. Az atlétikai versenyek szó-kincse ellenben egyértelmű. A *θέαμα* egyébként nem is speciálisan színházi kifejezés: bármiféle „látványosság” jelent, mint a latinban a *spectaculum*, amit egyformán használtak a színházra, a gladiátor és cirkuszi versenyekre és az atlétikai viadalokra is. A *pylis* szintén nem csak a *proscenium* jellegzetes „kiskapujára” vonatkozhatott – köztudott, hogy a középső „nagykapu” (*valva regia*) mellett volt a két „kiskapu” (*valva hospitalis*) –, hanem a stadionokba is ezen keresztül kellett bemenniük a versenyzőknek. Véleményem szerint tehát egy a sztoikus-kynikus hagyományhoz köthető *diatribével* van dolgunk, melynek fő témája a *gymnasionban* folyó testnevelés és az atlétikai versenyek kigúnyolása. Az ismeretlen szerző en-

nek kapcsán – mintegy mellékesen – említi meg, hogy azért sem érdemes ilyen versenyekre időt pazarolni, mert a zsidó résztvevők látványa – nemiszervük körülmetélése miatt – nevetséges és egyben visszataszító egy görög vagy római szá-

mára. Nem gondolom, hogy prózai *mimusról* vagy valamiféle zsidóellenes szatíráról volna szó ebben az esetben, a zsidóknak ezt az általánosan ismert – és Philón szerint is sokat gúnyolt – testi jellegzetességét csak példaként említette a szöveg.

Jegyzetek

- 1 Schubart 1950, 37.
- 2 A British Libraryben őrzött papirusz (*PLond.* 733 (1907) = *PLond.Lit.* 46 (1927) = TM 59339) valószínűleg szintén Hermopolisból származik, és a Kr. u. 2. században készült.
- 3 Maas 1951, 243.
- 4 Schubart 1950, 71.
- 5 Tcherikover 1964, III, 519.
- 6 Leuven Database of Ancient Books (LDAB) nr. 4970.
- 7 A görög-római színházak *proscenium*ján három kapu volt látható: a középső, a nagyméretű „királyi kapu” (*porta regia*), és mellette két kisebb (*Vitr. Arch.* V. 7, 6, 3).
- 8 DL VI. 27, 33, 49, 68. Saját fordításomban. A sinopéi Diogenés sporttal kapcsolatos nézeteit Dión Chrysostomos is közvetítette számunkra 8. (*Diogenés, avagy az erényről*) és 9. (*isthmiai*) beszédében.
- 9 Telés töredékeit Stobaios hagyta ránk, kiadását lásd Fuentes González 1988. A filozófus-tanítóról lásd még O’Neil 1977.
- 10 Tcherikover, 1964, III. 520.
- 11 Kerkeslager 1997.
- 12 Rawson 1993; Dunbabin 2004.
- 13 Panayotakis 2008.
- 14 Csehy Zoltán fordításában a *Iudaeum pondus* a lényegét adja viszsza filológiai részletek nélkül (Martialis: *Költők, ringvők, pojmák. Válogatott epigrammák.* Válogatta, fordította és az utószót írta Csehy Zoltán. Pozsony, 2003.)
- 15 Gilula 1987.
- 16 Hodges 2001, 401.
- 17 Adams 1990.
- 18 Blanton 2022.
- 19 Philón *De specialibus legibus* I. 2. Vö. Niehoff 2003.
- 20 Kasher 1976. A zsidók általános hozzáállása a görög testedzéshez lásd Harris 1976. A kérdéshez lásd még az alábbi doktori disszertációt is: Jordan 2009.
- 21 Ben Zeev 1998.
- 22 *Ant. Jud.* XII. 120; Ben Zeev 1998, 440.
- 23 Wilson–Burkhardt 2013.
- 24 Lüderitz 1983. Vö. Ritter 2015.
- 25 Yegül 1986.
- 26 A szöveg saját fordításomban és kommentárral jelent meg (Grüll 2020, 96–97).
- 27 Panayotakis 2014.
- 28 Erről lásd Ausfeld 1904.
- 29 Vö. *Corpus Papyrorum Judaicarum* II. 158a. col. I. 5–7; Phil. *Flacc.* 5. [34]; 6. [36–40]; 9. [72]; 10. [84–85].
- 30 Pleket 1998; König 2005.
- 31 Crowther 1980.
- 32 Általánosságban lásd Lee 2013.
- 33 Scarborough 1985; Mammel 2013.

Bibliográfia

- Adams, J. N. 1990. *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore.
- Ausfeld, A. 1904. „Neapolis und Brucheion in Alexandria”: *Philologus* 63, 481–497.
- Ben Zeev, M. P. 1998. *Jewish Rights in the Roman World. The Greek and Roman Documents Quoted by Josephus Flavius*. Tübingen.
- Blanton, T. R. 2022. „Apotropaic Humor. The Fresco of Priapus in the House of the Vettii”: *Archimède. Archéologie et histoire ancienne* 2, 167–182.
- Crowther, N. B. 1980–1981. „Nudity and Morality. Athletics in Italy”: *Classical Journal* 76, 119–123.
- Dunbabin, K. 2004. „Problems in the Iconography of Roman Mime”: C. Hugoniot – F. Hurllet – S. Milanezi (szerk.): *Le statut de l’acteur dans l’Antiquité grecque et romaine*. Tours, 161–182.
- Fuentes González, P.P. 1998. *Diatribes de Télès*. Paris.
- Gilula, D. 1987. „Did Martial Have a Jewish Slave? (7.35)”: *The Classical Quarterly* 37/2, 532–533.
- Grüll T. 2020. Alexandriai Philón: *Flaccus ellen*. Szerk. Uhrman Iván. Máriabesnyő.
- Harris, H. A. 1976. *Greek Athletics and the Jews*. Cardiff.
- Hodges, F. M. 2001. „The Ideal Prepuce in Ancient Greece and Rome. Male Genital Aesthetics and Their Relation to *Lipodermos*, Circumcision, Foreskin Restoration, and the *Kynodesmē*”: *Bulletin of the History of Medicine* 75, 375–405.
- Jordan, H. A. 2009. *A history of Jews in Greek gymnasia from the Hellenistic period through the late Roman period*. PhD disszertáció. University of Georgia.
- Kasher, A. 1976. „The Jewish Attitude to the Alexandrian Gymnasium in the First Century AD.”: *American Journal of Ancient History* 1, 148–161.
- Kerkeslager, A. 1997. „Maintaining Jewish Identity in the Greek Gymnasium. A »Jewish Load« in CPJ 3.519”: *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period* 28/1, 12–33.
- König, J. 2005. *Athletics and Literature in the Roman Empire*. Cambridge.
- Lee, H. M. 2013. „Greek Sports in Rome”: P. Christesen – D. G. Kyle (szerk.): *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*. Oxford, 533–542.
- Lüderitz, G. 1983. *Corpus Jüdischer Zeugnisse aus der Cyrenaika. Nr. 6*. Wiesbaden.
- Maas, P. 1951. „Griechische Literarische Papyri von Wilhelm Schubart”: *Gnomon* 23/5, 243.
- Mammel, K. 2013. „Ancient Critics of Roman Spectacle and Sport”: P. Christesen – D. G. Kyle (szerk.): *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*. Oxford, 603–616.

- Niehoff, M. R. 2003. „Circumcision as a Marker of Identity. Philo, Origen and the Rabbis on Gen 17: 1–14”: *Jewish Studies Quarterly* 10, 89–123.
- O’Neil, E. 1977. *Teles. (The Cynic Teacher)*. (*Society of Biblical Literature, Texts and Translations Number 11, Graeco-Roman Religion No. 3.*) Missoula, MT.
- Panayotakis, C. 2008. „Virgil on the Popular Stage”: E. Hall – R. Wyles (szerk.): *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford, 185–197.
- Panayotakis, C. 2014. „Hellenistic Mime and its Reception in Rome”: M. Fontaine – A. C. Scafuro (szerk.): *Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford, 378–396.
- Pleket, H. W. 1998. „Sport and Ideology in the Graeco-Roman World”: *Klio* 80, 315–324.
- Rawson, E. 1993. „The Vulgarly of Ancient Mime”: H. D. Jocelyn – H. V. Hurt (szerk.): *Tria Lustra: Essays and notes presented to John Pinsent*. Liverpool, 255–260.
- Ritter, B. 2015. „The Judeans of Cyrene under the Julio-Claudians and the Flavians”: *Judeans in the Greek Cities of the Roman Empire. Rights, Citizenship and Civil Discord*. Leiden, 184–197.
- Scarborough, J. 1985. „Galen on Roman Amateur Athletics”: *Aethlon* 2, 171–176.
- Schubart, W. 1950. *Griechische literarische Papyri*. Berlin.
- Tcherikover, V. 1964. *Corpus Papyrorum Judaicarum*. Cambridge, MA.
- Wilson, M. – Burkhardt, N. 2013. „The Late Antique Synagogue in Priene. Its History, Architecture, and Context”: *Gephyra* 10, 169–199.
- Yegül, F. K. 1986. *The Bath-Gymnasium Complex at Sardis*. Cambridge, MA.

Bélyácz Katalin a PTE Klasszika-Filológia Tanszékének vezetője, egyetemi docens. *A salamisi csata emlékezete* című monográfiája 2020-ban, Kerényi Magda általa szerkesztett levelezése 2022-ben jelent meg a Gondolat Kiadó gondozásában.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Periammata* (Nagy Árpád Miklóssal, 2020/2).

Görög mitológémák Thomas Mann regényeiben

Bélyácz Katalin

Kerényi Magda Kerényi Károlyról szóló tanulmányában a görög istenekkel való találkozásnak három, a ma embere számára lehetséges legitím módját nevezi meg:¹ a vallásit vagy kultikusait (amikor keresztény templomok antik kultuszhelyre épülnek), a pszichológiáit (amikor a modern ember álmai és a mitológia ősképei kerülnek kapcsolatba egymással) és az irodalmi-költőit. Előadásomban erről az utóbbiról lesz szó Thomas Mann regényei kapcsán. Három témát érintek: a hermési karaktereket, József ifjú feleségét és Potifárné alakját.

1. A „hermési” karakterek

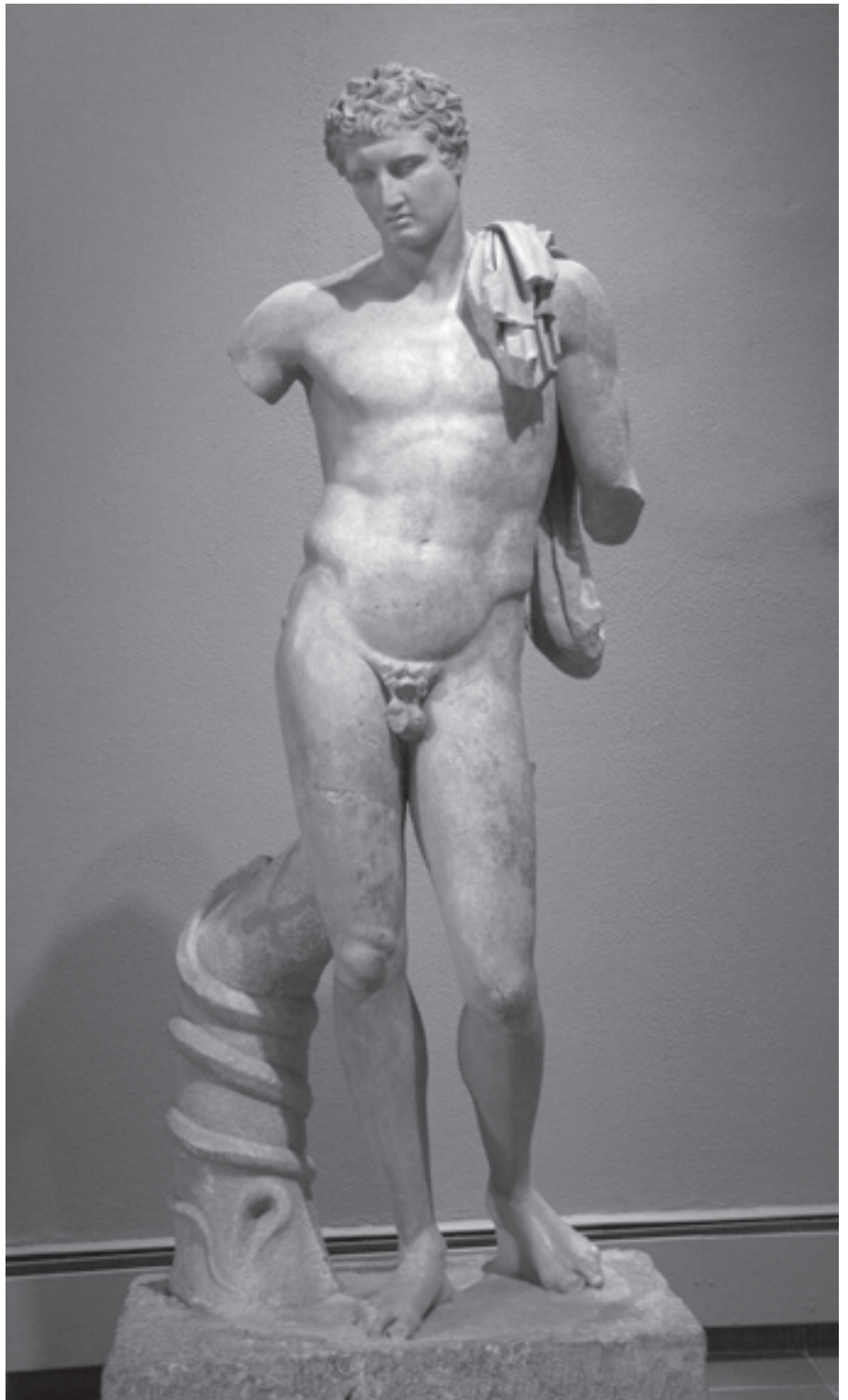
Kerényi Károly és Thomas Mann levelezésük tanúsága szerint kölcsönösen inspirálták egymást Hermés kutatására.² S bár igaz, hogy Thomas Mann több regényalakja sem képzelhető el Kerényi *Hermés, a lélekvezető* című írása nélkül, a kezdeményező mégis Thomas Mann volt. Hiszen Kerényi úgy írja meg a *Hermés, a lélekvezetőt*, hogy már nyolc éve levelezik Thomas Mann-nal,³ többek között Hermésről. Műveik megszületésének hátteréről tehát a fő forrásunk a levelezésük. Ebből az látszik, hogy először Mann ismerte fel magában a vonzalmat a „hermési” iránt, s erről gyakran írt Kerényiinek. Levelezésükben lépésről lépésre járják körül ezt az istenalakot.⁴ Amiről Kerényi utólag úgy számol be, hogy az európai szellemtudományban Nietzsche óta létező apollóni-dionysosi dualizmust először ez a levelezés terjesztette ki hármassággá: Hermés alakjával.⁵ *Hermeion* volt ez: szerencsés találat a szerencsés találatok istenétől. A kezdeményező pedig Hermés keresésében érdekes módon, úgy tűnik tehát, Thomas Mann volt. Nem véletlen, hogy levelezésük bevezetésében Kerényi az androsi Hermés „majdnem sötétbe játszó ragyogását” idézi fel, amelynek képe a Thomas Mann-regények atmoszféráját magába fogadva búvólte el őt.⁶

Thomas Mann első „hermési” regénye, *A varázshegy* még csak távolról tükrözi az isten karakterét, amely nem annyira a részletekben rejlik, hanem az egész mű kisugárzásában.⁷ A szanatóriumregény főhőse, Hans Castorp élet és halál birodalma között jár, amely szférában a görög istenek közül a legotthonosabban Hermés mozog. A legélesebben a síelő kaland során, amikor a hóviharba kerülve mitikus álmot lát,⁸ majd a regény végén is így tűnik el szemünk elől, amikor háborúba vonul, élet és halál között lebegve.⁹ „Isten hozzád, Hans Castorp, az élet egyszerű, féltett gyermeke. Történeted véget ért. Elbeszéltek végig, nem volt sem mulattatóan rövid, sem hosszadalmasan unalmas; hermetikus történet volt. [...] Isten hozzád, akár élsz, akár halsz! Kilátásaid nem a legrózsásabbak; a félelmetes táncmulatság, amelybe belesodrótál, még jó néhány bűnös esztendeig eltart, és nem mernék nagy összegbe fogadni, hogy ép bőrrel menekülsz. Őszintén szólva nem is igen törődünk vele, nyitva hagyjuk a kérdést.” Hans Castorp Kerényi szavával „egy majdnem hermési, de még határozatlan entelecheia”¹⁰ – Kerényi ugyanis, Goethe nyomán, entelecheiának, az író teljes valójának nevezi a hermési karakterhez való vonzódást.

A József-tetralógiában az ifjú József karcsú alakja először „a nem fenséges, de éppen ezért annál megindítóbb ifjúi szépség szimbólumaként” ölt távolról hermési vonásokat.¹¹

Az érett József a negyedik kötetben válik kiteljesülten hermésivé, hermési entelecheiává. Thomas Mann így vall erről a *Das göttliche Kind* (magyarul *Gyermekistenek*) olvasása után: „Az a mitológiai alak, aki engem most szükségképpen egyre jobban vonz, és akiről annyi szépet találtam ebben a könyvben, a holddal kapcsolatos Hermés. Ő kísértett már idáig itt is, ott is a József-könyveken keresztül; de az utolsó kötetben, mely a hőst mint minden hájjal megkent gazdasági minisztert mutatja be, az eredeti Tammuz-Adonis szerepből egyre jobban Hermésszé alakul át. Akciói és tranzakciói másképp aligha igazolhatóak, mint az isteni kóperegény szellemében.”¹² Hermési alak itt József körül már a futár is, aki a Fáraó első fullajtárjaként futva-röpülve érkezik hozzá, hogy a Fáraóhoz vigye: „József, aki az írószobában foglalatostkodott, nagyon jól észrevette ezt az érkezést, futást és röpülést, de nem méltatta figyelemre, akkor sem, amikor figyelmeztették rá.”¹³

Magának Józsefnek az alakját pedig így írja le „A kópé szolgáról” című fejezetben a regény: „Ez a mitikus népszerűség, amelyet József elért, és amelynek megszerzésére bizony egész lényével mindenkor törekedett is, mindenekelőtt rendszabályainak azon a szivárványszínekben játszó keverékén, mosolygó tekintetű kétértelműségén alapult, amely mintegy két irányban működött, és teljesen személyes modorban és mágikus tréfával kötött egybe különböző szándékokat és célokat. Azért beszélünk tréfáról, mert ennek a princípiumnak helye van történetünk kis kozmoszában, és mert korán eldöntetett, hogy a tréfa olyan természetű, mint valami futár vagy ügyes ügyvivő, ellentétes szférák és befolyások: például naphatalom és holdhatalom, apajog és anyajog, a nap és az éj áldása között, sőt, hogy közvetlenül és átfogóan megmondjuk: élet és halál között. Ennek a karcsú-fürge, vidáman kibékítő közvetítő természetnek nem akadt igazi kifejezése egy istenszemélyben a Józsefet befogadó ország, a fekete föld országa területén. [...] Csak Fáraó, akinek messze földről hírt hoztak minden isteniről, csak ő hallott ilyen jellegű istenség tökéletes alakjáról, és József Fáraó kegyelmét elsősorban annak a körülménynek köszönhette, hogy Fáraó felismerte benne a barlanglakó gyermekkópénak, a pajkos csí-



1. kép. Az androsi Hermés, Kr. e. 1. sz. – Kr. u. 1. sz. eleje. Andros, Régészeti Múzeum

nyek urának vonásait, és joggal mondhatta magában, hogy egy király sem kívánhat magának jobbat, mint hogy ennek a kedvező istengondolatnak megjelenése és megtestesülése legyen a minisztere.”¹⁴

A Szélhámos, Felix Krull életrevaló-rugalmas alakja ki-mondatlanul is tele van hermési vonásokkal. Először is, hogy olyan jól beszél és bármely nyelven, amit hall, könnyen kifejezi magát: „jól jár a kereplőd”, mondja neki az órásmes-



2. kép. Hádés és Persephoné trónuson. Terrakotta pinax, Kr. e. 5. század első fele. Reggio Calabria, Régészeti Múzeum

ter.¹⁵ A szerencséjét megalapozó kis szattyánbőr ékszeres kazetta¹⁶ hermési ajándék volt, *hermeion*: szerencsés találat. Az ékszerek eladása a főszereplő és kollégája közös vállalkozása Koinos Hermés, a közös isten jegyében,¹⁷ amit a tréfás-testvéri elszámolásuk is tanúsít. Krull büszkeségből nem meri bevallani, hogy kevesebbet kapott, mint amennyit reméltek, de Stanko rájön és kiegyenlíti neki a különbözetet.¹⁸ A kis Eleanor Twentymant, aki belebolondul Felixbe, arra biztatja, hogy ne vegye olyan nagyon komolyan, próbálja meg – hermési módon – tréfás gúnnyal tekinteni saját érzelmeit.¹⁹ S a regény végén, a lisszaboni Zouzou, aki rögtön elbűvöli a főhóst, maga a tüskés-kötekedő gúnyolódás.²⁰

Krull hermési csibészséggel folytat egy darabig kettős életet: pincérként szolgál egy hotelben és szabad napjain szépen felöltözve úrként szórakozik.²¹ Amikor egyik vendége, a márki erre rájön, és rábeszéli, hogy cseréljenek szerepet: lépjen a helyébe, és az ő nevével menjen a világszerte útra, amit a szülei kényszerítenek rá, a humorérzékére apellál.²² Krull válasza úgy hangzik, hogy ő a maga részéről a lehető legkomolyabban veszi a tréfát. A csiny valójában előbb neki jutott az eszébe.²³

Amikor nemlétező tenisztudását kell bizonyítania, a tornacipőben szárnyas cipőt érez a lábán.²⁴ Thomas Mann maga így vall Krull hermési alakjáról: „Isten a megmondhatója, nem voltam tudatában annak, hogy egy hermési regényt alapozok meg, amikor vagy 40 évvel ezelőtt elkezdtem. Nem járt több az eszemben, mint hogy a művészetet megint egyszer álrühába bújtassam és parodizáljam. Csak a későbbi folytatásba csúsztak be, a »József« közelsége révén, bizonyos asszociációk, és felbukkant ennek az istennek a neve.”²⁵

Így aztán ennyi sejtetés mellett kimondva is megjelenik a hermési elem Felix Krull leírásában: szépségének érzékeltetésére Frau Houpfle-Philibert „Hermés-lábaknak” nevezi lábait.²⁶ Ennek kapcsán kezdenek el beszélgetni Hermésről, akiről Felix addig sosem hallott.²⁷ A hölgy, akié amúgy a kis ékszeres kazetta volt, amit Felix elvett, meglepetésére felvilágosítja, hogy Hermés a tolvajok hajlékony istene, amibe belepirul. Amikor aztán a hölgy megtudja tőle, hogy ő vette el az ékszereket, egyenesen Hermésnek becézi, mondván, mennyivel drágább a tolvaj, mint amit ellopt. Évődés közben egyenesen lopásra szólítja fel őt, kéri, követe-li, hogy a jelenlétében lopjon, hallhassa a lélegzetét lopás közben. Ezt a játékot szerelmi ajándéknak nevezi: szerelmük leggyönyörűbb beteljesülésének.²⁸ Innentől fogva Felix a márki tanácsára, ha mitológiai tudását akarta fitogtatni, csak Hermésről beszélt. Amikor, immár a szerepcsere után, a vonaton a lisszaboni

paleontológussal beszélget, így kerül Hermésre a szó: az elegáns istenre. Akinek olyan arányos a testalkata: az emberi test mértéke szerint, amiben a legtitokzatosabban van elrejtve az arányosság.²⁹

Thomas Mann hermési regényalakjai legalább annyira megvilágítják Hermés, mint Hans Castorp, József vagy a Széllámos alakjának lényegét. Ezért jelenthettek inspirációt Kerényi számára is – Hermés kutatásához. Érdemes itt utalni arra, hogy a József IV. kötete (1941–43) párhuzamosan jelent meg a *Hermés, a lélekvezetővel* (1942–1944).³⁰ A Hermés-alak leírása tehát a kölcsönös inspiráció hatására egyszerre érik meg a két nagy alkotónál.

