

A GÖRÖG IRODALOM KEZDETEI

Megjegyzések Marót Károly könyvéhez\*

Közel ötven év kutatómunkája az alapja ennek a klasszika-filológiai irodalmunkban mindeddig egyedülálló kötetnek, amelynek tartalma sokkal szerteágazóbb, mint a címe ígéri. Nem az összefoglaló irodalomtörténetek szokásos első fejezete bővült itt monográfiává, hanem annak a fejezetnek felvázolására történt kísérlet, amelyet hiába keresünk az eddigi kézikönyvek legtöbbjében, s amelyet a görög irodalom prehistóriájának nevezhetnénk. Nem mintha a szerző ezúttal hűtlen lett volna ahhoz a problémához, amely, mint maga mondta, egész tudományos pályáján hajtotta: a homéroszi költészet létrejöttének és jelentőségének kérdéséhez. Nyolc évvel ezelőtt Homérosz-könyvében megvallotta, hogy bármerre kalandozott tudományos munkásságában — s tudjuk, hogy hatalmas területeket járt be fél évszázad alatt —, mindig Homéroszhoz vitte, amit máshol tanult. A most megjelent kötetre is áll ez. Lényegében a Homérosz-könyv folytatása — visszafelé. Célja a görög irodalom történetét Homéroszig vezetni, s így közelíteni meg a homéroszi költemények tökéletességének magyarázatát.

A kötet három fő fejezete közül az első és második szinte mint szöveg és kommentár tartozik össze. Az elsőben („Elvi kérdések” 33-78. lap) az irodalom fogalmának saját régebbi munkáit összegező rövid meghatározása után két részben a görög költők és a görög teoretikusok vallomásait vizsgálja meg a görög költészet eredetéről és őstörténetéről; a második fejezetben („Kritikai rész” 79—254. lap) e vallomások kritikai elemzését nyújtja, elsősorban a Múzsák és Szirének kilétének és a „megszállott költő” fogalmának kérdésében. A harmadik fejezetben („A prachomérikus költészet fázisai és e korszak »történeti periódusainak« kérdése” 255—326. lap) a nyert tanulságok alapján megkísérli a Homérosz előtti görög költészet egyes korszakainak elhatárolását és jellemzését. Ahogy maga írja: „fokról fokra haladva megkíséreljük kikutatni, hogy a görög költészet kezdeteinek gazdagsága és történetileg alapozott fejlődése hogyan vihetett addig a küszöbíg, amelyről egy elképzelhetően fogékony, a népek országutján Nyugat és Kelet közt élő, és az achaios, valamint az ión hagyományoktól egyaránt determinált lángész a görög nagyeposzt megteremthette” (26. lap).

A feladat nehézségét természetesen maga a szerző látja a legvilágosabban, s azt a kockázatot is, amely a sok helyütt járatlan erdőben való úttöréssel elkerülhetlenül veledjár. Nem is szánja a könyvet a kérdés kézikönyvének, s a kitérőt célból is megelégszik annyinak a megvalósításával, hogy legalább a kezdeti fázisok rajzát dolgozza ki részletesebben, szinte teljesen mellőzve

\* A görög irodalom kezdetei. Bp. Akadémiai Kiadó 1956. 377 lap, XII tábla.

ezúttal a Homéroszt közvetlenül megelőző, „Orpheusék utáni” korszak vizsgálatát (316—8. lap), s „egyelőre elhagyva az elvi megállapítások részletesebb adatokkal való igazolását is” (27. lap). Jól ismeri azoknak a területeknek szinte beláthatatlan, legalábbis egy ember számára beláthatatlan nagyságát, amelyekről a tervezett épület anyagát össze kell hordani, hogy alapjai szilárdak legyenek. Annál inkább mintaadó az a tudományos etikai magatartás, amelyvel eddig érinteni is alig mert kérdések megoldására tesz kísérletet, vállalva a szinte kikerülhetetlen veszélyeket egy új terület meghódításakor. „Nem a személyi tévedés kockázata, — írja — a közös cél fontossága volt a szemem előtt” (29. lap). A bámulatosan sokoldalú anyaggyűjtésnek és a régészet, néprajz, esztétika, filozófia, metrika területére is kiterjedő vizsgálatoknak bevaltott célja, hogy kiindulópontjai legyenek a további kutatásoknak, „előterjesztés a hozzáértők minél nagyobb köre felé, akiknek elvárt kritikája alapján a nehéz kísérletből relatíve végleges formájú mű, esetünkben a tervezett kézikönyv, majd annál tökéletesebb kivitelben fog megszülethetni” (30. lap).

Kevés kutató akad azonban, aki minden, vagy legalább a legtöbb ponton lépést tudna tartani Marót tájékozottságával. Ez indokolja, és a szerző fenti célkitűzése is igazolja azt, hogy az alábbiak nem annyira az egész mű tartalmának ismertetésével foglalkoznak — ezt megtalálja az érdeklődő a könyvet bevezető tartalmi áttekintésben (5—18. lap) vagy esetleg a végéhez csatolt német nyelvű összefoglalásban (357—74. lap) —, mint egy-két benne felvetett kérdés részletesebb megvitatásával.

## 1

Kiindulópontul a könyv egy elvi kérdés tisztázását választja, az írott és a szájhagyomány útján terjedő költészet különbségének, illetve elválaszthatatlanságának kérdését. Marót régebben több helyütt kifejtett elvi álláspontját fenntartva<sup>1</sup> hangsúlyozza, hogy az ún. nép- és műköltészet közt nincs lényegbeli különbség, az írásbeliség megjelenése nem jelent döntő fordulatot, határvonalat, »az irodalom nem választható el a „folklor”-tól« és ilyenformán-maga az „irodalom” elnevezés is megtévesztő. Így a görög irodalomban is felesleges, sőt éppenséggel lehetetlen az éles határ megvonása szóbeli és írott irodalom között, a homéroszi költemények sok évszázados előzmények szerves, törés nélküli folytatásai, s a könyv célja éppen ebből következőleg a görög irodalom történetéből eddig kirekesztett vagy csak nem egészen hozzá tartozó előzményeiként tárgyalt korai századok tárgyalása, ezúttal nem előzményekként, hanem — mint a könyv címe is hangsúlyozza — a görög irodalom történetének a kezdetekről szóló első, a többtől elválaszthatatlan fejezeteként.

Hogy a görög irodalom életében az „írásbeliség” megjelenése semmitmondó és „egyáltalán nem jelez valóságos határt”, azt először azzal bizonyítja, hogy mai ismereteink szerint az írás használata „századokkal előbbre nyúlik vissza, mint ahogy régebben gondolták”. Ez magában még azt is bizonyíthatná, hogy az írás használatának kritériuma alapján is századokkal előbbre kell tenni a görög irodalom kezdetét Homérosznál, de ennek vannak egyelőre

<sup>1</sup> L. főként : Mi az a „népköltészet”? Ethnographia 58 (1947) 162—73 ; Homéros (Bp. 1948) 79—103 és ezekről Ant. Tan. 1 (1954) 171—173.

nehézségei. Az első esetleges lehet és talán nemsokára tárgytalanná válik: ti. az, hogy a mykénéi kultúrának újabban nagy tömegben felfedezett írásos emlékei között — nyilván ezekre gondol Marót, hiszen a mínói kultúra írott emlékei mai tudásunk szerint semmiképpen nem tartozhatnak a *görög* irodalomba — tehát a mykénéi kultúra írásos emlékei között eddig semmi olyasmit nem találtak, ami irodalomnak, vagy a Maróttól jobban kedvelt kifejezéssel költészetnek értelmezhető, mert a fogadalmi ajándékok és raktárak felsorolásai itt aligha őrzik valamely ősi katalógus-költészet mágikus szerepét. Sokkal súlyosabb a másik nehézség, amelyre Marót is utal, anélkül, hogy különösebb jelentőséget tulajdonítana neki: mai tudásunk szerint ugyanis semmiképpen nem beszélhetünk az írásnak a görögök közti folyamatos használatáról a mykénéi kultúra feliratos emlékei és a homérosi költemények keletkezése közti évszázadokban, s így semmi nem jogosít fel arra, hogy a lineáris B-írású feliratokat bármilyen kapcsolatba hozzuk a görög irodalom homéroszi kezdeteinek korával. Éppen ellenkezőleg, az a tény, hogy a görögök a IX., de legalább a VIII. században teljesen más írásjel-rendszer át vételével újratanulták az írást, használatának huzamosabb ideig tartó megszakadását bizonyítja, és teljesen alaptalannak látszik a homérosi eposzokat megelőző századokban „szóbeli és írott formák szerves egymásmellettségéről és egymástkiegészítéséről” beszélni (37. lap): ennek semmiféle közvetlen bizonyítékát, legalábbis a homéroszi költeményeket közvetlenül megelőző négy évszázadra vonatkozólag, nem ismerjük. A mykénéi kultúrának sem írott, sem orális költészetéről nincsenek egyelőre közvetlen, hiteles adataink, így azt sem tudjuk megállapítani, jelent-e az írás használata határkövet e kultúra irodalmában.<sup>1a</sup> Ami a későbbi korokat illeti, itt biztosan tudjuk, hogy az írás használatának megjelenése — amelynek társadalmi-gazdasági alapfeltételeiről, ezt a megjelenést törvényszerűen előidéző alapfeltételeiről soha nem szabad megfeledkezni,<sup>2</sup> — a fennmaradt hiteles, datálható emlékek tanúsága szerint semmivel sem előzte meg a homérosi költemények keletkezésének legvalószínűbb időpontját,<sup>3</sup> s ha joggal feltesszük is, hogy a ma ismert, föníciai jelrendszerrel írott emlékek nem éppen a legelsőik közül valók, legföljebb annyival lehet korábbra tenni az Ilias születésénél ennek az írásnak görög átvételét, amennyire ezt a föníciaiakkal való érintkezés kezdeteire vonatkozó egyéb források, elsősorban a föníciai történelem és a régészeti anyag tanúságai, megengedik, tehát a IX. századra.<sup>4</sup> Ennyi idő azonban legalább szükséges éppen ahhoz, hogy az új írásjelrendszer annyira elterjedjen, illetve alkalmassá váljék a görög nyelvű szövegek lerögzítésére, hogy használata a

<sup>1a</sup> Tagadólóg T. B. L. WEBSTER: *Homer and the Mycenaean tablets*. *Antiquity* 113 (1955) 13—4. Legújabbban ugyancsak tagadólóg más, több ponton támadható érvekkel M. VENTRIS—J. CHADWICK: *Documents in Mycenaean Greek*. (Cambridge, 1956) 109—10.

<sup>2</sup> L. legutóbb, éppen a mykénéi kultúra írásos emlékeivel kapcsolatban S. Dow: *Minoan Writing*, *AJA* 58 (1954) 128. Kérésben ugyanígy kimutatható az írás megjelenésének történelmi-társadalmi meghatározottsága: K. MAJEWSKI, *Stud. Mat. Stor. Rel.* 26 (1955) 65—6.

<sup>3</sup> Legutóbb összefoglalóan T. B. L. WEBSTER: *Homer and Attic Geometric Vases*. *BSA* 50 (1955) 38 s köv.

<sup>4</sup> Összefoglalóan H. L. LORIMER: *Homer and the Monuments* (London 1950) 52 s köv., kül. 78—9. Irodalom: M. GUARDUCCI *Annuario di Scuol. Arch. di Atene* 27—9 (1949—51) 106; F. P. JOHNSON: *Notes on the early Greek alphabet*. *Amer. Journ. Philol.* 77 (1956) 35—6 (ő maga a communis opinioval szemben a X. századig megy vissza).

görög irodalom történetében is határhöve válhasson. Így az írás használatának kezdete a görögöknél semmiképpen sem fogható fel időben függetlenként az írásban rögzített irodalom születésétől, s a görög írás történetének adataival aligha támogatható az a felfogás, hogy az „írásbeliség” nem jelentett határvonalat a görög irodalomban.

Sokkal súlyosabbnak szánta Marót is a másik érvet, hogy ti. az írás megjelenése után is még jó ideig nem olvasó közönségnek írták le a műveket, rögzítették a szövegeket, s ha a VIII. században meg is történt egyes szövegek írásban való rögzítése, „a kevés, rhapsódosoknak szóló írott példány lényegileg nem változtathatott a helyzeten” (38. lap). A „lényegileg” szónak ebben a fogalmazásban kiemelt jelentősége van, mert Marót felfogása szerint az ún. nép- és műköltészet különbsége *csak* a továbbélés formáját, módját érinti, *lényegileg* nincs különbség a kettő között.

Ennek a felfogásnak azzal a részével, amely a továbbélés formájára vonatkozik, az olyan kutatónak is egyet lehet és kell értenie, aki az írott és íratlan költészet különbségéről Maróttól eltérő nézeteket vall. Így pl. nálunk HORVÁTH JÁNOS éles különbséget tett az „íratlan szájhagyomány” és „irodalom” között életmódjuk, történeti életük folyamata szerint: „A szájhagyományra utalt egyéni művet — írja — közönsége nemcsak elfogadja, ... hanem továbbalakít rajta, ... eredeti képéből teljesen kiforgatja, végképp s visszahozhatatlanul el is felejtheti ... s mint egyéni mű végképp megsemmisül. Az irodalmi, az írásban, nyomtatásban megrögzített mű ellenben változatlan: az a maga egyedi véglegességében jut el nemcsak kortársaihoz, hanem a későbbi nemzedékekhez is.”<sup>5</sup>

Mindez összhangban áll Marót felfogásával. HORVÁTH JÁNOS azonban a kétfajta életmódból adódó különbségeket lényegbevágónak tekinti és továbbmenőleg levonja ebből a kétféle műalkotás közösségi, társadalomalakító szerepének alapvető különbségére vonatkozó következtetést is: „ott, a kollektivitás időbeli változásaival együtt változik a mű is, emitt a mű változatlan marad, s a maga évszázadokon át szaporodó sokfejű közönségét egyaránt a maga képére teremtheti át, közösséget teremtő szilárd tényezőként maradhat fenn.”

Marót joggal mutatott rá, hogy ilyen közösségformáló ereje az íratlan költészetnek is lehet és van, s a „népköltő” is lehet még „egy megteremtendő és megformálandó népközösség” költője is.<sup>6</sup> Az a többször kifejtett felfogása,<sup>7</sup> hogy az ún. nép- és műköltészet nemcsak az alkotás létrejöttének egyénlélektani folyamatában azonos — mint HORVÁTH is vallja —, hanem abban is, hogy mindkettőben egy közösség hangját visszhangozza a költő, lényegesen továbbmegy HORVÁTHnál. Ez azonban nem zárja ki azt, hogy a kétfajta költészet között különbséget tegyünk a közösségre való hatásuk módja szerint. A megrögzítetlen mű soha nem válhat olyan szilárd alapjává a továbbhaladásnak, mint a megrögzítettségében állandóvá vált s mindig eredeti formájában való megértést igénylő, a legtávolabbi korok olvasójához vagy hallgatójához is változatlan formában szóló írott mű. A „népköltészet” mindig csak *egy* lépést léphet előre, s mindig csak közvetlen elődjéhez kapcsolódhat tuda-

<sup>5</sup> Magyar irodalomismeret, Minerva 1922 és újabban: Tanulmányok (Bp., Akadémiai Kiadó 1956) 16–7; vö. még A magyar irodalmi műveltség kezdetei (Bp. 1931) 5.

<sup>6</sup> MARÓT K.: Homéros 90. lap.

<sup>7</sup> Homéros 79–95; Népköltészet és műköltészet. Puszták Népe 1947, 3. sz.; Mi a „népköltészet”? Ethnographia 58 (1947) 1–10.

tosan. Életformájához hozzátartozik, hogyha nem talál azonnal visszhangra, nyomtalanul elvész. Az írásban lerögzített mű mögött az egész világirodalom áll, s előrelátásának, hatásának nincsenek határai; az íratlan költészettel szemben túlélheti aktualitását, készen egy megfelelő történeti helyzetben újra-aktualizálódásra. Az alkotott mű írásos rögzítettségének ezt a haladást segítő szerepét jól jellemezte HONTI JÁNOS egy közel negyedszázada tartott emlékezetes előadásában: „A régi javak túlhaladásának vagy tökéletesítésének első feltétele, hogy ismeretes legyen minden régebbi alkotás. A kultúrának nemcsak alkotnia, tökéletesítenie, egyszóval haladnia kell, hanem amellett meg is kell minden új vívmányát rögzítenie, el kell raktároznia, számon kell tartania, hogy legyen, ami alapul szolgálhat újabb haladásnak és további tökéletesedésnek. Ennek a legegyszerűbb, de fontosságában és jelentőségében felbecsülhetetlen eszköze az írás.”<sup>8</sup>

Ia tehát a műalkotások társadalmi tudat-formáló hatását nézzük, feltétlenül határt kell vonni, különbséget kell tenni írott és íratlan költészet között. Éppen Homérosszal kapcsolatban igen fontos erre utalni. A homéroszi költemények ugyanis, amelyeket ma egyre kevésbé tudunk a kisázsiai partvidék szűk területére korlátozott hatóerejűeknek elképzelni,<sup>9</sup> igen nagy szerepet vittek egyfelől a görög városállam-társadalom kialakításában, másfelől a városállamokra tagolt görögség kulturális egységtudatának kialakításában és fenntartásában is, ami azután adott alkalommal konkrét történelmi hatóerővé válhatott.

Alapfeltétele volt ennek az írásos megrögzítettség, még ha csak néhány rhapsódos számára is, mert ez tette lehetővé, hogy a homéroszi költemények előadói, mint Marót is hangsúlyozza, „általában mint szilárd menetet úgy fogadták el és követték az ő »redakcióját«, ahogy azt ez a költő a maga közössége elé terjesztette”. Ebben már egyúttal nemcsak annak a pár lappal alább következő megjegyzésnek a cáfolatát láthatjuk, hogy „az írásbeli rögzítés még századokig nem jelentette az eposzoknak . . . az eleven alakulás megszűntével állandósult formában való terjedését” (38. lap), hanem annak is, hogy az írásos rögzítés csak néhány rhapsódosnak szóló jellege miatt ne lehetett volna határjelző jelentőségű a görög irodalom történetében.

