

ADORJÁNI ZSOLT

**ARCHAIKUS GÖRÖG
KARDALKÖLTÉS**

APOLLO KÖNYVTÁR

39.

Az MTA Klasszika-filológiai Bizottságának megbízásából szerkeszti

MAYER GYULA

ADORJÁNI ZSOLT

**ARCHAIKUS GÖRÖG
KARDALKÖLTÉSZET**

Argumentum

A kutatást támogatta az MTA Bolyai János Ösztöndíja
és az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4-PPKE-73 számú
Új Nemzeti Kiválóság Programja.

A kötet megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia
Könyv- és Folyóirat-kiadó Bizottsága támogatta.



Lektorálta

SIMON L. ZOLTÁN

A kötetet szerkesztette MAYER GYULA,
az MTA–ELTE–PPKE Ókortudományi Kutatócsoport munkatársa.

A borító előoldalán:

Attikai vörösalakos stamnos, Kr. e. 5. század első harmada (British Museum, London).

A vázákép (a „Szirén-festő” műve) a lekötözött Odüsszeuszt és a sziréneket ábrázolja.

© Adorjáni Zsolt, 2018

HU ISSN 0324-4415

ISBN 978-963-446-806-6

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Tóth Magdaléna

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

TARTALOM

AZ ARANYLANT MEGSZÓLAL. ELŐSZÓ GYANÁNT	7
KARDALKÖLTÉSZET? FOGALMI ÚTVESZTŐBEN	13
SPÁRTAI REJTÉLYEK: KIK, MIT, KINEK, MIÉRT?	28
HŐSÖK, URALKODÓK, ÖSZVÉREK	36
A MÚZSÁK PAPJA	47
Himnusz a Khariszokhoz	51
Thébai és Szürakuszai között	57
A KEÓSZI CSALOGÁNY	72
A „másik” Kroiszosz	73
Krétai ballada	79
VONZÁSOK ÉS VÁLTOZÁSOK. UTÓSZÓ GYANÁNT	87
RÖVIDÍTÉSEK	99
MUTATÓK	101
Fogalomtár	101
Idézett szöveghelyek	103
AJÁNLOTT SZAKIRODALOM	106
A SZOROZAT EDDIG MEGJELENT KÖTETEI	110

AZ ARANYLANT MEGSZÓLAL. ELŐSZÓ GYANÁNT

A görög kardalköltészet fénykorától (Kr. e. 500–450) mintegy kétezer-ötszáz év választ el bennünket, az európai irodalom kezdetei iránt érdeklődő kései utódokat. Így utunkat némi előkészülettel, ráhangolódással vagy, hogy stílszerűek maradjunk, „pokolraszállással” (Th. Mann: *József és testvérei*) kell kezdenünk. Legjobb vezetőnek a tizenkilencedik század elején alkotó német költő, Friedrich Hölderlin kínálkozik, akinél jobban talán senki sem érezte és élte át a görög szellem elképesztő távolságát és közelségét. Az alábbi verssorok is ebben az életérzésben fogantak:

*Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle,
Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?
Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor alters gebaut!
Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefäße,
Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?*

(Hölderlin: *Brod und Wein*, IV 1–6)

*Minden mennyei lény hona, ó, boldog Görögország!
Hát igazat mondtak ifjukorunk idején?
Ünnepi csarnok, a padlata tenger, az asztala hegység,
ősi időktől szent célra emelt valahány!
Ám hol vannak a trónok – a templomok – és az edények
– a nektárteli dal, isteneket vidító?¹*

Hölderlin e versében arról beszél izgatott felkiáltásokban és nyugtalan kérdésekben, hogy a görög világ ugyan visszahozhatatlanul elsüllyedt, ám valamilyen megmagyarázhatatlan, szavakkal alig kifejezhető módon mégis ve-

¹ Rónay György a pontosság kedvéért kissé átdolgozott műfordítása.

lünk van: nyomokban és szimbólumokban, borban és kenyérben. E kettő nem (csak) a keresztény jelképrendszer része, hanem kifejezője annak az eredeti egységnek, mely a görögöknél ember és isten kapcsolatát kitüntette. Ezért Hölderlin görög látomásában a természet alkotott világgá válik, az alkotott világ pedig természetként jelenik meg: a hegyek asztalok, melyeknél az istenek helyet foglalnak, hogy lakomát üljenek, ahogy azt Homérosz *Iliász*ának első éneke ábrázolja.² Trónusaik a templomok, az asztalon pedig nektárral, az olümposziak italával habzó kelyhek, melyek ugyanakkor Hölderlin felfogásában metaforikus tartalmat kapnak, és az istenek örömeire szolgáló dalokat jelenítik meg. A görög nézet szerint ugyanis, melyre itt a költő hivatkozik, a költészet eleinte az istenek leleménye és öncélú szórakozása volt s később a Múzsák adományának köszönhetően szállt alá az Olümposzról a földre.³ A dal, mely az istenek öröme, így kettőt jelent: isteni éneket, melyet a Múzsák és Apollón zengenek az égiek szórakoztatására, és emberi dalt, melyet a költő és a közösség az istenek dicsőségére zeng. Az isteni és emberi költészet ilyen egybecsengése egyik kitüntető mozzanata annak a művészetfelfogásnak, mely a „görög csodát” létrehozta.