2. Persephoné: József ifjú felesége

Amikor a *József és testvérei* negyedik kötetében József a Fáraó udvarában szolgál, a Fáraó feleséget választ a számára: „Ki volt ez a mátká, József házastársa, és hogyan hívták? [...] Aszenáth volt, a leányzó, az oni napfőpap leánya. Ilyen magas-

ra nézett Fáraó választásánál – magasabbra már nem nézhetett. Ré-Horahte fő házipapjának leányát feleségül venni majdnem hallatlan dolog volt és szentségtöréssel határos – noha természetesen a leány házasságra és anyaságra rendeltetett, és senki nem kívánta, hogy hajadon és megösmertlen maradjon. Mégis az, aki megkapta, valamilyen – noha szükséges és kívánatos, de egyúttal sötét, gatzettel határos módon – rablónak számított. A leányt nem adták oda, hanem elrabolták – ez volt a vélemény, az észjárás az ő esetében, jóllehet minden a maga rendjén és hibátlan megbeszélés szerint történt –, és nem akadt még egy szülő pár a világon, aki ekkora hűhót csapott volna abból, hogy gyermekük férj kezébe került.³¹ A lány násza tehát elrablás, ahogy Persephonét rabolja el Hadés. A párhuzam még tovább is folytatódik: „Kivált az anya volt teljesen kétségbeesve és magánkívül, vagy úgy tette magát; kezét tördelte, és úgy viselkedett, mintha őt magát erőszakolták volna meg, vagy meg akarnák vele tenni, amiért is ez alkalommal tett nyilatkozatai között – persze inkább szertartásszerű, mint komolyan gondolt – bosszúeszkük is szerepeltek.”³² Az anya alakja tehát a gyászoló Démétérét idézi fel. A szertartásszerű gyász a mítosz gyászfolyamatát folytatja.

Persephoné alakja még nagyobb közelségbe kerül, amikor a regény a lány nevét, epithetonját magyarázza: „Mindez pedig azért történt, mert a napleány leányságát a szentség különös páncélja és pajzsa és – alapjában mégis érintésre szánt – érintetlenség vette körül. Szüzességtől övezve, mint senki más, a szüzek szüze volt ő, szigorú értelemben vett leányzó, a leány maga. A köznévi egyenesen tulajdonneve lett: »Leányzó«-nak nevezték és hívták élete hosszát, és a férj, aki megtörte leányságát, a leányrabló általános felfogás szerint isteni vétket követett el – noha a főnevet a melléknév enyhítette, megneemesítette és bizonyos mértékben megszüntette.”³³ *Expressis verbis* Koré jelenik meg ezekben a sorokban, az isteni Lány, ahogy Persephonét hívják. És Persephoné sorsát tükrözi József Koréja is: „A szülők bizonyos értelemben sohasem egyeztek bele abba, hogy a leány a férjé legyen, és a házassági szerződésben annak rendje és módja szerint feltételül szabták, hogy a gyermek nem lakhat állandóan a sötét rabló mellett, hanem az évnék bizonyos, nem is csekély részét, a napszülőknél tölti, hogy ismét mint szűz éljen mellettük – a feltételt aztán nem tartották be mindig szó szerint, hanem inkább csak jelképesen, a feleség látogatásainak formájában a szülői háznál, ami különben is általános szokás.”³⁴ Persephoné alakját idézi fel tehát az is, hogy a Lálynak az év bizonyos szakát, még ha jelképesen is, újra a szülei mellett kell töltenie. A jelképes távollét a férjtől ugyan csak a mítosz megisméltése.

A 'József nászt ül' című következő fejezet bevallottan Kerényi *Az isteni leány* (magyarul *Prótagonos Koré* címmel jelent meg) című írásából merítkezik.³⁵ Mann így ír erről Kerényinek: „mégiscsak meg kell tudnia, hogy »Az isteni leány« szerencsésen rám talált, és hogy ez a rendkívül érdekes könyv bőséges és élvezetes tanulságokkal szolgált. Egy szép nap majd meg fogja találni ennek nyomait az utolsó »József«-kötetben, abban a fejezetben, amely a Felemeltetettnek a házasságát írja le az Onból való Aszenáth leányzóval, és amelyet éppen most írok. Hogy ott a szüzesség szüzességgel találkozik, elég alapnak látszott számomra, hogy valami misztériumszerűt csináljak belőle, melyben elég vakmerően, vagy ha így jobban tetszik, orcátlanul egy és más démétéri-eleusisi vonást használ-

tam fel.”³⁶ A menyegző leírása, amelyet az író a házasságkötés misztériumainak nevez, a Kerényinél leírt eleusisi misztériumokat idézi.³⁷ A férfiak is az istennő violaszín ruhájában lépnek fel, mirtuszágakkal, mirtusznyalábokkal és fáklyákkal, és Gorgó-szerű maszkot viselnek. A férfiak kezében kis kancsó, a nők fején világító, s egyúttal magokat tartalmazó edény, néha nyílvándorbotokat és tarisznyákat hordanak.

Mitikusan is értelmezhető rejtett motívum tehát, ha pont abban a kötetben, amelyben József mint Kenyéradó jelenik meg – márpedig ez a tevékenység a görög mítoszban Démétér égisze alá tartozik –, József ifjú felesége épp Démétér lánya, Persephoné alakját ölti.

3. „A mi Enink”: a szerethető Potifárné

A regénybeli Potifárnét Mut-em-enetnek hívják. Az író olykor így nevezi: „a mi Enink”.³⁸ Ez csupán egy kiragadott példa arra az empátiára, amellyel a regényíró megrajzolja ezt az alakot. Egy szerethető Potifárnét látunk a tetralógia harmadik kötetében, aki eleinte tiltakozik saját érzelmei ellen, amelyek aztán legyőzik őt. Mut-em-enet története a harmadik könyv hatodik és hetedik fejezetében egy klasszikus görög tragédia struktúráját mutatja: a „félreismerés” okozta *hamartia* kibontakozásával.³⁹

Mut-em-enet érzékeny leírását Jan Assmann az író saját erotikus élettörténetével magyarázza.⁴⁰ Sokkal inkább hagyatkoznék itt mégis Kerényi alapvetésére: „ilyennek látom Thomas Mannt, lerázva róla mindent, ami mulandó, bizalmas, társadalmi, efemer [...]”,⁴¹ és így nem életrajzi adalékokra, hanem magára a regényalakra összpontosítanak. A teljes szívvel megértő bemutatás egészen az utolsó pillanatig, a szerelmi varázslásig, majd az igaztalan rágalom kikialtásáig érvényes, sőt még ennek a leírásában is ott a részvét és a tapintat: mondván, fájdalmas, hogy el kell ismernünk a vétkét. Egy kiszolgáltatott asszony képét látjuk akkor is, amikor a legfőbb vétek, a szerelmi varázslás „tisztátalan rejtelmének” leírását vezeti be az író: „Így történt hát, hogy Mut-em-enet, a büszke, elfajultságában és a szerelmi szenvedéstől megzavartan olyan cselekedetre szánta rá magát, amelyet nemrég még előkelően elutasított magától [...] mégpedig megjuhászító szerelmi varázs céljából áldozni egy förtelmes alvilági istenségnek, akinek nevét nem is ismerte, és nem is akarta ismerni [...]”.⁴² Amikor pedig József és Potifárné kettesben találkoznak, így hangzik a regény: „Itt elhallgat a történet. Azaz: hallgat a jelenlegi megfogalmazás és ünnepi előadás, mert amidőn eredetileg történt és önmagát beszélte el, semmi esetre sem hallgatott, hanem továbbhaladt ott bent a homályos szobában mint izgatott beszélgetés, [...] amire azonban mi a gyöngédség és emberi tapintat fátyolát vetjük. Akkoron ugyanis önmagában és tanúk nélkül történt, most és ma pedig a nagyközönség előtt játszódik le – döntő különbség tapintatérzésünk számára, senki sem tagadhatja.”⁴³ Amikor végül Potifárné vádat kiált, így szól a regényíró: „ekkor tartotta azt a híres beszédét, amely mindenkor az emberiség megvetését hívta ki, és amelyet mi is, akik különben részvételt vagyunk Mut-em-enet ügye és híre iránt, kénytelenek vagyunk kárhóztatni – nem állításainak valótlansága miatt, melyek a valóság ruhájaként még csak megjárták, hanem demagógiája miatt, amit nem restellt izgatásra használni.”⁴⁴

Nem utolsósorban pedig a Mut-em-enet iránti részvét hal-latszik ki József szerepének megítéléséből is: „Minden okunk megvan rá, hogy párhuzamot vonjunk az asszonnyal szemben elkövetett bűne és ama régi bűne között, amellyel testvérei ellen vétkezett. Ismét túlságosan messzire ment abbéli vágyában, hogy az embereket »meghökkentse«, szeretetreméltóságának hatását, aminek örvendeni s amit Isten nagyobb dicsőségére kihasználni és növelni jó joga volt, ismét könnyelműen engedte elburjánozni, veszedelmesen elfajulni és feje fölé nőni: előbbi életében e hatás a gyűlölet negatív alakját öltötte, most pedig a szerelmi szenvedély túlságosan is pozitív és ezért ismét romlásba döntő alakját. Elvakultan éppúgy elősegítette egyiket, mint a másikat, és félreértve az asszony elhatalmasodó érzéseinek önmagában támadó visszhangját, még a nevelőt is akarta játszani – ő, aki nyilvánvalóan maga is rászorult még a nevelésre. Nem tagadható, hogy ez a bűn büntetésért kiáltott; közben persze csöndes somolygással kell megjegyeznünk, hogy ez a jogos hamarsággal bekövetkező büntetés mennyire csak arra irányult, hogy további szerencséjét szolgálja, amely az elpusztultnál sokkal nagyobb és ragyogóbb lett.”⁴⁵

Nem egy álnok asszonyt látunk itt hát, hanem egy végső kétségbeesésében vétkezőt. Ez az alak felidézi a görög mitológiából Phaidra alakját, főként Euripidés megfogalmazásában.⁴⁶ Phaidra azonban több ponton mégsem alkalmas párhuzam, hiszen Mut-em-enet nem a mostohafiába szeret bele, s csupán „címzetes férje” van a kasztrált Petepre személyében, valamint József nem hal meg Mut-em-enet ármányának következtében, hanem ellenkezőleg még magasabb dicsőségre jut, ráadásul Hippolytos szigorúan elutasítja magától Phaidrát, míg a regénybeli József „nevelő” viselkedése a fentiek alapján kevésbé egyértelmű – ez a „mosolygó tekintetű kétértelműség” szintén hermési elem József alakjában.

Ám ha az alapmotívumot nézzük, Goethe szavával: „hogyan kavar fel egy női lelket egy idegen érkezése”,⁴⁷ akkor kínálkozik egy másik párhuzam is. Hiszen a herélt hivatalnokkal házasságban élő magányos nőben lakozik egy vágyakozó, elcsábult és szerelmes lány is, a görög mítosszal szólva Phaidrán túl egy Nausikaa. Az ő sorsát pedig Karsai György nyomán a legtragikusabb női sorsnak nevezhetjük.⁴⁸

Jegyzetek

- 1 Lásd Bélyácz 2022, 215–219.
- 2 Mann–Kerényi 1989.
- 3 Lásd alább, 29. jegyzet.
- 4 Mann–Kerényi 1989, 53, 55, 65, 66, 67, 77, 109, 110, 112, 114.
- 5 Mann–Kerényi 1989, 31.
- 6 Mann–Kerényi 1989, 28.
- 7 Mann–Kerényi 1989, 29.
- 8 Mann 1969, II, 176–216. (*A varázshegy*ből vett idézeteket Szöllösy Klára fordította.)
- 9 Mann 1969, II, 518.
- 10 Mann–Kerényi 1989, 35.
- 11 Lackó Miklós, lásd Mann – Kerényi 1989, 10.
- 12 Kerényinek, 1941. február 18-án, ford. Petrolay Margit, idézi Kerényi Magda: Bélyácz 2022, 218.
- 13 Mann 1968a, II, 584. (*A József és testvéreiből* vett idézeteket Sárközi György, illetve Káldor György fordította.)
- 14 Mann 1968a, II, 920.)
- 15 Mann 1968b, 157. (*Az Egy szélhámos vallomásaiból* vett idézeteket Lányi Viktor fordította.)
- 16 Mann 1968b, 125.
- 17 Koinos Hermést kívántak egymásnak ketten, ha közös vállalkozásba kezdtek. Lásd Kerényi 1984b, 31.
- 18 Mann 1968b, 163.
- 19 Mann 1968b, 205.
- 20 Mann 1968b, 281–282.
- 21 Mann 1968b, 239.
- 22 Mann 1968b, 239.
- 23 Mann 1968b, 238.
- 24 Mann 1968b, 327.
- 25 Kerényinek, 1954. október 17-én, Doromby Károly fordítása, idézi Kerényi Magda: Bélyácz 2022, 218.
- 26 Mann 1968b, 173.
- 27 Mann 1968b, 173.
- 28 Mann 1968b, 177.
- 29 Mann 1968b, 260–261.
- 30 *Eranos-Jahrbücher* 1942, *Albae Vigiliae* 1944.
- 31 Mann 1968a, II, 702.
- 32 Mann 1968a, II, 702.
- 33 Mann 1968a, II, 702–3.
- 34 Mann 1968a, II, 703.
- 35 Fischer 2002, 736–738.
- 36 Kerényinek 1941. szeptember 7-én, Petrolay Margit fordítása. Mann–Kerényi 1989, 111.
- 37 Kerényi 1984a, 456–457.
- 38 Mann 1968a, II, „A mi Enink”: 179, 181, 296, 308, 375; „A mi Mutunk”: 443, 451.
- 39 Fischer 2002, 608.
- 40 Assmann 2006, 134: „wobei er bekanntlich auf seine eigenen Erfahrungen unerfüllbarer homoerotischer Verliebtheit zurückgreift”.
- 41 Mann–Kerényi 1989, 34. (Lackó Miklós előszava.)
- 42 Mann 1968a, II, 467.
- 43 Mann 1968a, II, 492–493.
- 44 Mann 1968a, II, 496.
- 45 Mann 1968a, II, 476–477.
- 46 Mann–Kerényi 1989, 84: „Mut-em-enettel, Euripidés Phaidrájának ez újonnan született testvérével” (Petrolay Margit fordítása).
- 47 „Die Rührung eines weiblichen Gemüths durch die Ankunft eines Fremden” Schillernek írt levél, 1798. május 14. <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1798/421-an-schiller-14-februar-1798/> idézi Tar 2009, 261, 41. jegyzet.
- 48 Vö. Karsai György kiadatlan előadását *Odysseus és a nők* címmel. A Nausikaa alakjában rejlő tragikumhoz lásd elsősorban Goethe, *Nausikaa* c. tervezetét, amelyben Nausikaa a végén öngyilkos lesz. Alapvető: Blumenthal–Haufe–Atkins et al. 2005, 480–490. A töredékről magyarul lásd Tar 2009. Nausikaa tragikumához vö. még Kodály Zoltán Bálint Aranka versére írt dalát, lásd Kodály 1924, 7–9. Minderről Bélyácz (előkészületben).

Bibliográfia

- Assmann, J. 2006. *Thomas Mann und Ägypten*. München.
- Bélyácz K. 2022. *Kerényi Magda válogatott levelei és írásai*. Budapest.
- Bélyácz K. (előkészületben). *Négy változat a Nausikaa-témára*.
- Fischer, B.-J. 2002. *Handbuch zu Thomas Manns Joseph-Romanen*. Tübingen–Basel.
- Blumenthal, L. E. – Haufe, E. – Atkins, S. et al. 2005. *Goethes Werke. Band V. Dramatische Dichtungen III* (14. kiad.) München.
- Kerényi K. 1984a. „Prótoigonos Koré”: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Budapest, 427–471.
- Kerényi K. 1984b. *Hermész, a lélekvezető*. Ford. Tatár György. Budapest.
- Kodály, Z. 1924. *Négy dal*. Budapest.
- Kurzke, H. 2014. *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Josephroman*. Frankfurt a. M.
- Mann, Th. 1968a. *József és testvérei I–II*. Ford. Sárközi György, Káldor György. Budapest: Magyar Helikon.
- Mann, Th. 1968b. *Egy szélhámos vallomásai*. Ford. Lányi Viktor. 3. kiad. Budapest: Európa.
- Mann, Th. 1969. *A varázshegy I–II*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Magyar Helikon.
- Mann, Th. – Kerényi K. 1989. *Beszélgetések levélben*. Ford. Doromby Károly, Petrolay Margit, Soltész Gáspár, Szondi Béla. Budapest.
- Tar I. 2009. „Goethe Nausikaa-töredéke”: *Antik Tanulmányok* 53, 253–276.

Messzi-e a sivatag? A messzeség dramaturgiai funkciói a kortárs Antigoné-előadásokban

Jákfalvi Magdolna

Karsai Györgynek

„A régi és a modern világ minden nagyszerű műalkotása közül – körülbelül mindent ismerek, s kell, hogy mindenki ismerje s mindenki ismerheti – ebből a szempontból az *Antigonét* tartom a legkiválóbb, legmegnyugtatóbb műalkotásnak.”

(G. W. F. Hegel)¹

A mikor Sophoklész *Antigoné* című tragédiáját Kr. e. 441-ben bemutatják az athéni Dionysos-színházban sokezer néző előtt, az ég betölti a látvány tereit, a horizont kijelöli a síkokat, a messzeség érzete áthatja a történeteket.² Amit a néző lát, az távoltság, amit érez, az szabadság, hiszen a görög színház tere a természet tere, s inkább a valóság része, semmint annak épített változata.³ Minden pillanatot a valóság sokszólamúsága vezet fel, a szél, a tenger, a madarak, az emberi tömeg morajlása veszi körbe a játékot.

Az *Antigoné* minden drámák modellje,⁴ de a realista színházi scenográfia réme. A tragédia a királyi palota előtt játszódik, mindenki itt szólal meg, ez a beszéd helye,⁵ de ami történik, a harc, a királlyá kinevezés, az eltemetés, az öngyilkosság, az mind igen távoli. A tettek helye és a beszéd helye messze kerül egymástól, s ez a kőszínházi praxisban beláthatatlan messzeség lesz feszülten izgató, ez a beláthatatlanság szabályozza a dramaturgiai funkciókat. *Ott* megtörténnek a dolgok, *itt* elmondjuk, s a távoli és közeli váltakozása feszíti a figyelmet és megküzd azzal, hogy mindig a valóság tapasztalatával olvassuk/nézzük a fikciót. Ezért tesszük fel a kérdést: érthető-e bármi is kétezeröttszáz év távlatából a tényleges messzeségből.

A messzeség érzetét a megtett távolság és az eltelt idő viszonya határozza meg, s e viszonyoknak poétikailag rendezettnek kell lennie, hogy az ekként kialakított valószerűség (*vraisemblance*) körbevehesse az olvasót/nézőt. Mivel azonban a távolság érzékelése arányos a távolság leküzdésének fizikai nehézségével, vagyis máshogy értjük a pusztaságot gyalogosan és sárkányrepülve, máshogy értjük, amikor látjuk és amikor elképzeljük, a technikai lehetőségek változásával a teátrális gyakorlat is változik. Mi minden következik mindebből?