Nem támogatja ezt az utóbbi feltevést az az érv sem, hogy „valamely mű íratlan és írott formái egymás mellett is élhetnek” (40. lap). Éppen az ilyen esetek mutatják a legjobban írott és orális költészet alapvető különbségét. Ahol ugyanis abban a kivételes helyzetben vagyunk, hogy a szájhagyományból lejegyzett mű alakulásának nemcsak utolsó fázisát, hanem a korábbiakat vagy a kiindulási pontot is láthatjuk, ott világosan kitűnik, hogy a szóbeli hagyományozás során a mű eredetileg vagy alakulásának egy bizonyos pontján leglényegesebbnek érzett mondanivalója is elveszhet, megváltozhat. Egy példa a számtalan közül az a Balla Pétertől megfigyelt eset, hogy Huszka Jenő „Bob hereg”-ének közismert dallama aránylag rövid idő alatt a bukovinai magyarok között a magyar népzene sajátosságait vette fel, „igazi” népdallá alakult.<sup>10</sup> Az operettet ma is pontosan akkor lerögzített formájában

<sup>8</sup> A néphagyományok megmentéséről. Debreceni Szemle 8 (1934) 219–220. lap; részletesebben HONTI J.: Népköltésről és irodalomról. Kerekasztal 2 (1936) 28–33. lap. A következőkhöz vö. még elsősorban TRENCSENYI-WALDAPFEL I.: Bellerophon-tés, MTA I. Oszt. Kézsl. 2 (1952) 496–499. lap.

<sup>9</sup> W. SCHADEWALDT: Von Homers Welt und Werk (Stuttgart 1951<sup>2</sup>) 96 s köv.

<sup>10</sup> Ethnographia 46 (1935) 139–41.

játsszák, mindenkor reprizekre kész és keletkezésének történeti körülményeiről tanúskodik, azokat idézi fel hatásában is. Ez az írásos hagyomány sorsa. Az operettből lett népdal tovább alakul, elszakadva forrásától, s már hatásában, az általa felidézett hangulatban sincs semmi köze eredetijéhez: ha annak bármiféle közösségformáló hatása lett volna is, mint ahogy minden műnek van, ez eltűnt vagy megváltozott szájhagyománybeli élete folyamán.<sup>11</sup> A leírt és előszóbeli forma egymás mellett élése során megfigyelhető néhány jelenség tehát éppen a legvilágosabban mutatja az írásos megrögzítés határkörös és elválasztó szerepét, aminek egyébként a felismerését is csak az írásos megrögzítés teszi lehetővé, összehasonlító anyagot nyújtva a vizsgálathoz.

Ugyanezt tanúsítja, semmi egyebet az a Marótnál is idézett tény, hogy a Kalevala Lönnrot-féle redakciója a szájhagyományban továbbélő epikus dalokra szinte alig volt hatással, éppen a lényegbeli különbség miatt. A Kalevala példájánál egyébként is érdemes megállni, mert Marót régebbi munkáiban is és fenti könyve bevezetésében is a lényeges különbségek hangsúlyozásával párhuzamként említi egyrészt a homéroszi költemények létrejöttének magyarázatánál, másrészt az írott és íratlan költészet közti határvonal elmosódottságának bizonyítékául.

Kétségtelen, hogy a Kalevala keletkezése és a homéroszi eposzok létrejöttének mai tudásunk szerinti rekonstrukciója közt van hasonlóság. Elsősorban az, hogy mindkét esetben feltehetőleg szájhagyományon nevelkedett epikus kisdalok előadásai és hagyománya teremtette meg nagyeposz létrejöttének talaját. Másfelől a párhuzam megvonásánál nem szabad figyelmen kívül hagyni a szájbéli és írásos költői hagyománynak fent említett egyik alapvető különbségét, hogy ti. az írott mű szerzője mögött az egész írásban megrögzített világirodalom áll előzményül és választható mintaképül, s ebből merítheti azt, amire éppen szüksége van ahhoz, hogy közönségében visszhangra találjon. Maga Marót már régebbi munkáiban is, a Kalevala keletkezésének kiváló magyar kutatója, KOROMPAY BERTALAN pedig két évtizeddel ezelőtt rámutatott arra, hogy „a Kalevala már csak azért sem szolgálhat irányadóul a homéroszi kérdés eldöntéséhez, mivelhogy mint eposz maga is a homéroszi kérdés irodalmának hatása alatt jött létre”.<sup>12</sup> A homéroszi eposzok egy történelmileg és földrajzilag kedvező pillanatban a megelőző orális költészet szerves folytatásaként jelentek meg. A Kalevala alapjaihoz az epikus szájhagyomány mellett elválaszthatatlanul hozzátartozik a homéroszi költészet és az arról, valamint általában a „naiv eposz”-ról vallott akkori tudományos nézetek is; igazi csirája nemcsak a finn népi énekesek száján fennmaradt hagyomány, amely magától soha nem rendeződött volna nagyeposszá, hanem egy doktori disszertáció is későbbi szerzőjétől, és LÖNNROTnak ezt követő tudományos kutatásai, amelyek során kialakította véleményét arról, milyennek kell lennie a megkomponálandó eposznak. LÖNNROT tehát jórészt azért dolgozott úgy, mint Homéros, mert tudta, hogy az hogyan dolgozhatott, s természetesen a homéroszi költemények keletkezéséről akkor vallott tévedések is hatással voltak munkájára.

<sup>11</sup> Egy érdekes példa a Petőfi-hagyományból: TRENCSENYI-WALDAPFEL I., i. m. 496 (Ortutay nyomán).

<sup>12</sup> Marót 21–24. lap, régebbi munkáira is utalva; KROMPECHER B.: A Kalevala keletkezése, Bp. Szle. 697 (1935) 256–7; egyetértőleg V. KAUKONEN: A Kalevala és alapjai, MTA Í. Oszt. Közl. 5 (1954) 28.

A mi számunkra azonban most nem annyira ezek a Maróttól kellőképpen kiemelt tények a fontosak, mint a Kalevala példájából a szájhagyományban élő és az írott költészet alapvető különbségére vonatkozólag nyerhető tanulságok. Ezeknek leglényege pedig az, hogy a Kalevalához hasonló nagyeposzok létrejöttének egyenesen alapfeltétele az írás ismerete, elválaszthatatlanul összefüggenek az írásbeliséggel. KAUKONEN idézett összefoglalásában kiemeli az írásbeliség legfontosabb következményeit az Új-Kalevala megírására. A népi énekesek dalai nem adtak összefüggő, hézagtalan egészet; az írott előadással járó előnyök, a rögzítettség s ennek következtében az áttekinthetőség „a hiányok kitöltésére sokkal nagyobb lehetőséget nyújtott, mint amikkel az énekesek rendelkeztek, egyúttal pedig megnövelte a szerkesztő igényét is munkájával szemben”. Így merült fel nemcsak az egyes készen kapott részek átdolgozásának, hanem annak a szüksége is, hogy pl. az eposz közepére LÖNNROT olyan öt énekre terjedő részt illesszen a pohjolai lakodalomról, amelynek nyomát is alig találta az epikus népdalokban.<sup>13</sup> Így vált lehetségessé az is, hogy az írott Kalevalában a népi hősök jelleme átformálódott, az egész mű koncepciójához alkalmazkodott, s megváltozott bizonyos mértékig a vallásos-mitológiai felfogás is.<sup>14</sup> A sokfelől gyűjtött részletek most az egész mű egyetlen átgondolt kompozíciós alap gondolatának szolgálatában állnak. Bizonyára még inkább így volna, ha LÖNNROTnak merészebb és a valósághoz közelállóbb elképzelései lettek volna Homéros alkotó teljesítményéről. Mert ma már világosan kell látnunk, hogy kompozícióban aligha köszönhetett bármit is énekes-elődeinek: a harag-epizód középpontba állítása, az egyetlen utalás Paris és Helena történetére az Ilias utolsó énekében, szavaknak, fordulatoknak, jeleneteknek csak az eposz építményének egészében teljes értelmet kapó megjelenése, megformálása, ismétlődése — ezek és még sok más mind ugyanarra mutat, amire a Kalevala keletkezésének példája is: az írás használata nemcsak a művek életmódja és ezzel történeti-társadalmi szerepe tekintetében jelent különbséget, hanem — s ennyiben talán tovább kell menni mind Marótnál, mind HORVÁTHNÁL — a további sorsuktól elválaszthatatlan keletkezésüknél is; alapvetően meghatározhatja jellegüket, minden formai sajátosságukat, bizonyos tartalmak hordozásának pedig egyenesen feltétele az írásbeliség.<sup>14a</sup>

A lényeges itt egyén és közösség szerepének különbsége a mű létrejöttében. Az írott mű alkotó egyéniséget feltételez, s olyan mondanivaló igényét és jelenlétét, amelyhez a közösségben soha fel nem oldódó alkotó egyéniség teremtő munkájára van szükség. Ennek az igénynek a megszületése pedig nem esetleges, véletlen, hanem éppúgy történeti szükségszerűség, mint az írás megjelenése, s az sem véletlen, hogy a kettő, legalábbis a görög irodalom kezdetén, egybeesett: ugyanazok a nagy történeti-társadalmi változások, amelyek az írás újbóli bevezetésének szükségességét kényszerítővé tették, teremtették meg a homérosi nagyeposzok létrejöttének igényét is, olyan művek igényét, amelyeknek alkotásához írásbeliségre volt szükség.

Máshol és máskor nem kellett az írás megjelenésének egybeesni az írást feltételező irodalom megjelenésével, de az utóbbinak mindig megvannak a jól meghatározható történeti-társadalmi feltételei. Hogy ezek mennyire meghatározták a szájhagyományból közvetlenül keletkezett irodalmi művek tar-

<sup>13</sup> KAUKONEN i. m. 29, 31.

<sup>14</sup> Minderről KOROMPAY i. m. 273—4.

<sup>14a</sup> Legutóbb (irodalommal) A HEUBECK, Guomon 29 (1957) 44.

talmát, alapvető mondanivalóját is, arra jellemző a Nibelung-eposz lovagi átstilizálása, vagy a Kalevalához hasonló esetek. A tovább virágzó népi énekmondás, amely a maga paraszt-közönségéhez szól, nem fogadta el a szerzőjének minden látszólagos hitelességre-törekvése mellett is más közösséghez szóló írott Kalevala javaslatait.

Természetesen semmiképpen nem lehet az írásbefoglalás jelentőségét a homérosi költemények és a Kalevala esetében azonosnak venni, mint ahogy általában nem egy ok és nem egyfajta történeti helyzet okozhatja ezt a fordulatot. SZABOLCSI BENCE a zenetörténetre vonatkozólag „azt a roppant változást, melyet a szájhagyomány világából az írás világába való átlépés jelent, . . . minden régi társadalmi rend elsüllyedéséhez, minden újnak akár részleges, esetleg helyi kibontakozásához” kapcsolja.<sup>15</sup> Ez már magában foglalja azt, hogy ez az átlépés nem esetleges, hanem történeti meghatározottságú jelenség, s mint ilyen, eleve határvonalat jelez. De ez a történeti meghatározottság nemcsak egy társadalomnak az ősközösségi rend felhomlásához érkezése lehet, mint Homérosznál, hanem — SZABOLCSI kitűnő megfigyelése szerint — ilyen volt a nemzetté válás folyamata is a XIX. században, amelynek során a polgárság — legalábbis kezdetben — az egységes nemzeti kultúráért is harcolt s — részben a nemzeti öntudat kialakításának, illetve erősítésének szolgálatában — nagymértékben igyekezett a szájhagyomány útján fennmaradt népköltészet művészetét az egységes s ezen a fokon már egyedül lehetséges írásos irodalom és zenekultúra részévé tenni. Ebből a szempontból megfontolandó, hogy a Kalevala írásos formájában akkor keletkezett, mikor az olvasóközönség már régóta nem egy naiv eposz befogadásának fokán állt, s az új mű sikerét nem utolsósorban a népköltészet iránt feltámadt érdeklődésnek köszönhette, amely a finneknél a nemzeti öntudat erősödésével is összefüggött. Az írott mű hatását és vele együtt jellegét is ezek a ma belőle magából kiolvasható történeti-társadalmi körülmények határozták meg, s tagadhatatlanul túlzott, de semmiképpen nem alaptalan SOLYMOSSY SÁNDORNak az a megjegyzése, hogy a Kalevala voltaképpen „nagyyszerű népköltési gyűjtemény, amelyben igen eltérő elemek találhatók egymás mellett”,<sup>16</sup> tehát a népköltészetből egy alkotó egyéniségnek az írás használatát feltételező tevékenysége révén létrejött mű nem tagadhat meg minden rokonságot azzal a „műfajjal”, amely a XIX. században terjedt el a népköltészet alkotásainak az irodalomba emelésére.

Összefoglalva: az írás használata, úgy látszik, mégis határvonalat jelent „népköltészet” és „műköltészet” között, s nemcsak életmódjuk különböző — bár ez magában is lényeges volna —, hanem az írás használata, illetve nem használása, s az ezek mögött álló történeti-társadalmi meghatározottságok az egész mű jellegét is alapjában befolyásolják, a nagyeposz esetében éppúgy, mint sok más esetben, mert nemcsak a homéroszi eposzok nem képzelhetők el, akár továbbélésükben, akár keletkezésükben az írás használata nélkül,

<sup>15</sup> Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben. MTA I. Oszt. Közl. 4 (1953) 287. — A tanulmány egyébként a népi és egyéni műalkotás elválaszthatatlanságának álláspontját képviseli, ami talán a zenetörténetre vonatkozólag inkább áll, mint az irodalomban, a fent az elválasztó álláspont védelmében említett érvek egyike-másika, úgy látszik, a zenei alkotásokkal kapcsolatban is alkalmazható. Ugyanez áll SZABOLCSI két idevágó korábbi tanulmányára is: Írott hagyomány — élő hagyomány és Makám-elv a népi és művészi zenében. Ethnographia 60 (1949) 71—87.

<sup>16</sup> Ethnographia 46 (1935) 2.



hanem ugyanígy a sophoklési tragédia, az aristophanési komédia vagy a regény sem.

Mint HORVÁTH JÁNOS említett munkájában is hangsúlyozza, egészen más kérdés az, beletartozik-e az irodalomtörténeti kutatás körébe a szájhagyományban élő irodalom is. Ahogy az írott és íratlan költészet közönsége nem választható ketté szigorúan, ugyanígy a kétfajta művek is állandó kölcsönhatásban születnek és alakulnak. A népköltészet történeti vizsgálatához a lerögzítettségükben mindig a maguk koráról tanúskodó irodalmi művek adják a legértékesebb történeti támaszpontokat. Másfelől az orális költészet nemcsak mint az írott irodalom állandó „versenyháza” és potenciális forrása érdemel figyelmet, hanem azért is, mert életformájában az irodalom kezdeteire vet az irodalmi művektől alig adott fényt, s hozzásegíti az irodalomtörténet kutatóit, hogy tárgyuk születésének előzményeit és körülményeit is megismerjék. Írott és íratlan költészet lényegbeli különbségének fenntartása mellett is indokolt tehát a görög irodalom történetének bevezető fejezetéül a még felderíthető népköltészeti előzményeket feltárni, anélkül azonban, hogy ez kétségesse tenné, hogy a görög irodalom története számunkra Homérosszal kezdődik. Ezt Marót is elismeri (47. lap), mindenesetre meglepő módon, s mintegy cáfolatául az irodalom és „folklór” ugyanebben a mondatban hangoztatott elválaszthatatlanságának. Azok az érvek, amelyekkel azt szándékozik igazolni, hogy „az irodalom és különösen egy nagy, ún. népeposzsal kezdődő irodalom fogalmát illetően az írás kritériuma nem lehet számottevő” (41. lap), szintén inkább ellene bizonyítanak ennek a felfogásnak, mint mellette. Az első ezek közül egyenesen kizárja irodalom és „folklór” lényegi azonosságát, s talán nem is indokoltan tesz különbséget köztük azzal a kettő elválaszthatatlanságának bizonyítására szánt megállapítással, hogy „semmiféle, egy ízben leírt és kiadott egyéni alkotás nem veheti fel a versenyt költészeti hatásosság tekintetében” a folklóralkotásokkal (39. lap). Ugyanígy a kettő különállása, nem pedig azonosságuk mellett bizonyít a második érv, hogy „a szóbeli művek létrejöttében . . . hasonlíthatatlanul szervezesebb, elengedhetlenebb és így másféle mértékkel mérendő szerep jut a hagyomány felhasználásának, . . . mint a per excellentiam írott irodalmi alkotások esetében az irodalmi elődök felhasználásának” (40. lap). Hiszen ez éppen a kétfajta „irodalom” különeműségének egyik legfőbb bizonyítéka. Ami végül az eposz műfajtvörvényeire való hivatkozást illeti (40–41. lap), itt a százados csiszogatásnak a műfaji követelmények között való említése talán azzal bizonyít, amit bizonyítani kellene, mert éppen az a kétséges, hogy akár az Ilias, akár a Kalevala keletkezése nem jelent éles választóvonalat ezzel az évszázados szájhagyománnyal szemben. Annak pedig, hogy Marót az Iliast „szóbeli műnek” tekinti, csak logikus következménye, hogy már az Odysseiat sem számítja fenntartás nélkül ugyanehhez a műfajhoz, nem tekinti „igazi (népeposz)nak” (41. lap). Kérdés azonban, nem az elmélet igazolása kedvéért kell-e ennyire szűkíteni az eposz elnevezés érvényét, s nem helyesebb-e kiterjeszteni azt legalább annyira, hogy az Odysseia, de vele együtt elkerülhetetlenül néhány más mű is, beleférjen, még ha ezzel fel is kell adni azt a feltételezett műfajtvörvényt, hogy az eposznak évszázados orális hagyományt kell zökkenés nélkül folytatnia.

Mert ami az eposz „közköltészeti” jellegének másik követelményét illeti, hogy ti. egy egész népközösség szempontjából sorsdöntő esemény legyen a tárgya: Odysseus ismeretlen vidékeket és népeket felfedező bolyongásai

a gyarmatosítás kezdetének idején éppannyira a görögség érdeklődésének középpontjában álló eseményre utaltak, mint pl. Camões Luziádái az újkort megnyitó nagy felfedezések idején.

## 2

Ex profundis revertentibus

Akár határvonalat jelent valaki számára az írásbeliség megjelenése a görög irodalomban, akár nem, a görög költészet Homéros előtti korának felderítésére nem indulhat el máshonnan, mint elsősorban Homéros szövegéből. A korábbi görög költészet megítélése nem utolsósorban attól függ, hogy ki milyen nézetet vall Homérosnak a költészetre vonatkozó tanúságairól. Ez a kérdés áll a középpontjában annak a terjedelmes fejezetnek is, amelyet Marót a Sziréneknek szentel (100–149. lap).

Ismeretes, hogy az Odysseiában a Szirének dalukkal esábitó és bűvölő lényekként szerepelnek, akikkel kapcsolatban többször a duális alakot használja a költő, s akik tudásukból ígérnek részt Odysseusnak. Régóta problémája a tudománynak, hogyan állnak ezek az alakok kapcsolatban az archaikus és későbbi görög művészetben általánossá vált fél-madár alakú, chthónikus vonatkozású Szirénekkel. Marót kétségtelennek látja, hogy eredetileg a két alak különböző volt, s közülük „az Odysseia Szirénjeit, mint varázsdallal bájoló hajadonokat kell az elsőknél képzelnünk” (141. lap), nem az ember-madár alakú démonokat; ezeknek és a velük kapcsolatos halálmadár stb. képzeteknek „a görög Szirén-mondának . . . legrégebb alakjában nyoma sem lehetett” (120. lap). Ennek bizonyításául egyfelől az alexandriai tudomány ezt támogató álláspontjára, másfelől a képzőművészeti ábrázolások értelmezésének bizonytalanságára hivatkozik elsősorban.