Nem ismerek olyan verset, mely jobban érzékeltetné a görög szellem varázsát, mint Hölderliné. Az idézet utolsó szava pedig immár közvetlen témánkhoz visz közel. Jóllehet Hölderlin látszólag általánosan fogalmaz (*Gesang* – „ének”), szeme előtt bizonyíthatóan a görög költészet egyik jellegzetes megnyilvánulása, a kardalköltészet lebeg. Az „ének” azonban láthatóan nem öncélú, a költő szeszélyeitől függő kinyilatkoztatás, hanem az isten örömeire szolgál. Hogyan és milyen körülmények között képzelhető el mindez? Nem másként, bár jelentősen bonyolultabb eszközökkel, mint ahogy napjainkban a protestáns gyülekezet liturgikus énekeivel „az Urat dicséri”. Az ének megszólaltatása az antik görögöknél is alkalomhoz kötött volt, s ez az alkalom sokszor vallásos kultuszt, rendszerint valamely isten egyik ünnepét jelentette. A jeles esemény fénypontja egy *hümnosz* (~ „himnusz”) előadása lehetett az isten szentélye előtt, ahova a város közössége ünnepélyes menetben kivonult, miközben az alkalomhoz illő, ritmusos, refrénszerűen ismétlődő menetelő dalt, ún. *proszodion*⁴ énekelt. A dalt rituális cselekedet követ(het)te: az isten szobrának megkoszorúzása, új köntös felajánlása az istennőnek stb. Az emelkedett eseményt vidám lakomázás (*szümposzion* = „együtt-ivás”) ellenpontosította az előkelők házában, melyet

² Hom. *Il.* 1. 601–603. Ld. még a 14. olümpiai óda elemzését az ötödik fejezetben (5. 1).

³ Ld. Kraus tanulmányát (1955), aki a fordulatot Hésziodoszra vezeti vissza.

⁴ *Prosz* = „-hoz”; *hodosz* = „út”, azaz „úthoz/-ra való”.

fúvulaszó kísért s melyen bordalok (*szkolion*⁵) előadására is alkalom nyílt. A *hümnosz* és a bordalok között nemcsak tartalmi különbség volt, hanem az előadás módja is eltért: míg az utóbbit egyénileg szólaltatták meg, a *hümnoszt* több tagot számláló, táncoló és éneklő kar (görög szóval *chorosz*, innen ered a magyar főnév, ahogy a „kórus” is) mutatta be. A kultikus alkalom (a költő szavával *Brauch* – „szokás”, a műfordításban „cél”) tehát kettős értelemben is közösséget teremtett: közösséget az isten és ember között, amennyiben a megénekelt isten tetszéssel fogadta a dalt, és a költői szó hatalma által valósággal megelevenedett-megjelenült (*epiphaneia*) az ünnepen, és közösséget teremtett az emberek között azzal, hogy az istennek szóló rituálé egységesen cselekvő közösséggé kovácsolta a résztvevőket.

Képzeljük csak el e nagyszerű jelenetet, s valószínűleg ugyanazt fogjuk látni, ami Hölderlin lelki szemei előtt lebegett, s ami talán megközelíti azt, amiben a görögök gyönyörködtek:⁶ Friss virágokkal és babérágakkal díszített takaros kis szentély, az oszlopok rovátkáiban vidáman táncoló napfény, az enyhe fuvallat elhozza a tenger illatát és zúgását. A feszülten várakozó csendben egyszer csak tíz-tizenöt fiatal férfi és nő lép elő az oszlopok rejtekéből. Ruhájuk patyolatfehér, a nőké földig, a férfiaké térdig ér. Lépésük ünnepélyesen lassú, szinte szoborszerű. A sort egy idősebb férfi vezeti, kezében szép ívelésű, héthúrú lant (*phorminx* vagy *kithara*): ő a karvezető (*chorégos* vagy *exarkhosz*). Utána kettős sorokba rendezve haladnak az ifjak, feltartott, könnyöknél behajlított karokkal, a kezek hátrafordítva, az ujjak a mellette haladó ujjjaival könnyedén összefonódva. A sort két ifjú zárja, egyikük kezében kisebb méretű lant (*lúra*), a másikéban klarinetszerű fúvós hangszer (*aulosz*). A karvezető felemeli lantját, hosszú ujjjaival megpendíti a húrokat. Az első néhány taktust követően a kar lábujjhegyre emelkedik, könnyed bevezető táncba kezd. Megszólal a másik pengetős hangszer és a fúvola is. A tánclépések egyre bonyolultabbak és kifejezőbbek lesznek, miközben a szűk porondon szabályos körivet írnak le. Egy zenei egység csúcspontján mintegy varázsütésre a karvezető és a kar ajkán énekhangok, szavak formálódnak:

⁵ A *szkolion* eredetileg „görbét” jelent, ami valószínűleg az ivóserleg görbe-átlós útjára utal az asztal körül: mindig annak kellett egy rövid dalt/verset előadnia, akinél a serleg járt. Vö. Xenoph. *fr.* 1 és Dion. Chalc. *fr.* 4. Nem szabad összekeverni a fogalmat a „h”-hangot is tartalmazó *szkholion* (~ „tudós széljegyzet”) szóval.

⁶ Az itt megrajzolt kép nagyrészt fantázia szüleménye, s részletgazdagsága pusztán a szemléltetést szolgálja. Alapelemei azonban nagy valószínűséggel közel állnak a történeti valósághoz.

Aranylant, Apollón s ibolyafürtös Múzsák egyenjogú birtoka: rád hallgat a tánclépés, mely a ragyogó ünnep kezdete, s neked engedelmeskednek az énekesek, valahányszor karvezető előjátékok futama felcsendül húrjaidon.

(Pindarosz: *Első püthói óda*, 1–4)

Ezek a sorok a legjelesebb kardalköltő, a thébai Pindarosz egyik nevezetes ódájának híres kezdősorai, melyeket Hölderlin is, mint Pindarosz verseinek buzgó tanulmányozója és fordítója, jól ismert.⁷ Ha tovább olvassuk a verset, kiderül, hogy nem földi karról van benne szó, hanem a Múzsák olümposzi karáról, melynek vezetője és lantjátékosa maga Apollón, a költészet és a zene istene. Ám ha ehhez hozzáképzeljük a fenti előadásmódot, nem kétséges, hogy az égi és a földi kar az előadásban egybeolvadtak, amennyiben a földi kar az égi mását, annak lépéseit, énekét, muzsikáját jelenítette meg a közönség számára látható módon. Ez hát az ünnepi alkalom csodája: a dal egyszerre égi és földi, isteni és emberi jelenség.

Mindezt fontos átéreznünk, ha a görög kardalhoz mint valamikor élő és elevenen ható költészethez s nem egy poros föliáns papírlapjain szunnyadó súlyos-mesterkelt szöveghez akarunk közeledni. Hölderlin verse azért is lehet fontos útmutatás, mert kifejezésre jut benne az a három alapvető tulajdonság, amelyek meghatározzák tárgyunkat, ám hajlamosak vagyunk mindháromról elfelejtkezni: a görög költészet énekelt, alkalmi és közösségi jellegéről. Persze nem szabad lebecsülni a ránk maradt szöveg jelentőségét sem, annál kevésbé, minthogy egyedül ennek alapján tudunk ma képet alkotni a görög költészetről (nemcsak a kardalról). Sajnos azonban maga a szöveg érthető módon ritkán beszél az előadás technikai körülményeiről (Pindarosz püthói ódájának bevezetője kivételes önreflexivitásával párját ritkítja). A költő ugyanis élő előadási hagyományban alkotott, melynek gyakorlatát közönségének minden tagja ismerte. Más szóval a költeménynek nem kellett elmagyaráznia az előadási keretet, hiszen nélküle a költemény megszólalása is elképzelhetetlen lett volna: a hagyomány *önmagát* magyarázta. Ebből az is következik, hogy mihelyt a hagyomány az idők változásával megszűnik, nyomtalanul elvész az előadás körülményeire vonatkozó tudás is. Látni fogjuk, hogy ez a tudásvesztés már az antikvitásban bekövetkezett, s ránk, akik csak az írott szöveget forgathatjuk, fokozottan érvényes. Amikor pedig a hagyomány már nem képes értelmezni

⁷ Hölderlin és Pindarosz kapcsolatához ld. a zárófejezetet (7).

önmagát, új helyzet áll elő: a hagyomány nélküli szöveg külső értelmezésre/ értelmezőkre szorul.