Az első következmény, hogy a szöveg magára marad. Sophoklész egy majd kétezeröttszáz éves szöveg szerzője, tragédiája fordítások és adaptációk sokaságán alakult, és különös módon sokkal kevesebbet kerül színpadra, és talán még kevesebben olvassák, mint kulturális pozíciójából adódóan elvárnánk. A másik következmény, hogy az *Antigoné* című dráma értelmezői hálóját ritkásan szövi át a szövegdramaturgiai tapasztalatok fonala, így a mozgásokra, a megszólalásokra vonatkozó színházi szabályok könnyen feledhetővé és felülírhatókká válnak. A vének kara lehet egyetlen színésznő,⁶ Kreónt játszhatja nő,⁷ Oidipus gyerekei lehetnek menekültek⁸ vagy megszállt őslakosok,⁹ egyetlen *dramaturgiai* mozzanatot kell csak megtartaniuk, hogy a palota és a csatatér közötti távolság mindig messzi és mindig állandó legyen, hogy működjön a sophoklési tragédia.

Bármilyen keveset látjuk az *Antigonét* színpadon, tudjuk, hogy játszani kihívás, színészmestermű, hiszen Antigoné nemcsak egy főszerep, nem is csak egy hosszú monológokkal dúsitott jutalomjáték, hanem mentális és jellemzően kulturális teher, mely képes összezavarni az alkotói energiákat. Mindemelllett Antigoné története életszerűnek elismert fikció,¹⁰ mely éppúgy magán viseli a saját szöveghelyükből

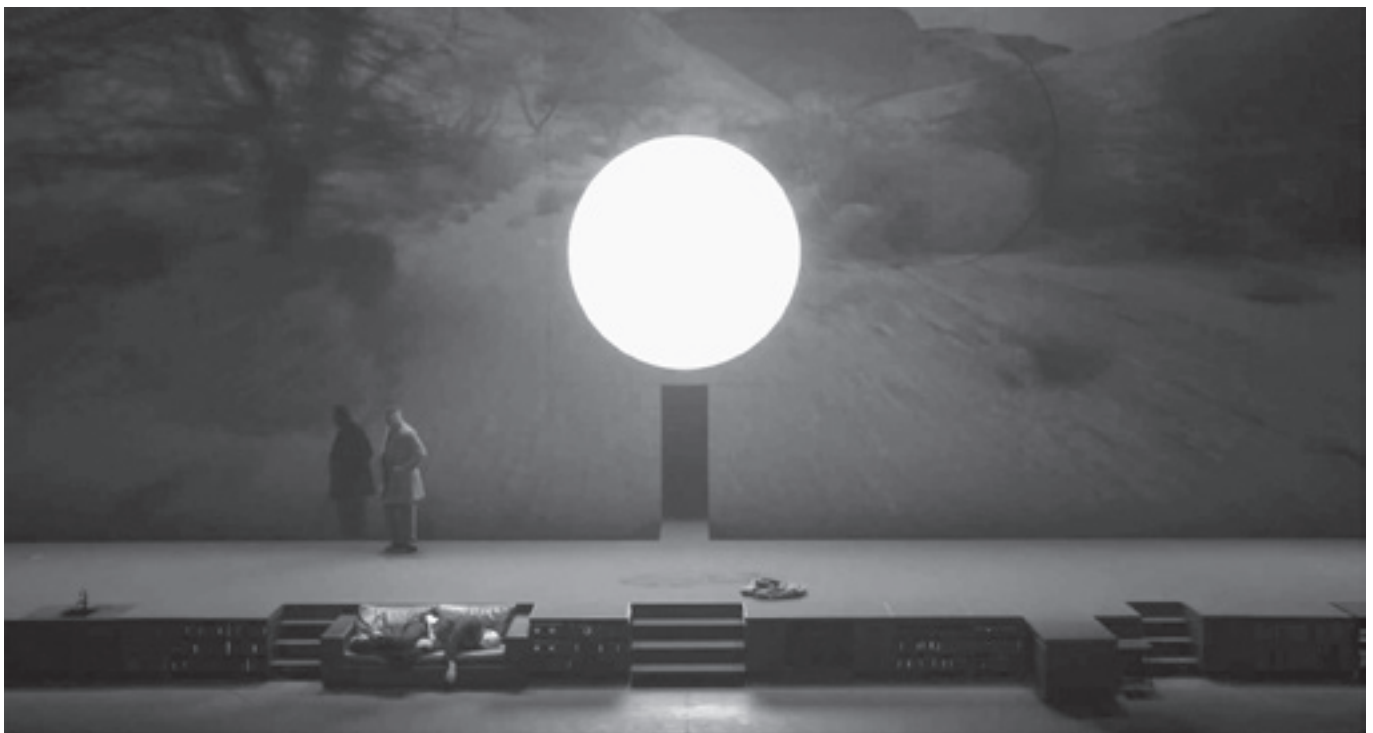
kiszakadt karakterek terhet, mint Hamlet, mint Tartuffe, mint Phaedra. Vagyis Antigoné kulturális mintaként, lélektani esetként, sociopolitikai modellként jelenik meg, színpadra lépése hordozza a már meglévőket. Az efféle játék- és alakítástörténet-elemzés mindig nehézkes, általában (és most is) képzőművészeti emléktöredékek és a gondolkodói elemzések halmazából rekonstruáljuk az olvasói-nézői elvárásokat.

Antigoné-ábrázolások

Talán a messzeség okán, de igen ritkán idézzük Antigoné múltbéli alakításait. Míg Hamlet David Garrick és Vlagyimir Viszockij és Gábor Miklós, Phaedra Marie Champmeslé, Sarah Bernhardt, Dominique Blanc, addig Antigoné talán Irene Papasként világlik elő egy 1961-es filmről, de magyar színészek legendás szerepei között nem látjuk. A képi ábrázolások is visszafogottak, Antigoné legtöbbször Isméné vagy Oidipus mellett áll, holttest mellett térdel vagy az ő halott teste mellett térdelnek mások, de látványos, hogy ez a fiatal lány csak valaki mással együtt válik Antigonévá. Antigoné a sophoklési tragédiában szinte egyetlen érzelmi állapotot tart egy teljes órán át, nincsenek kételyei, bár félelme igen, de nem kell döntenie, nem vívódik, így drámai karakterének ábrázolása statikus színészi feladat. Antigoné tudja, hogy eltemeti Polyneikést, tudja, hogy készülnie kell a halálra, sír és sirat, mert saját sorsa és a családé, egész Thébaié véget ér ezzel a döntésével. A döntés a határozottság, a sírás a fájdalom képével keveredve építi fel a karaktert, s nem véletlen, hogy a színházi archívumi képeken, a huszadik századtól, kísért egy egyenmegjelenés. Antigoné mezítlábas vagy sarus, ő a klasszikus görög lány chitónban, de vélhetően inkább erős képzőművészeti, mint színházi alakítástörténeti hagyományról beszélhetünk – a digitális archívumok megnyitása óta mindenképp.

A színházi játéknyelv képzőművészeti alkotásokon keresztül töredékeiben felderíthető, jó példa erre, amikor a New York Public Library Digitális Gyűjteménye elérhetővé tette Emil Teschendorff 1892-es *Antigoné*-metszetét. A képen két fiatal nőalak szemből-oldalról látszik, az első feketében, kinéz a síkból, a második kérlelően ráomlik, fehér lepelben. A kép címéből (*Antigoné és Isméné*) azonnal tudjuk, a magasabb, határozottabb, sötéthajú Antigoné, a másik, a szőke, Iszméné, testvérek ők, Oidipus lányai. Teschendorff követi azt az ábrázolási kánont, mely a dráma domináns Antigoné–Kreón ellentétdiskurzusát Antigoné–Isméné viszonyával készíti elő. A kép a fekete-harcias, szőke-lágy metaforizációt használja, az Antigoné-mondakörből a kérlelés mozzanatával emeli elénk a kérlelhetlent. Antigoné fekete lepelben, határozottan, kifelé néz a képből, kezében egy váza áldozati olajjal, húga alacsonyabb, válláról félrecsúszott a fehér chitón, kibomlott szőke haját bodorozza a szél, puha és gyenge.

Ezt az Antigoné–Isméné-párost így, feketén-szőkén látjuk számtalanszor a színpadon,¹¹ és egyértelmű, hogy a különböző megjelenés segíti a nézőt, hogy a játék elején könnyedén azonosítsa a szereplőket. És abban is segít, hogy a határozottság a gyengeséggel párban láthatóvá váljon. Teschendorff sokszor használt metszete ennyit rögzít (meg kell különböztetni a két lányt, Antigoné erősebb és akaratosabb), s nyomát sem leljük a drámaolvasást átható ideológiai állásfoglalások egyikének sem, mert az nem ábrázolható. Akár az emberek és az istenek joga, akár az eltemetés kötelessége, akár az egyén és a város érdeke is irányíthatná a festmények dinamikáját, talán még a képzőművész is nagyszabású akcióvá alakíthatná az elvek szembenállását, de a sophoklési tragédia dinamikája összetettebb. Érdeemes észlelnünk, hogy Antigoné a képzőművészeti ábrázolásokon leginkább az a lány, aki siratja halott bátyját, s mivel a siratás is statikus, Antigonét a képnézőnek háttal is



1. kép. Ivo van Hove, *Antigone*, Barbican Theatre, London 2015, díszlettervező: Jan Versweyvel

ábrázolják (Pl. Felix Ressurrección Hidalgo, *Antígona*, 1895). Antigoné egy szép, fiatal, izmos női hát. Tudjuk persze, hogy Antigoné könnyedén tárgyiasul, legtöbbször csak egy támasz pozícióját tölti be a festményeken, ő az, akire apja nehezedik a bolyongásban. Antigoné Oidipus és Isméné mellett még Haimónnal ábrázolható együtt, de a dráma idejében élve nem találkoznak, a barlangi közös jelenetükben Antigoné már halott, ráadásul ez is elbeszélte találkozás. Maga az elbeszélés is Haimónt helyezi a középpontba, mert ő még él, mozog, az ő fájdalmas haragját látjuk Antigoné holtteste felett.

A tragédia sokat elemzett vitája¹² a legkevésbé ábrázolható, a Kreóonnal szembeszálló, egyáltalán a tiltakozó Antigonét alig látjuk, az egyik ismert kivétel a neoklasszikus itáliai festő, Giuseppe Diotti alkotása. Diotti képén félmeztelen erős férfitestek gyűrűjében rettegő, lefogott női alakok inkább nőrablásra, fizikai erőszakra, mint érvelő beszédhelyzetre emlékeztetnek. Igaz, Diotti az Antigoné–Kreón-vita végét, Antigoné lefogását tudta rögzíteni. Egyetlen olyan kép vált ismertté az *Antigoné*-értelmezők előtt, ahol a Kreón hatalmával szembeszálló lányt látjuk, s ez Jean Cocteau litográfiája. Ezen a rajzon a köpcös náci parancsnok Kreón fölé egy kemény tekintetű amazon magasodik,¹³ a pozíciót vélhetően Brecht és Anouilh Sophoklés-adaptációja inspirálta. Ám mégsem ez a Cocteau-rajz terjedt el a múzeumiparban, hanem az 1957-es, mely Antigonét már nem a harcot felvevő, saját igazának erejében bízó *sympatriótés*ként (*compatriote*-ként) mutatja, hanem a halált látó és azt váró, síró fiatal lányként.

Egy-egy kép előtt állva észleljük, hogy olyan felületek nyílnak rá az Antigoné-mítoszra, melyek a drámaolvasás egészét befolyásolják. A képeken *látszik* a sírás, a dinamikát a búcsú véglegessége uralja, s a kép az elviselhetetlen fájdalom és a magány vizuális érzetét társítja a sophoklési mondatokhoz. A képek Antigonét rendre a pusztaságban ábrázolják, a háttérben a végtelen-végtelen messzeség. Tehát marad velünk a kérdés, vajon mi fejthető meg a sophoklési mondatokból kétezerszáz év elteltével?

Az *Antigoné* esetében az előadásokból visszafejthető drámaolvasási trend érezhetően megküzd a képi ábrázolás kánonjával és szabályaival. S míg a főhős megjelenését könnyedén lehet változtatni, addig teteteinek dinamikáját és terét már nehezebb. Antigoné lehet szőke-barna-kicsi-nagy, de a tragédiát befogadó térnek hordoznia kell – teátrális értelemben – a képek kínálta távoli perspektívát, a messzeséget. Egyrészt azért, mert a dramaturgiai mintául szolgáló sophoklési szövegekben mindig a színen kívül, a messzeségben, a más világon, a pusztaságban és a női térben (Eurydiké szobájában) történik meg a halál. Másrészt azért, mert a Kreón–Antigoné-szembenállás megmutatására az idegenség, a száműzöttség, a messzeségből való visszatérés adhat erős vizuális magyarázatot.

Nézzük ezért leginkább dramaturgiai kérdésként: messzi-e a sivatag. A kérdés feltevése már hordoz egy ítéletet: sivatagot keresünk, nem pusztaságot. Erről a térről elég sokat tudunk, hiszen az őr is, Kreón is, Antigoné is, majd a hírmondó is, tehát mindenki elmondja, mi van a messzeségben, a palota előtti téren túl. Az őr a második *epeisodion*ban így írja le Kreónnak azt a fennsíkot, ahol Polyneikés holttestét őrizték (417–423):

De akkor hirtelen

Forgószelel támadt, édig gyűlt fel oszlopa,
Söpört a síkon, tépte erdők üstökét,
S oly port kavart, hogy elborult a napvilág,
S mi szem-behunyva álltuk istenek dühét.
Hogy nagysokára csöndesült a fürgeteg,
Megláttuk ám a lányt is...¹⁴

Mészöly fordításában a por kifejezés többször is szerepel: „A holtról mindjárt széjjel hánytuk a port” (409), majd „kezével hord a testre újra port” (429), s ez a poros messzeség, a homok szinonimáját behívva, a távoli sivatag képére asszociáltatja a nézőt. Kreón a harmadik *epeisodion*ban megtartja a kietlen, távoli táj jellegét, amikor így fogalmaz (773–774):

Ember nem lakta pusztaságba vettetem,
És élve zordon szirt falába záratom.

A Hírmondó, aki Polyneikés temetéséről és Antigoné és Haimón haláláról számol be Eurydikének (1196–1198), „tar halomnak” nevezi a helyszínt. A képi ábrázolások a fennsíkot, a port, a szelek járta tágasságot inkább sivatagnak mutatják, s ebbe a végtelen és élettelen *más* világba, az Acherón partja felé készül Antigoné. A fennsík az átmenet az életből a halálba, miként a szimbolikus rendben végzett elemzések ezt mindig kiemelik.¹⁵

A sivatag távoli, ismeretlen, kontrollálhatatlan és ezért félelmes. Vad forgószelek dúlják, emberi maradványok az utak mentén, kutyák és dögevő madarak keringenek a temetetlen holt felett, ez a messzeség, s aki ide tér, az életet hagyja el, mert a síkon az élet nem maradhat fenn: sivatagban kell lennünk. Amikor Kreón megparancsolja embereinek, hogy temessék el méltón Polyneikést, akkor „házaja földéből raktunk fölé / Magas sírdombot, s indultunk a szirt felé” (1203–1204, Hírmondó), földet visznek, Thébai földjét viszik a szirtre azért is, hogy ne porral, homokkal lepjék be a testet. A megszólalók sziklát, sziklaboltozatot, sziklaormot vizionálnak, s a sivatagi, élettelen, kietlen tájban egy kőbarlang mozdíthatatlan tömbje emelkedik – legalábbis a romantika festészeti hagyománya erre formálja az „öblös sziklabolt” (887, Kreón), a „felszakított kőfal”, a „belső bolt” (1216, Hírmondó) képét.

Antigoné, aki egyedüli nőként már járt arra, a karral megosztja félelmét a *kómos*ban, s az ő képe is csak hasonlat formájában hordozza a vegetáció erejét (823–827):

Hallottam Niobé vesztét...
Mily szörnyű halállal halt
A phrüg lány Szípülosz ormán!
Úgy zárta a szikla körül,
Mint fát a borostyán bokra.

Sivatagban vagyunk, a kortárs előadások leginkább ezt az érzetet közvetítik, és a messzeség ideája ehhez a kietlenséghez kapcsolva teatralizálható. A Kr. e. 441-ben bemutatott *Antigoné* nemcsak *élményszerűen* hozta a messzeség érzetét, de jól látható volt, ki mehet ki egyáltalán a város teréből, s látható volt, mennyire kopár a messzeség. Ám ami a görög színházban zsigeri hatással működött, hiszen a színház körüli tér maga a tágasság, azt közsínházi keretekben ábrázolni kell, s amint



2. kép. Bocsárdi László, *Antigoné*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy 2003, díszlettervező: Bartha József

a tágasságot kell teatralizálni, a megtapasztalás helyett a felismerés összetett és tanult folyamata lép előtérbe.

Az *Antigoné*-bemutatók különféle technikai megoldásokkal *láttatják* a távlatot, mely rendszerint élettelen kopárság. Ivo van Hove 2015-ös rendezése a londoni Barbican Theatre terében kihasználja a színpad szélességét a végtelenség érzékeltetésére. A színpad itt jó negyven méter széles, Antigoné balról érkezik. Juliette Binoche / Antigoné orkánszerű szél ellenében lép be, a rivaldából fénysáv világítja hátulról, átszeli a hosszú színpadot, visszafordul, keresi testvérét az akusztikai hangosságban, de a tér ürességében. „Isméné, édes húgom,” öleli testvérét, hosszú szünetet tart, s ez a játékmozzanat is a távlatok felfedezését kezdeményezi, mert ad időt szemlélni és megérteni a dramaturgiai irodalom egyik legszebb, az érzelmi és a szociális síkokat összegyűró kezdését: „tudsz-e oly csapást, / mit holt atyánk bűnéért ránk nem mért Zeusz, / hogy míg csak élünk, büntetés legyen sorunk?”.

A Barbican Theatre üres tere felől nézve kifejezetten zsúfoltnak hat az a 17. századi Gaultier metszet, melyet Irene Pappas 1961-es filmjében látunk viszont: Antigoné a csatatéren bolyong, s a tömegben, a halottak közt keresi testvérét. Ritka ez a kezdés színházban, hiszen a történet szerint már mindenkét eltemettek hajnalban, s a tragédia nem a halott Polyneikés megtalálásával indít, hanem Antigoné döntésének kimondásával: el fogja temetni bátyját. Ezek a példák igazolják, hogy a tér tágasságát leginkább a színházi tér kiürítésével lehet megmutatni. Két kistérből színre vitt Antigonén nézzük meg ezt a hatást.

Bocsárdi László Sepsiszentgyörgyön 2012-ben hanamichit épít a Stúdió terébe, s a kabuki színház „virágos útja” lesz az egyetlen elem, mely tagolja a teret és mutatja a járást, vizuálisan ráerősítve a kintlét távolságára. A pár négyzetméteres

színpad fizikai távlatokkal nem bír, de a másvilágot, a halottak terét megjeleníti. Ebben az előadásban Polyneikés teste jelen van, szinte élőként, de némán. Az előadás majd’ végig bent tartja a tragédia okát, a temetetlen testet, s a látvány nem enged elfeledni, hogy nem a távoli sivatagban fekszik egy hulla, hanem közel. Látjuk: testvér ő, fiatal, erős ember.

A Radnóti Színházban 2022-ben meglehetősen összezsúfolt, a tizenméteres színpadon is kicsit összehúzott elemekkel rendezett Porogi Dorka, s ez a tér metaforikusságával azonnal rányílt a világra, hiszen a díszlet a Színház- és Filmművészeti Egyetem ikonikus és 2022-ben legendás portálját másolja, tehát az Ódry Színpad kapuja lesz az „oszlopos, szent csarnok” (Kreón, 285). A kapu metaforizációját vetítés erősíti, a portálra szélfúttá felhős ég vetül, felhők futnak tova, levelek repülnek, vihar hangját halljuk a messzeségből, amikor belép a tréningruhás Antigoné közénk, egy lány akár az egyetemfoglalók közül, a forradalmárok közül.

Messzeség-ábrázolások

A szövegdramaturgia szabályrendjét az előadások alakítják,¹⁶ a rendezések az írott mondathoz tartozó antropológiai diszpozíciót változtatják meg: ki mondja a mondatot, hol mondja, miként mondja. Igen egyszerűen ezt nevezzük a valóság elvárt utánzásának. Aleida Assmann Aristotelés *Poétikájából* úgy vezeti le, hogy a „...költő, legyen az epikus vagy tragédiaköltő, a valóságot cselekmények formájában utánozza. Erre az utánzásra az jellemző, hogy nem a történeti valóság, hanem a poétikai valóságnak törvényének rendelődik alá.”¹⁷ A poétikai valóságnak dramaturgiai felületét a francia klasszicista drámaelméletek csiszolták szabályokká, s a va-

lóságábrázolás technikájára a *vraisemblance* (valószínűség, valószínűség, hihetőség) elvét formázták. Úgy tartjuk, hogy a legnagyobb valószínűség-vita, az 1637-es *Cid*-vita alatt számolták ki először, mekkora távolságot, és mennyi idő alatt lehet megtennie egy dráma szereplőjének, hogy a néző még elhiggye: valós és igaz, amit állítanak. 387 évvel ezelőtt a viták középpontjában Don Rodrigo állt, a Cid, aki a nevét eredményező hőstettet egyetlen éjszaka alatt vitte véghez. Vajon a néző el tudja-e képzelni, kérdezték a francia akadémikusok, hogy Don Rodrigo kiszalad a városból a folyó deltájához, lemesszárolja a mór sereget, akik hajón lopakodnak felfelé a folyón, két vezérfoglyot ejt, és vissza is tér a városba pár éji óra leforgása alatt? Elképzelhető-e mindez, ha a drámai keretek egy napban, egy térben csak egyetlen cselekményt tartanak befogadhatónak? Corneille igazat adott az Akadémiának, 24 óra alatt esélytelen Don Rodrigo futása, s jobb híján amellel érvelt, hogy növeljék 36 órára a dráma időkeretét. A hosszú évekig tartó vita mindenesetre megerősítette: a színházi reprezentáció a valóságértés dogmáit szabadon kezelve formál egy színházi valóságot.