Ami az elsőt illeti, természetesen nyomatékkal kiemeli, hogy az alexandriaiak tanúsága önmagában még nem lehet perdöntő, bár tudományuk sokkal több figyelmet érdemel, mint általában hiszik. De talán nem a legalkalmasabb épp ebben az esetben az alexandriaiakat mint a „Homérost Homérosból” elv következetes alkalmazóit dicsérni. A Homéros-szöveg ugyanis csakugyan semmiféle célzást nem tesz a Szirének madár alakjára, de — s ezt nem lehet ebben az összefüggésben nem hangsúlyozni — ember alakjukra sem.<sup>1</sup>

Ugyanakkor kétségtelen, hogy képzőművészeti ikonográfiájuk — ezt viszont Maróttal szemben kell kiemelni (vö. 106–107. és 131. lap) — teljesen ellentmondás nélküli. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy változatlan, de a hellénisztikus etruszk szarkofág-urnák ábrázolásaival és *kivétel nélkül* jóval későbbi rokonaikkal érvelni amellet, hogy a képzőművészetben is végig élt az ember alakú Szirén elképzelése, s két egymás mellett élő verzió létezését a képzőművészet anyagával igazolni semmiképpen nem lehet akkor, ha az ábrázolás történeti alakulását tekintetbe vesszük. A Weickertől, Zwickertől,

<sup>1</sup> „Die unanschauliche Erzählung gibt von ihnen kein Bild” írja WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Glaube der Hellenen I.* (1931) 262. — Így nem egészen pontos Marót fogalmazása, hogy „az Odysseiában csak emberi formában való elképzelésükről hallunk” (104. lap).

Kunzetől, Buschortól és másoktól összeállított anyag<sup>2</sup> ugyanis egyértelműen azt mutatja, hogy attól kezdve, hogy egy Bostonban őrzött, a VI. sz. második negyedében készült korinthusi aryballoson<sup>3</sup> Odysseus és a Szirének történetének első ismert ábrázolásán először azonosíthatók minden kétséget kizáró módon, és hogy egy a század közepe táján festett attikai hydrián<sup>4</sup> egyiküknek alakja mellé a szirén-név is oda van írva, hogy ezzel megdönthetlenné váljék az értelmezés, egészen a hellénisztikus korig egyetlen olyan esetet sem ismerünk, ahol a Szirének ne emberfejű madár alakok volnának. Legföljebb az jelent eltolódást az ember alak felé, hogy olykor — elsősorban, ha tartanak benne valamit — emberi kezeket kapnak.<sup>5</sup> Az V. században a típus „humanizálódásának” következetes és egységes folyamata kezdődik meg, amely összhangban van a görög mitológia ikonográfiai típusainak általános változásával és annak fő irányával. A változás során az V. században először eltűnik a felsőtest első részének határozott madár jellege, mint pl. a budapesti Szépművészeti Múzeum ismert bronzkancsóján, az V. század harmadik negyedéből (1. kép). A század végén és a IV. században a felsőtest emberi, női formát kap, s a hellénisztikus kor elejével már általánosan elterjedt az a típus, amelynél a teljesen humanizált Szirén-alakon csak a szárnyak és az alsó lábszár vagy éppen csak a lábfej kiképzése utal az egykori madár alakra. Ennek a típusnak a népszerűségét jól mutatja, hogy a közismert nagyplasztikai ábrázolások mellett a terrakotta-kisplasztikában is megvan, ahogy ezt a Szépművészeti Múzeum egy alexandriai terrakottája is tanúsítja (2. kép)<sup>6</sup>. A BUSCHORNál közölt későhellénisztikus itáliai edény vagy egy hellénisztikus relieftöredék<sup>7</sup> már lábfejükig humanizáltan mutatja a Szirén-alakok testét.<sup>8</sup> A szárnyatlan és minden egyéb, a madáralakra utaló motívum nélküli ábrázolás először a későetruszk szarkofág-urnák egy zárt, azonos mintakönyvből készült csoportján jelenik meg,<sup>9</sup> s ezt, ismerve a szarkofág-urnáknak a görög típusokat és motívumokat szabadon kezelő, gyakran etruszkokkal keverő ikonográfiáját, semmiképpen nem lehet tipikusnak, vagy egyáltalán a Szirén-ábrázolások története szempontjából számottevőnek venni.<sup>10</sup>

<sup>2</sup> C. WEICKER: *Der Seelenvogel*, Leipzig 1902; u. a. *Myth. Lex. s. v. Scirenen*; F. MÜLLER: *Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung* (Berlin, 1913) 31–47; ZWICKER, *RE IIIA* (1927) s. v. *Sirenen* 300–305; E. KUNZE: *Sirenen*, *Ath. Mitt.* 57 (1932) 124–141; E. BUSCHOR: *Die Musen des Jenseits*, München 1944; — Vö. még E. WÜST, *RE XVII* (1937) s. v. *Odysseus* 1972–1976; G. JACOPI: *Un askos di bronzo configurato da Crotona*, *Arch. Class.* 5 (1953) 10–22.

<sup>3</sup> H. G. PAYNE: *Necrocorinthia (= NC)*, Oxford 1931, 139 és no. 1282, irodalommal.

<sup>4</sup> J. D. BEAZLEY: *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956, 106, IV. 2, irodalommal. (Érthetetlen, hogy Beazley a feliratot nem említi, s az alakokat szfinxeknek értelmezi.)

<sup>5</sup> Erről és a kivételekről, a régebbi irodalommal E. KUNZE, *Ol. Forschungen II. Archaische Schildbänder* (Berlin 1950) 65.

<sup>6</sup> *Lelt. sz.*: T 469. Magassága 28,9 cm. OROSZLÁN Z.: *Az O. M. Sz. M. antik terrakotta gyűjteménye (Bp. 1930)* 65, D. 20. Párhuzamait CASTIGLIONE LÁSZLÓ kéziratossá gyűjtötte össze.

<sup>7</sup> BUSCHOR i. m. 79, Abb. 61; TH. SCHREIBER: *Die hellenist. Reliefbilder* (Leipzig 1894) Taf. 61.

<sup>8</sup> A humanizálódási folyamatról MÜLLER i. m. 43.

<sup>9</sup> H. BRUNN: *Rilievi delle urne etrusche*, tav. 90–94.

<sup>10</sup> Elég itt csak az Odysseia-ábrázolások köréből vett példákra utalni: MÜLLER 10–12 (a Kyklóps megvakítása); 17–8 (a serleg átnyújtása a Kyklópsnak); 31–2 (a Kyklóps gúnyolása a hajóról); 74–9 (Kirké-kaland); 95–6 (Odysseus és Pénélopé); 99–102 (Odysseus hazatérése).

Mint látható tehát, a Szirének fennmaradt képzőművészeti ábrázolásainak kronológiája tökéletesen tisztázottnak mondható,<sup>11</sup> s teljes egyértelműséggel igazolja a madártestű elképzelés időbeli elsőbbségét a képzőművészetben a nőalakokkal szemben,<sup>12</sup> amely következetes fejlődés eredményeként alakult ki a hellenisztikus korban. Így Marót utalása (106. és 131. lap) az etruszk ábrázolásra nem bizonyíthatja, hogy „az elterjedt felfogás ellenére, közbe-közbe, igen későn is, a Sziréneket tisztán nőalakúaknak is sokszor ábrázolták”, ahol a „közbe-közbe” és a „sokszor” szorulna bizonyításra. De a következetes ikonográfiai fejlődés végigkövetése után az is kétséges, hogy itt valóban az Odysseia szövegének hatására jelenik meg a humanizált Szirén-alak, s azt mutatja, hogy „az alexandriaiakon (t. i. a filológusokon) kívül mások is megértették az Odysseia mondanivalóját” (106. lap). Alig hihető, hogy ezek elsősorban éppen a későetruszk urnák mintakönyveinek rajzolói lettek volna. Sokkal inkább látszik indokoltnak arra gondolni, hogy fordítva: az alexandriai Homéros-magyarázók álltak az egykorú képzőművészet új típusának hatása alatt, értették bele az ember-alakúságot az egykorú képzőművészetben változatlanul élő madártestűséggel szemben a mindkét értelmezést megtűrő, mert az alakra vonatkozólag semmit nem mondó Homéros-szövegbe. Annál inkább lehetséges ez, mert a hézagos emlékanyag is mutatja, hogy Alexandriában különösen elterjedt volt az i. e. III. században ez az új típusú Szirén-ábrázolás.<sup>13</sup>

Ha így kétségtelen is, hogy a Szirének legkorábbi biztos ábrázolásaiakon egyértelműen madártestű-emberfejű alakokként jelennek meg, s a képzőművészeti hagyomány alapján nem lehet szó két elképzelés egymás mellett éléséről az archaikus és klasszikus korban, ez nem lehet perdöntő abban a kérdésben, milyennek kell az Odysseia Szirénjeit elképzelni, s valóban mások-e, mint az ábrázolásokon megjelenők. Nem lehet már csak azért sem, mert a legkorábbi ezek közül az Odysseia Szirénjeit mutató ábrázolások közül mintegy másfél századdal későbbi az Odysseia keletkezésénél. Az emberfejű madáralakok megjelenésével a görög művészetben vissza lehet menni a VIII. sz. második feléig,<sup>14</sup> de — mint ezt KUNZE és BUSCHOR nyomán Marót is helyesen hangsúlyozza — semmi bizonyíték nincs arra, hogy ezeken az alakokon korábban is Sziréneket értettek s ezzel a névvel nevezték őket. Ellenkezőleg szinte bizonyos — bár nem bizonyítható — hogy a görög mitológia alsóbb rétegének más lényeit is ábrázolták ebben az alakban, ha az összesen három ismert név-feliratot ilyen alakok mellett nem is kell valamilyen önálló lények nevének gondolni, hanem egyszerűen a Szirének egy-egy alkalmi megnevezésének a sok mellett, amelyet a legkevésbé sem egységes írott hagyományban találunk.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Ezzel sz. Marót, 117. lap.

<sup>12</sup> Ezzel sz. Marót, 107. lap.

<sup>13</sup> U. WILCKEN, Jdl 32 (1917) 181–184; Pfuhl, MuZ Abb. 758; Ev. BRECCIA: Le Musée Gréco-Romain 1925–31, Pl. XVI. 35 és több terrakotta-példány Castiglione idézett gyűjtésében, amelyből a fenti adatok is származnak. A memphisi Sarapieion dromosának két I. Ptolemaios-kori zenélő-táncoló márvány Szirénjéről, amelyek az egykori alexandriai művészetet, sőt még az évszázadokkal későbbi tyrusit is inspirálták, l. most részletesen J.-PH. LAUER—CH. PICARD: Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis (Paris 1955) 216–227.

<sup>14</sup> KUNZE, Ath. Mitt. i. m.

<sup>15</sup> Így alaptalan BUSCHOR beállítása, amely szerint a Héraklés és a lernai hydra harcát ábrázoló VII. sz. végi korinthusi aryballoson Athéné mögött látható madártestű-emberfejű alak *Vous* felirata egy az istennőt kísérő önálló lényt jelölne (i. m. p. 20). Ha egyáltalán tulajdonnév, s ha mint ilyen, nem Athéna mellékneve, Szirén-név is lehet.

Természetesen semmi nem is cáfolja azt, hogy a VIII. század közepe óta folyamatos görög ikonográfiai hagyomány alakjait, amelyeket az Odysseia-kaland első ábrázolása óta egyértelműleg a Szirének megjelenési formájának tartottak, a homéroszi költemények keletkezésével egyidejű ábrázolásokon is Sziréneknek értelmezzük. Ami ezzel szemben mégis egy másik lehetőség felvetésére késztet, az egyrészt a keverék-lények megjelenésének módja, másrészt a görög képzőművészetet általában érintő megfontolások.

Ami az elsőt illeti: ezek a madár-emberek egy évszázadon át minden mitológiai összefüggés nélkül jelennek meg az ábrázolásokon, egyedül vagy többen, igen gyakran azoknak a másfajta keverék-lényeknek (griffek, szfinxek és más, olykor külön néven meg sem nevezhető keverék-alakok) sorában, amelyek a VIII. században tűnnek fel a görög művészetben s a következő században benépesítik a vázakat, s amelyek legtöbbször soha meghatározott görög mitológiai lényvel nem válik azonossá. Semmi nem bizonyít amellet, hogy az Egyiptomból talán Mezopotámián keresztül föníciai közvetítéssel átvett madár-emberekben kezdettől fogva a görög mitológia egy alakját ismerte fel a néző, — igaz, hogy ellene sem.

Sokkal termékenyebbnek ígérkezik a másik megfontolás. Marót is hangsúlyozza ugyanis, hogy még a madár-emberek ikonográfiai típusának az Odysseia keletkezésével egyidejű görög megjelenése sem bizonyít semmit amellet, hogy a kettő valóban azonos volt s így Homérosz Szirénjei azonosak a félmadarakkal (135. lap). Szerinte ez ellen az azonosítás ellen egy az ikonográfiai-nál súlyosabb, lélektani érv is szól: „ha az Odysseia-költő egyáltalában tudott volna a Szirének szörnyalakjáról, Kirkének... ugyanúgy le kellett volna írnia ezt a félmadár csodát, amint leírta pl. a Skylla megjelenését” (106. lap; ugyanígy már MÜLLER i. m. 33). Így tehát az esetleg Homérosz-kori ikonográfiai hagyomány félmadarai nem lehetnek azonosak az Odysseia Szirénjeivel. Ha elismerjük is annak a jogosultságát, hogy egy költőtől számonkérjük, amiről nem beszél, vagy pontosabban: feltételezzük, hogy amiről nem írt, arról nem is tudott, éppen a Skylla-példa el kell, hogy gondolkodtasson. Skylla a homéroszi leírás szerint egy barlang szájában tanyázik, félelmetes hangja az újszülött kutyakölyökéhez hasonlít, roppant óriás, tizenkét lába nyúlik a levegőbe s hat feje van, mindegyikben három sor foggal. (Od. XII. 85—92) Ilyen ábrázolást sehol a görög képzőművészetben nem találunk, s azok az ábrázolások, amelyek kétségtelenül Skyllát mutatják, egyrészt az Odysseiában kifejezetten hasonlatként szereplő kutya alakot realizálják, leggyakrabban úgy, hogy a derekából kutya-felsőtestek nőnek ki, másrészt hal vagy valamely tengeri szörny alsótestét illesztik női felsőtestéhez, az archaikus művészet keverék-alakjainak egyikét foglalva le ábrázolására.<sup>16</sup>

Az ok teljesen világos és a Szirének ábrázolásai szempontjából sem közömbös: Skylla az Odysseiában csak felsőtestével látható. A képzőművészetnek azonban, amelynek nem voltak eszközei a homéroszi kép teljes egészében való megjelenítéséhez, természetesen nem lehetett eldöntetlenül

(Vö. PAYNE, NC p. 162) — Emellé kell harmadikul sorolni a British Museum E. 440. sz. közismert vöröslakos hydriájának Szirénje mellé írt Himeropa néven kívül azt is, amely a fent említett (l. 3. jegyzet) attikai hydriának ΣΙΠΕΝ-ΕΙΜΙ feliratos Szirénjével antithetikusán a jelenet másik szélén szembehelyezett Szirénje mellett van — ha ugyan tulajdonnév. (Vö. CV FRANCE, 2. Musée du Louvre fasc. 2, p. 10 ad pl. 12, I, 3.) A Marótól (128. lap, 95. jegyz.) megfigyelt ritkasága a névjelző feliratnak egyébként egyáltalán nem szorítkozik a „Szirénekre”.

<sup>16</sup> O. WASER, Myth. Lex. IV. s. v. Skylla I. 1035—1064; E. WÜST, RE i. h. 1978.

hagynia a kérdést, ki kellett alakítania egy ikonográfiai megoldást a Skylla alsótestére, olyan megoldást, amelynek az Odysseiában semmi alapja nincs, de amelyet mégis egyértelműen — és nyilvánvalóan a nézők számára is érthetően, — alkalmaztak a Skylla-ábrázolásokon. Kézen fekvő volt ehhez az orientalizáló korszak típusainak kelléktárából választani egy alakot.<sup>17</sup> Ugyanakkor még kísérlet sem történt arra, hogy az eposzban leírt tizenkétkarú és hatfejű szörnyet ebben a formájában ábrázolják. A Szirének esetében még sokkal inkább kényszerítő volt a képzőművészet számára az eposzban semmiféle célzással nem jelzett ikonográfiai típus kialakítása, s a választás is sokkal szabadabb volt. A megoldás útja azonban mindkét esetben ugyanaz: a képzőművészet típus-tárházában *megelevő* alakot foglaltak le a homéroszi alak ábrázolására.

A Skylla példája tehát többszörösen is kínál párhuzamot a Szirénekhez. Egyfelől mutatja, hogy az Odysseia költője máshol sem igyekezett a legvégsőkig minden ikonográfiai kétséget eloszlatni az Odysseus-kalandok szörny alakjaival kapcsolatban. Aligha lehet ebből arra következtetni, ami a Szirénekhez fűződő érvélemből logikusan következne, hogy a Skylla alsótestét is nyilván ember alakúnak képzelte Homéros, különben utalás történt volna az ellenkezőjére. Másfelől látható, hogy a képzőművészet a *homérosi* alakok ábrázolásánál sem érezte kötelezőnek, hogy az eposz szövegének betűjéhez tartsa magát, — amit egyébként szinte valamennyi Homéros-illusztráció bizonyít, kivéve a késői, kifejezetten szövegillusztráló jellegű, olykor iskolai tanítás céljára szolgáló ábrázolásokat. És ha megengedhetőnek tartotta az eltéréseket az olvasók által állandóan ellenőrzött epikus szövegtől, nyilván azért, mert senkinek sem jutott eszébe, hogy az így megváltoztatott alakokban mást ismerjen fel, mint a homéroszi eposzok elbeszéléseinek szereplőit. Ez természetesen a legkevésbé sem jelentheti azt, hogy egy Homérosznál szereplő történetnek nem lehetett más verziója, s ennek a más verzióknak megfelelő ábrázolása, csak azt, hogy a *homéroszi* jeleneteknek az eposz szövegétől eltérő ábrázolásai mögött nincs jogunk pusztán az eltérés miatt más verziót keresni. A mai értelemben vett szöveg-illusztráció ismeretlen volt a klasszikus kor görög művészetében.<sup>17a</sup>

<sup>17</sup> Vö. C. ROBERT: Archäol. Hermenentik (Berlin, 1919) 46; MÜLLER 127.