Feltehetjük a kérdést, valószínű-e, hogy az *Antigoné* ötödik kardalának harminc sora alatt minden megtörténik, amit mind később tudunk meg. El tudjuk-e képzelni a kardal elolvasásának egyetlen perce alatt, hogy Kreón kimegy a szírtre, Polyneikést eltemetik (mint Karsai György írja, kétszer).¹⁸ Kreón továbbzalad a sziklához, ahová Antigonét záratta, csákányt ragadtat, kiássák a sziklafalat, bent Kreónra rátamad Haimón, harcolnak, Haimón megöli magát, a hírnök visszatér Thébaiba, a palotába. És az *exodos* kezdetekor (százöt sor után) Kreón is visszatér halott fiával karjában.

Igen. És nem.

A poétikai/dramaturgiai valószínűség a teátrális valószínűséggel összefonódva azonban olyan előadasművet tud formálni, ahol az ekként feltett kérdés irreleváns. A színházi idő és a színházi tér a drámai cselekmény bemutatását segíti, azt sosem akadályozza, így a színházi idő- és térformálás a valós idő- és térérzékelést szabályszerűségek mentén felpörgető vagy azt megállító színpadi technikává alakul.¹⁹ A kérdést mégis fel kell tenni, mert éppen a 17. századi francia elvárások rögzítik: a nézők az előadások során *hallott és látott* tények hihetőségére építenek, s a hallás és látás útján megképződő világ más természetű, mint az olvasás aktusában felépülő. Az idő és a távolság „mérése” a drámaszövegek alapján lehetséges, de szinte felesleges, hiszen az előadasmű befogadásakor megélt testi tapasztalat mindent felülír. Ahhoz, hogy megbecsüljük, messzi-e a sivatag, tudnunk kell, mennyi idő telik el a például választott ötödik kardal alatt, mennyi idő alatt játszódik a teljes tragédia, s mindezt érdemes összevetni néhány kortárs előadás színpadi megoldásával.

Tudjuk, hogy reggel kezdődik a tragédia („Reggelünk szeme-fénye, Te!”, 103; „Mikor mutatta az, ki reggel volt soros.”, 253), tudjuk, hogy perzselő délben fogják el Antigonét Polyneikés mellett („a fényes Nap-szekér / A mennybolt közepére ért, / s a déli hő / Már lánggal égetett”, 415–417). Ismerjük a további időre vonatkozóan Teiresias jóslatát (1064–1067):

*Tudd meg tehát, hogy még egyszer sem futja meg
Napisten ott fenn égi útjának körét,
Mikorra törzsed egyik friss hajtása vész,
S halála lesz áldozat a holtakért.*

A látott történet tehát szorosan egy természetes nap (tizenkét óra), de a történet körüli időháló is a *most* körül sűrűsödik. Tudjuk, hogy Oidipus egy éve derítette fel saját családja történetét, hogy Iokasté egyszerre a felesége és az anyja is, hogy a gyerekei a testvérei is. Egy éve vakította meg önmagát, egy évig vándorolt Antigonéval, s nemrég halt meg. Fiai harcot kezdtek Thébai városáért, s csak előző éjjel zajlott a nagy csata a város falainál, ekkor halt meg Polyneikés és Eteoklés, ekkor lett Kreón király, s ekkor, tehát a mára forduló hajnalban hirdette ki: a városra támadót nem engedi eltemetni. Így érünk a ma, a *most* reggeléhez, amikor elkezdődik Sophoklés tragédiája. Kreón pár éjszakai órája uralkodik, amikor reggel Antigoné Isménét beavatja terveibe.

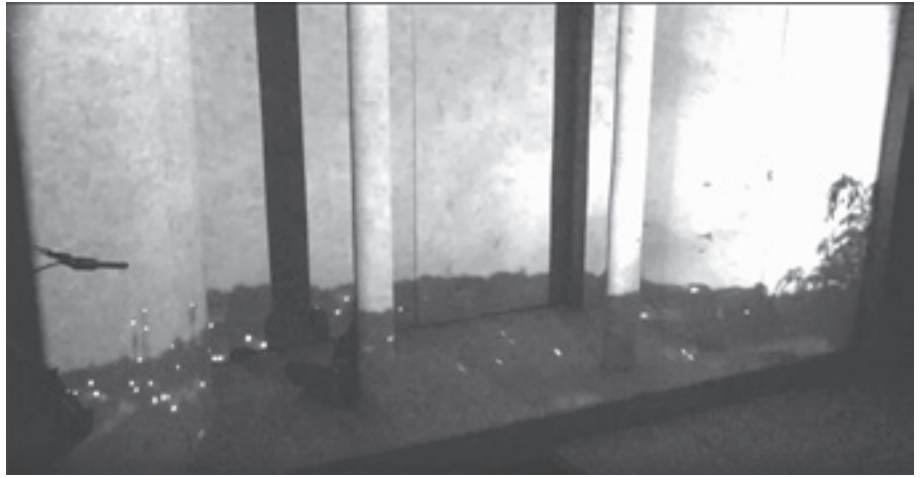
A drámai jelenben történik minden, azonban minden cselekedet azonnal elbeszélte közelmúlttá válik. Antigoné az első kardal alatt, *most* megy ki a sivatagba eltemetni bátyját, az ő első jelentése alatt temeti el Polyneikést másodsor, Teiresias jóslata alatt vet véget életének a zárt barlangban. Az olvasó erről legalább száz sorral később szerez tudomást. A *most* azonban a dramaturgiai valószínűség szabályai szerint egyszerre múlt és jelen idejű, mert a tragédiák használta kettős térsík, a közeli és a távoli, a lineáris elbeszélés rendjében a távolit csak múltként fogalmazhatja meg. Ezért tűnik a messzeség még messzebbnek, mert a múlt idejű ragozás az időben is eltávolítja az olvasót a történésektől.

Az előadások ezzel a *mosttal* sokat játszanak, a közeli és a távoli *most* egyidejű megmutatása színpadi kihívás, hiszen olvasáskor rutinyakorlat elbánni az idővel, megállítani és gyorsítani azt, de egy előadásban, ahol a város falai, a palota, a szírt, a sziklafal, a kemény föld, a porsivatag egy térben kap víziót, s ahol a történet nem az olvasásból kiszabaduló képekben nyer ritmust, hanem a proscénium méreteiben, ott az előadás-dramaturgiának megfontolt döntéseket kell hoznia.

Amennyiben a messzeség mérhető az idővel, kövessük néhány előadásban az idő ábrázolását. Az *exodos* legyen a példánk, mely történetvezetésben a legtömörebb, teátrális értelemben a legstatikusabb száznolcvannolc sor. Az *exodos* három részre tagolódik, a Hírmondó a karnak beszámol Haimón haláláról, Eurydiké beléptekor részletezi, miként történt, majd belép Kreón, fia holttestével a karján. Ebben a százsornyi elbeszélésben másfél sort kap Antigoné öngyilkossága, a halála alig érzékelhető, Haimón és Kreón és Eurydiké története elfedi.

Ivo van Hove (f)elismeri, hogy 2015-ben a Kr. e. 441-es történetet máshonnan, más kulturális csomaggal nézzük, s a szöveg hordozta erőt, mely a katarzis, a ráébredés mozzanatát itt, az *exodos*-ban bontja ki, ide koncentrálni kell megjeleníteni. A színpad terét, mely másfél órája üres, csak minimális vertikális tagolás töri síkokra, óvatosan telíti. Betűnek a térbe a szereplők, a Kar tagja lesz a Haimónt játszó, az Isménét játszó színész, az Eurydikét játszó színész is, s onnan figyelik a Hírmondót, aki a messzeségből tér vissza. A messzeség ebben az előadásban tényleges és metaforikus. Tényleges, mert nagy a színpadmélység, s metaforikus, mert a Hírmondó maga lesz

Antigoné, az öt játszó Juliette Binoche fordul Kadmos népéhez. Antigoné itt elmeséltből elmesélővé válik, a tárgyból alannyá, a szenvedőből cselekvővé, s Binoche visszatérte irányítja a figyelmünket egyáltalán arra, hogy Antigoné a 21. századi színházi gyakorlatban nem tűnhet el a színről a szöveg háromnegyedénél, négyszáztíz sorral a vége előtt. A néző a valószínűséget egyrészt az idő- és a térkoordináták detektálásával érzi, de a közösség társadalmi berendezkedését is ismerősnek várja el: ne feledjük, az emancipatorikus törekvések lassan egy évszázada már a színpadon is megjelennek. A *dramatikus valószínűség* folyamatos változását igazolja, hogy Antigoné hiányzó jelenléte tematizálódik az előadásokban. Az *Antigoné*



3. kép. Porogi Dorka, *Antigoné*, Radnóti Színház, Budapest 2022, díszlettervező: Kupás Anna

című dráma, miközben nyomasztóan értjük, Hegel miért tartotta legtokéletesebbnek, zavaróan összekeveri a címszereplő és a főszereplő viszonyát. Sophoklész drámájában Kreón kap dramatikus felismerési jelenetet, Kreón sorsa tragikus, szinte oidipusi,²⁰ és Kreón mondataival zár a tragédia. A kortárs rendezésekben viszont egyre többször kerül Antigoné a helyére: főszereplő lesz a címszereplőből, s ezzel az előadás-dramaturgiai döntéssel tisztábban látható, az élők és a halottak viszonya túlterjeszkedik az élet határain. Ennek az életen túli messzeségnek a teatralizálása művészettel teli.

Van Hove az ötödik *stasimont* az Isménét (is) játszó színésznővel mondatja elkeseredett fohászként és imaként az istenhez: „szabadíts fel” és „jöjj el [...], jöjj hát” (1140–1149). A könyörgés alatt a színpad közepén egy *ekkyklémán* kiemelkedik Antigoné holtteste, s annak képe óriásira, legalább húsz méteresre nagyítva a háttérvásonra vetül. Ennyire közletről, ennyire nagyban nézzük Antigoné holttestét, azt, amit Sophoklész tragédiája eltávolít a messzeségbe. Majd van Hove a kép reprezentációs erejében bízva fent hagyja a vetítést két percig, mutassa csak a halál véglegességét. A színésznő pedig ezalatt lelép az *ekkyklémáról* és elmondja a Hírmondó mondatait. És igaz, mindennél igazabb lesz minden állítása, mert „Én ott voltam”, (1192). A Hírmondó összegző bölcsességét így vonatkoztatjuk egyszerre Kreónra és Antigonéra: „Az ember addig él, / amíg a sorsa meg-megújuló öröm; / ha ennek vége: nem más, mint élő-halott”, (1165–1167). Kettősüket összeköti egy dallam is, mely az *exodos* elején instrumentális változatban indul, de a szekvencia végére, amikor már a nézők is tudják-felismerik a beatnemzedék Dionysos-himnuszát, megszólal Lou Reed kultikus szövege a The Velvet Underground *Heroin* című számából: „And I guess that I just don’t know.” (Asszem, nem tudom – lehetne a fordítása.) Az *exodos* ebben az előadásban tizenhét perces szekvencia.

Porogi Dorka rendezésében a messzeség ábrázolása más megoldást kíván, a színház egész fizikai kiterjedését be kell mozgatni. Antigoné tehát a nézőtérről hallgatja a Hírmondót, s mellette áll Haimón, idetér Eurydiké is, s miközénk-mellénk, a nézők közé lépnek a halottak kart és ekként tömeget alkotva. Innen hallgatják, hogyan szolgáltatnak az istenek igazat az Igaznak. Antigoné sír, a sírást hordozza a hős attribútumaként

– mindezt a drámát olvasva egyébként persze tudjuk. Nézni azonban oly mértékben felkavaró, amikor a reménytelen szembeszállás és a halál gyásza egyetlen alkatra, a fiatal Mészáros Blanka színészre, a vékony női testre száll, hogy a valószínűség érzetét a fájdalom jelének másfél órás performálásával minden más poétikai eszköztől leválasztja. Az *exodos* ebben a rendezésben tizenkét perces szekvencia.

És érdemes példaként ránézni még a National Theatre előadásában Polly Findlay átlagos, de élénk rendezésére, ahol az *exodosra* a teret már eluralta a káosz. A színpad egészét betöltő szoba-iroda *intérieur* szétesőben, papírok a földön szétszóródva, asztalok-székek diszfunkcionális kavardásban, a tárgyak feleslegessé váltak, egy deszemiótizált világ képe fogadja a Hírmondót. A világítás csak sűríti a homályt, s maga a jelenet hét percig tart, a király belépte halott fiával azonban lassabb, tizenöt másodperces szekció. Kreón, *ekkykléma* gyanánt, egy irodai zsúrkocsin gördíti be Haimont, nem a karján hozza, ebben a történetben az érintés még a halál utáni pillanatokban sem oldja fel a haragot.

Az eddigi előadásokon azt vezettem végig, miként mutatja meg egy színpadi elrendezés Antigoné messzeségét, a halálban-lét közelségét, a várt és a váratlan feszültségét. A sophoklési tragédiában egyértelmű, hogy a halál távoli, a sivatagban, a messzeségben, a más-világon van, s aki kimegy a sivatagba, magával hozhatja azt, mint egy fertőzést. Antigoné, Haimón, Kreón mind jártak a messzi sivatagban, mind megfertőződtek, meghaltak vagy már csak a halált várják, mint Kreón. (Az örök a Sztalkerek.) Antigoné az első pillanattól várja a halált, sürgeti azt, szinte provokálja, hiszen kimegy Polyneikéshez, kimegy a halottak terébe, kimegy a sivatagba. A klasszikus tragédiák mintának veszik majd ezt a határátlépést (Hippolytos is a várost elhagyva leli halálát), s mindez inspirálja a 20. századi szimbolikus térértelmezéseket, miközben dramaturgiai szükségességéből eredeztetjük őket. Kreón nem akarja elhagyni a várost, s csak Teiresias jóslata után indul kapkodva a messzeségbe. A pillanatot, amikor Kreón felismeri helyzetét, nehéz megjeleníteni, hiszen Sophoklész csak tizenkét sornyi időt ad rá. „Fordítok szándékomon” (1111), bár ezt „szorongva mondom” (1113). Egy 1976-os rádiójátékban azonban, ahol Kreón Latinovits Zoltán hangján szólalt meg, a hang áradásával és

erejével, az orgánum egyediségével, a magyar nyelv és a színész elengedett tájszólásának különösségével végtelen meszeséget épített. Kőváry Katalin rendezésében az akusztikus befogadás kiváltotta koncentrált belső figyelem a hangos olvasáshoz közelítő tapasztalatot kínál, s ez a játékkíséret talán közelít az arisztotelési olvasás, a hangos saját olvasás ideájához. Latinovits a hangja jegességével, karcosságával, el-elfúló, neki-nekiinduló kezdéseivel felrajzolta a Kreón körüli hangkulisszát, amit a végén halkán magára zárt.

A messzeség-közelség megjelenítése színpadi valóságot konstruál, s dramaturgiai szabályok mentén nemcsak az dönthető el, vajon hihető, hogy kiért Don Rodrigo a folyóhoz, hanem az is, érezhető-e a valóság sűrűsége. Az *exodos* százöt sora, főként, ha Antigoné mondja el Hírmondóként, a Halál oldaláról hozza a hírt, s a messzeség nem méterben, hanem létállapotban mérhető.

A gondolkodói ábrázolás

Az Antigoné szakirodalom megfejthetetlen témája a *deinos*-fogalom. A második *stasimon*ban az ember hol a legcsodásabb, hol a legrettenetesebb, hiszen egyetlen modern nyelvre sem lehet lefordítani egyetlen szóval a *δαινός* összetettségét. Előadásokon magyarázó lábjegyzet csak a műsorfüzetben fér el, ezzel a filológusi segítséggel él a Porogi rendezés, mely a Mészöly változat mellé a Rakovszky-féle megoldást emeli. Nem tehet mást, hiszen kinezikai, mimikai, esetleg vokális eszközökkel megjeleníteni ennyire ellentétes jelentéseket az iróniamentes formanyelv közegében – lehetetlen performatív kihívás.

Van Hove 2015-ben másként oldja meg: a thébai vének kórusának egy tagja, egyébként az Eurydikét is majd játszó színész, tizenöt jelzőt mond a *δαινός* helyén. Hove megállítja a játékidőt, s engedi, hogy minden jelzőhöz súlyosan csapódjon egy különös jelentés. A színész sorolja végtelen tárgyilagosan, milyen is az ember: csodás, nagyszerű, kegyetlen, rettenetes, szánandó, védtelen... Ez a színházi megoldás kibontja és elénk fekteti a jelentésrétegeket, s nem felcserélhetőségük, hanem összefonódásuk sajátosága válik bölcsességé.

Látjuk, hogy amikor az *Antigoné* előadások Sophoklést színpadra teszik, olvasatukon távoli játéktechnikák és reprodukciók hagynak nyomot, így hordozzák és formálják, amit a legnehezebb tetten érni: a gondolkodói hagyományt. Két író-aktivista-gondolkodó jutott arra, hogy le kell fordítania, át kell írnia az eredeti drámát: Bertold Brecht és Slavoj Žižek. Brecht, elsősorban drámaíróként, a második világháború náci-partizán szembenállásával keretezi az eltemetés kötelességét, s az aktivizmusban találja meg az Antigonét jellemző bátorságot. A dramaturgiai struktúra a songokkal őrzi a kardalok kínálta időszekvenciákat, az epikussággal kifejezett valószínűséget.

Žižek filozófus, a drámájában három lehetséges megoldást is felépít az Antigoné–Kreón-vita megoldására, s hosszú előtanulmányt ír olvasási útmutatóként.²¹ Ebben részletezi, hogy mennyire megterhelődött az Antigoné-olvasat a Hegel-követők okán, akik a társadalmi rend szimbolizációjával ismernek csak rá saját valóságukra, tehát ő kidobja az állam és a család, az emberi és az isteni jog szembeállítására redukált értelmezéseket. S Butler elemzéséhez csatlakozva elveti a másik szélsőséges értelmezést, Lacanét is, aki „magának a szimbolikus

rendet létrehozó gesztusnak a határhelyzetét feltételezi, a szimbolizáció lehetetlen nulla fokát, és ehhez köti a halálvágyat: noha még él [Antigoné], a szimbolikus rend tekintetében már halott, a társadalmi-szimbolikus koordinátákból kizárattott.”²²

Miképpen a kortárs rendezések, a kortárs gondolkodók is Antigoné távoliságát, kívülállását, kirekesztettségét érzélik. Ritoók Zsigmond ezt magányként,²³ Giorgio Agamben a *homo sacer* szocio-ontológiai státuszaként érti,²⁴ hiszen Antigoné elhagyta mind a közösség, mind a család, mind a rokonság biztonságát. Ez a kilépés azonban nem ebben a tragédiában, hanem az *Oidipus király*ban történt, s Antigoné két tragédián keresztül inkább elszenvedője Oidipus-sorsának, mint alakítója saját életének. Antigoné az elsőként, a róla írt Sophoklés-tragédiában kerül egyáltalán vitahelyzetbe, itt lép be a férfiaknak fenntartott hatalmi diskurzusba, s itt lehet végre felnőtt, saját jogán cselekvő ember. Bár ez a vitahelyzet, melynek a formája dialógus, valójában nem párbeszéd, csak megszólalások sorozata. A görög tragédiában a kar sem beszélget sem Kreóonnal, sem Antigonéval, leginkább kinyilatkoztat. „Sophoklés szövege világossá teszi, hogy a kettő metaforikusan feltételezi egymást, de oly módon, amely nem tekinthető egyszerű szembenállásnak.”²⁵

Az akciók látványosabban reagálnak egymásra: Antigoné kezdeményezi a cselekvést,²⁶ eltemeti bátyját, Kreón erre válaszul Antigonét barlangba zárhatja. Ebből a cselekvéssorból az előadás nézője mindig kiérzi a párbeszéd mögötti hatalmi kereteket, az olvasás folyamata azonban ehhez a felismeréshez csak alaposabb elmélyedés után ér el. Az *Antigoné* nézősekor a dramaturgiai szabályok az egységességhez vezetnek, az idő és a tér mellett a harmadik, a cselekvés egyetlen iránya is a valószínűséget építi. Hegel megfogalmazásában a „...cselekvés kifejezi épp a valóság és a szubsztancia egységét, kifejezi, hogy a valóság nem véletlen a lényegnek, hanem vele szövetségben csakis az igaz jognak adatik.”²⁷ Tehát általános dramaturgiai tudás, hogy aki cselekszik, az az igazság tudatában teszi. Antigoné eltemeti a bátyját, Polyneikést, s ez a cselekvés ugyan a messzeségben történik, de megtörténik. A kortárs előadások a messzeség megmutatásával Antigoné cselekvését, igazát mutatják meg képként és akcióként. Van Hove (és többek között még Bocsárdi rendezése) ezért éppen hosszú, *megcsinált* jelenetben követi végig, ahogy Antigoné áldozati olajat önt Polyneikés testére, illatos füsttel szenteli, port szór rá.

Antigoné igazát a tragédia poétikai/dramaturgiai valószínűsége mutatja – ez áll mindennek előtt. Antigoné három sophoklési tragédia szereplője, az *Oidipus király* végén kislánként szalad sírva apjához, bár még nem érthette, hogy az apja a bátyja is. Az *Oidipus Kolónosban* apja szemé, hangja, támasza, s (Babits-fordításában) zokogva hagyja el Isménével Athént. És csak a harmadik tragédiában, amit Sophoklés elsőként írt meg, az *Antigonéban* cselekszik, amikor eltemeti bátyját. Antigonénak ez az egyetlen drámai cselekvése, életét adja érte.

Az Antigoné-karakter statikussága, amit Roland Barthes a maszkviselés jelenségével köt össze, minden színházcsinálóknak kihívás. A maszk tarthat egy érzelmet egy előadáson át, hiszen a maszk „pszichológiai sűrűségek metafizikája: nem eltakar, hanem kitesz.”²⁸ Žižek gondolkodóként kérdezi, mégis miért és kinek az érdekét sérti ez a kített, megmutatott határozottság. S a szövegelemzésben arra jut, hogy mindenkiét, a

teljes városét, mert Antigoné Thébai városába érkezve a menekült, a városi jogkörökön kívül élő ember igazával áll ki a messziről jöttek tudatlanságával. Ahelyett, hogy beilleszkedne, mint Isméné teszi, szembeszáll. Žižek *sans-papiers*-nak nevezi őt, ahogy a francia állami jogrend a kétezres években a Franciaországban engedélyek és mindenféle papírok nélkül élőkét. Antigoné papírnélküli. Ma rendezések sokasága beszél Antigoné menekült-státuszáról és legfőképpen arról, hogy Thébai felől mennyire elfogadhatatlan a messzeségből érkező menekült jogértése.

A gondolkodói elemzések megerősítik azt a nézői tapasztalatot, hogy a szabályok azért kellenek, hogy a színházi technikai

és építészeti paraméterek megváltozásával is a messzeség-közelség dinamikája megtartsa az eszmék igazságát, hogy igaza legyen Antigonénak.

Porogi Dorka 2022-es *Antigoné*-rendezésének színpada két klasszicista oszloppal három részre osztott tér, ilyenek jelzik általában a színházi hagyományban a királyi palotákat. 2022-ben a Radnóti Színházban ez a tér az egyetlen forradalmát hetvenegy napig védő Színház- és Filmművészeti Egyetem bejáratát idézte fel, az ellenállás, az érvelhetetlen érv teátrális képeként. Porogi rendezése ezzel az egyetlen gesztussal stabilizálta a tragédia értelmezői kiterjedését: Budapesten vagyunk, 2022-ben, a palotában a király lakik, Antigoné pedig, vesztessen, apátlanul, mindentől megfosztottan, eltemeti a harcokban elesett bátyját.

Jegyzet

- 1 Hegel 1956, 421.
- 2 Meineck 2017, 70; 63.
- 3 Rehm 1992, 31, 41–42.
- 4 Hegel 1956, 421.
- 5 Wiles 2000, 43.
- 6 van Hove 2015.
- 7 Tong 2021.
- 8 Deraspe 2019.
- 9 Rau 2023.
- 10 McDonald 2007, 303–326.
- 11 Dzavellasz 1961; Hove 2015.
- 12 Steiner 1984, 15–16 és Simon 2008, 187–232.
- 13 Polgár 2012, 5.
- 14 A magyar fordítások közül Mészöly Dezsőét a Bolonyai-kiadás alaposága miatt használom. Kiemelés tőlem – J. M.

- 15 Lacoue-Labarthe 1991, 28.
- 16 Jákfálvi 2011, 13–24.
- 17 Assmann 1996, 121.
- 18 Karsai 1999, 25–49.
- 19 Fischer-Lichte 2001, 14.
- 20 Karsai 2010.
- 21 Žižek 2016, ix–xxv.
- 22 Žižek 2016, xxii.
- 23 Ritoók 1998.
- 24 Agamben 1998, 57–63.
- 25 Butler 2000, 6.
- 26 Žižek 2012, 67.
- 27 Hegel 1961, 242.
- 28 Barthes 2002, 324.

Bibliográfia

- Agamben, G. 1998. *Homo Sacer*. Ford. Daniel Heller-Roazen. Stanford.
- Assmann, A. 1996. „A fikció elismerése”: *Literatura* 22/2, 119–126. Ford. Tóth Éva.
- Barthes, R. 2002. „Le théâtre grec”: uő. *Écrits sur le théâtre*. Párizs, 306–329.
- Butler, J. 2000. *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. New York.
- Fischer-Lichte, E. 2001. *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs.
- Hegel, F. 1956. *Estétikai előadások III*. Ford. Szemere Samu. Budapest.
- Hegel, F. 1961. *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest.
- Jákfálvi M. 2011. *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái*. Budapest.
- Karsai Gy. 1999. „Antigoné hősiessége”: Uő. *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*. Budapest, 25–49.
- Karsai Gy. 2010. „Oidipusz és Kreón”: *Holmi* 22/12, 1541–1558.
- Lacan, J. 1978. *Le Séminaire, Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–1955)*. Párizs.
- Lacoue-Labarthe, Ph. 1991. „De l'éthique: à propos d'Antigone”: N. Autonomova et al. (szerk.): *Lacan avec les philosophes*. Párizs.
- McDonald, M. 2007. „The Dramatic Legacy of Myth: Oedipus in Opera, Radio, Television and Film”: M. McDonald – J. M. Walton (szerk.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge, 303–326
- Meineck, P. 2017. *Theatocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. New York – London.
- Polgár A. 2012. „Antigoné szűrős tekintete”: *Irodalmi Szemle* 55/5, 81–93.
- Rehm, R. 1992. *Greek Tragic Theatre*. New York – London.
- Ritoók Zs. 1998. „Antigoné magányossága”: *Holmi* 9/12, 1642–1647.
- Simon A. 2008. „Antigoné és Kreón törvénye”: *Hét kérdés. Kortárs filozófiai írások*. Pozsony, 187–232.
- Steiner, G. 1984. *Antigones*. New Haven – London.
- Wiles, D. 2000. *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge.
- Žižek, S. 2012. *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. New York – London.
- Žižek, S. 2016. *Antigone*. New York – London.
- Hivatkozott előadások, filmek:
- Bocsárdi L. 2003. *Antigoné*. Címszereplő: Szorcik Kriszta.
- Deraspe, S. 2019. *Antigone*. Címszereplő: Nahéma Ricci.
- Dzavellasz, G. 1961. *Antigone*. Címszereplő: Irene Papas.
- Findlay, P. 2012. *Antigone*. Címszereplő: Jodie Whittaker.
- van Hove, I. 2015. *Antigone*. Címszereplő: Juliette Binoche.
- Kőváry K. 1976. *Antigoné*. Címszereplő: Monori Lili.
- Porogi D. 2022. *Antigoné*. Címszereplő: Mészáros Blanka.
- Rau, M. 2023. *Antigone in the Amazon*. Címszereplő: Gracinha Donato.
- Tong, M. 2021. *Antigone*. Kreón: Wendy Kweh.

Sárközy Miklós történész, iranista, a KRE Ókortörténeti és Segédtudományi Tanszékének habilitált egyetemi docense.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Szex-ideál, prostitúció és női szerepek a szászánida Perzsiában* (2012/3).

Hubai Péter teológus, egyiptológus, a Wesley János Főiskola Teológiai és Vallástudományi Tanszékének professzora, a Szépművészeti Múzeum Egyiptomi Gyűjteményének egykori kurátora (1988–2007).

Vér Ádám történész, assziriológus, az ELTE BTK Vallástudományi Tanszékének adjunktusa, folyóiratunk szerkesztője.

Legutóbbi írása az *Ókorban: „Aššur átka sújtsa azokat, kik megszegik a nagy isteneknek tett esküt!” Az eskü szerepe Asszíria közigazgatásában* (2023/2).

Egy kiállítás hat szemmel

Sárközy Miklós, Hubai Péter és Vér Ádám írásai a Szépművészeti Múzeum *Istenek és démonok királysága. Mezopotámia Kr. e. 1000–500 c. időszi kiállításáról* (2024. október 5. – 2025. február 2.)

A hazai ókortudomány és ókortudományi ismeretterjesztés kiemelt jelentőségű eseménye, hogy Niederreiter Zoltán és Roboz Erika kurátori munkája nyomán megvalósult az *Istenek és démonok királysága. Mezopotámia Kr. e. 1000–500* című kiállítás a budapesti Szépművészeti Múzeumban. A tárlat túlnyomórészt külföldi múzeumok anyagából válogat, egyedi szakmai koncepció alapján jött létre, és egyszerre célozza meg a szakmai és a laikus közönséget. Szerkesztőségünk úgy döntött, hogy mind a kiállítás kivételes jelentősége, mind pedig a felmerülő szempontok sokasága indokolja, hogy ne egy, hanem több nézőpontnak, véleménynek és értelmezésnek adjon teret. Ennek szellemében az alábbiakban három kiállításkritikát teszünk közzé. A képekért Roboz Erikát és a Szépművészeti Múzeumot illeti köszönet. (A szerk.)

Egy kiállítás lényei

A magyar ókortudomány történelmében páratlan jelentőségű kiállításnak adott otthont a budapesti Szépművészeti Múzeum ezekben a hónapokban, *Istenek és démonok királysága. Mezopotámia Kr. e. 1000–500* címmel. A kiállítás az MTA–ELTE Lendület Asszír és Babilóni Istenvilág Kutatócsoport szakmai vezetésével született meg, fő célja a Kr. e. 1. évezred mezopotámiai vallástörténetének bemutatása volt. A kiállítás tehát Mezopotámia újasszír, újbabilóni és korai achaimenida kori vallástörténetének régészeti emlékeit, leleteit tárta a szélesebb, laikus nagyközönség elé. A tárlat kurátorai, Niederreiter Zoltán assziriológus, az ELTE BTK adjunktusa és Roboz Erika, a Szépművészeti Múzeum munkatársa voltak. A Szépművészeti Múzeum mostani Mezopotámia-tárlatát az alábbi gyűjteményekből kölcsönzött mintegy 150 műtárgy tette lehetővé: Vorderasiatisches Museum, Berlin; Bibliothèque nationale de France és a Musée du Louvre, Párizs; Kunsthistorisches Museum, Bécs; NY Carlsberg Glyptotek, Koppenhága és Staatliche Kunstsammlungen, Drezda. Mindehhez pedig szintén jelentős nemzetközi tudományos összefogás, szakembergárda csatlakozott az előbb említett múzeumokból, valamint magyar, holland, lengyel, francia és német egyetemekről, akik a kiállítást kísérő katalógus szerzői lettek, és 2024 ősz folyamán a kiállításához kapcsolódó workshop is jelen voltak az ELTE BTK szervezésében.

A budapesti Mezopotámia-kiállítás minden tekintetben nagy jelentőségű a magyar muzeológiában, hiszen – eltekintve a bagdadi Irak Múzeum egy kiállításától az 1960-as években – Magyarországon egyáltalán nem volt Mezopotámiához kapcsolódó nagyobb kiállítás eddig a magyar muzeológia történetében. Az ókori Közel-Kelettel kapcsolatos magyarországi kiállítások történetében erős az egyiptológia dominanciája, amin természetesen nincs mit csodálkozni a sokéves magyar-egyiptomi kulturális kapcsolatoknak, a Szépművészeti Múzeum egyiptomi gyűjteményének és az Egyiptomban zajló sokévtizedes magyar ásatásoknak köszönhetően. Ezzel szemben az ókori Közel-Kelet más régiói, Mezopotámia, Irán, Anatólia messze lemaradtak, és eddig szinte észrevétlenek voltak a múzeumlátogató magyar közönség előtt. A mosta-



Lépő oroslán a Felvonulási útról; II. Nabú-kudurri-uszur uralkodási ideje (Kr. e. 604–562). Mázás téгла.
Kunsthistorisches Museum, Bécs. © KHM-Museumsverband

ni Mezopotámia kiállítás nem egyszerűen ezt a hiányt pótolja, de egyben különleges karakterrel is rendelkezik.

Maga a kiállítás kilenc részre oszlott és sajátos keretes szerkezet köré épült, amolyan „für Kenner und Liebhaber” alapon, vagyis hogy laikusok és avatott szemek is megtalálják maguknak az érdekességeket és újdonságokat. A tárlat erős vizuális felütéssel kezd: az oda belépő látogatót az Újbabilóni Birodalom szimbóluma, a babilóni Istar kapu makettje köszönti, a makett mellett egy Babilónból származó *mushsusu* (sárkánykígyó) Marduk isten segítője és házikedvence kacsint ránk, valamint az Istar kapuhoz vezető útról származó oroslánábrázolás tűnik fel. Erős nyitány, amely minden látogatót felcsigáz. A vizuális ingert azután hasznos információk egészítik ki a nagyközönség számára is Babilón kutatástörténetéről. Itt főleg az első világháború előtti és utáni német és brit tevékenységet mutatja be hatásosan a kiállítás, a politikai érdekektől közel sem mentesen tevékenykedő, egyben igen tehetséges régészeti pionírok eredményeivel.

Az Istar kaputól jobbra fordulva térképekre bukkanunk, ahol elmélyedhetünk Mezopotámia topográfiájában és dinasztiáiban, hangsúlyosan kiemelve a Kr. e. 1. évezredi egységesítő nagy birodalmak, az Újasszír és az Újbabilóni Birodalom jelentőségét. A történeti aspektusok itt már apránként helyet adnak a vallástörténetnek, hiszen az uralkodók az istenek által kinevezett, trónra emelt személyek, akik neveikben, felirataikon és pecséthengereiken is folyamatosan hangsúlyozzák istenek és királyok szoros kapcsolatát. A kiállítás innentől teljesen a vallástörténet mezejére lép át, a Kr. e. 1. évezredbeli mezopotámiai panteon csoportjai köré épül gazdag és sokszínű tárgyi reprezentációval. A kiállítás fő erénye, hogy nem unalmas katalógust tár elénk a legfontosabb istenekről, hanem megmutatja, hogy a különböző mezopotámiai istenek kultusza hogyan szötte át az újasszír, újbabilóni és a korai óperzsa kort a monumentális sztéléktől a kisebb domborműveken át a mindennapokban használt amulettekig és pecséthengerekig. A kurátorok bátor döntése, hogy a tárlat parányi, pecséthengereken látható

ábrázolások értelmezését ki merték vinni a nagyközönség elé, a hallatlanul kifinomult és egyben nehéz megmunkálási folyamatok révén megszülető pecséthenger-ábrázolások elmélyült elemzésének is bőven teret engedve a kiállítás során. Csodálatos eredmény, hogy a kiállítás pecséthengerek ikonográfiai szimbólumait kinagyított formában tárja a látogatók elé, és ezzel a mezopotámiai művészet egy eddig a szakemberek előtt is kevésbé ismert forráscsoportjára világít rá. Persze a pecséthenger nem az egyetlen eddig kevésbé hangsúlyozott tárgytípus, hiszen más, a Kr. e. 3–1. évezredben elterjedt tipikus tárgyak, amulettek, *kudurruk*, agyaghengerek, szobrok, monumentális sztélék is bőven szerepet kapnak a kiállításon, ezáltal a tárlat tárgytípusainál egyszerre érhető tetten az innováció és a holisztikus szemlélet.

Ez az innovatív, holisztikus felfogás a budapesti Mezopotámia kiállítás legnagyobb érdeme, melynek köszönhetően egyszerre van jelen benne a legmagasabb tudományosság és ennek sikeres és fogyasztható vizuális megjelenítése a nagyközönség számára, amit például a pecséthengerek rajzainak kinagyított állapot- és démonábrázolásainál érezkelhet a látogató. Persze a tárlat egyensúlyban marad, és a kilenc részen belül arányosan és részletesen mutatja be a Kr. e. 1. évezred mezopotámiai panteon népszerű istenei, Marduk, Adad, Ninurta kultuszát, de megjelennek itt az asztrális istenek is, mint a Nap, a Hold és az Esthajnalcsillag vagy Assur, AsszírIA névadó patrónusistene, illetve a mai napig velünk élő, mezopotámiai eredetű zodiákus is.

Ezen a kiállításon a pokoltól a mennyig, a ma is lebilincselő látványt nyújtó dél-mezopotámiai mocsárvilágtól az észak-mezopotámiai asszír fővárosokig, Kalhuig, Assurig, Dúr-Sarrukinig jutunk el időben és térben. A teljességre törekvés látszik a mezopotámiai istenek panteonjának bemutatásában, az asztrális és a hierarchia csúcsán álló istenektől egészen a démoni lényekig és a pokol kapujáig jutunk a kiállításon, mert az istenek panteonja mellett végig ott kísértének a démonok is, akik olykor ijesztők, máskor csak meghökkentik az embert félig zomorf, félig antropomorf kinézetükkel.



Stilizált fa mellett álló emberfejű *apkallu*. Palotadombormű II. Assur-nászir-apli (Kr. e. 883–859) kalhui palotájából. National Museum of Denmark, Koppenhága; CC-by-SA, fotó: Arnold Mikkelsen, National Museum of Denmark

Pazuzuk, *lamastuk*, a több helyen is felbukkanó *mushussuk* (sárkánykigyók), *apkalluk* alakjai mutatják meg Mezopotámia vallásosságának másik arcát. A kiállítás egyik legötletesebb részlete egy sötét szoba, ahol diszkrét fény-árnyék játék által körbeölelve áll előttünk a híres *Pokol plakett*, egy bajelhárító, kétoldalas lemez, mely a csecsemőket és várandós anyákat fenyegető Lamastu istennő ellen készült. Mágia, gyógyítás, bajelhárítás: a mezopotámiai vallásosság mindennapi gyakorlatának részletei rajzolódnak ki előttünk – démonok ellen, de olykor démonok által is. A kicsiny, de összetett szimbolikával rendelkező *Pokol plakettel* szemben ott áll a két monumentális *apkallu* dombormű, amelyek Kalhuból, II. Assur-nászir-apli újasszír király (Kr. e. 883–859) palotájából származnak, Asszír-ia szívéből. Az iraki Mószul közelében fekvő, pazar palotáiról, újasszír királynői sírjairól és több mint hetvenezer embert megépülésekor megvendéglő Kalhu asszír királyi városából nagyon sok tárgyat lehetett a budapesti Mezopotámia kiállításon látni.

A bölcs, védelmező, embereket tanító *apkalluk* csoportja jól ismert a mezopotámiai mitológiából. A tárlat két *apkallu*-



Stilizált fa részletei között álló ragadozómadár-fejű *apkallu*. Palotadombormű II. Assur-nászir-apli (Kr. e. 883–859) kalhui palotájából. Skulpturensammlung Dresden, Drezda. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotó: Elke Estel / Hans-Peter Klut

ábrázolása egyértelműen a kiállítás csúcspontja, vizuális jelképe, melyek nem kis technikai erőfeszítést követően kerültek ideiglenesen a Szépművészeti Múzeumba. A madárfejű, karján rozettás karperecet, nyakán gránátalmás láncot viselő lény talán egy datolyapálmát termékenyít meg egy tobozszerű tárgyat és egy folyadékkal teli kis kannát tartva keccesen a kezeiben. A jóságos *apkalluk* mellett a csúf Pazuzu, a szél mezopotámiai démonja is sűrűn feltűnik a kiállításon. A riasztó külsejű, de az isteneket szolgáló, a gonosz Lamastu istennő ellen a terhes anyákat védelmező Pazuzu népszerű alak lehetett a mezopotámiai mindennapokban. Pazuzu a mostani budapesti tárlat egyik jelképe is egyben, amely a bejáratától a kijáratig többször felbukkan apróbb és nagyobb verzióban, és láthatóan nagy szerepe van a kiállítás népszerűsítésében, hiszen Pazuzu alakja újra felbukkan napjaink kevesebb gondolkodást igénylő popkultúrájában (bár abban azért nem vagyok teljesen biztos, hogy a filmvásznon minden esetben sikerült helyesen értelmezni Pazuzut).

A mezopotámiai tárlat szakmai szemmel nézve iranistáknak is számos érdekességet tartogat, hiszen a bemutatott tárgyak némelyike már Kr. e. 539, II. Kyros (kb. Kr. e. 559–530) óperzsa király babilóni hódítása utáni időszakból ered, és láthatóan az asszír-babilóni hagyományok tipikus tárgyai egy ideig még továbbéltek az óperzsa kori Mezopotámia mindennapjaiban. Azonban a változások finom jelei itt-ott észrevehetőek, mint például az óperzsa kori pecséthengereken, ahol zömében már arámi feliratok lépnek az ékírás helyére, vagy az iráni Szűzából, az Achaimenida (Óperzsa) Birodalom téli fővárosából származó, I. Dareios kori (Kr. e. 522–486) *lamassukat* ábrázoló mázastégla faldísz, amely kétségtelen mezopotámiai eredete ellenére talán már másfajta kontextusban, nem telje-



A kiállítás installációjaként elkészített, Pazuzut ábrázoló bronz kissozobor (MNB 467) felnagyított szobrának feje.
© Szépművészeti Múzeum. Fotó: Szabó Bence

sen mezopotámiai mitológiai kódrendszerben értelmezendő. Mindenesetre az vita felett áll, hogy az óperzsa művészet erős mezopotámiai hatások alatt fejlődött ki.

A kiállítás keretes szerkezetű, a nyitánynak szánt, sokak számára jól ismert babilóni Istar kapu után, az epilógus is egy jól ismert szimbólum, az Etemenanki köré szövődik. Az Etemenanki, Marduk isten, Babilón patrónusának toronytemploma (*zikkuratu*) volt, mely épület az Újbabilóni Birodalomban élte utolsó virágkorát, és vált a Biblia Bábel tornyának ihletőjévé. Az egykor több mint 90 méter magas Etemenanki ma már nem áll, aki eljut Babilónba, csak hült helyét és szerény alapjait láthatja az óperzsa és a hellenisztikus korban több fázisban tönkrement épületnek, melyet a fogadkozások ellenére sem Nagy Sándor, sem a Szeleukidák nem építettek soha újjá. A popikonná vált Pazuzu filmes snittjei jelen sorok íróit kevésbé kötötték le a kilépéskor, emiatt is az Etemenanki tekinthető a kiállítás záróakkordjának.

A nagyszerű budapesti Mezopotámia-kiállításához impozáns, rendkívül tartalmas, ötszáz oldalas katalógus kapcsolódik, melyet zömmel a tárlatot támogató múzeumok szakemberei, valamint magyar és külföldi asszirológusok írtak, és hasonlóan a kiállításához, jelentős tudományos alkotás, amelyet szakemberek és laikusok, diákok is haszonnal forgathatnak.