<sup>17a</sup> Így már H. LUCKENBACH: Das Verhältnis der gr. Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos. XI. Suppl. des Jb. f. Klass. Phil. (Leipzig, 1880) 493 s. köv., főként pedig C. ROBERT két máig is alapvető könyvében: Bild und Lied (Philol. Untersuchungen Bd. V, Berlin 1881) 10—11, 39—40, 46—49, 69 (a mi szempontunkból különösen fontos p. 10: „Der Künstler . . . wahrt sich seine völlige künstlerische Freiheit . . . auch in der Neuschöpfung von Szenen und Situationen, die dem Dichterwerk fremd sind, aber sich aus den Elementen desselben entwickeln lassen, für die also nichtsdestoweniger das Dichterwerk die eigentliche litterarische Quelle ist.”) és Archäologische Hermeneutik 155—211. Vö. még J. E. HARRISON: Monuments relating to the Odyssee, Journ. Hell. Stud. 4 (1883) 248 s. köv.; E. POTTIER: Vases peints grecs à sujets, homériques, Mon. Piot 16 (1909) 99—136, kül. 100—103 (képzőművészet és irodalom a legtöbb esetben nem közvetlenül érintkezett egymással); W. ZSCHETZSCHAMANN, JdI 46 (1931) 55. — Az első világháború vége óta az ikonográfiai kutatások jelentős mértékben háttérbe szorultak. Már negyedszázaddal ezelőtt joggal panaszkolt G. RODENWALT: (Arch. Anz. 1932, 7), hogy „a vázáképek értelmezése nem tartott lépést stilisztikai vizsgálatukkal”. Ma is kivételes az olyan kutató, mint Ch. Dugas, vagy F. Brommer, aki ezzel a területtel rendszeresen foglalkozik. M. I. WIENCKE: An epic theme in Greek art, Amer. Journ. Arch. 58 (1954) 285—306 a fentiek szempontjából érdekes tanulmányva (kül. 290—291) jól mutatja, hogy egyes részletek bővebb anyaggal való megvilágításán kívül az újabb kutatás semmivel sem ment túl a fél századdal ezelőttieken. Az epikus eszmék művészi ábrázolásának összevonó-változtató módszeréről legutóbb M. HEIDENREICH, Mitt. d. Deutsch. Arch. Inst. 4 (1951) 108.

A Skylla-példa azt is mutatja továbbá, hogy bizonyos esetekben *szükségképpen* kellett a képzőművészeti ábrázolásoknak olyan elemeket tartalmazni még a Homérosz-illusztrációkban is, amelyek vagy nem voltak benne az eposzszövegben, vagy egyenesen ellentétben álltak vele. Kellett, egyrészt olyan esetekben, mikor a szöveg által eldöntetlenül hagyott pontokon a képzőművészet sajátos jellegének megfelelően állást kellett hogy foglaljon, mint pl. a Szirének alakja, vagy a Skylla alsóteste esetében. Másrészt olyankor, amikor a görög képzőművészet eszközeivel meg nem jeleníthető képekről volt szó.

Ez az újabban sokat tárgyalt kérdés talán alkalmas arra, hogy rajta keresztül a Szirén-probléma legmélyére jussunk. Homérosz és az egykorú képzőművészet kapcsolatának kérdése sok szempontból érdekli a kutatást.<sup>18</sup> A fentiekhez azonban nem a régészetnek a homéroszi költemények interpretálásában, megítélésében, esetleg datálásában nyújtott segítsége a fontos, hanem azok a vizsgálatok, amelyeknek tárgya az eposzoknak és az egykorú, illetve későbbi képzőművészetnek mint művészetnek a kapcsolata.

Régóta felmerült a kérdés, tudott-e az egykorú képzőművészet megfelelőt vagy legalább hasonlót állítani a homéroszi költemények mellé. Azok az újabb kísérletek, amelyeknek szerzői az egykorú geometrikus művészetet párhuzamosnak, kifejezésmódjában adekvátnak, egészében egyenértékűnek tartják az eposzokkal, aligha vezetnek meggyőző eredményre. Akkor már sokkal őszintébb, legalábbis sokkal inkább a tények tudomásulvételéből indul ki SCHEFOLD tanulmánya,<sup>19</sup> amelynek kiindulópontja az, hogy a képzőművészet elbeszélő stílusa csak a VI. századi Athénben kapott az epikus kyklosének megfelelő jellegét (132—3. lap.). Alapjában elhibázott azonban, ha ebből arra következtet, hogy maguknak a homéroszi eposzoknak is ebben az időben, a VI. század első felében kellett mai formájukban kialakulniuk. Ezzel végeredményben az „egyeztetők” hibájába esik bele, a felismert kettősséget ugyanúgy erőszakolt és a tényektől nem támogatott elmélettel próbálva kiküszöbölni, mint azok. Szükségképpen kell ide jutnia, mert hozzájuk hasonlóan abból a téves feltevésből indul ki, hogy az irodalom és képzőművészet feltétlenül lépést kell hogy tartson egymással a kifejezési lehetőségek gazdagsága, sőt stílus tekintetében is. Ezzel szemben a tények nyilvánvalóan mutatják, hogy a VIII. századi görög művészetnek semmiképpen sem voltak a homéroszi eposzokéihoz hasonlítható kifejezési eszközei, s ennek megvoltak a konkrét okai.<sup>20</sup>

A homéroszi költemények megszületésének lehetőségét és kényszerét a felbomló ősközösségi rendből a városállam-társadalmat kialakító görögség történeti helyzetében kell keresni. Ennek a történeti-társadalmi szituációnak

<sup>18</sup> W. HELBIG klasszikus munkája óta (Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, 2. kiad. 189) a legteljesebb, bár következtetéseiben nem megbízható összefoglalás H. L. LORIMERÉ: Homer and the Monuments, London 1950. Az azóta megjelent irodalomból a legfontosabbnak látszik: R. HAMPE: Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit, Tübingen 1952; W. SCHADEWALDT: Die homerische Gleichniswelt und die kretisch-mykenische Kunst, EPMINEIA (Festschr. O. Regenbogen, Heidelberg 1952) 9—27; W. KRAIKER: Ornament und Bild in der frühgr. Malerei, Neue Beitr. zur Klass. Altertumswiss. (Festschr. B. Schweitzer, Stuttgart 1954) 36—47; T. B. L. WEBSTER: Homer and Attic Geometric Vases, BSA 50 (1955) 38—50.

<sup>19</sup> Archäologisches zum Stil Homers, Mus. Helv. 12 (1955) 132—144.

<sup>20</sup> Vö. SCHADEWALDT: Von Homers Welt u. Werk, 153 és most II. FRÄNKEL, Gnomon 28 (1956) 574.

művészileg adekvát kifejezéséhez ekkor az irodalomnak megvoltak a feltételei: elsősorban az évszázados mítosz-hagyomány és az énekmondás virágzó, általánosan elterjedt gyakorlata, amelynek során az eposzokat kétségtelenül megelőző és előkészítő epikus kisdalok is kikristályosodhattak, s kialakult az irodalmi kifejezés magasrendűségének, általános megbecsülésének a felfogása. A képzőművészetnek ezzel szemben súlyos akadályokkal kellett megküzdenie, hogy egyenrangú társává válhassék az irodalomnak. A mykénéi kultúra ikonográfiai, sőt egyáltalán emberábrázoló hagyománya teljesen megszakadt, a IX. század végén és a VIII. században újra kezdődő figurális festészetnek és szobrászatnak újra kellett kezdeni az emberábrázolás kialakítását, s ehhez és egyéb mondanivalói kifejezéséhez is csak idegenből, a nagy keleti kultúráktól kapott mintaképeket. Ma már elég példánk van arra, hogy milyen küzdelem árán alakította ezeket a kívülről kapott elemeket a maga képére a görög művészet.

Az eposzok mondanivalójához méltó képzőművészeti alkotásokhoz azonban nem lett volna elég a gazdag ikonográfiai és emberábrázoló hagyomány; elengedhetetlenül szükséges lett volna ehhez a művészet sajátos természeténél fogva a kézművesség bizonyos fejlettsége is. Tudjuk azonban, hogy a kézművesség gyakorlata is sok ágában megszakadt, vagy legalábbis nem fejlődött a mykénéi kultúra bukása óta, így — hogy csak a művészet szempontjából legfontosabbakat említsük — az ötvösség és a kőfaragás. A bronzművességnek nem voltak még meg az eszközei nagyméretű szobrok öntéséhez, s az építészet sem fedezte még fel a homérosi eposzokhoz hasonló maradandóság-igényű alkotások materiális alapfeltételét: a kővel építkezést. A homérosi kor vezető művészeti műfaja, úgy látszik, a vázafestészet volt,<sup>21</sup> s ez jellegénél és az abból adódó korlátoknál fogva semmiképpen nem válhatott a homérosi eposzokéval felérő művészetté. Ugyanez a helyzet a bronz kispasztikával is. A hamar romló anyagokkal dolgozó nagyszobrászat és építészet alkotásairól nincs világos képünk, de úgy látszik, hogy az építészet még támaszkodhatott némileg hagyományos formákra s talán egyes mykénéi korbéli épületek is részben fennmaradhattak.<sup>22</sup> A fa és agyag azonban nem volt megfelelő anyag a valóban monumentális építészet megteremtéséhez, s ehhez a gazdasági feltételek is hiányozhattak még Homéros korában.

Mindezek folytán nyilvánvalóan nem volt meg a képzőművészet jelentőségének olyan általános értékelése sem, amilyen az epikus énekekkel kapcsolatban feltétlenül megvolt, s amely szintén bizonyos tekintetben feltétele volt annak, hogy a kor mondanivalója a legmagasabb művészi színvonalon és a legmonumentálisabban, legmaradandóbban éppen a homéroszi eposzokban szólaljon meg. A képzőművészet — bár bizonyos fokú alsóbbrendűségét a költészettel szemben még sokáig megtartotta — csak a tyrannosok idején és sokszor kimutathatóan az ő személyes támogatásukkal vált monumentális mondanivaló kifejezésére alkalmassá, a kézművesség gyors fejlődése és a megnövekedett gazdasági lehetőségek folytán.

Természetesen nem arról van szó, hogy képzőművészet és költészet ilyen fáziskülönbségének pusztán közvetlenül materiális okai lettek volna. De e nehezebben kielemezhető egyéb okok, amelyek folytán egy-egy korban a

<sup>21</sup> M. ROBERTSON, BSA 46 (1951) 153.

<sup>22</sup> Összefoglalóan F. MATZ: *Gesch. d. gr. Kunst I.* (Frankfurt a. M. 1950) 93–4; R. M. COOK: *Thucydides as archaeologist*, BSA 50 (1955) 266–267.



művészeteknek ez vagy az az ága, műfaja alkalmasabb a kor leglényegesebb mondanivalójának kifejezésére, nyilvánvalóan nem választhatók el a fent felsoroltaktól. Együttes következményük volt, hogy a Homérosz-kori képzőművészetnek nemcsak a technikai és gazdasági eszközei nem voltak meg a Homérosszal felérő alkotásokhoz, de a művészetiek sem. Hol voltak meg benne a jellemzésnek azok az eszközei, amelyek egy Achilleus—Priamos találkozás ábrázolásához szükségesek lettek volna? Hol a kompozíciós eszközök egy csatajelenet adekvát ábrázolására? És alkotott-e a görög művészet egész története során olyasmit, ami a homérosi természetábrázolások realizmusát megközelítette? Ha feltételezzük is, hogy a kor képzőművészetének nagy része elveszett számunkra, — lehetséges volt-e mindez a perspektíva, a rövidülés, a színek használatának, a fény-árnyékhatásoknak, az egyénítő arcábrázolásnak és még sok egyébnek az ismerete nélkül?

Nem lehet a két művészet ilyen viszonyában minden további nélkül törvényszerűséget látni, de azonnal kínálkozik párhuzamul a középkor végének művészete. MELLER PÉTER figyelmeztetett rá, hogy a Dante művészetével, s elsősorban természetábrázolásaival felérő képzőművészeti kifejezés tulajdonképpen csak jó két századdal később, Leonardo művészetében jelent meg.<sup>23</sup>

Mindebből az a tanulság adódik a Szirének kérdéséhez, hogy a homérosi jelenetek ábrázolásait nem is igen szabad az egykorú képzőművészetben keresni, mint ahogy alig akadt eddig biztos nyoma benne nemcsak homéroszi, de egyáltalán mitológiai jelenet ábrázolásának.<sup>24</sup> Nagy kérdés, hogy a homérosi kor emberének volt-e egyáltalán konkrét, képzőművészetben realizált vagy realizálható elképzelése pl. az Odysseia valamennyi szörny alakjáról, s képes volt-e már — Homérosznál támaszt nem találva — az újonnan jött keleti keverék-alakok egyikét vagy másikat a homérosi elbeszélés szereplőivel azonosítani? Aligha; és nyilván nem véletlen, hogy míg a homérosi jelenetek közül egyeseknek az ábrázolásai már egy-két generációval a költemények feltehető keletkezése után világosan felismerhető formában megjelennek a képzőművészetben — így az Odysseus-kalandok közül a Kyklóps megvakítása<sup>25</sup> — mások, amelyeket a vázafestészet akkori típuskészletével és kifejezési skálájával nem tudtak volna közérthető, felismerhető módon ábrázolni, pl. mert az emberi lélekrajz vagy a természeti háttér ábrázolását követelik meg, későn, vagy egyáltalán nem jelennek meg a görög vázakon, festményeken vagy domborműveken.<sup>26</sup>

A Szirén-kalandnak az eposz keletkezésénél jóval későbbi megjelenése a képzőművészetben ugyanis egyáltalán nem elszigetelt jelenség: Skylláról is csak az archaikus kor legvégén kezd képzőművészeti elképzelés kialakulni,

<sup>23</sup> VARGA E. (Ant. Tan. 4, 1957, 2. sz.) utalt rá, S. Morenz könyvével kapcsolatban, (S. Morenz—J. Schubert: Der Gott auf der Blume. Ascona 1954, 71—2) hogy Egyiptomban nem lehet minden további nélkül ezzel azonos helyzetről beszélni: a mitológiai ábrázolások hiányának több, mint ezeréves időszakában az óbirodalom kezdetétől az újbírcdalom koráig az egyiptomi képzőművészet már rendelkezett azokkal az eszközökkel, amelyekkel később a mítoszokat ábrázolta.

<sup>24</sup> Összefoglalóan: Ant. Tan. 3 (1956) 297—299; 1. most teljesen azonos fel fogásban II. FRÄNKEL, Gnomon 28 (1956) 570—73.

<sup>25</sup> Legkorábbi ábrázolásairól, az új leletekkel B. SCHWEITZER, Röm. Mitt. 62 (1955) 96—101.

<sup>26</sup> Vö. ROBERT: Bild u. Lied 11—51 és a Müller könyvében az első megjelenés időrendje szerint tárgyalt Odysseia-„ábrázolások” tanúságát.

s érdekes, hogy az állattá változott emberek ábrázolása miatt<sup>27</sup> problematikus Kirké-epizódnak korábbi megjelenítései — ha egyáltalán voltak — Odysseus és Kirké alakjára szorítkoztak.<sup>28</sup> Az első biztosnak vehető Kirké-ábrázolást ugyanarról a korinthusi aryballosról ismerjük, amelyen Odysseus és a Szirének jelennek meg először a képzőművészetben. Talán nem kell ebben sem pusztán véletlent látni, s feltételezni lehet, hogy az eposzok VI. század elejei „reneszánsz”, amelynek a „peisistratosi redakció” és vele összefüggésben a homérosi jelenetek bevonulása az attikai képzőművészetbe<sup>29</sup> is köszönhető, volt a közvetlen oka a homérosi jelenetek szaporodó „illusztrációinak”. Az már a képzőművészet akkori helyzetével függ össze, hogy az ikonográfiai azonosítás, a képzőművészeti realizálás feladatát ekkor már valóban nagymértékben el is tudták végezni, megkeresve a keleti művészetek motívumainak beáramlása által nyújtott gazdag választékban azt a típust, amelyről úgy érezték, hogy az egyes homérosi alakokból a legtöbbet adja vissza, s így olyan „javaslatot” téve, amely általános tetszésre, elfogadásra talált, nyilvánvalóan azért, mert összhangban állt a meglevő elképzelésekkel.<sup>30</sup> Hogy ez az ikonográfiai azonosítás nem minden kísérletezés és ingadozás nélkül történt, azt mutatja a Szirének esetében az eleinte egymás mellett szereplő férfi és női alak is: a szakállas típus csak az archaikus kor végével szorul háttérbe, s hogy valóban Szirén-ábrázolás lehetett, azt a samosi Héira-szentély egy fogadalmi felirata is bizonyítja, a Szirén-név hímnemű használatával.<sup>31</sup> A Szirének ikonográfiai típusára más, el nem fogadott „javaslatokat” is ismerünk; ilyen pl. az oroszlanlábú és kettős (férfi és női) fejű típus, ha ugyan ezeket a Szirénekkel azonosították.<sup>32</sup>

Egyetértve tehát Maróttal abban, hogy a VIII. századi fél-madarak nem feltétlenül voltak az Odysseia, vagy általában a görög mitológia Szirénjeinek ábrázolásai, s abban is, hogy a VI. századi Szirén-ábrázolások nem mérvadók a legrégebbi elképzelés rekonstrukciójánál, ugyanakkor arra is rá kell mutatni, hogy ezeknek a későbbi ábrázolásoknak egyáltalán nem kellett szükségképpen egy régebbi elképzelést felváltani, s nem is zárnak ki semmiféle régebbi elképzelést. Másfelől Homérosz leírása szineskizáró ellentétben ezekkel a későbbi

<sup>27</sup> Az archaikus kori képeken mindig keverékalakok: Müller i. m. 51.

<sup>28</sup> C. WEICKERT: Eine geometrische Darstellung aus der Odyssee? Röm. Mitt. 60—61 (1953—54) 56—61.

<sup>29</sup> W. ZSCHITZSCHMANN: Homer und die attische Bildkunst um 560. JdI 46 (1931) 45—60. Ezt a tényt nem tudja kétségessé tenni sem a „peisistratosi redakció” történeti hitelességének kritikája (vö. legutóbb J. A. DAVISON: Peisistratus and Homeri Transect. Amer. Philol. Ass. 86, 1955, 1—21), sem az, hogy 530 körül a homéroszi jelenetek új, még nagyobb népszerűsége tapasztalható az attikai művészetben (K. FRIS JOHANSEN: Iliaden i tidlig graesk kunst, Kopenhága 1934, 119 s. köv.).