Sárközy Miklós



Az Etemenanki makettje, mögötte ismeretlen németalföldi festő *Bábel tornya* c. festménye és a bélyegestéglákat bemutató vitrin. © Szépművészeti Múzeum

Mezopotámia Budapesten

Másodszor jár mezopotámiai vendégkiállítás Budapesten, az elsőt 1968-ban Dobrovits Aladár professzor nyitotta meg a Múcsarnokban, a második most vele szemben a Szépművészeti Múzeumban várja az érdeklődőket. Az első még Mezopotámiából, a modern Irakból jött közvetlenül Szaddam Huszein és al-Bakr puccsa előtt, és a bagdadi Irak Múzeum kincseit mutatta be reprezentatív műtárgyakkal, a második főleg Berlin, Drezda, Párizs, Koppenhága gyűjteményeiből és magyarországi anyagból építkezik. Az első egy híján 300 tárgyat vonultatott föl, a jelenlegi pedig a múzeum információi szerint 150 tárgyat. Az egykori kiállítás mintegy hetedfélezer évet ölelt föl, kezdve az akkor négy évvel korábbi egészen friss Tell es-Sawwan-i ásatásokból származó újközi leletektől el a Tigris és az Eufratész közéből származó középkori iszlám anyagig. Az épp futó kiállítás a hirdetés szerint az újasszír és újbabiloni kor 500 évét hivatott bemutatni (Kr. e. 1000–500), ám szerencsére ennél valamivel többet láttat (például 10 pecséthengert a Kr. e. 3. évezredből). Az egykori kiállítás mai fogalmaink szerint igénytelen hegesztett tárlókban mutatta be a műkincseket, a Szépművészeti Múzeum ma belsőépítészeti műfogásokkal igyekszik látványossá tenni magát a kiállítást. (Az külön kérdés, hogy mi szükség van a tompított fényekre, melyeket

a grafikai alkotások és textilek igényelnek, de a kőből készült műtárgyak köztudottan nem.) 1968-ban Magyarországon sem az anyagi helyzet, sem a határok miatt nem sokan voltak, akik azért szállhattak volna repülőre, hogy Párizsban vagy Londonban megnézzenek egy kiállítást, másrészt a műtárgykölcsönzés (sőt: kiállításkölcsönzés) Európa keleti felén lényegesen ritkább volt, mint ma. 2024-ben jobb a lehetőségek, ennek fényében kell a vendégkiállításokat szemlélnünk.

Persze a szakember tudja, az érdeklődő belül érzi, hogy a történelmi megismerést, a művészeti élvezetet nem kilóra mérik, a látogató nem a fölöslegesen pufogatott harsány szuperlatívuszok („először Magyarországon”) miatt fog szellemiekben meggazdagodni. Az ókori kultúrák kiállításai csak jóval ritkábban kínálnak olyan esztétikai csúcsoakat, mint a reneszánsz festészet, a régészeti emlékek között a Tutanhamon aranymaszkja és a Laokoón-szoborcsoport szerényebb számban jelenik meg. Ám szerencsére azért van ilyen is, és biztosan ilyen csoda volt a Puabi királynő (?) sírjából előkerült arannyal borított, lapislazuli szakállú bikafejjel díszített hárfa (Kr. e. 2600 körül), mely szintén Budapesten vendégeskedett. A régészeti anyag (jó esetben) elsősorban a történelmi ismereteinket fogja kitágítani.

Mert ugyan felsorolhatjuk, hogy annakidején láthattuk Meskalamdug pompás arany sisakját, mintegy 35 arany nyakláncot, két arany diadémot, a Warkából való márvány női fejet (Kr. e. 3000 – az ún. sumer Mona Lisát, melyet 2003-ban elraboltak, utóbb meglelt), itt volt fél tucatnyi imádkozó férfiszobor, vagy sumér isten és az összetéveszthetetlenül egyiptizáló csodás finomságú nimrudi elefántcsont faragványok az újasszír korszakból. És volt számos párthus szobor is, nem egy közel ember nagyságú.

A most parádés körülmények között bemutatott anyag lényegesen karcsúbb és egyszínűbb. A kiállításrendezők mindent megtettek, hogy az esztétikus kiállításon ne ez legyen szembeötlő. A tankönyvekből is ismert Istar kapuhoz vezető processziós út oroszlánja és a hasonlóan mázastéglából összerakott Mushussu sárkánykígyó remek darabjai a kiállításnak. A rendezés tengelyében elhelyezett, Szuzából származó két, egymástól elforduló emberfejű szárnyas oroszlánalak is ragyogó választás volt. A rendezők egy arasz nagyságú Lamas-tu-plakettet emeltek ki leginkább egy külön tárlóban, s az egészet egy ennek épített kuckóba helyezték; kétségtelenül érdekes darab, de nem segítettek megérteni sem azt, hogy miért épp ez a legexponáltabb műtárgy, sem azt, hogy kiállítástechnikailag mi a kuckó funkciója. Mert kiemelni lett volna érdemes műtárgy, például annak a II. Marduk-apla-iddina babilóni királynak a kudurrja (határköve), melyen Bél-ahhé-



Rekonstruált reliefes mázastégla panel egymással szembeforduló szfinxekkel.
Kr. e. 6. század vége – 5. század eleje, valószínűleg I. Dareios (Kr. e. 522–486) idején.
Apadana domb, I. Dareios palotája, központi udvar. Musée du Louvre, Párizs,
Département des Antiquités orientales. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre).
Fotó: RMN-GP



Lamastu-(Pazuzu- / „Pokol”-)-plakett. (A tárgy adatait lásd a nagyított fotón). © Szépművészeti Múzeum

eribának, a templomi előljárónak nevezett „polgármesternek” a megajándékozását írja le. A baloldalt álló magasabb alak a király, akit más forrásokból más néven is ismerünk, hisz a Bibliában mind a Királyok könyve (2Kir 20), mind a Krónikák könyve (2Krón 32 név nélkül) mind Jesaja próféta (39) Merodak Baladán alakra ferdítve említi őt, aki Hizkijjáhuval, Júda királyával egy asszír-ellenes koalíció létrehozásán munkálkodik (a próféta kritikában egészen más beállításban). Ha tehát a rendezők Mezopotámiának az európai kultúrához való direkt kapcsolódását szándékoztak bemutatni, és ebben a Bibliának is szerepe lett volna, akkor ezt hangsúlyosan jelezhetnék volna a figyelemre méltó plasztikai alkotás leírásában, mely mellett a jámbor látogató így nyugodtan elsétál. (E műtárgy kellő figyelmet kap Budapesten a Biblia Múzeumban, ahol 35 év óta egy hiteles másolata tekinthető meg.)

Nyilvánvaló, hogy ha egy embernagyságnál magasabb tárlóban egyetlen darab 3 centis pecsét-henger van kiállítva, akkor annak a tárgynak a fontosságára akarják fölhívni a figyelmet, de sajnos nem kapunk információt arról, hogy mi a műtárgy jelentősége – noha ez egy arámi felirattal rendelkező pecsét, ám nem biztos, hogy ezt akarták kiemelni, vagy hogy a látogató számára ez bármit is jelent. És ez rögtön fölhívja a figyelmet az egész kiállítás egyik problémájára. A 150 bemutatott tárgy közül nyolcvan pecsét-henger, további tizenöt pecsétlő, tehát az anyag kétharmada ugyanazt a tárgytípust képviseli, ami a kiállítást egysíkúvá teszi. Ráadásul az Ión csarnok 12,5 méter belmagasságú termeiben a 2–4 centiméteres pecsét-hengerek nem érvényesülnek, különösen akkor nem, ha egy mély tárlónak nem az elején helyezkednek el, hanem az üvegtől egyre távolodóan. Maguk ezek a pecsétgyűrűhöz hasonló méretű és funkciójú darabok – a felület görbülete és a közetek mintázatából fakadó okok miatt – kivehetetlenek, így az általános muzeológiai gyakorlatnak megfelelően kiállított negatív lenyomatok,



Bél-ahhé-eriba, Babilón kormányzójának sztélé alakú *kudurruja*. II. Marduk-apla-iddina uralkodása idején (Kr. e. 721–710) készült. Staatlichen Museen zu Berlin, Vorderasiatisches Museum. © bpk / Vorderasiatisches Museum, SMB. Fotó: Olaf M. Teßmer

illetve az azokról készült erősen felnagyított fényképek mutatósabbak is, értelmezhetőbbek is, a rendezés tehát igyekezett a nehézségeken úrrá lenni. Kívánatos lett volna az asszír domborművekhez hasonló műtárgyakat, vagy nagyobb plasztikai alkotásokat kölcsönözni, de ha ez semmiképpen nem sikerült, akkor a múzeumnak az alacsonyabb teremt kellett volna a kiállítás céljára kijelölnie. Ám teremtől függetlenül fotókat nem mélyebb vagy kevésbé mély tárlókban szoktunk nézegetni, a képek tanulmányozásának sokkal adekvátabb s egyben élvezetesebb módja egy képeskönyv lapozgatása lenne. (A kiállításnak mintegy három hét késéssel megjelent a gyönyörű katalógusa 9800 forintért, amelyet egy héttel később már 11800 forintért árultak.)

Ha a kiállítás célja – helyesen – a tőlünk kulturálisan és intellektuálisan meglehetősen távolinak érzett Mezopotámia közelhozása volt, akkor ezt Pazuzu démonnal kezdeni és lezárni nem volt jó ötlet. Pazuzu kétségkívül a mezopotámiai hitvilág része, ahogy az is vitathatatlan, hogy a 21. század emberének is megvannak a maga démonai, ennek ellenére ez inkább elidegenítő és eltávolító, mert a minket fenyegető erők mögött mi a környezetszorongást, a globális felmelegedést, a vírusokat vagy az ürességet, nem pedig Pazuzut ismerjük föl. Eltekintve attól, hogy az utolsó terem filmvetítése teljes egészében rendkívül kommersz (és zavaróan hangos), Pazuzu a maga elborzasztó kinézetével Mezopotámiát az exotikum és az idegenség irányába taszítja, ahelyett, hogy a háromezer évvel ezelőtti ember a maival való rokonságára ébresztene rá. Nem gondolom, hogy bárhol is rendeznének egy egyiptomi kiállítást, mely a *Múmia* c. horrorfilmmel (1999) zárulna, groteszkké és nevetségessé téve ezáltal az egyiptomi kultúrát. Miközben William Friedkin *Ördögűzőjének* (1973) Pazuzujával a Folyamköz sem nem jött közelebb, sem megérthetővé (sőt szerethetővé) nem vált, a kiállítás egyik kincse a háttérben lapul meg. Mert van ilyen, az az égetett agyagtábla, melynek ékírásos szövege az Enúma elis (teremtés)mítoszt beszéli el, Marduk isten felemelkedését állítva a középpontba. Ez a történet a 19. század máso-

dik felétől a Bibliával kapcsolatba hozva vált szellemtörténeti faktorrá, s irányította sokak érdeklődését Mezopotámia felé, keresve a kapcsolatot „Bábel és Assur” mítoszban elbeszélte világlátása és Európa szellemi alapjai között.

A szép kiállítást mindenképpen érdemes meglátogatni, egyrészt hogy ne kelljen újból 50 évig várni a lehetőségre, másrészt mert a műtárgyak jó esetben szólhatnak hozzánk, a távoli múlt közel jöhet, akár megismerés, akár emóciók révén is. A műtárgyak eltéphetetlen, ámbar láthatatlan szálakkal fűznek minket a hajdanvolt hozzánk hasonló emberekhez. Az ókori Mezopotámia képes arra, hogy megajándékozzon minket.

Hubai Péter

Megérteni egy eltemetett kultúrát

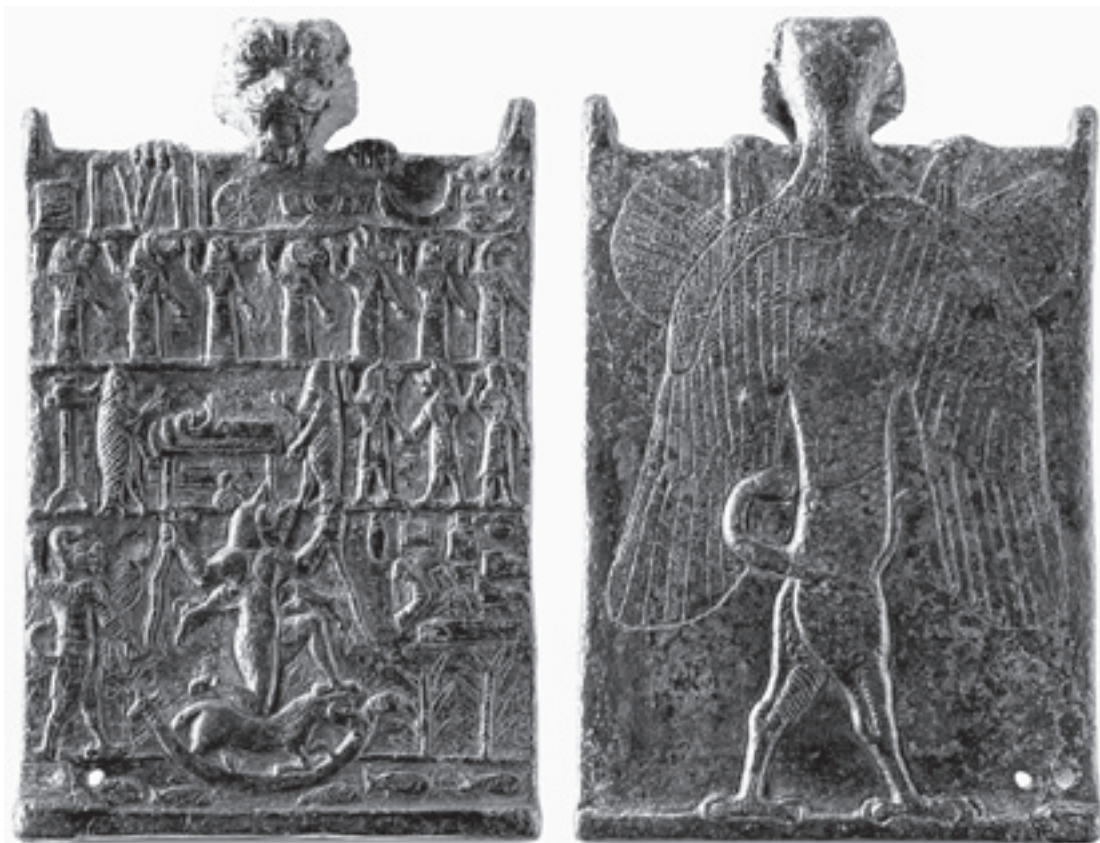
Először is saját elfogultságaimról és korlátaimról szólnék. 24 éve foglalkozom assziriológiával, mindennapjaim része, hogy az ókori Mezopotámia és a tágabb ókori Kelet szövegeivel és tárgyi kultúrájának darabjaival bíbelődöm, a kiállítás anyagához tehát némi elfogultsággal viszonyulok. S bár tucatnyi témába vágó kiállítást láttam a világ jelentős gyűjteményeiben, én magam nem vagyok muzeológus, mindig csupán látogató voltam. Ebből a nézőpontomból adódik, hogy nehezen tudnék választ adni olyan kérdésekre, mint hogy a kiállítás mennyire befogadható assziriológiai előképzettség nélkül, hogy mennyire elégségesek a tárlók mellett elhelyezett tájékoztató szövegek, túl kevés vagy éppen túl sok információt tartalmaznak-e; vagy hogy lett volna-e más mód a mezopotámiai figurák modern popkultúrában betöltött szerepének bemutatására.

Az *Istenek és démonok királysága. Mezopotámia Kr. e. 1000–500* nem vendégkiállítás. Bár a tárgyak döntő többségét valóban kölcsönözte a Szépművészeti Múzeum, de a kiállítást hazai kurátorok valósították meg (Roboz Erika és Niederreiter Zoltán), egyedi koncepció mentén. Nem egy kész, máshol is bemutatott produkció érkezett tehát Budapestre, ahol csak a helyi viszonyokhoz kell adaptálni a már összeállított anyagot és kialakított koncepciót. Ez a kiállítás itt jött létre először, ezért is van értelme és tétje a kritikának.

Az ókori Mezopotámia megismerését a 19. század óta többé vagy kevésbé a Biblia inspirálta. Az assziriológia sokáig az Ószövetség háttértudománya, Mezopotámia lakói pedig a bibliai történetek statisztái voltak. Ez a – talán picit gyarmatosító – attitűd a mai napig létezik, és a legkönnyebb utat nyújtja ahhoz, hogy a modern ember érdeklődését felkeltse. Igaz, hogy a mi civilizációnk eredete ezer szállal kötődik Mezopotámiához (ennek belátásához elég az óránk számlapjára néznünk, rápillantanunk a gyerekünk trigonometria feladatára, vagy kinyitnunk egy palack sört), az ókori Folyamköz lakói azonban tényleg és nagyon sok mindenben



Pecsehengereket, azok lenyomatait és a lenyomatokról készült nagyított képeket és rajzokat tartalmazó vitrin. © Szépművészeti Múzeum



Lamastu-(Pazuzu- / „Pokol”-)-plakett. Kr. e. 8. század vége – 7. század.
Musée du Louvre, Párizs, Département des Antiquités orientales. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre).
Fotó: Franck Raux

különböztek tőlünk. A világgépük és legtöbb szokásuk egzotikumnak hat, ezt kár is volna tagadni – komoly megrökönyödést váltana ki, ha a házam nagyszobájának padlója alá temetném majd a szüleimet, a halva született magzatot pedig egy agyagedénybe helyezném, amit csak félig süllyesztenék be a konyha járólapjába. E kultúrához a „közel kerülés” nem feltétlenül az azonosságok és hasonlóságok felsorolásán és az alapvető eltérések elhallgatásán keresztül kell, hogy megvalósuljon. Clifford Geertz kulturális antropológus kultúra-definíciója segíthet más utak feltérképezésében. „[A kultúra] az öröklött elképzelések olyan rendszere, amely szimbolikus formákban fejeződik ki, és amelynek segítségével az emberek az életről való tudásukat és az élethez való viszonyulásukat kommunikálják, átörökítik és fejlesztik” („Religion as a Cultural System”: *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973, 89) – és éppen ebből fakadhat a feladat, hogy valamiképpen megértsük ezeket a tőlünk idegen szimbólumokat, és saját történeti-társadalmi kontextusukban értelmezzük őket. A mezopotámiai ember *a priori* feltevései a világ működésével kapcsolatban teljesen mások voltak, mint a modern emberé, és az eltérés felismerését és annak bemutatását és megértését célzó koncepció legitim. E kiállítás a „nagy birodalmak korából” származó tárgyak és ábrázolások felvonultatásával erre tesz kísérletet.

Ha egy olyan civilizációt igyekszünk bemutatni, melynek embere úgy tartja, hogy a betegségek nem evilági létezők, az ellenük való küzdelem pedig alapvetően mágikus tevékenység, melynek során démonokat és isteneket kell megidézni; vagy hogy a bejáratokat apotropaikus lények védelmébe kell aján-

lanunk, különben elárasztanak minket a démonok, akkor fontos, hogy az adott kultúra világszemléletének kereteit megismerjük. A kiállításon is megtalálható a babilóni teremtéseposz (*Enúma elis*) egyik Ninivéből előkerült táblája, mely olyan alapvető kozmogóniai és kozmológiai leírását adja a Kr. e. 1. évezredi mezopotámiai világgépnek, amelyet kulcsként használhatunk a kultúra szimbólumrendszerének megfejtésekor. Nagyon röviden és leegyszerűsítve: a világ hajnalán az édesvíz (Apszu) és a sósvíz (Tiamat) elkeveredett egymással, és egy istenpárt nemzettek, akik újabb istenpárt nemzettek, és így tovább, míg minden isten létrejött. Az ősi istenek és az ifjabbak között konfliktus támadt, Ea isten megölte Apszút, és testéből alakította ki palotáját, Tiamat pedig saját magából teremtett szörnyeket, akikkel együtt rátámadt az ifjabb istenekre. Ez utóbbiak bajnoka lett Marduk, aki legyőzte Tiamatot és seregét, feldarabolt testrészeiből pedig kialakította világunkat és benne az embert. Az istenek tehát bírják Apszu és Tiamat princípiumait is, a mi világunk azonban csupán Tiamatból készült, a mélységi édesvizek (Apszu) formájában pedig ott lakozik a mi világunktól inherens módon különböző anyag, mely természetes módon *materia magica*, használata lehetővé teszi a mi világunk korlátain túlmutatató tettek végrehajtását, tehát a mágikus eljárásokat.

Ebből adódik, hogy az Apszu birodalmát bemutató és megidéző jelenetek ábrázolásain megjelennek a halak, az olyan keverék-lények, melyeknek teste részben hal, illetve a halakat imitáló viseletbe öltözött mágikus gyógyítók. Ennek egyik leghíresebb példája az a Pazuzu-plakett (hívják Lamastu-plakett-



A kiállított plakett, háttérben az előlap felnagyított fotója. © Szépművészeti Múzeum

nek, vagy „Pokolplakett”-nek is), mely más Pazuzu-amulettekkel együtt egy stilizált lakóház belső terében került kiállításra – ezt erősítették a stilizált ház külső falán kialakított tárolókba helyezett ház/palota-alapítási depókból származó védelmező démonfigurák is. Az említett plakett azért nagyon fontos tárgy ebben a témakörben, mert teljes térképét adja a kozmosznak: a felső regiszterben az asztrális istenségek szimbólumai szerepelnek, alatta a közvetítő „hetek” processziója látható, majd középen, a mi világunkban az ágyában fekszik a beteg, körülötte halruhás ráolvasó papok és védelmező démonok láthatók. A mélységi Apszu felől támad a szférákat áttörni igyekvő, a csecsemőhalált és a gyermekágyi lázat megjelenítő Lamastudémon, és éppen őt igyekszik elriasztani Pazuzu, a legismertebb apotropaikus széldémon. Nem tudok olyan ábrázolásról vagy leírásról, mely pontosabban adná vissza a mezopotámiai kultúra világképét, az egymástól diszkrét módon elzárt világ-szférák rendszerét. A nem egészen 14 cm magasságú plakett apró részleteinek felismerését segíti a plakett képmezőjének falra helyezett, méteresre nagyított fotója. Nekem csak itt tűnt fel, hogy Lamastu fejtől jobbra azok a varázstárgyak sorjázanak, amelyek segítik őt a szférák közötti átkelésben (fésű, fibula, számláb, szandál stb.).