<sup>30</sup> A trójai mondakörből vett jeleneteknek a VII. sz. végétől sűrűsödő ábrázolásai, amelyek a homéroszi eposzok szövegének ismeretét mutatják, gyakran vesznek át régen kialakult képtípusokat, névelírással konkretizálva értelmüket egy homéroszi jelenet ábrázolására. (ZSCHITZSCHMANN i. m. 48.) A kialakult, készen kapott képtípusok döntő szerepéről a VI. századi mitológiai tárgyú ábrázolásokon. éppen egy Odysseia-kalanddal kapcsolatban: J. E. HARRISON i. m. 248 s. köv., kül. 258—9 („the vase-painter thinks in certain prescribed forms, using them as the poet uses words”); POTTIER i. m. 113 („utilisation de formules connues, avec addition de noms épiques” s egy találó példa: a keletről kapott „térdfutó” típus alkalmazása a könyörgő Dolón ábrázolására, 112. lap); G. LOESCHKE: Bildliche Tradition. Bonner Stud. R. Kekulé (Berlin 1890) 248 s. köv., főleg 254 és más tanulmányaiban; A. MILCHHOEFFER: Die Anfänge der Kunst (Leipzig 1883) 157—198.

<sup>31</sup> E. BUSCHOR, Ath. Mitt. 55 (1930) 47.

<sup>32</sup> Myth. Lex. IV. 625—6; PAYNE, NC 90, 3. jegyz. A jelenség megint csak általános, vö. pl. POTTIER i. m. 102; WIENCKE i. m. 292—3.

ábrázolásokkal. Így a képzőművészeti anyag vizsgálata semmiképpen nem alkalmas egy „dualisztikus” Szirén-elképzelés támogatására, s nem ad alapot arra, hogy „az eposzi és a képzőművészeti Szirének lényegének és jellegének mástéleségéről” beszéljünk (134. lap.).

Ilyen módon teljesen szabad marad az út a két kérdés eldöntésére, hogy egyfelől mi volt a legrégebb görög elképzelés a Szirénekről, másfelől miképpen azonosultak az ábrázolásokon és a későbbi szövegekben is a fél-madarakkal. Ami a legrégebb elképzelés rekonstruálását illeti, erre, ha a fentiek helytállnak, sem az alexandriaiak, sem a képzőművészet tanúsága, sem a lélektani érvelés nem döntő. Homérosznak nem kellett semmiféle képzőművészeti ábrázolásra gondolni a Szirének leírásánál, de maga a Szirén-történet is születhetett közvetlenül olyan hajós-legendákból, amelyek az újonnan felfedezett itáliai partvidék egy részletét színezték ki mesés vonásokkal, vagy ahhoz kapcsoltak régebbi mondai elképzeléseket.<sup>33</sup> Itália nyugati partjára helyezte a Szirén-kalandot már Hésiodos, s legutóbb két francia kutató talált is olyan helyet Nápolytól délre, a Palinurus-fok közeleiben, amelyhez könnyen tapadhatott az Odysseia-belihez hasonló elbeszélés.<sup>34</sup> Ha valóban ilyen görög hajós-legenda a kiindulópontja az Odysseia-beli Szirén-epizódnak, nem lehet sokkal korábbi az Odysseia keletkezésénél. Ez a lehetőség, ha nem is valószínű, mindenképpen megvan, bár ebben az esetben is könnyen elképzelhető, hogy éppen az ismert mítosz alapján történt az azonosítás.

Kétségtelen azonban, hogy sokkal komolyabban megfontolandó az a másik lehetőség, amelyet itáliai kultuszuk adatai is támogatni látszanak<sup>35</sup> hogy Homéros előtt a Szirénekre vonatkozó régebben kikristályosodott elképzelések voltak, ahogy Marót is feltételezi. Ebben az esetben pedig vele együtt fel kell tenni a kérdést, milyen viszonyban álltak ezek az elképzelések az eposzbeliekkel. Pusztán az eddigiek alapján jól elképzelhető, hogy Homéros azért hagyta eldöntetlenül a Szirének megjelenési formájának kérdését, mert maga sem alkotott konkrét képet róluk, s így tanúsága nem használható fel a Szirének eredeti formájának rekonstruálásához. Számolni kell azonban azzal is, hogy ismert rájuk vonatkozó elképzeléseket, ha nem is

<sup>33</sup> L. RADERMACHER: Die Erzählungen der Odyssee. SB Wien, Ph.-hist. Kl. Bd. 178, 1, 1915. 21–3. lap; G. PUGLIESE CARRATELLI: Sul culto delle Sirene nel Golfo di Napoli. La Parola del Passato 6 (1951) 68–75.

<sup>34</sup> J. BÉRARD – A.-C. BLANC: La plage des Sirènes dans l'Odyssee et la «Cala delle Ossaie du cap Palinuro. Mém. d'Arch. et d'Hist. 66 (1954) 7–12. Antik lokalizálások: E. Wüst, RE XVII. (1937) 1972–3.

<sup>35</sup> Siciliától Terinán, Paestumon, Surrentumon és a parti szigeteken keresztül Neapolisig kimutatható kultuszuk szinte teljesen egyedülálló a görög világban, s R. M. PETERSON feltevését (The Cults of Campania, Románia 1919, 14, 174–6, 303–6), hogy az Odysseia létrejötte előtti időben hozták át keleti görögök Itáliába, némileg valószínűsíti Strabón egy végső fokon Timaiosra visszamenő helye (E. PAIS: The Temple of the Sirens in the Sorrentine Peninsula, Amer. Journ. Arch. 9, 1905, 1) *ἀναθήματα παλαιά*-ról itteni templomukban. Odysseus mítoszainak az Odysseiától független s — amire ő maga nem gondol — azt talán időben megelőző itáliai hagyományáról a legutóbb E. D. PHILIPS: Odysseus in Italy, Journ. Hell. Stud. 73, 1953, 53–67. Jelentős megerősítése ennek az a nemrégiben Ischia szigetén talált edénytöredék az i. e. VIII. sz. második feléből, amelynek görög verses felirata Homérostól független epikus-mitológiai költészet meglétére is következtetni enged ezen a vidéken a görög gyarmatosítók között. (Vö. Ant. Tanulm. 3, 1956, 332) Így az itáliai archaikus képzőművészeti hagyományban felbukkanó Odysseus-mítoszt sem kell feltétlenül Homéros utáninak tartani (P. ZANCANI MONTUORO: Heraion alla Foce del Sele II. Roma 1954, 312–4). Sajnos, a Szirének legrégebbi *alakjáról* mindezek a hagyományok semmi hiteleset nem mondanak, bár a késői adatok egyértelműen madárnak írják le őket.

képzőművészeti hagyományból. Végső soron az sem lehetetlen, hogy már korábban kialakult e típus egybekapcsolása a Szirének mitológiai alakjával, s később a képzőművészetben nem realizált szájhagyományként élt tovább; a VI. században azután újra találkozott a két hagyomány.<sup>36</sup> Ebben az esetben azonban talán hamarabb megtörtént volna a VIII. századtól megjelenő képzőművészeti típus és a mitikus alak egymásra találása. Így valószínűbb, hogy a fél-madár elképzelés a Szirénekre nem élt eleve az eposz korában vagy azt megelőzően. A róluk esetleg a költői hagyományban kialakult elképzelés lényükhöz illően aligha emberszabású, de talán nem is fél-madár alakú lehetett. Ha pedig valóban volt valamiféle konkrét Szirénelképzelés a költői és talán kultikus hagyományban, Homérosz állásfoglalása egészen másképpen magyarázható, s az Odysseia leírása bizonyos fokig *tudatos szembehelyezkedést* jelenthet a szájhagyománnyal. Helyesebben nem nyílt szembehelyezkedést, amit esetleg nem tűrt volna az eposzok közönsége, hanem hallgatólagos mellőzését olyan momentumoknak, amelyek nem illettek be a költő vallásos világképébe. Mindenkinék, aki elfogulatlan olvasóként nyúl a Homérosz-szövegekhez, el kell ismernie, hogy ilyen eseteknek szükségképpen kellett lenniük, és nem is kis számban. A homéroszi művek tökéletesen felépített világából sok minden ki volt zárva, ami akkoriban ismeretes volt a görögök között, a költő tudatos alakító tevékenységének eredményeképpen.<sup>37</sup> Ezt Marót is hangsúlyozza több esettel kapcsolatban, s meggyőzően mutat rá, hogy bizonyos, a görögység közt elterjedt elképzelések a szerző szándéka szerint maradtak kívül az eposzokon, mert azoknak világképével összeegyeztethetetlenek voltak (52—4, 156, 182—183. lap.). Ezeknek rekonstruálására a későbbi hagyománytól fenntartott, feltehetőleg ősi gyökerekből sarjadt elemeket szokták felhasználni. Ha tehát a későbbi hagyomány valamely ponton ellentétben áll Homéroszsal, ez nem jelenti minden kétséget kizáróan azt, hogy Homérosz elképzeléseit kell — ahogy Marót a Szirénekkal kapcsolatban írja — „az elsőknél elképzelnünk” (141. lap). Könnyen meglehet, hogy Homérosz egy a későbbi hagyománytól megőrzött korábbi elképzeléssel polemizálva, annak elemeit tudatosan változtatva vagy mellőzve írta, amit írt. A Szirének esetében: ha az általánosan ismert alakot megváltoztatni nem is akarta, de a még itt, a szörny-kalandok világában is érvényesülő humanizáló törekvésével hallgatott róla, nem azért, mert természetesnek vette ismeretét — ahogy ZWIECKER hiszi<sup>38</sup> —, hanem határozott művészi szándékból.<sup>39</sup>

Mindezek csak lehetőségek, bár kétségtelenül fennálló lehetőségek. De akár azt hisszük, hogy nem volt elképzelés az Odysseia létrejötté előtt a

<sup>36</sup> Hasonló elképzelést vetett fel MÜLLER is (i. m. 35), elutasító érvekkel. KUNZE feltevésének, hogy a praisosi Szirén-alakos vázatóredék a késői vagy szubmykénéi korban készült (Ath. Mitt. i. m. 135—141), a leletösszefüggéseken kívül stíluskritikai és történeti okok is ellene mondanak (D. LEVI: The Siren from Praisos, Amer. Journ. Arch. 49, 1945, 280—293).

<sup>37</sup> Erről nálunk érdekes megfigyeléseket tett Homérosz-könyvében SZABÓ ÁRPÁD (Homérosz, Akadémiai Kiadó 1954). Nála is problematikusnak érezzük azonban azt a módszert, amellyel a késői hagyományból a Homérosz előtti meséket rekonstruálja, nem is szólva arról, hogy mennyire kérdéses, lehet-e egyáltalán mesékről beszélni, mint a homéroszi költemények forrásairól, ill. elődeiről. Ezzel kapcsolatban kitűnő megjegyzéseket tesz Marót (44—46. lap). A Héraklész-mítosz átstilizálásáról SARKADY J., Ant. Tan. 2 (1955) 9—14.

<sup>38</sup> RE i. h. 291.

<sup>39</sup> Természetesen nem arról van itt szó, mintha az Odysseia vagy Homérosz világában általában ismeretlenek volnának a szörny-alakok, csak arról, hogy a Szirének homéroszi elképzeléséhez nem illett a hagyományból esetleg ismert szörny-alak.

Szirének alakjáról, akár azt, hogy igen, csak az eposzköltő megváltoztatta, illetve elhallgatta azokat, egyik esetben sem kell a későbbi képzőművészeti ábrázolások és az Odysseia Szirénjeinek különállását, kétféle eredetét feltételezni.<sup>40</sup>

Marót, aki a „dualisztikus” felfogás híve, mindezekkel szemben egy másik feltevés mellett döntött, hogy ti. Homérosz ebben az esetben a későbbi ábrázolások és részben szövegek Szirénjével szemben egy régebben meglevő másik, eredetibb alakot őrzött meg. Ugyanakkor — minthogy Homérosz átformáló erejét jól ismeri — egy másik helyütt arra figyelmeztet, hogy „ami a Sziréneket illeti, azoknak a századok, talán évezredek óta homályosuló bűbájosságából az Odysseia-költő a maga összefüggésében legfeljebb ha egy-egy vonást és csak a legnagyobb szabadsággal használhatott fel” (122—123. lap). Ha azonban az Odysseia-költőről ilyen változtatást feltételezünk — teljes joggal — az örökül kapott hagyományon, olyan hagyományon, amelyet csak a későbbi forrásokból tudunk esetleg rekonstruálni, akkor máris bizonytalanná lesz, vajon az Odysseia-beli elképzelésnek kell-e az elsőbbséget adni a későbbi hagyomány egyes elemeivel szemben, másfelől teljesen problematikussá válik, hogy a Maróttól feltételezett kétféle „Szirén”-alak közül melyik régebbi Homérosznál, melyik az „eredeti”. Mert ezt, mint láttuk, sem az alexandriaiak, sem a képzőművészet tanúsága, sem a lélektani érvek nem döntötték el.

Marót jól látja, hogy mindezek nem döntenek el a kérdést. Milyen alapon indul tehát el az „eredeti” Szirén-alak felkutatására? A biztos módszernek azt tartja, ha „csak azt tekintjük feltétlenül mérvadónak, amit az Odysseia-szövegig menő legrégebb adatok vallanak” (120. lap). Azt kell tehát eldönteni, hogy „milyenek lehettek — függetlenül a későbbi képzetektől — az Odysseia-költő koráig a Sziréneket illető költői- (folklor) elképzelések” (117. lap). Minthogy azonban erre vonatkozólag semmiféle, sem írott sem képzőművészeti hagyomány az Odysseia keletkezésénél korábbi időből nincs,<sup>41</sup> ezt a „legkorábbi” formát az Argonauta-mondából próbálja kihámozni, K. MEULINAK egy feltevésére támaszkodva, amely szerint az Odysseia itt egy feltételezett korábbi Argonautika-eposzból merített.<sup>42</sup> De Apollónios Rhodios eposzában a Szirének az Argo-mondában is fél-madarakként jelennek meg. Marót az Argo-mondának ezt a verzióját a fenn nem maradt, kikövetkeztetett eredetihez képest „nyilvánvalóan modernizált”-nak tartja. Ebben bizonyosan igaza van; az azonban legkevésbé sem látszik megnyugtatónak, hogy a számára szükséges „eredeti” elképzelések forrásául — s mint látható, ennek kellene most már a kétségtelen, perdöntő bizonyítékot nyújtani — az i. sz. IV. századi ún. orphikus Argonautika szövegét veszi elő, mint amelyből „az eredeti Argonautika elképzeléséhez minden valószínűség szerint (Apollonios Rhodiosnál) közelebb álló vonást állíthatunk vissza”. (118. lap, ugyanígy a 107. lapon is.) Ennek a feltevésnek az igazolásával Marót mindenesetre adós maradt, ahogy nehéz vele szemben az ellenkezőjét is határozottan állítani: az orphikus Argonautikában, mint általában a ma ismert szövegükben a császárkorban lejegyzett orphikus költeményekben sok régi vallásos elképzelés őrződött meg, csak éppen egyéb

<sup>40</sup> L. a Függelék az 518. lapon.

<sup>41</sup> Az itáliai hagyományról l. a 35. jegyzetet.

<sup>42</sup> *Odysee und Argonautika* (Diss. 1921) 91 s. köv. A fordított irányú hatás azonban éppígy elképzelhető, vö. P. VON DER MÜHLL, *RE Suppl.* 7 s. v. *Odysee* 728. Egyéb-ként Meuli maga nem tartotta szükségesnek kétféle Szirén-hagyomány feltevését.

támaszpont híján — s a Szirénekre vonatkozólag, úgy látszik, híjával vagyunk ezeknek — nem lehet eldönteni, mi a régi és mi az új, vagy legalábbis ottani formájában új bennük. Meggyőzőnek azonban semmiképpen nem mondható, hogy a Szirének eredeti formájának rekonstruálásánál egy i. sz. IV. századi szöveg vallomását magában véve mérvadóbbnak vesszük, mint pl. az egyértelmű i. e. VI—V. századi irodalmi és képzőművészeti hagyományt.

A Szirének „eredeti” alakjának rekonstruálásánál és az elsőbbség kérdésének eldöntésénél így minden konkrét kiindulóponttól megfosztva, még egy utolsó lehetőséget kell mérlegelni: nincsenek-e belső érvek, amelyek a két-féle Szirén-alak összehasonlításakor eldönthetik a kérdést. És itt határozottan fel kell vetni azt a kérdést, hogy vajon valóban két egymást szükségképpen kizáró hagyománnyal, két olyan alakkal állunk-e szemben, amelyeknek eredetükben semmi közük nem lehet egymáshoz?

A „dualisztikus” felfogásnak, amelyet pl. BUSCHOR még tovább fejlesztett, három Szirén-alakot feltételezve, s amelyet többé-kevésbé következetesen az e századi kutatók túlnyomó része vall, az Odysseia-beli és a képzőművészeti hagyomány közti eltérés a kiinduló pontja. Marót, míg egyfelől találó kritikai megjegyzéseket tesz BUSCHORRÓL, de általában azokról a filológusokról és kivált archaeológusokról, akiknek „formális, rendteremtő törekvése csak ellentmondásokat provokáló önkényeskedésekre vezethet” (125. lap), maga is osztozik velük abban, hogy a kettős eredet bebizonyítatlan hipotézisére épít, s élesen megkülönbözteti a szerinte eredeti két varázsdalt éneklő nőalakot az archaikus és klasszikus kori hagyományból ismert félig-ember zenélő halálmadaraktól.<sup>43</sup> A fél-madár alakot a fentiek után nem vehetjük a megkülönböztetés alapjának. Megmarad azonban a másik lényeges pont, az Odysseia énekeseinek és a halálmadaraknak az ellentéte. De hát valóban nincs közük halálhoz az Odysseia Szirénjeinek? Nem halálba csábítják azt, aki meghallgatja az éneküket? S nem éppen ez a legfőbb mondanivalója az Odysseia elbeszélésének? Mi másért kell viasszal betömnie társai fülét Odysseusnak, s magát az árbochoz kötöztetnie? s miért hevernek emberi csontok és összezsugorodott bőrű halottak a Szirének lábai előtt? S vajon az Odysseus-elbeszélés egész összefüggése nem a halálos veszedelmek sorozatába állítja a Szirénekkel való találkozást? Legfőképpen pedig: hol a lényegbeli, a közös eredetet kizáró különbség a hajósokat énekükkel halálba csábító Szirének vagy egyenesen az orphikus Argonautikából kibontakozó „eredeti” Szirének — akiknek „gyilkos szándékú inkantációjáról” hallunk a 119. lapon — és azok között a „Hadés dalát éneklő” (Sophokl. frg. 777) alakok között, amelyeknek különböző formáit a későbbi hagyományból ismerjük?

Ez az „unitárius” álláspont, amelyet mint lehetőséget a Maróté mellé lehet állítani, természetesen nem jelent visszatérést WEICKER lélekmadár-értelmezéséhez, sem az őt megelőző különböző szimbolikus magyarázatokhoz. Aligha képzelhető el, hogy a Szirénkről alkotott görög elképzelések egyfelől teljesen egységesek, másfelől változatlanok voltak. A görög mitológiának soha nem volt olyan kodifikációja, amely akadályozta a mítoszok továbbszövését — ez alapvető jellegével ellenkezett volna. A mitológia egy alakja köré különböző motívumok, történetek szövődhettek, s ezek logikai ellentmondásban is lehettek egymással. Az ellentmondások oka olykor mélyebben

<sup>43</sup> Emiatt tévesztett célt J. R. T. POLLARD Buschor-kritikája is: *Muses and Sirens*, *Class. Rev.* 66 (1952) 60—63.

rejtőzött s a mondanivaló lényeges különbsége lehetett. Máskor azonban csak a mitológia sajátos ábrázolásmódjának egy eszköze. Az ilyen különböző verziók mögött tehát történeti-társadalmi ellentéteket is lehet keresni, az esetek jelentős részében azonban a variálás a *jellemzés* eszköze: ha pl. egy mitológiai alak genealógiáját többféleképpen tartotta fenn a hagyomány, nem kell ezeket feltétlenül a késői mitográfusokat követve egymást kizáróknak tartani s ennek megfelelően többfelé osztani az egyes alakokat. A különböző szülők egy-egy oldalát hangsúlyozzák a kérdéses alaknak, s ezek az oldalak nem állnak szükségképpen ellentmondásban egymással. Ugyanez a helyzet, mint alább még bővebben szó lesz róla, a mitológiai azonosításokkal is: egy istennek egy másikkal való azonosítása nem zárja ki egy harmadikkal való azonosítását s a mitológiában ez nem jelent feltétlenül ellentétes verziót.

A Szirének alakja köré is sokféle hagyomány számai szövődhettek. Minthogy összefüggő terjedelmesebb szöveg, amely alakjukról szól, a klasszikus kor végéig nem maradt fenn, mindig számolni kell azzal is, hogy egyes említésekben egy-egy éppen alkalmas vonásukat ragadták ki anélkül, hogy ezzel *teljes* jellemzésükre gondoltak volna. S az is bizonyos, hogy — elsősorban a képzőművészetben — minden összefüggés nélkül is ábrázolták őket. A mi szempontunkból azonban az a lényeges, hogy mindez sehol nem vezet kényszerítőleg arra, hogy *eredetileg* több alakot feltételezzünk, amelyek később olvadtak össze, s a különböző elképzelések — legalábbis egy koron belül — nem is állnak kibékíthetetlen ellentétben egymással. A Szirén-alak értelmezésében, a róla vallott uralkodó felfogásban lényeges változások is történtek. Az új elképzelések azonban mindig jól nyomon követhetően alakultak ki a klasszikus kor deklójéig viszonylag egységes elképzelésből, amely az új motívumokkal szemben is végig az egész ókoron át megőrizte érvényességét és elterjedtségét.

Homéros után az V. század végéig elég kevés az írott forrás. Ezek a Sziréneknek egyrészt énektudását, énekiük szépségét és csábító erejét hangsúlyozzák; *ebben a vonatkozásban* tekinti őket a Múzsákkal azonosaknak már Alkman, s bízza magát rájuk Euripidész, hogy a dal szárnyán az égbe emeljék. (Frg. 911) Ezt a tulajdonságukat hangsúlyozza a hagyományban fennmaradt Szirén-nevek legtöbbször, mint Himeropa, Thelxiepeia, Aglaopé, Peisioné, Molpé, Aglaophémé, Ligeia stb. Semmiképpen nem áll azonban ezzel ellentétben az a számos hely, amely Hadés birodalmával való kapcsolatukra utal. Ezt jelentette, legalábbis a kora-archaikus kor görögjeinek, már az is, hogy lakóhelyüket Itáliába helyezték,<sup>44</sup> amit neveik némelyike is támogat.<sup>45</sup> Sophoklés annyira azonosította elképzelését a homérosival, hogy egyedül őrizte meg a későbbiek közül a dualis alakot is a Szirénekkal kapcsolatban, annak hangsúlyozására, hogy az Odysseia költőjéhez hasonlóan fontosnak tartja páros elképzelésüket. Mikor tehát a fent idézett töredékben Hadés dalának énekeseként említi őket, minden okunk megvan azt hinni, hogy ugyanazokra a Szirénekre gondol, akiknek az énekét Odysseus vágyott meghallani. De vajon ellentmondást kell-e látni abban, ha az ének varázsos hatalmának birtokában levő Szirének muzsikája egyszer enyhülést ad és szárnyalni segít, másszor

<sup>44</sup> F. ALTHEIM: Itália és Róma (Pannonia Könyvtár 32., Pécs 1937) 3 s. köv. ; TRENCSENYI-WALDAPFEL I.: Hésiodos-tanulmányok (a Munkák és Napok kétnyelvű kiadásában, Scriptorum Graeci et Latini 3. 1955) 129–131.

<sup>45</sup> ZWICKER i. m. 291–2.

pusztító vagy pusztulást felidéző erejű? Vagy talán más az a víz, amely életet jelent a hálnak, — hogy a héraikleitosi példát idézzük — és más, amely halált az embernek?

Az írott hagyomány természeténél fogva félreérthetlenebb vallomását csak aláhúzza az ábrázolásoké, amelyek közül természetesen a VI. század után sem kell mindegyik fél-madárét Sziréneknek értelmezni. A Múzsákkal rokon oldalukat hangsúlyozzák azok a képek, amelyeken Apollón kíséretében jelennek meg.<sup>46</sup> A dalukkal vagy zenéjükkel (a kettő között megint csak nem kell ellentétet keresni) elbűvölő Sziréneket többször látjuk szemben egy-egy emberrel, mint pl. a budapesti Szépművészeti Múzeum egy i. e. 530—20 körüli attikai feketecalakos kylixén,<sup>47</sup> (3. kép) s az ilyen esetekben talán nem is kell messzebb menni annál, amit az ábrázolás közvetlenül mond. Az ilyen képek közé lehetne azt is számítani, amely LATTE aligha helytálló feltevése szerint a „dél démonai”-ként jellemzi őket, ha itt egyáltalán Szirén ábrázolásokról volna szó.<sup>48</sup> A VI. századtól a görög bronzedényeket díszítő Sziréneket, mint amilyen a budapesti Grimani-kancsón is látható,<sup>49</sup> (1. kép) lehetne egyszerűen ornamentális rendeltetésű figuráknak is érteni. De legalábbis lehetővé tesz más értelmezést az, hogy az edények Dionysos italát tartalmazták, s erre olykor a díszítés, így a Grimani-kancsó kiöntőjének tetején ülő Silénos is utal. A Dionysossal és körével való kapcsolat pedig, amelyről egyébként nem egy vázakép is tanúskodik, nagyon jól illik ezeknek a muzsikájukkal mámorba ejtő alakoknak a képéhez, akik a Hádéssal való kapcsolatukban is rokonok Dionysossal. Az énekek ezt a mámorba ejtő varázsát idézi fel alakjuk akkor is, ha „a fuvoláslányok isteni helyettesítőiként”<sup>50</sup> a symposion résztvevői körül lebegnek, Erós-alakokkal együtt koszorúzza meg a résztvevőket, hogy teljességében érzékeltessék a lakoma hangulatát,<sup>51</sup> vagy ha egyenesen táncoló szatírok karát kísérik.<sup>52</sup>

Az írott hagyománnyal legkevésbé sem áll ellentétben, ha ezek a VI. század közepétől már biztosan Sziréneknek tartott alakok az archaikus művészetben

<sup>46</sup> WEICKER i. m. 49; a londoni amphora: BEAZLEY: Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford 1956) 296, no. 1.

<sup>47</sup> Lelt. sz. 50.567; m.: 8,8 cm; sz.: 28,4 cm. A Haán-gyűjteményből.

<sup>48</sup> K. LATTE: Die Sirenen. Festschr. zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens d. Akad. d. Wiss. in Göttingen II. Ph.-hist. Kl. (Göttingen 1951) 67—74; vö. ehhez CH. PICARD, Rev. Arch. 39 (1952) 111—2. Elfogadja Latte feltevéseit és további, valószínűtlen következtetéseket fűz hozzá PUGLIESE CARRATELLI i. m. 422—3. F. ALTHEIM vallástörténeti és filológiai jellegű ellenvetéseinél (F. ALTHEIM—R. STIEHL: Porphyrios und Empedokles, Tübingen 1954, 70—73) fontosabbnak látszik F. BROMMERÉ (Kopf über Kopf, Antike u. Abendland 4, 1954, 42—4), aki meggyőzően mutatta ki, hogy Latte interpretációja a kérdéses vázakép téves értelmezésén alapszik: a két férfi-alak fölötti fél-nőalakok nem lehetnek Szirének. (Altheim könyvének ismeretét Harmatta János professzornak köszönhetem.)

<sup>49</sup> A teljes edény képe SZILÁGYI—CASTIGLIONE: Görög-római kiállítás (Bp. 1955) XIV. tábla.

<sup>50</sup> WILAMOWITZ: Gl. d. Hell. I. 263.

<sup>51</sup> Lakón csésze belseje a VI. sz. második negyedéből, tehát a legrégebb biztos Szirén-ábrázolásokkal egy időből: CV FRANCE 1, pl. 25, 11., a Naukratis-festőtől (B. B. SHEFTON, BSA 49, 1954, 303, no. 2).

<sup>52</sup> Korinthusi mastos 580—70 k.: WEICKER 14, fig. 8; PAYNE NC no. 1000. Részletesebben ír a Szirének dionysikus kapcsolatairól, elsősorban a hellénisztikus korban, PICARD, a memphisi Sarapieion dromosának említett Szirén-szobrai kapcsán, amelyek egy görög mesterektől származó, a gyermek Dionysost kísérői körében ábrázoló szoborcsoport tagjai (i. m. 223—7).



mint halottvivők is megjelennek, akár szelíden ringatva kezükben vagy szárnyukkal fedve be a halottat, akár erővel ragadva el a tehetetlenül vergődőket<sup>53</sup>. Nem tudjuk megmondani, milyen gondolattal ábrázolta a festő alakjukat egy jóval korábbi, még VII. századi korinthosi vázán a lernai hydra elleni harcban, vagy egy másik alkalommal a delphi tripusrablásnál a Héraklés oldalán álló Pallas Athéné mellett; Théseus és a marathoni bika küzdelme, harcba induló négyesfogat felett; — csak néhányat ragadva ki a problematikussabb képek közül<sup>54</sup>. A jelenet töredékessége nem engedi meg a sokat vitatott korinthosi pinax pontos értelmezését sem, amelyen bányában dolgozó emberalak fölött látunk egy Szirént, de talán inkább a magas férfialakkal (Poseidón?) kezdődő jelenethez tartozik, mint a bányászhoz.<sup>55</sup> Hogy a Héphaistos-festő Prokris halálát ábrázoló vörösalakos oszlopkratérján a Szirén nem a déli időpont jelzésére lebeg az összeroskadó nőalak fölött, azt a legkritikusabb interpretáció is elismeri.<sup>56</sup> Könnyen meglehet, hogy a halottkultusszal való konkrét kapcsolatuk miatt lettek gyakori kísérői az archaikus kor sirjaiban eltemetetteknek is, akik mellett közönséges lelet a terrakotta Szirén-figura.<sup>57</sup> A klasszikus korban a síremlékeket díszítő Szirének pontos értelmezése koronként és esetenként is változhatott, — magva a halállal való kapcsolatuk maradt. Nem véletlenül kerültek tehát elő a Sziréneket ábrázoló terrakottalapok a locri-i Persephoneionból, amelynek hasonló leletei egyébként mind közvetlenül kultikus értelműek.<sup>58</sup>

Hogy a halálba ragadó, vagy a halál felé mutató Szirének alakja nem áll ellentétben, sőt azonos a muzsikálókkal, azt jól mutatja egy londoni lékythos képe.

A síremléken álló szirén lantszavára hallgató, botjára támaszkodó, magába mélyedő két férfialak itt nyilvánvalóan többet jelent, mint egyszerű zene-hallgatókat, vagy akár a Szirének tudásának ellesőit (Marót 170—171. lap) s egy archaikus xanthosi síremlék lényegében azonos domborműve csak meg erősíti BUSCHOR feltevését, hogy a „hallgatók” itt maguk a halottak,<sup>59</sup> ha nem is kell őt további feltevéseiben követni. Egy eddig publikálatlan budapesti lékythos, amely néhai Fleissig József örököseinek ajándékeként került a Szépművészeti Múzeumba, további iránymutatóul is szolgál ezen az úton (4-6. kép).<sup>60</sup> A lékythos festője egyike volt azoknak az athéni mestereknek, akik

<sup>53</sup> WEICKER 6—7, fig. 1—5; BUSCHOR: *Musen d. Jens.* 28, Abb. 16 és 36—7, Abb. 26—8; *Myth. Lex.* IV: 610, Abb. 2 (= PAYNE, NC pl. 36, 11 és katal. no. 1259).

<sup>54</sup> Az említés sorrendjében: PAYNE, NC no. 481; BEAZLEY ARV 99, no. 11 (Nikosthenés és Pamphaios műve); CV FRANCE 7, *Bibl. Nat.* 1, pl. 33, 5 (= Beazley, *Att. Bf.* VP 315, *Painter of Würzburg* 252, no. 2); CV France 4, *Louvre* 3, III He pl. 19—20 (= Beazley, *Att. Bf.* VP 136, no. 49, *Exekias szignatúrájával*).

<sup>55</sup> *Ant. Denkmäler* I. Taf. 8, 3. Latte értelmezése ellen — más érvekkel — ALTHEIM, i. m. 71.

<sup>56</sup> Így LATTEVAL (i. m. 71) szemben NILSSON: *Gesch. d. gr. Rel.* I. 183. ALTHEIM i. m. 72. — A váza: BEAZLEY, ARV 390, no. 4; LATTE 70, 4. kép.

<sup>57</sup> Legutóbb JACOPI i. m.; több példányt őriz a budapesti Szépművészeti Múzeum is, pl. OROSZLÁN: *Az O. M. Sz. M. antik terrakotta gyűjteménye* (Bp. 1930) 2. tábla, A. 50; uo. 37—8, no. 48—9.

<sup>58</sup> WEICKER, i. m. 124, Abb. 52; JACOPI i. m. 21—2 és tav. VIII. — A terrakottalapok értelmezéséhez legutóbb B. NEUTSCH, *Röm. Mitt.* 60—61 (1953—54) 62 s. köv. Egyéb kultikus kapcsolataik Persephonéval Magna Graeciában: PETERSON i. m. 304—5.

<sup>59</sup> 57—8. lap.

<sup>60</sup> *Lelt. sz.* 50.105; magassága 17,9 cm.

elsősorban a konzervatívabb sírkultusz céljaira s egyre inkább az Athéntől távol lakó görögség számára<sup>61</sup> még az V. század második negyedében is a régi feketealakos technikával festették vázáikat. Az elsősorban lékythosokat, a halotti szertartásnál használt és annak végén a halott mellé a sírba tett edényeket festő mesterek között a budapesti váza festője nem művészi kvalitásaival tűnik ki, — e késői vázákon általános a rajztudás elhanyagolása és a szinte vázlatzerű felvetése a kompozíciónak. Teljesen egyedülálló azonban az eddig közzétett anyagban a váza ábrázolása. A lanton játszó Szirénnel szemben ifjú alak ül, bal kezében botjával s talán a más ábrázolásokról ismert, zenében gyönyörködő emberalakok közé sorozhatnánk, ha elutasító mozdulattal a Szirén felé emelt jobbkeze mást nem mondana. Olyasmit, amit nemcsak a kép lékythost illusztráló jellege erősít — bár „profán” jelenetek bőven akadnak a lékythosokon is —, hanem sokkal inkább az, hogy a Szirén jól láthatóan szikla tetején áll. Aligha lehet másképp értelmezni a jelenetet, mint hogy egyike azoknak a lékythosokon sokféle változatban megjelenő ábrázolásoknak, amelyek a halott túlvilágra ragadását vagy vezetését mutatják.<sup>62</sup> A pihenő ifjú alakja azok közé a lékythosokon gyakran előfordulók közé tartozik, amelyek a halottat nem az Alvilágban, vagy halott voltára utaló megjelenésben állítják elénk, hanem evilági környezetében.<sup>63</sup> Semmi nem mutat arra, hogy az ifjút a tengerparton ülve kellene elképzelni, valamilyen reális térbeli kapcsolatban a Szirén-alakkal. A muzsikáló fél-madár itt éppen sziklával együtt jelképpé válva jelenti azt, aminek az ifjú elutasító kézmozdulata szól, a túlvilágra csábító ígézetet, s ugyanakkor az ábrázolást hordó edény rendeltetése már a mozdulat hiábavalóságára is utal, mintegy második szólamául a jelenetnek. Hasonlóan kell itt a tér-egység problémáját felfogni, mint egy nemrégiben publikált müncheni fehéralapos attikai sírlékythoson:<sup>64</sup> képe egy nőalakot mutat, aki ruhájának végét fogai közé szorítja, hogy mindkét kezét szabaddá tegye az övkötéshez — olyan jelenet, amelynek számos ismétlődését találjuk az egykorú vázafestészet gynaikeion-jelenetein. Hogy itt is ez a színtér, azt — mint BUSCHOR rámutatott — félreérthetetlenül jelzi a nőalak feje mellett a falon lógó fejkötő is. A szín tehát a gynaikeion — a nőalak előtti síremlék viszont, tetején bronzedénnyel, „a halotti áldozat megörökítőjé”-vel, egészen más színteret mutat, s éppen ezzel kapja meg a jelenet igazi értelmét a néző számára. A klasszikus művészetben ez volt a módja, hogy a halálra-szántság „második szólamát” ábrázolják.

Aligha lehet kétséges, hogy a sziklán zenélő, s az ifjúnak az elhárítani hiába próbált utolsó kísértést jelentő Szirén-alakot semmi nem választja el az Odysseiától, ha csak éppen az nem, hogy Odysseus ellent tudott állni ennek a zenének. Hogy a *klasszikus* kor görög nézője és vázafestője valóban nem két külön alakot látott az eposz és a sírjelenetek Szirénjében, arról eléggé meggyőzhet az athéni Nemzeti Múzeumnak az Edinbourgh-festő kezétől származó híres lékythosa, (7. kép), amelyen maga Odysseus áll az árbochoz (illetve az árbot helyettesítő ión oszlophoz) kötve a két sziklán muzsikáló Szirén kö-

<sup>61</sup> Vö. CH. DUGAS: Les vases attiques a figures rouges. Explor. Arch. de Delos, fasc. XXI. (Paris 1952) p. 4.