Mezopotámia lakói számára reális félelem volt, hogy a világszférák határain átkelnek a nem evilági létezők, akikkel szemben az ember önmagában teljesen kiszolgáltatott, és csupán az istenek vagy apotropaikus démonok segítségével védekezhet ártó hatásuk ellen. E védelmezők megjelenítése egyben

folyamatos jelenlétüket volt hivatva biztosítani, ezért kerültek ábrázolásaik a kapuk és bejáratok közelébe, nyakba akasztható amulettekre vagy a paloták termeinek falára. A Kr. e. 1. évezredre azonban az istenségeket már nem csupán antropomorf formájukban jelenítették meg, hanem szimbólumaik és „hátasállataik” által is. Ezek együttes bemutatására legjobb példa talán az a feltehetően Ninurtát ábrázoló, Assur városából előkerült gipszkő dombormű, melyen az emberalaként, felfegyverkezve ábrázolt istenség keveréklény hátasállatán áll – ő Abubu, az özönvíz –, a képmező felső részében pedig az asztrális istenségek szimbólumai láthatók (a szárnyas napkorong Samast, a holdsarló Színt, a nyolcágú csillag pedig Istart jelképezi). Ezek a megjelenítési formák egyenként is reprezentálhatták az adott istenséget: az Istar-kapu mázastégla-ábrázolásain látható Mushussu és bika ezek „gazdáit”, Marduk és Adad istenségeket invokálták, miként a felvonulási út oroslánjai Istart.

A kiállítás látogatói számára talán problematikus lehet a pecsétenger- és pecsétlő-ábrázolások túlsúlya – ebből a tárgy-típusból szerepel a legtöbb a tárlatban –, hiszen ezek nehezen megjeleníthető, kicsiny, henger alakú tárgyak. Ezek nagy számát magyarázhatja, hogy ezeken maradt fenn a legtöbb képi ábrázolása az istenek és emberek kapcsolatának. A pecsétengerek bemutatása nem könnyű műfaj, de szemben például a berlini Pergamonmuseum gyakorlatával, itt nem egy kirakattüvegre szerelt nagyítólelencsén át kell próbálkozni az apróbb részletek kibogarázásával, hiszen a tárgy mellett szerepel a



Gipszkő relief Ninurta vagy Assur isten keveréklény hátán álló ábrázolásával, Kr. e. 7. század.

Staatliche Museen zu Berlin, Vorderasiatisches Museum:
VA 8750 – Ass. 9015. bpk / Vorderasiatisches Museum, SMB.

Fotó: Olaf M. Teßmer

pecsétlengerek lenyomata, illetve jó minőségű kinagyított fotók állnak rendelkezésre a részletek tanulmányozásához. Szintén újdonság a gliptikai tematikájú kiállítások sorában, hogy egy tárlóban a pecsétlengerek mellett a készítésükhöz felhasznált ásványok is megjelennek – ezeket a rendezők a Természet-tudományi Múzeumból kölcsönözték –, rámutatva az anyaghasználat fontosságára és ezen belül a mágikus képzetek szerepére, hiszen ne feledjük, e pecsétlengerek – az írásbeliségben betöltött hitelesítő funkciójukon kívül – a viselet részeként egyben amulettek is voltak.

E tárgytipus személyes jellegére utalhat, hogy a pecsétlengerek felületére vésett ábrázolások gyakran számunkra ismeretlen történeteket jelenítenek meg. A mezopotámiai írásbeliség egyik legfontosabb jellemzője az A. Leo Oppenheim által a hagyomány áramának (*stream of tradition*) nevezett jelenség: a különböző szövegeket – melyekre mi „irodalmi alkotásként” tekintünk – az ókorban folyamatosan másolták, egységesítették, egyfajta kánont alakítva ki. Ennek legismertebb példája Assurbán-apli ninivei könyvtárának anyaga. A hagyományozásra kijelölt szövegek szelekciós szempontjai számunkra nem igazán ismertek, és éppen az e kiállításon felvonultatott pecsétlengerek-ábrázolások tömege világít rá, hogy mennyi minden nem került be a hagyomány áramába, hány olyan jelenet van, ami olyan hősokeket vonultat fel, akik felismerhető módon egy-egy történet főszereplői, ám ezekről a történetekről semmit nem tudunk. Ki ez a hat hajfűrtű hős, aki folyton állatokkal és keveréklényekkel verekszik? Ezek az ábrázolások a mezopotámiai kultúra minden bizonnyal gazdag és változékony szóbeli hagyományában örökített történetek fontos jeleneteit és szimbólumait mutatják, melyek létezésére csupán ezek a lenyomatok utalnak, s ezek megfejtésére sok esély nem mutatkozik. A kiállítás így, ha tetszik, egy eltemetett civilizáció megismerésének lehetséges határait is érzékelteti.

Vér Ádám

A Non Scholae Fesztiválról – szervezői szemmel

Néhány budapesti gimnazista az ókor kulturális öröksége és a latin nyelv iránti lelkesedésétől indítva 2024 tavaszán megrendezte országos latin-os ókoros diákszümpozionját, a Non Scholae Fesztivált. Az alábbiakban a szervezők beszámolóját olvashatják az esemény háttéréről, részleteiről és további terveikről.

A számunkra formatív, 2023-as arpinói Cicero-verseny után azt a következtetést vontuk le, hogy szíkrák pattognak, amikor hasonló érdeklődésű fiatalokat összeeresztenek. Az egymásra találás élményét és közösségképző erejét a diákság szélesebb köreihez is szeretnénk volna eljuttatni, illetve fórumot kívántunk nekik biztosítani az egymástól tanulásra és az oldott légkörben való intellektuális kibontakozásra. Az Ókortudományi Társaság, valamint az ELTE Latin és Görög Tanszékeinek támogatásával, a Palladion Műhely segítségével, továbbá számos óorkutató önzetlen közreműködésével, a középiskolai latintanároknak az eseményt széleskörben hirdető tevékenységéről és

kitűnő előadóinkról nem is beszélve, elképzelésünk valósággá vált. Az első fesztiválnak az ELTE Trefort-kerti kampusza adott otthont Budapesten; az egynapos eseményen közel száz diák és pedagógus vett részt.

A programot öt diákelőadás, három, tudományos kutató által tartott előadás és egy kerekasztal-beszélgetés, három párhuzamos workshop, valamint válogatott ismerkedős játékok alkották. Hálás köszönettel tartozunk a megjelent tanszékvezetőknek; a visszajelzések alapján mind Kasza Péter (SZTE BTK Klasszika-Filológia és Neolatin Tanszék) napindítója a latin nyelv művelésének szerepéről, mind Ferenczi Attila (ELTE BTK Latin Tanszék) az ariciai rítusok hagyományáról tartott előadása, mind Ittész Máté (ELTE BTK Indológia Tanszék) záróakkordja a latin nyelv eredetéről, nemkülönben a Kárpáti András (PTE BTK Klasszika-Filológia Tanszék) és Bolonyai Gábor (ELTE BTK Görög Tanszék) közreműködésével megvalósult kerekasztal osztatlan sikert aratott a résztvevők körében. Az öt elhangzott diákelőadás szintén változatos témákat tárgyalt; a 11–12. osztályos, illetve elsőéves egyetemi hallgató előadók ókortörténeti, filológiai, politika- és kultúrtörténeti kérdésekkel egyaránt foglalkoztak. Az előadások során a nap második felében interaktív workshopok törték meg: Fényes Gabriella régész az aquincumi fürdőkulturát mutatta be a kezdő latin-osoknak, Szikora Patricia vezetésével latin-görög etimológiai játékokon vettek részt a stabilabb nyelvtudással rendelkezők, a folyamatos beszédet is megkísérlőknek pedig Emilia Błaszkiwicz lengyel kutató tartott kollokvialis latin foglalkozást. A fesztivál felépítésében arra törekedtünk, hogy lehetőség szerint minél több ókorhoz való viszonyulásmód, tudományterület és latin nyelvi szint képviseltesse magát, hogy mindenki találhasson a nap folyamán számára érdekes programelemet.

Hálával tartozunk mindazoknak, akik segítették a kezdeményezés elindulását, illetve akár csak kedves szavakkal, de támogatták, hogy az ókor és a latin nyelv iránti elkötelezettségünket a Non Scholae Fesztiválon keresztül minél több diákkal megoszthassuk; különösképpen Kozák Dánielnek, aki mindvégig segítségünkre volt a szervezésben, Adamik Bélának nagylelkűségéért és Kasza Péternek, aki kezdettől fogva bátorított minket, továbbá a Palladion Műhely munkatársainak, Endreffy Katának és Szikora Patriciának, akik nélkül nem lettünk volna képesek ilyen színvonalas fesztivált szervezni.



A fesztivál szervezői közül hárman: Németh Viktória, Gadányi Boldizsár, Madár Gergely. Fotó: Palladion Műhely



A fesztivál közönsége az ELTE BTK Kerényi-termében. Fotó: Palladion Műhely

Kezdeti szűk csapatunk lelkes tavalyi résztvevőkkel gyarapodott, így reményteljesen nézünk elébe a következő, 2025. májusi fesztivál megszervezésének, illetve hosszabb távú terveink megvalósításának. Támogatóink köre is bővült; az Ókortudományi Társaságon és az ELTE Latin, valamint Görög Tanszékein kívül újonnan a Palladion Műhellyel és a SZTE Klasszika-Filológia és Neolatin Tanszékével állunk együttműködésben, hogy szakmailag minél megalapozottabb, színvonalasabb és nem utolsósorban szórakoztatóbb programokat ajánlhassunk a diákok, oktatóik és a magyar ókortudomány összes képviselőjének figyelmébe.

Ezzel összhangban hirdetünk ebben az évben ókortudományi mentorprogramot, szoros együttműködésben a Palladion Műhellyel. Ennek keretein belül az ókor iránt bármilyen fokú és tárgyú érdeklődéssel rendelkező középiskolások szakértőkkel együtt dolgozva nyerhetnek betekintést a vonatkozó tudományterületek működésébe, amihez lehetőséget biztosítunk a kapcsolatépítésre diák és diák, illetve diák és egyetemi oktató között. Emellett lelkes egyetemisták és középiskolás latinversenyzők segítségével ingyenes hibrid (személyes és online jelenléttel egyaránt látogatható) szakkört is indítunk.

Gadányi Boldizsár – Aklan Larion



QR-kód a fesztivál honlapjához:
<https://www.nonscholaefeszt.hu/>

Péter Hajdu: *Modern Hungarian Culture and the Classics*. Bloomsbury, London – New York, 2024, 218 oldal, 76 £.

A könyv borítóján a Nemzeti Galéria kupolája látható belülről. A nagyszabású modern térben drótvázból formált emberi testek lebegnek: Berczeller Rezső Rudolf *Apokalipszis* című szoborkompozíciója. A kontextus nélküli mezeten testek még a mai szemléletben is az antikvitás emlékét ébresztik fel, a dekoratív modern környezet pedig így a borítóra helyezve a magyar kulturális modernitást szimbolizáló ikonná válik. Különösen, ha valaki – feltételezhetőleg a magyar kultúrát alaposan ismerő olvasó – nemcsak felismeri az ábrázolt teret, hanem a budavári királyi palota gyakran felemelő, de talán még gyakrabban kiábrándító és aggasztó történetét is a látványhoz tudja kapcsolni. A kép inspiráló módon utal a könyv tartalmára: lapozunk bele!

Hajdu Péter monográfiája a kiadó *Classical Diaspora* című sorozatának ötödik darabjaként jelent meg. Az előző négy kötet Oroszország, a nyugat-afrikai gyarmati kultúra, Dél-Afrika, illetve a Közép-Kelet mai színházi világának a klasszikus örökséghez fűződő kapcsolatát mutatta be.¹ Hajdu Péter munkája valamelyest kilóg ebből a sorból. Magyarország egy része a Római Birodalom egykori területén helyezkedik el, itt tehát nem diaszpórában van a klasszikus örökség, hanem eredeti környezetében, az ország másik része viszont ókori fogalmak szerint valóban a *barbaricum* földje volt, ennyiben mégis használhatónak tűnik a diaszpóra fogalma a magyar antikvitás-recepcióval kapcsolatban is. Hajdu Péter könyve ennek a kettősségnek megfelelően első lapjaitól kezdve az antik örökségről csak mint az egyik identitásadó kulturális mintáról beszél, amellyel a magyar kultúrában leginkább a keletiség, az orientális eredet képzete áll szemben. A 19. század, amellyel kronológiailag a könyv anyaga kezdődik, minden korábbi korszaknál fontosabbnak látta ezt a különbséget, és tudatosította azt a tényt, hogy a kontinuitás a területre vonatkozik és nem a tájat lakó emberekre. A korszak egységesítő magyar identitása a nemzeti jelleget meghatározó társadalmi csoportot a 9. századi honfoglaló törzsek leszármazottjának tekintette, így etnikai-

lag elválasztotta őket a Kárpát-medence antik örökségétől. Ezt a kérdést mutatja be a könyv első fejezete (*Hungarian Identity and Classical Antiquity*). A magyar állam két nagyobb múzeumépületet tervezetett és hozott létre nagyjából ugyanabban az időben: egyikük a milenniumi emlékegyütteshez kapcsolódó, klasszicista Szépművészeti Múzeum, a másik az Üllői úton található, szecessziós Iparművészeti Múzeum. Ez utóbbit éppen abban az évben avatták fel (1896-ban), amikor megjelent az előbbi építését elrendelő kormányrendelet. A két épület jól illusztrálja a két hagyomány, azaz a görög-római klasszikus, illetve a Kelet felé tekintő identitáskeresés állapotát a 19. század végén. Az egyik monumentális, de némiképp konvencionális és rideg, míg a másik fantáziadús, alternatív és barátságos. Jellemzőnek találhatjuk a köztük levő hierarchikus különbséget is: az egyik hatalmas, presztízst sugárzó és reprezentatív környezetben áll, a másik, jóval szerényebb méreteivel egy munkáskerületi sugárút díszeként pompázik (*Everyday Presence of the Classics*).

Hajdu Péter munkája más szempontból is különbözik a sorozat előző kötetektől. Ez talán éppen azzal a ténnyel függhet össze, hogy a klasszikus antikvitás Magyarországon csak részben a szétszórás (diaszpóra) eredménye, a kötet olyan komplexitását mutatja be a kulturális hagyományrendszernek, amellyel a sorozat korábbi munkáiban nem találkozhatunk. Nemcsak a második fejezetre (*Everyday Presence of the Classics*) vonatkozik ez, hanem a tudományos kutatást és a klasszikus nyelvek iskolai oktatását bemutató fejezetre (*Classical Studies during the Communist Period*), de különösen a fordítás kérdésének rendkívül árnyalt és sok új megvilágítást hozó bemutatására (*On Translation*). A könyv nem egy meghatározó aspektust kíván kiemelni, mint például a klasszikus hagyomány szerepe a kolonialis kultúrában vagy a színházi újragondolás lehetőségei, hanem megfigyeléseinek tárgya maga a komplexitás. Szó esik a reprezentatív festészetről, mint a Magyar Királyi Állami Főgimnázium (a kötetben tévesen: *Hungarian Royal Catholic High-School*, 61) Markó utcai épületének dísztermét díszítő freskók és olajképek sorozata, Lotz Károly és Than Mór munkái,² de olvashatunk a jómódú polgárság lakberendezési szokásaiban

megjelenő antikizáló tárgyokról is, vagy a polgári nyelvhasználat hétköznapi latinizmusairól, az elfogadott módon használt szállóigékről vagy klasszikus irodalmi idézetekről, még mindig a második fejezetben.

A klasszikus kulturális örökség huszadik századi társadalmi veszteségeiről elsősorban a negyedik (*Classical Studies during the Communist Period*) és ötödik (*On Translation*) fejezetben esik szó. Az előbbiben elsősorban azt említi ki a szerző, hogy az állampárt által képviselt hivatalos ideológia nem volt mindig támogató a klasszikus kultúra tudományos vizsgálatával szemben, és a nyugati tudományos központoktól elszigetelve számos nehézséggel kellett szembenéznük a kutatóknak: „Összegezve tehát: az államszocializmus időszak nem biztosított támogató környezetet az ókortudománynak, de azok a kutatók, akik valóban dolgozni akartak, mégis meg tudták találni vagy teremteni maguknak a lehetőségeket” (144). A fordításról szóló ötödik fejezetben esik szó az iskolai latintanítás történetéről is. Ugyanis, ahogyan Hajdu Péter már egy korábbi, magyar nyelvű tanulmányában igen meggyőzően kifejtette, közvetlen összefüggést mutat a prózai művek huszadik századi fordítási hagyománya és az öröklött iskolai gyakorlat.³ A másik megfontolás, amely egy fejezetbe sorolja a közoktatást és a fordításirodalmat, a klasszikus műveltség fokozatos háttérbe szorulása a vizsgált időszak iskolai tanterveiben. Fordításokra azért is volt egyre nagyobb igény a huszadik században, mert még az irodalmi élményre vágyó olvasó közönség is egyre kevésbé volt képes a műveket eredeti nyelven olvasni. A fejezet kitekintést ad a műfordítással kapcsolatos legfontosabb vitákra is a század második felében.

A klasszikus hagyomány irodalmi jelenlétét két ponton ragadja meg Hajdu Péter. A modernítésre való törekvés és a görög-latin kultúra termékeny találkozását az 1908-ban alapított *Nyugat* első generációjának irodalmi ízléséhez kapcsolja (harmadik fejezet: *Modernist Approaches to the Classics*). Jól működik a fordulat váratlanságának érzékeltetésére a felidézett ironikus történet. Radó Antal *A fordítás művészete* című könyvében ezzel a retorikus kérdéssel fordul olvasóihoz 1909-ben: „...csak azt kérdezem, hogy olyan modern költő, a ki a közön-



a magyar asszonyok nevében a Budapestre bevonuló Horthy Miklóst. A két világháború közötti időszakban aktív politikai szerepet is vállalt, melynek legfontosabb terepe az általa alakított keresztény szellemű, nemzeti és konzervatív Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége volt. A kötetben Hajdu Péter Tormay Cécile *Az arcfesték* című novelláját elemzi az átalakuló antikvitáskép részeként. A novella kötetben először csak az író halála után, 1937-ben jelent meg. A nyilvánvalóan lukianosi ihletésű történet szerint az ifjú hetéra, Bacchis szerelemre gyulladt Apollo szépséges szobra iránt, beosont az istenség szentélyébe, és titokban szerelmeskedett a szoborral, amely – legalábbis a lány érzékelése szerint – csókjaitól valódi életre kelt. Amikor reggel a papok leleplezték, szentségtörő tetteért ki akarták végeztetni a szerelmes lányt, a felkelő nap első aranyló sugarára azonban a szobor elpirulni látszott, ezt a jelet pedig az isteni akarat megnyilvánulása-ként értelmezték a papok, és büntetlenül elengedték Bacchist. A többi hetéra, aki tanúja volt a jelenetnek, örömmel és mosolyogva fogadta a papok döntését, hiszen ők tudták, hogy a pirulást Bacchis arcfestéke okozta a fehér márványarcra kenődve. A klasszikus ókori irodalom több történetet is ismer, melyekben halandó ember szerelembe esik egy életetlen szoborral. A legismertebb közülük talán Ovidius *Pygmalionja*, amelyben valóban megelevenedik (és elpirul: *erubuit*, *Ov. Met. X. 293*) a szobor, mint Tormaynál Bacchis szívének kábulatában a márvány Apollo. Ezekben az ókori történetekben gyakran valóban sor is kerül a szerelmes együttlétre a szobor és a vágyakozó halandó között, de ezek a vágygal teli személyek minden esetben férfiak. Nincs olyan történetünk, amelyben egy nő kezdeményezné a szerelmi aktust, és képes volna akaratának beteljesítésére. Tormay megfordította a nemi szerepeket, és nála egy nő lép fel csábítóként a korántsem szokványos vonzalom hevületében. Bacchis ókorinak álcázott történetét elmesélve olyan területre merészkedik Tormay, ahová egyébként talán nem tenné. Az ókori miliő lehetőséget nyújtott valami olyannak az elbeszélésre, amit a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének örökös elnökösszonya talán másképpen nem tudott vagy akart volna elmondani.

ségre hatni akar, vajjon fog-e ma már alkájoszi ódákat írni? Ugyebár nem, mert tudja, hogy akkor meg nem hallgatnák, vagy csak nagyon kevesen.”²⁴ Ugyanebben az évben jelenik meg az ifjú Babits Mihály első kötete, a *Levelek Irisz koszorijából*, amely az *In Horatium* alkaioi strófaival kezdődik, így bizonyítva, hogy Radó téves választ adott saját maga nagyon is megalapozott kérdésére. A folytatásban Babits *Laodameiája* mellett Kosztolányi *Nerójának* és Szerb Antal *Utas és holdvilágának* értelmezéseiben jelenik meg a 20. századi ember világlélményének és klasszikus képzettségének termékeny találkozása. Az elemzésekből

az olvasó képet nyerhet a *Nyugat* első és második nemzedékének fontosságáról az antikvitásélmény 20. századi újrafogalmazásában.