<sup>62</sup> W. RIEZLER: Weissgründige attische Lekythen (München 1914) 9–14; E. BUSCHOR: Grab eines attischen Mädchens (München 1941<sup>2</sup>) 30–31.

<sup>63</sup> BUSCHOR, Münch. Jb. 2 (1925) 172

<sup>64</sup> BUSCHOR, ÖJh 39 (1952) 12–7.

zött.<sup>65</sup> A baloldali Szirént szinte semmi nem különbözteti meg a budapesti lékythosétól, s hogy itt nem egyszerűen az Odysseia hatásáról van szó a képzőművészetre,<sup>66</sup> azt az is mutatja, hogy az eposz verziójával szemben az Odysseust csábító Szirének is muzsikálnak éneklés helyett.

Hogy az antik néző és festő mennyire egynek érezte a halálmadarakat az Odysseia Szirénjeivel, arra egyébként már legelső biztos ábrázolásuk is példa. Minden valószínűsége megvan ugyanis annak, hogy a fentebb említett korinthusi aryallos Odysseia-ábrázolásán a két Szirén-alak mögött Chthón ül, a halottaknak végső szállást nyújtó föld istennője, akinek a Szirének Euripidés szerint (Helené 168) is a lányai voltak.<sup>67</sup> Az ábrázolás itt sem marad meg az Odysseia illusztrálásánál, s mégsem kerül ellentétbe vele. Az Odysseia világából kiszakított Szirén-kaland ábrázolásánál Chthón megjelenését épp olyan természetesnek érezhette a néző, mint a fél-madár alakot is a halál és megmenekülés határának „közbülső birodalmába”<sup>68</sup> tartozó lények megjelenítésénél.

Az athéni és budapesti lékythos a Szirénekkel találkozó hajós — és a lékythosok nyilvánvaló mondanivalója, hogy egyszer mindenki ilyené válik — kétféle sorsát mutatja. Igen valószínű, hogy az V. század sírszimbolikájában a Szirének csábításának ellenálló Odysseus a szörnyekkel teli Alvilágot kikerülve az Élysionba jutó halottak útját mutatja, ahogy talán ebben az értelemben lett a jelenet a sírfestészet témájává egy i. sz. II. századi római columbarium falán is.<sup>69</sup> Ennek megint többféle tanulsága van a fentiek szempontjából. Mutatja azt, hogy a világképnek a történeti-társadalmi helyzet szülte megváltozásával új értelmet kaphat egy hagyományos mítosz még akkor is, ha lerögzített szövege szelvében elterjedt. A lékythos Odysseusa éppúgy azonos is, meg nem is az Odysseiaéval, mint Szirén-alakjai, s a kettő mögött senki nem fog két különböző eredetű hagyományt keresni. Másfelől az írásban megrögzített mű a szójhagyományban szabadon változóval és a mindenkori jelenhez alkalmazkodóval szemben alkalmas is arra, hogy mindenkor, a maga gondolatainak kifejezését keresve, visszatérjen hozzá, esetleg egy eleven szójhagyománnyal szemben is. Alkalmas erre maradandóság-igényű megfogalmazásával és a nagy művekre mindig jellemző tulajdonságával, hogy mindig többet is mond, mint amit a maga közönsége általában közvetlenül megért belőle, s késői olvasója számára is megadja a lehetőséget annak kihallására, amire a szerző a mű születésekor talán maga sem gondolt, de a *maga számára* aktuálisat *mindenkor* aktuálissá emelő megfogalmazásában mégis benne foglaltatik.

Így az Odysseia Szirén-története homérosi formájában válik a patrisztikai irodalomban a világi kísértések csábításának az Egyház hajóján diadalmasan

<sup>65</sup> JHS 13 (1893) 3—4 és pl. I; H. C. E. HASPELS: Attic Black Figure Lekythoi (Paris 1936) 217, no. 27.

<sup>66</sup> Legalábbis nem abban az illusztratív értelemben, ahogy MARÓT (131. lap) érteni látszik.

<sup>67</sup> H. BULLE, Strona Helbigiana (Leipzig 1900) 34—5; ugyanígy PAYNE i. m. 139. Ellene C. ROBERT, Gött. Gel. Anz. 1900, 721 és újabban, legkevésbé sem meggyőző érveléssel J. R. T. POLLARD: The Boston Siren Arvballos, Amer. Journ. Arch. 53 (1949) 357—9. — Ez és az athéni lékythos egyébként ellene mond annak, hogy a képzőművészetben általában három Szirént ábrázoltak (Marót 116).

<sup>68</sup> E. NORDEN: Aeneis Buch VI. (Leipzig 1916<sup>2</sup>) 214—5; KERÉNYI K., Gnomon 10 (1934) 301 s. köv.

<sup>69</sup> S. AURIGEMMA, Boll. d'Arte 38 (1953) 164, fig. 9. Szepulchrális szimbolikájukról a római császárkorban ált. vö. F. CUMONT: Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains (Paris 1942) 23, l. j. és 325—334.

ellenálló hívő példájává. Két és fél évezred után pedig egy az eredeti Homérosz-szöveghez tudatosan, filológus-hűséggel ragaszkodó magyar költő, Babits Mihály egy novellájában az egyéni szabadságvágy és a családi kötöttség s egyben a társadalom-szabta korlátok közül hiába kitörni próbáló művész konfliktusának lesz kifejező képévé az árbochoz kötözve a Szirének énekét hallgató s azt soha többé el nem feléjtő Odysseus alakja. Az árbo, amely az ókeresztény auctoroknál Krisztus keresztje volt, most az egyszerre visszahúzó és magához vonzó hitves alakján tetszett át a messze útról hazaérkezőnek. „Éneket hall, úgy rémlett, messziről, és egyszerre mintha megint az árbochoz volna kötözve és messze-messze nézne és hallgatna. Igen-igen, éneket hallott, egészen tisztán hallotta, és mintha vastag kötelek szorítanák a testét és ellefedte egy percre, hogy a szikár és nemes Penlopeia öleli. És újra érezte, újra a régi megbánást, hogy maga kötöztette meg magát. De nem kiáltott többé.”<sup>70</sup>

Az Odysseia által megőrzött hagyományban minderről nincs ilyen formában szó, de *lehetőség* van az ilyen értelmű továbbszövése. Ez a továbbszövés azután történhetett úgy, hogy szigorúan az eposz-szöveghez illeszkedett, de úgy is, hogy a beleértett elképzeléseket tovább-realizálták s ez a realizált — akár költői, akár képzőművészeti — forma már többet vagy mást mondott, mint az Odysseia. A hellenisztikus korban nem egy esetet látunk erre a Szirének-nél is. A hellenisztikus kor elképzelései azonban nem szembesíthetők a homérosziakkal közvetlenül, a közbeeső századokban végbement folyamatok figyelembevételével.

Ha igaz, hogy a fentiek alapján nem kell „az eposzi és a képzőművészeti Szirének lényegének és jellegének a másféleségéről” beszélni,<sup>71</sup> akkor magától elesik az a másik kérdés, hogy hogyan kaphatott két egymástól lényege szerint különböző alak azonos nevet és azonos megjelenési formát a görög hagyományban.

Mindez azonban teljes egészében belül marad az Odysseiaiával kezdődő görög Szirén-hagyományon, s annál régebbi, „eredetibb” elképzelés hitelt érdemlő rekonstrukciójához egy lépéssel sem visz közelebb. Ellenkezőleg: úgy látszik, hogy a rendelkezésünkre álló hagyomány nem is ad módot erre. Mint láttuk, aligha lehet szó arról, hogy a Szirének alakja az Odysseiaiban született meg. Kellott róluk régebbi elképzelésnek lenni, ha annak forrását nem is szívesen keresnénk a BÉRARDTÓL alaptalanul feltételezett „főníciai hajóslegendában”,<sup>72</sup> s a név sémi származtatásának bizonytalan feltevésére sem mernénk építeni.<sup>73</sup> Ezért az „ignoramus”-ért azonban talán kárpótlást jelenthet, ha a Szirénekről a történeti korban a görögök közt ismert elképzelések összefüggéseinek felismeréséhez nyitja meg az utat.

## 3

A Szirének eredeti jellegének felkutatása a könyvben elsősorban nem önmagáért történik. Az igazi probléma a Homérosz-előtti görög költészet története, amelynek egyes fázisairól, egyes jellemző vonásairól Marót nyilvánvalóan

<sup>70</sup> Odysseus és a Szirének, a Karácsonyi Madonna c. kötetben (Bp. 1920) 154-5. lap.

<sup>71</sup> MARÓT 134. lap.

<sup>72</sup> MARÓT — bár fenntartással — elfogadja a feltevést, 140. lap.

<sup>73</sup> MARÓT 136. Ezzel szemben a mérvadó görög etimológiai szótárak állásfoglalása tartózkodó. HARMATTA JÁNOS professzor, akit a problémáról megkérdeztem, a sémi eredet mellett felhottatott érveket tarthatatlannak látja.

helyes feltevése szerint a homéroszi költeményeknek, ha akaratlanul is, sokféle tanulságot kellett megőrizniök. Az egyik legfontosabbnak tartja ezek közül a Múzsákra vonatkozó elképzelt vizsgálatát, s annak felderítését, hogy az „elhalványult vagy elhalványított” homéroszi kép mögött (56. lap) milyen eredeti alak körvonalait lehet még felismerni.

A praehomérikus Múzsá-alak rekonstruálásánál Marót öt fő forrásra támaszkodik. Az első ezek közül szinte magától adódik: a név etimológiája. Marót azt a megoldást fogadja el, amely szerint a Múzsá szó eredeti jelentése „aki hévvel előre tör”.

A második forrás feltárásához szélesebb területen kell körülnézni. Marót a rímek és a felsorolásoknak a „primitív” költészetekben elfoglalt helyét vizsgáló kitűnő elemzésében meggyőzően mutatja ki, hogy ezeknek a költészet fejlődésének bizonyos fokán varázserőt tulajdonítottak. Feltételezi, hogy nem véletlenül találunk az eposzok és Hésiodos Múzsá-felhívásaiban rímes sorokat, hanem itt még eredeti rendeltetésük szerint a Múzsának az eposzok idejénél régebbi vonását, démoni erejét vannak hivatva felvarázsolni. Pontosabban: Homéros „azt a varázsló bűbajos-félet, . . . aki egykor a Múzsá lehetett, . . . egy rímes felvarázsló-formulával, első személyű elszólásba-tévedéssel engedi átlátszani”. (155—6. lap) Itt tehát Homérosztól öntudatlanul, tévedésből megőrzött ősi költészeti elemekről volna szó, mert, mint Marót hangsúlyozza, az eposzok általános Múzsá-képének ezekhez az elemekhez nemigen van köze. Hogy valóban egykori varázsló-funkciójukat őrzik-e itt a rímes sorok, azt pusztán a homéroszi szövegből nehéz eldönteni, ha csak további vizsgálatok nem mutatják ki majd, hogy az ilyen rímes sorok rendszeresen összefüggésben vannak varázslás-jellegű tartalommal, s hogy bizonyos a Múzsá-felhíváshoz hasonló helyeken rendszeresen bukkannak fel a rímelő sorok. A lehetősége ennek mindenesetre így is megvan, anélkül azonban, hogy ez önmagában megálló adat volna a praehomérikus Múzsá-kép rekonstruálásához, ahogy Marót maga sem ilyennek szánja.

Sokkal bővebb felvilágosítást ígér a harmadik forrás; a Múzsákkal rokonságba vagy kapcsolatba hozott görög mitológiai alakok vizsgálata. Ezen a módszertanilag vitathatatlanul helyes úton jut el Marót a Múzsákkal azonosított Szirénekhez és a Charisokhoz. A Múzsák fennmaradt genealógiáinak és a görög mitológiai istenalakokkal való kapcsolataiknak, mint másodlagos képzeteknek, nem tulajdonít az őt legfőképpen érdeklő eredet-kérdés szempontjából nagyobb jelentőséget. Ez igaz lehet, bár a „survival” lehetősége érzésünk szerint ilyen esetekben semmivel sem kevesebb, mint az azonosításoknál vagy rokonításoknál. Problematikusabbnak látszik az, hogy a praehomérikus Múzsá-alak megrajzolásához felhasznált Sziréneket és Charisokat a Múzsákhoz hasonlóan szintén nem praehomérikus formájukban ismerjük, hanem a későbbi hagyományból, s így a róluk szóló adatok nem használhatók fel minden további nélkül praehomérikus képzetek rekonstruálásához. Marót természetesen világosan látja ezt a nehézséget, s mint láttuk, a Szirének esetében sem a homéroszi alakból indul ki, hanem egy különböző adatok alapján kitapintható régebbiből. Sajnos, ezt a régebbi alakot, ha a fent mondottak helytállóak, nem lehet teljes egészében igazoltnak venni, mert maga is más bizonyítékokkal való alátámasztásra szorul. A másik nehézség itt az, hogy a Szirének és Múzsák azonosítása mitológiai azonosítás, tehát távolról sem jelentheti a két alak teljes azonoságát, csak közös, rokon vonásaikra utal. A Szirének rekonstruált praehomérikus vonásai így nem kell hogy szükségképpen a

Múzsáknak is praehomérikus vonásai legyenek. Mert a Múzsák és Szirének versenye, amelyből Marót egykori egylényegűségükre következtet, éppúgy nincs benne a Szirének eredeti alakjának rekonstruálására kiindulási pontot használt Odysseiában, mint Múzsák és Szirének azonosítása sem. Legalábbis a „Homérost Homérosból” elv következetes alkalmazása esetén semmiképpen nem érthető bele. Bizonyos nehézséget jelent az is, hogy a *homéroszi* Szirén-kép kerül összehasonlításra azzal a későbbi forrásokból kialakított Múzsá-képpel, amelyet Marót fejtegetései szerint Homéros már aligha értett meg. A Szirén — Múzsá versengés először Lykophrónnál megjelenő elbeszélésének ősi vonásokat minden addigi hagyománynál jobban megőrző jellege is további igazolásra szorulna még.

A negyedik forrás az antik írott hagyomány tanúságtétele. Az első kérdés, amit ehhez tisztázni kell, hogy mennyire értékeljük az egyes forrásokat. Marót kiindulási pontja, hogy Homérosz „a Múzsák igazi jelentőségét már aligha értette”, (155. lap) s ennek feltárására inkább „a néphíthez és az élő népvallás kultuszaihoz közelebb maradt” Hésiodoszhoz és egyes későbbi lírikusoknak „a való életet őszintébben megelevenítő” megjegyzéseihez kell fordulni. Hogy ez elvben mennyire helyes, arra fentebb éppen a Szirénekkal kapcsolatban kellett utalni. Mindössze az kétséges, hogy a homéroszi Múzsá-kép másfélesége valóban meg nem értésből magyarázható-e, vagy tudatos alakításból, akár az ő, akár a vele egy világnézetű megelőző hagyomány részéről. Homérosz tudatosságát Marót is hangsúlyozza, amikor az általa „elhalványított” Múzsá-képről beszél. (56. lap) Hajlamosak volnánk azonban még messzebbmenő tudatosságot feltételezni Homéroszról vagy a „homéroszi” világkép mítoszba-foglalóiról, ahogy a Szirénekkal kapcsolatban is fel lehetett vetni azt a lehetőséget, hogy tudatosan mellőzött egy ismert, de világképébe nem beillő hagyományt, s ahogy a rímek sorok használatát is lehet úgy magyarázni, hogy Homérosz eredeti mágikus funkciójukat némi tudatossággal változtatta hangsúlyosabb helyeken alkalmazott poétikai kifejező eszközzé.

Marót tehát Hésiodosz kétségtelenül népiesebb és régiesebb elemeket tartalmazó Theogoniájának Múzsá-felhívásában látja azt az írott forrást, amely a legtöbbet megőrzött a praehomérikus Múzsá-alakból. Ennek az alaknak pontosabb megrajzolására részletesen interpretálja a prooimion 9 sorát. Teljes joggal mutat rá, hatalmas néprajzi anyagismerete alapján, hogy a forrás körül táncolás lényeges vonása alakjuknak. A hésiodosi soroknak ez a beállítás a néprajzi párhuzamok által gazdagon kitöltött keretbe a „Homerus comparatus” méltó folytatása és maradandó értéke lesz az új vallástörténeti kutatásnak. Az lesz még akkor is, ha nem mindenkit sikerül meggyőznie a hésiodosi sorok új interpretációjának bizonyosságáról. Így az *ἀροσάτω* *Ἑλικῶνι χοροῦς ἐνεποιήσαντο* olyan értelmezését, hogy itt a Múzsák termékkennyé táncolják a Helikónt, a néprajzi analógiák valószínűsítik ugyan, de magából a hésiodosi szövegből nem következik szükségszerűen. Hasonlóan érezzük a helyzetet az *ἐπεροῶσαντο δὲ ποσσίν* esetében is. Az *ἐπεροῶσαντο* „nekilendültek” jelentéséből nem következik szükségképpen a „fellibbentek” jelentés, s még ha igen, akkor sem kell arra gondolni, hogy itt a tánc *utáni* levegőbe emelkedésről van szó: a hésiodosi szavak sokkal inkább a táncolás részének mutatják a felszökő lábak mozgását. Hogy ez így van, az is mutatja, hogy felkerekedésről a következő sorokban van szó: *ἐνθεν ἀπορνύμεναι*. És magából a hésiodosi helyből semmiképpen nem mernénk a *κεκαλυμμένα ἤξει πολλῇ | ἐννόχια στείχον-τ* úgy érteni, hogy „fent a ködös égen repülve”

mentek előre (166. lap), s nem is tudnánk benne éppen ezért „a modern éneklő-tündér képzetek felé tartó fejlődés kezdeteit” (171. lap) közvetlenül megelőző képzetet látni. A levegőben repülve éneklő Múzsák elképzelésére ezt az interpretációt nem érezzük elegendő bizonyítéknak, s a párhuzamként hivatkozott Szirén-ábrázolásoknak is lehetséges más értelmezése. Mindenképpen figyelemre méltó azonban, amit ezzel kapcsolatban a tündér-képzet fejlődéséről olvasunk, ahogy hálásan kell regisztrálni azokat a meggyőző fejtegetéseket is, amelyek a Múzsáknak a görög hagyományban eltérő számáról és *παρθεvelα*-juknak, mint lényegesként felismert vonásuknak távolabbi összefüggéseiről olvashatunk. (84. s köv., ill. 181. s köv. lapok.)