Különösen érdekes és sokatmondó a huszadik század első felének irodalmi példáit vizsgáló harmadik fejezet utolsó példája (114–120). Klebelsberg Kunó ösztönzésére, kormányzati támogatással Tormay Cécile 1922-ben a nyugatosnak és kozmopolitának tartott *Nyugat* ellen-súlyozására megszervezte a *Napkelet* című irodalmi lapot. Tormay Cécile a konzervatív kormányzat és a magyar arisztokrácia egyik kegyeltje volt, aki 1919-ben a Parlament előtt köszöntötte

A másik pont, ahol az irodalmi recepció átalakulását megmutatja Hajdu Péter, a kortárs, illetve majdnem kortárs lírai költészet (Hatodik fejezet: *Contemporary Literature and the Classics*). Ebben a szerző Nádas Péter *Emlékiratok könyvéből* az *Egy antik faliképre* című fejezet elemzése után három kortárs költő, Imre Flóra, Kőrizs Imre, és a fiatalon elhunyt Simon Balázs költészetét mutatja be a kötet angol nyelvű olvasóinak néhány példán keresztül. Mindhárman klasszika-filológát tanultak az egyetemen, ami már talán önmagában is sokat mondó körülmény, mindhármuk költészetének alapvető inspirációja az antikvitás. Külön alfejezetben esik szó két költőről, Kovács András Ferencről és Babiczky Tiborról, akik antik költői perszónát magukra öltve szólalnak meg költeményeikben: KAF Calvusét, Babiczky Sapphóét. A kortárs költeményekben a klasszikus hagyomány nyilvánvaló egyetemességéhez az otthonosság élménye társul, ami finom, árnyalt

és nagyon személyes költészetet eredményez, miközben mindig fenntartja a rejtőzködés lehetőségét is.

Az adatokban és történetekben gazdag kötet nagy érdeme, hogy szokatlanul komplex képet igyekszik adni arról a folyamatról, melynek során a klasszikus örökség szerepe átalakult a 20. század magyar kultúrájában. Hajdu Péter bemutatja azt a folyamatot, amelyben a görög-római kulturális örökség elvesztette központi szerepét, társadalmi fontosságának nagy részét, de új és meggyerő minőségeket nyert cserébe. A Szépművészeti Múzeum épületéről mondottakra visszautalva: nyoma sincs hivatalosságnak vagy rideg monumentalitásnak például az utolsó fejezetben bemutatott költői teljesítményekben megszólaló antikvitás-élménynek, a klasszikus hagyomány ezekben színes, meglepő és alternatív. A 20. századi átértékelődés nem csupán veszteséget hozott, hanem régen hiányolt új értékeket is adott ennek az örökségnek.

Ferenczi Attila

Jegyzetek

- 1 Zara Martirosova Torlone: *Russia and the Classics: Poetry's Foreign Muse*. Bristol, 2009; Michael Lambert: *The Classics and the South African Identities*. Bristol, 2011; Barbara Goff: 'Your Secret Language.' *Classics in the British Colonies of West Africa*. London – New York, 2013; Pauline Donizeau: *Greek Tragedy and the Middle East: Chasing the Myth*. London – New York, 2024. A sorozatot eredetileg a Bristol Classical Press indította, majd a kiadó felvásárlása útján került át a Bloomsbury Press kiadványai közé.
- 2 Ezeket részletesen éppen e folyóirat hasábjain mutatta be Király Erzsébet („Dalnok a nép között. Görögségkép Lotz Károly ecsetjén”, *Ókor* 2019/4, 9–18).
- 3 Hajdu Péter: „Az Acél-puskák szószerintisége”: Hajdu P. – Polgár A. (szerk.): *Papírgaluska*. Budapest, 2006, 175–85.
- 4 Hajdu (89) Polgár Anikó (*Catullus noster*. Pozsony, 2003. 40) alapján idézi a szöveget.

BOETHIUS

Tanítás a zenéről



A GONDOLAT KIADÓ AJÁNLATA

„A zene bennünk van természettől fogva, olyannyira, hogy még ha akarnánk, se tudnák meglenni zene nélkül.” A *Tanítás a zenéről* (*De institutione musica*) erre hivatkozva invitálja meg az olvasót az útra, melynek célja az antik görög zeneelmélet elsajátítása – latin nyelven. A tárgyalt tudásanyag a mű keletkezésekor, az ókor és a középkor fordulóján közel kilencszáz éves múltra tekint vissza, és további kilencszáz évig ez volt az első számú forrás a zeneelmélet-írók számára, szerzője pedig a legfőbb autoritás. Boethius (kb. 480–526) az előkelő római, a keresztény teológus és újplatonikus filozófus, akit az osztrigót Theodorik császár főtisztviselőjévé emel, majd börtönbe vet és kivégeztet, korai művében a hét szabad művészet tudásrendszerében tárgyalja a *musicát*, a négy matematikai tudomány, a *quadrivium*, a magasabb tudáshoz vezető *négyesút* egyikeként. Az értekezés a fő hangsúlyt a számokban testet öltő püthagoreus zeneelméletre helyezi, emellett az Arisztotelész-tanítvány Arisztoksenosz (Kr. e. 4. sz.), valamint a földrajz-tudós-csillagász Ptolemaiosz (Kr. u. 2. sz.) zeneelméleti nézetei is szóba kerülnek. Az egyik fő attrakció a mérőruddal ellátott egyhúros zeneelméleti instrumentum, az ún. *kanón* beosztásának ismertetése, kiegészítve a görög hanglejegyzésben használt jelekkel, a tetrakhordokra épülő hangrendszerből levezetve és a görög modális hangsorokba illesztve. A *Tanítás* filozofikus igényű bevezetője a forrása a muzsika (*musica*) sok helyen visszaköszönő hármas felosztásának: *humana, mundana, instrumentalis*. A mű első teljes magyar fordítását tartja a kezében az olvasó.

A Gondolat Kiadó könyvei 10–30 % kedvezménnyel megvásárolhatók a webáruházban.

www.gondolatkiado.hu

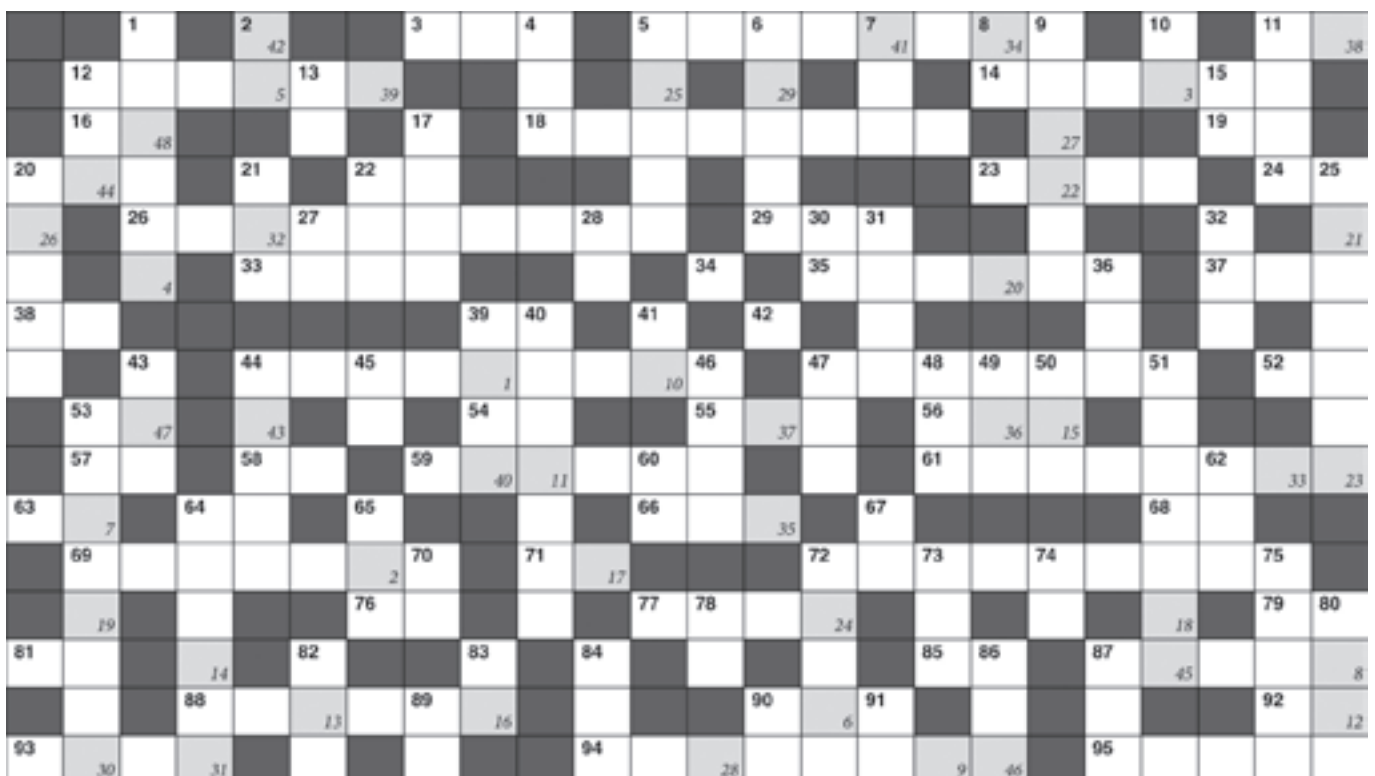
A Palladion Műhely és az *Ókor* szerkesztősége 2023 végén közös rovatot indított „Dualis” címmel, amely minden alkalommal két változatban és két helyen, a Palladion honlapján (palladion.hu) és az *Ókor* hasábjain jelenik meg. A rovat célja, hogy az ókori művészetet és tudományos feldolgozásának eredményeit változatos eszközökkel és formában hozza közel a mai befogadóhoz.

Ha lesz egy kis idő Keresztrejtvény mítosz és dráma témájára

A *Dualis*-rovat ezúttal agytornát kínál: egy keresztrejtvény megoldására invitáljuk az olvasókat, amelynek analóg kiadása itt, digitális változata pedig a Palladion Műhely oldalán található (*Ha lesz egy kis idő*). A feladványok jelentős része a mostani *Ókor*-szám cikkeire, illusztrációira (főként a borítóképekre!), valamint a kapcsolódó Palladion-bejegyzésre épül, ezek ismerete tehát elengedhetetlen a megfejtéshez, az ókor és az ókortudomány világában való általános jártasság mellett. Az azonos tartalmú, de eltérő megjelenésű online verzióban némi segítséget is elrejtettünk – érdemes *dualis*ban keresgélni!

A nyomtatott rejtvényben a megfejtést a halványszürke négyzetek betűi adják ki, amelyeket a jobb alsó sarokban jelzett számok sorrendjében kell összeolvasni. A görög szavak az *Ókor*ban használatos tudományos átírás szerint írandók.

Az erőfeszítést – és a gyorsaságot – természetesen honoráljuk: a helyes megfejtést beküldők közül az első három a rejtvényhez kapcsolódó egyedi ajándékot kap, a folyóirat és az egyesület közös rovatának jegyében. A megfejtésből kiolvasható idézetet és annak forrását izgatottan várjuk az info@palladion.hu címen. Jó olvasást és fejtörést kívánunk!



VÍZSZINTES

3. Tárgyeset, de patikában is árulják. • 5. Ágyékkötő a görög színpadon. • 11. Keresztény időszámítás szerint, angolosan. • 12. Dikaiopolis ajándéka gyermekeinek. • 14. Festője az Antigóné–Kreón-vita végének. (vezetéknev) • 16. Kicsinye latinul a *canicula*. • 18. Lukianos *Anacharsis avagy a testedzésről* című művének műfaja. • 19. És, hazatelefonál. • 20. DAI-évkönyv. • 22. Hivatalnokból lett fáraó. • 23. A ... Olympos győztese: Aphrodité. • 24. Rövid és angol Óbirodalom. • 26. Ókor-évfolyam, benne megjegyzések az Antik Gyűjtemény (akkoriban) új paestumi vázájához. (számnév) • 29. Amikor Persephoné odalent van. • 33. Gemmát véshetnek belőle. • 34. *Menj!*, latinul. • 35. 1908-ban alapított folyóirat. • 37. Egy Euripidész-tragédia végén Apollónt nevezi nemzöatyjának. • 38. Egy ilyen római garast sem ér a mord öregek fecsegése! • 39. Ha a publikálandó kép licensze ..., örülünk. (rövidítés) • 42. ... *tempora!*, panaszolja Cicero. • 44. Gördíthető gépezet a görög színpadon. • 47. Felix Krull hermeionja. • 52. ...apja volt II. Széthinek I. Ramszesz. • 53. Például a *quercus*, a *populus* és az *olea*. • 54. *Causa*. • 55. *Rivista di Archeologia*. • 56. Egy számnévből lett kártyajáték. • 57. Aszenáth szülővárosa. • 58. A Boszporusz névadója. • 59. Ha a metszeten Antigóné feketében, akkor fehér lepelben ő. • 61. Diogenész szerint a sportolók ostobák, mert disznó- és ...-ból épülnek fel. • 63. Híres szülőtte Ábrahám. • 64. Publius, Numerius – ha nem fér ki a teljes nevük. • 66. Újságírók által kedvelt jelző a kultúrák elé. • 68. Ha *cras tibi*, akkor ... nekem. • 69. ... szerint: „Tanult emberek emlékeztetője ugyan a könyv, de a tanulatlanoknak sírköve.” • 71. *Equo ... credite, Teucris!* • 72. ...karika: tárgy a Niobida-festő Pandóra-vázáján ábrázolt szatírgyerek kezében. • 76. *Ego* után. • 77. Alakok a londoni vörösalakos szitulan, csak kezdőbetűkkel. • 79. Hélios Egyiptomban. • 81. Társaságunk rövidítése. • 85. 505 Rómában. • 87. Nem túl kiemelkedő hős Haimonidész (*Il. IV*). • 88. *Ej-...:* szatírok éneke az Ermitázs környékén. • 90. A New York-i nagy múzeum, rövidítve. • 92. *-bis* és *-bit* előtt ez a vég tekint a jövőbe. • 93. Osiris felesége, Rómában. • 94. Goethe 1798. május 14-én kelt levelének címzettje. • 95. Tárgy Pallas Athéné kezében a Penthesileia-festő New York-i pyxisén.

FÜGGŐLEGES

1. Alkaioszi strófával hiteltelenítette Radó Antal feltételezését. (vezetéknev) • 2. Lehet *dulcis*, *salsus*, *amarus* és *acidus*. • 4. Vita kerekedett e darabból, melynek cselekménye aligha játszódhat ennyi helyen egy nap alatt. • 5. A szatírok bemutatásának egyik helyszíne Kárpáti Andrásnál. • 6. *Harmatozik*; hajnali mise, vég nélkül. • 7. Az *avena* első jelentése, még a pásztorsíp előtt. • 8. A gyógyítani képes doktorok rövidítése. • 9. Pindaros életművében kiemelkedő jelentőségű sziget. • 10. *Do ... des*. • 11. *Gyorsan*, latinul. • 12. Cselekvés, eredménye például a *capite velato*. • 13. Ideális esetben test is, lélek is. • 15. *Téged*, latinul. • 17. Nyaktekeres. • 20. A berlini vörösalakos hydria festője. • 21. Míg a *scripta manent*, addig a ... elszáll. • 22. Egyiptomi intelemszerző. • 25. A mindennapos testmozgás elég a test karbantartására, mondja egy ... gondolkodó. • 27. A latin *in-* derivátuma a franciában. • 28. Paris vezeti a londoni vörösalakos szitulan. • 30. *Ego*. • 31. E húros hangszer hallják a föld mélyéből a *Nyomszimatolók* szatírjai. • 32. Koptosi isten. • 36. Népszerű fáraó „becézve”. • 39. *Callidus*. • 40. Winckelmann szerint ő a vázaképeken ablakpárkányra könyöklő hölgyemény. • 41. A londoni múzeum, rövidítve. • 43. *Syrinx* hiába menekült előle. • 44. „A mi ...” – Potifárné beceneve. • 45. A lapis lazuli is. • 46. Kedveli Menelaost, jelzőben. • 47. A Kibékülés istennőjéhez beszélő szereplő(k) az *Acharnaibeliékben*. • 48. A Teams mellett itt találkozunk online, röviden kiejtve. • 49. *Ússz ki!*, latinul. • 50. Latin képző az éneklő, a karddal harcoló és a szerkesztő végén. • 51. Szicíliai halászné refrénje. • 53. A *Modern Hungarian Culture and the Classics* ötödik fejezetének témája, magyarul. • 60. A *femininum* nem. • 62. *Éta*, *alpha*, *rho*; görög nagybetűkkel. • 64. *Iudaeum ...*; *zsidó teher*, latinul. • 65. Thébai ellen vonuló vezérek száma. • 67. Néma kávé, latinul. • 70. Mars hármas áldozatában a „disznóság”. • 72. Aki szerint az *Antigoné* a legmegnyugtatóbb műalkotás. (vezetéknev) • 73. Aphrodité szárnyasa. • 74. És *mások* a publikáció szerzői, rövidítve. • 75. Iasónnak is ki kellett állnia legalább hármat. • 78. A Soractét fedi Horatiusnál. • 80. Próféta, Járed fia. • 82. Ókortudósok új enciklopédiája, rövidítve. • 83. Így rövidíti a *medicus*, hogy betegség nélkül. • 84. Polyidos foglalkozása. • 86. *Arma ...um-que cano*. • 87. Ha az *Egérfogó* latinul volna, őt kapnánk el. • 89. *-ból*, *-ből ki*, latinul. • 90. *Et tu, ... fili, Brute?!* • 91. Ókori nyelvek kincsesára, a nyelvi specifikáció nélkül (rövidítés).

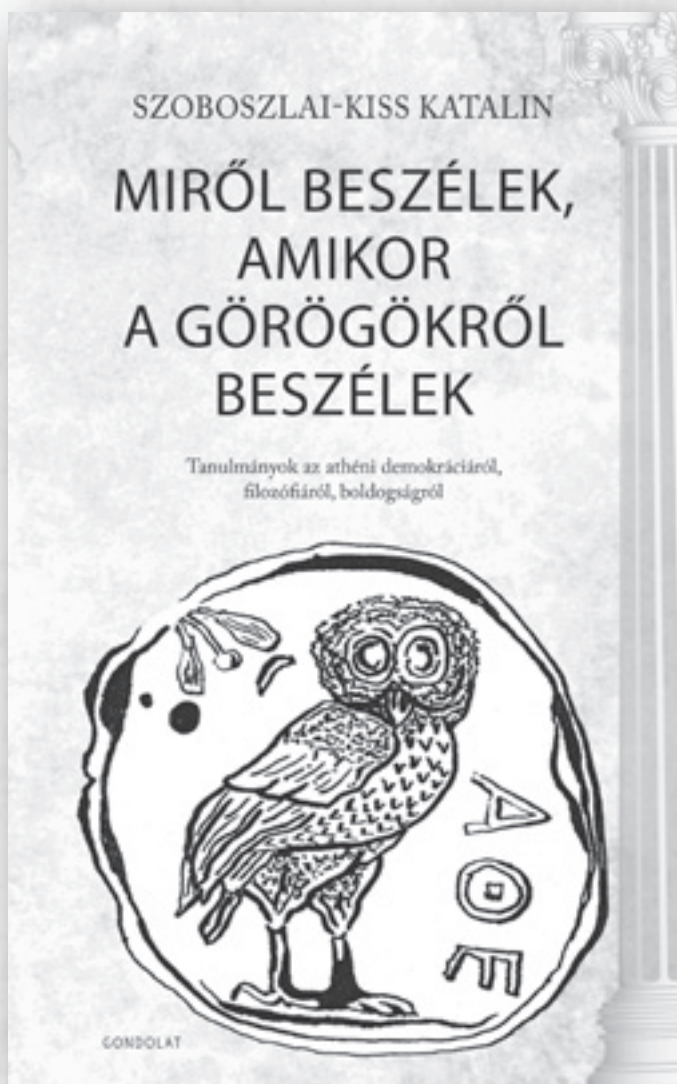
MEGFEJTÉS

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		11	12	13	14	15	16		17	18		
		19	20	21		22	23	24	25	26	27		28	29	30	31	32	33				
			34	35	36	37	38	39		40	41	42	43	44	45	46	47	48				

A GONDOLAT KIADÓ AJÁNLATA

Európa bölcsője az ókori Görögországban ringott. A közvetlen demokrácia, a polgárok részvétele a közügyekben, a görög kultúra, az irodalom, a színház, a művészet vagy éppen a tánc – s nem utolsósorban a görög filozófia – ma is megkerülhetetlen a művelt világ s a művelt emberfő számára. Ezt az élményt, a különös görög világot és lüktető életérzést hozza közel hozzánk Szoboszlai-Kiss Katalin *Miről beszélek, amikor a görögökről beszélek* című könyve. Tudatosan használom a könyv kifejezést, mert a kötet kézbe fogva több, mint 16 + 1 tanulmány összessége. Átfogó képet kapunk egy történetileg fontos és tanulságos korról, amely évszázadok óta ihletően hat a legnagyobb gondolkodókra, költőkre, írókra, filozófusokra. A könyv hívszavai – siker, bukás, útkeresések, egy biztos út – szerkesztői bravúr, valamiféle történelmi folyamatára, s ezeken az állomásokon át kalauzol bennünket a „maratoni futó” szerző. A könyv a gazdag klasszika-filológiai irodalom üdítően újszerű darabja, bátor és egyéni hangon szól, merész párhuzamok jellemzik. A szerző – hűen a címhez – valóban elbeszéli mindazt, amit tud a görögökről, és ez a tudás nagy. Szép és izgalmas élmény elolvasni minden sorát. Jó szívvel ajánlom mindazoknak, akik tudásban gazdagabbak akarnak lenni, és barátkozni szeretnének az ókori görögséggel. Megéri.

Kukorelli István



A Gondolat Kiadó könyvei 10–30 % kedvezménnyel megvásárolhatók a webáruházban.
www.gondolatkiado.hu