A hangsúly azonban itt nem is azon van, mennyire lehet mindezt a maga korában mint eleven néphit elképzelni, hanem azon, hogy vajon mindez valóban praehomérikus képzetek továbbélése-e, s valóban eredetibb-e a homérosiaknál, mint ahogy láttuk, hogy a görög Múzsák bizonyos vonásai azért maradtak figyelmen kívül Marót tárgyalásában, mert praehomérikus eredetük nem volt bizonyítható. Arra a kérdésre, hogy mi bizonyít a fenti elképzelések praehomérikus volta mellett — ha meglétüket ténynek vesszük —, a néprajzi párhuzamok meglétén kívül az emberi tudatfejlődés általános törvényszerűségeinek vázolásával adja meg Marót a választ, s ez egyúttal az ötödik a praehomérikus Múzsák-kép rekonstruálásához használt források közül.

Semmiképpen nem mernénk a Maróttól több évtizedes munkássága eredményeként kidolgozott fejlődésrajz és az ennek alapján a Múzsák praehomérikus történeti fejlődéséről adott rajz (összefoglalóan: 214 s köv. lap) kritikájára vállalkozni, ehhez a Maróéhoz hasonló átfogó tájékozottságra volna szükség. Egy módszertani problémát azonban szükségesnek látszik ezzel kapcsolatban felvetni. Teljesen jogosnak látszik a fennmaradt görög hagyományban praehomérikus elemek után kutatni, s még inkább az, hogy e hagyományt az egyetemes vallástörténet összefüggéseiben nézzük. A kérdés csak az, hogy *lehet-e* egyáltalán történetileg hiteles képet rekonstruálni ezzel a módszerrel a praehomérikus görög költészet fejlődéséről? Nemesak az a probléma, hogy mit tekintünk ebből a hagyományból praehomérikus eredetűnek, pedig szigorúan véve ez sem bizonyítható az esetek túlnyomó részében. A más népek vallásos elképzeléseiből vett párhuzamok azért nem lehetnek perdöntőek, mert ezek az archaikus és klasszikus vagy éppen hellenisztikus kor görögségétől többé-kevésbé eltérő társadalmi viszonyokat tükröznek a maguk módján, s minthogy ezeknek a vallásoknak — írott emlékegyanyag híján — ritkán tudjuk a *történetét* megrajzolni, azt sem tudjuk, honnan indultak ezek a képzetek, mi az értelmetlenül továbbhurcolt és mi a megváltozott vagy új bennük. De ugyanezt magának a görög hagyománynak egyes elemeiről sem tudjuk megmondani, s kissé talán *petitio principii*-nek kell érezni, ha a néprajzi anyagot a görög hagyomány történeti helyzetének kijelölésére használják.

A másik, még nehezebb kérdés, hogy hogyan lehet a Homéros utáni hagyománynak ebből a szempontból homogén anyagát a praehomérikus fejlődés *fázisainak* rekonstruálásához felhasználni. Hiszen maga az a tény, hogy ez a kérdés felmerülhet, bizonyítja azt, amit Marót teljes joggal többször kiemelt, hogy ebben a későbbi hagyományban a legkülönbözőbb korszakok és közösségek világképe gyűlt össze, nem tudjuk, milyen épen megmaradt formában. Ez az anyag sajátmagától, külső támasztékok nélkül, nem ad a történeti elhelyezéshez biztos adatokat, s mindig megvan a veszélye annak, hogy egy általános fejlődési törvényt alkalmazva erre az anyagra, szinte

önkéntelenül e szerint a megkövetelt fejlődési törvény szerint rendezzük a hagyomány atomjait. A kérdés tehát az, nem megoldhatatlan feladat-e, — legalábbis egyelőre — a feltételezetten különböző korok képzetait őrző Homéros utáni hagyományból a praehomérikus fejlődés történetét rekonstruálni? Nem az ellenkező vélet-e ez, mint amelybe a Marótéval szinte egy időben megjelent Múzsza-könyvével<sup>1</sup> WALTER F. OTTO esett?

A két könyv összehasonlítása annál inkább tanulságos, mert Marót munkája írásakor már nem tudta OTTOÉt felhasználni. OTTO, főműveiből jól ismert módszerével, teljesen belül marad a Homérosz utáni görög történelem keretein. Az ő számára az „alak” és annak más alakokkal való összefüggései a fontosak, s ugyanakkor, mikor sok érdekes, eddig alig figyelemre méltatott összefüggésre világít rá a görög vallás alakjai közt, ezeket az alakokat kezdték teljesen készen álló, kerek egész és ellentmondás nélküli képet adó képzeteknek értelmezni, nemcsak születésük és keletkezésük praehomérikus történetét zárva ki a tárgyalásból, hanem — ami sokkal inkább kifogásolható — azt is teljesen figyelmen kívül hagyva, hogy az antik hagyomány több mint ezer éve során sem maradtak változatlanul ugyanazok; nem szabad minden további nélkül a homéroszi Múzsza-kép egyes vonásait évszázadokkal későbbi források adataiból kiegészíteni, s az így nyert alakot a görögség teljes történeti életére érvényesnek feltenni.

Marót a görög vallástörténeti kutatás USENERTŐL megalapított másik irányának a folytatója és továbbvivője, azé az irányé, amelynek USENERTŐL megfogalmazott alapelve szerint „wir Gewordenes und Fertiges nicht verstehen können, ohne das Werden zu kennen”.<sup>2</sup> OTTOVAL szöges ellentétben éppen a kialakulás folyamata, a történeti hitelességében elénk lépő kép előzményei érdeklik. OTTONÁL módszerének ahistorizmusát kellett a legproblematisabbnak tartani. E mögött az ahistorizmus mögött, amelynek következtében az antik hagyomány megőrizte adatokat eredeti összefüggésüktől független értékként és egységesekként kezeli, nem nehéz a platóni idea-tant, mint kiindulási pontot felismerni. Ha Marót számára ezzel szemben alapvető tény a görög vallás alakjainak történeti kialakulása és fejlődése, a ma rendelkezésre álló források és módszerek elsősorban a hibásak abban, hogy mégis kénytelen volt olykor az OTTOÉHOZ hasonló módon — az egyes adatok történeti kontextusától nem támogatott összefüggések bizonyítására — használni fel a hagyományanyagot: OTTO azért, hogy egy ellentmondás nélküli egy-alakot rekonstruáljon belőle, Marót azért, hogy az alaknak a fennmaradt hagyomány kezdete előtti fejlődését kísérelje meg egyes fázisaiban elkülöníteni. Ha OTTO kiinduló pontja egy eleve fejlődés-ellenes alapkoncepció volt, Marótot az kényszerítette a hagyomány ilyen felhasználására, hogy egy kissé talán túlságosan kész és részleteiben túlságosan tisztázott evolúciós rend igazolását kereste ebben a hagyományban.

OTTO ebben az egyébként is fáradt és érezhetően öregkori munkájában csak egy-két apró megfigyeléssel gazdagította a Múzsákról való eddigi ismereteinket; Marót könyve olyan problémák sorát vetette fel, amelyek elől

<sup>1</sup> W. F. OTTO: Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens. Tübingen 1955.

<sup>2</sup> Idézve KERÉNYIMÉL, Gnomon 28 (1956) 201. Uő. hangsúlyozza W. F. OTTO módszerének kritikájaként, hogy „mindig újra fel kell vetni minden egyes összefüggés tudományos értékének kérdését”.



a jövőben aligha térhet ki a Múzsákkal foglalkozó kutató. Egy harmadik könyv feladata lesz azonban az a Maróténál jóval hálásabb feladat, amelyet ő tudatosan zárt ki kötetének keretéből, Orto pedig kiindulási pontja miatt fel sem vetett: a Múzsák történetének, a róluk való elképzelés változásainak, s e változások történeti-társadalmi háttérének felderítése Homérosztól az ókor végéig, vagy annál is tovább. Ez a feldolgozás az antik hagyomány adatait mindig a maguk teljes összefüggésében vizsgálva, elsősorban a maguk kora, illetve a hagyományozó által képviselt világnézet kifejezőiként kezelhetné. A Marót által megjárt út azonban ehhez a feldolgozáshoz sem kerülhető el, és ha a fenti problémák valóban megvannak, csak annál többre kell értékelni azt a tettét, hogy a nehézségek ellenére, amelyekkel ő maga van a leginkább tisztában, s amelyekre bevezetésében nem is mulasztja el nyomatékosan utalni, mégis vállalkozott a járható úton elindulásnak mindig inkább a következők számára hálás feladatára.

## 4

Még fokozottabban áll mindaz, amit a Múzsákkal kapcsolatban kellett elmondani, a kötet utolsó fejezetére, amely a praehomérikus költészet fázisait rekonstruálja az előző két fejezetben vizsgált anyagból levont következtetések alapján. Meg kell csodálni azt a sokoldalú tájékozottságot, a részletproblémákban való elmélyedésnek azt az alaposságát, az instruktív gondolatoknak azt a gazdagságát, amely ezt a részt is jellemzi, s ugyanakkor a vállalkozás merész-ségét is. A praehomérikus költészet két főfázisa közül az elsőben három fejlődési fokot különböztet meg, s mindegyiket egy-egy példával (Linós-dal, paian, katalógus-költészet) jellemzi. Itt is fel kell azonban a kérdést vetni, hogy a Marót által sem egyenesvonalúnak elképzelt fejlődés e rekonstrukciójában mennyi a szerepe az általa feltételezett „tudatfejlődési vonal logikus helyreállítására” irányuló törekvésnek. Ennek az eldöntése a következő kutatók feladata lesz, azoké, akik már Marót könyvével a kezükben indulhatnak a problémák megoldására, felhasználhatják az antik teoretikusokra vonatkozó, főként Aristotelésszel bőven foglalkozó fejtegetéseit, s azokat a kitűnő kritikai megjegyzéseket, amelyekkel a modern szakirodalom jónéhány általánosan elfogadott tételének lába alól húzta ki a talajt. S nem lehet a görög irodalom kezdeteire vonatkozó szinte valamennyi probléma újra-gondolására serkentő kötetből másként elbúcsúzni, mint azzal a reménnyel, hogy a Maróttól megkezdett úton továbbhaladók között ő maga lesz az első egyike, mert a kötetet ő maga is kifejezetten kezdetnek és nem befejezésnek szánta. Mindenekelőtt pedig a res publica litteraria iránti köteletségének kell érezni, hogy a kötetnek legalább fő tételeit, esetleg külön bővebben kidolgozva, minél hamarabb idegen nyelven is hozzáférhetőkké tegye.

*Szilágyi János György*



1.



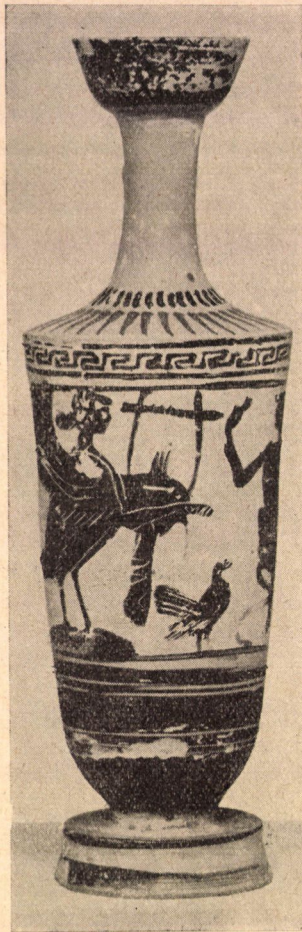
2.



3.



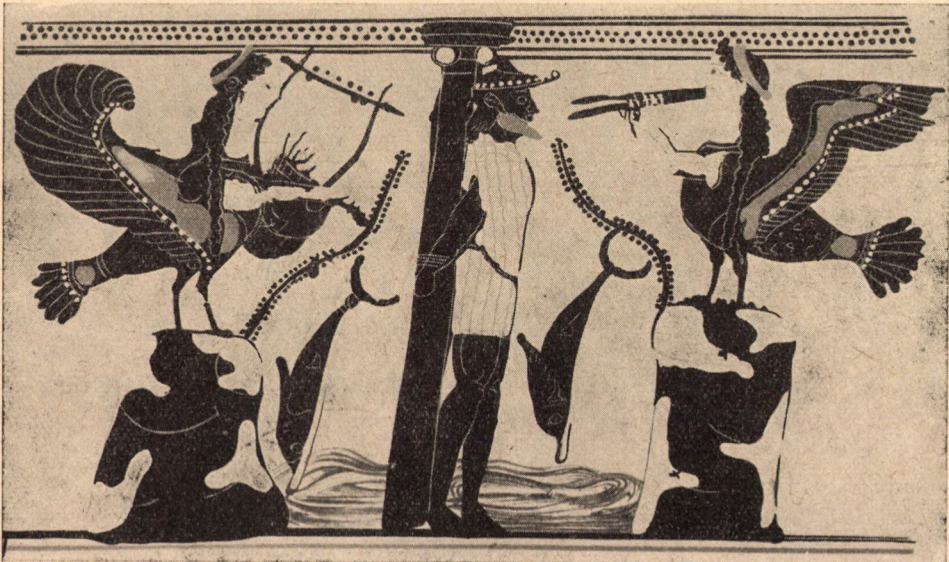
4.



5.



6.



7.

## FÜGGELÉK

## A Kerberos ikonográfiájához

A homéroszi költemények szereplőinek szembesítése képzőművészeti ikonográfiájukkal az elmúlt évtizedek megnövekedett emlékanyaga alapján még elvágásra váró feladat; enélkül pedig nehéz egyes esetekből általános következtetéseket levonni. A fentebb a Szirénekkal és Skyllával kapcsolatban elmondottakhoz legyen szabad itt még csak egy esetet kiragadni a sok közül, amelyben nemcsak az antik forrásoktól hagyományozott tények, hanem modern értékelésük is szinte azonos a Szirénekével, s így a velük kapcsolatban tett megfigyelések általánosabb érvényességét bizonyítja.

A Kerberos Homérosznál „Hadés kutyája”-ként szerepel, minden további megnevezés vagy az alakjára vonatkozó célzás nélkül. (Il. VIII. 368; Od. XI. 623.) IMMISCH (Myth. Lex. II. 1133) talán túlságosan messze ment, mikor a *κύων*-t itt, számos klasszikus kori auktor-helyre hivatkozva, egyszerűen őrnek, ajtónállónak értelmezte, (vö. EITREM, RE XI. 274) de az kétségtelen, hogy Homérosz nem ad a Kerberosnak olyan vonásokat, amelyek ikonográfiailag felismerhetővé teszik. Homérosz szűkszavúsága mögött, mint a Sziréne esetében, humanizálási szándék is állhatott, mert nyilván volt előtte a mítoszalkotó fantáziától kiszínezett elképzelés az Alvilágot őrző szörny-alakról. Ez az elképzelés azonban aligha talált abban az időben képzőművészeti realizálásra. Ha Homérosz rá jellemző tendenciával nem próbálta a szörnyialakot rendkívüli vonásokkal megjeleníteni, szinte ugyanilyen természetes az, hogy Hésiodosnál ötven fejjel jelenik meg (Theog. 311). Hogy ez az elképzelés mennyire nem volt kánonikus, arra jellemző, hogy a Theogonia egy későbbi helyén maga Hésiodos két fülét említi a Kerberosnak (769–70). Az írott hagyományban találkozunk százfejű elképzelésével is, de általában megegyeznek kutyaalakjában. Az egyetlen kivétel Hekataios, aki egy Pausaniasnál megőrzött és két évtizeddel ezelőtt egy papirusztöredéken is előkerült helyén szinte polemikus határozottsággal óriási kígyónak írja le (Paus. III. 25, 4; a töredéket közli G. NENCI: *Eracl e Cerbero in Ecateo Milesio. La Parola del Passato* 41, 1955, 130). PAUSANIAS úgy igyekszik a homéroszi alakkal szembeni ellentétet áthidalni, hogy – mint később IMMISCH – metaforikusan fogja fel a „Hadés kutyája” elnevezést, megjegyezve, hogy Homérosz semmit sem mond a Kerberos megjelenési formájáról. NENCI Hekataios racionizáló törekvéséről beszél, amellyel „a mítoszok képtelenségeit emberi és természetes formákká változtatja”, de nehéz megérteni, miért volna természetesebb a Hadés-kapu őrnek kígyó-, mint kutya-alakja. Ugyanakkor azt a feltevést is megkoekázta, hogy Hekataios itt a Kerberos legrégebb, Homérosz előtti alakját őrizte meg. A Kerberos-alaknak erre a kettéválasztására azonban éppúgy nincs ok a hagyomány alapján, mint a Sziréne esetében, s PAUSANIAS is csak a maga korának szemszögéből nézve érezhetett ellentétet a homéroszi és hekataioszi verzió között. EITREM részletesen foglalkozott azzal, hogy mennyire alkalmas volt *mindkét* állatalak az Alvilág őrnek megjelenítésére és mítikus származtatása Typhontól és Echidnától szintén ezt bizonyítja. A variáns itt sem jelent ellentétes verziót.

A képzőművészet a Kerberos esetében is az előtt a feladat előtt állt, hogy ábrázolnia, megjelenítenie kellett, ki kellett alakítania a Kerberosnak a néző számára félreérthetetlen ikonográfiai típusát. Homérosz erre alig adott kiindulási pontot, mert a kutya-alak minden egyéb attributum nélkül nem volt alkalmas az Alvilág őrnek megjelenítésére, de mindenesetre kötelező erejű volt legalább abban az értelemben, hogy nem kerülhetett vele ellentétbe a képzőművészeti ábrázolás. Ez és a félreérthetetlen felismerhetőség követelménye kötötte csak meg a művészek kezét. Az ábrázolások sora a VI. század elejével kezdődik és csak ugyanabban az értelemben válik kánonikussá, mint a költészetiek: egy-, két-, háromfejű kutya (a két vagy három fej ugyanannak a „sok”-nak a kifejezése a képzőművészetben, mint az ötven vagy száz a költészetben), olykor kígyó-farokkal, hátából gyakran kígyók nőnek ki. (Az ábrázolásokról IMMISCH és EITREM idézett cikkén kívül G. VAN HOORN, *Stud. D. M. Robinson* II. St. Louis 1953, 107–8; F. BROMMER: *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur. Münster–Köln* 1953, 43–6, 92–4.) A képzőművészeti ábrázolások tehát nem alkalmasak arra, hogy egy külön kígyó-alakot feltételezzünk, mint NENCI képzelettel, amellyel ez a képzőművészeti anyag teljesen ellentmondás nélküli, ami természetesen nem jelent egyöntetűséget. Két- és háromfejűség, kígyófarok és kígyókkal övezett test ugyanannak a témának a variációi, s egyben feloldják az írásos hagyomány kutya- ill. kígyó-alakjának látszólagos ellentmondását is, elvéve a lehetőségét annak, hogy a kettő közül valamelyiket a másik rovására és azzal szembeállítva praehoméroszúnak képzeljük.