Ez a kis könyv éppen erre vállalkozik: értelmezni egy régi irodalmi műfajt, és társul szegődni azok mellé, akik szeretnék, ha a görög kardalköltészet levetkőznék némaságát, és megszólítaná őket, ám *még* vagy *már* nem birtokolják az ehhez szükséges görög nyelvtudást. A „még” úgy értendő, hogy remélt olvasóim – felfedezve a görög irodalom szépségeit – talán görög nyelvi stúdiókba fognak, s ebben az esetben sokkal izgalmasabb kalandok várnak majd rájuk, mint amilyeneket a következő oldalak ígérhetnek; a „már” pedig úgy, hogy lesznek bizonyára olyanok, akik valaha tanultak (vagy elkezdtek tanulni) görögül, ám régi tudásuk feledésbe merült, s ily módon szeretnék megtalálni a visszautat európai kultúránk eme fontos gyökeréhez. A könyv ennek megfelelően (újra)kezdőknek szóló bevezető, akik nem rendelkeznek speciális nyelvi és irodalomtörténeti ismeretekkel. Némi irodalmi jártasság és olvasottság természetesen előnyt jelent, ám ha valamelyik eszmefuttatás kétségbeesően követhetetlen, az nem az olvasó, hanem a szerző hibája. E bevezető jellegének megfelelően a könyv nem tartalmaz görög idézeteket, csak azok prózai fordítását, amely minden esetben a szerző munkája. Egyik sem tart igényt semmilyen művészi értékre, a cél mindössze az eredeti pontos megértése, amelyre szükség van költői érdemeik értékeléséhez. Az esztétikai minőséget a magyarázatok igitkeznek érzékeltetni, de ezek sem helyettesítik az eredetivel való (remélt) ismerkedést. Ebben és minden más tekintetben is érvényes, hogy a könyv akkor éri el célját, ha mielőbb továbblépnek rajta. Az ajánlott szakirodalom is ebbe az irányba mutat. Jóllehet ez is csak ízelítő, megtalálható benne néhány alapmunka, és eligazításképpen szolgál az eredeti görög szövegkiadásokat illetően. A rövidítésjegyzék a jegyzetekben használt konvenciókat oldja fel,⁸ a fogalomtár főként a téma jellegzetes szakkifejezéseinek gyors megtalálását teszi lehetővé, a helyek mutatója pedig áttekintést ad a részletesen vagy említésszerűen tárgyalt (görög) versekről, szöveghelyekről.

Az efféle bevezetés jellegénél fogva megkövetel bizonyos egyszerűsítő hajlamot, mely képes feláldozni árnyaltabb-bonyolultabb, néha a rendszerrel dacoló összefüggéseket a követhetőség és szemléletesség oltárán. Nemegyszer magam is engedtem e csábításnak, mert a *teljes* igazságnál fontosabb volt számomra, hogy az olvasó *egységes* képet kapjon a görög kardalköltészetéről.

⁸ A jegyzetekben a szakmában szokásos rövidítéseket használtam. A görög szavakat a főszövegben ezzel szemben ún. akadémiai/magyaros helyesírással írtam, mert ez teszi leginkább lehetővé a szavak helyes kiejtését görög (vagy latin) nyelvtudás nélkül.

Az igazság ügyis fokról fokra tárul fel, s elég, ha csak a második lépésnél derül ki, hogy sok éle van a körnek. Ugyanakkor tiszta lelkiismerettel állítom: nem ringattam senkit abban a hitben, hogy minden egyszerű és magától érthető volna. Sokszor jeleztem tudásunk határait, sőt kínzó bizonytalanságait, remélve, hogy valakit ezzel is továbbgondolásra és kutatásra serkentek.

Szellemi és egyéb tartozásaimért járó köszönetemet más munkáim előszavában részletesebben leróttam. Itt ezért csak két nevet említenék: Maróth Miklós professzor volt az, aki e bevezetés megírásával megbízott, s e megbízás nélkül bizonyára eszembe se jutott volna tollat ragadni. Köszönettel tartozom továbbá Diotimának, a mantineai varázslónőnek, aki sokat tett azért, hogy e könyvecske stílusa közérthető legyen. Hálaival említem meg, hogy a kézirat olyan áldott időszak terméke, amikor az MTA Bolyai János-ösztöndíjasa és az Alexander von Humboldt Alapítvány vendégkutatója lehettem a tübingeni Eberhard Karl Egyetemen (2014).

Végül, de nem utolsósorban köszönetet mondok kitűnő kollégámnak, Simon L. Zoltánnak, hogy a szöveget szakmai és stilisztikai szempontból a rá jellemző igényességgel gondozta, továbbá a Kiadó olvasószerkesztőjének, Tóth Magdalénának, aki szintén sokat tett a szöveg olvashatóságáért.

A kézirat nyomdai munkálatra való előkészítése során, 2018 áprilisában ért a szomorú hír, hogy hajdani mesterem, Szepessy Tibor elhunyt. A görög líra varázslatos világába legelőször az ő antológiája kalauzolt el (SZEPESSY 2000²). 2018 novemberében még ennél is nagyobb csapás ért: tragikus hirtelenséggel vesztettem el szeretett édesanyámat, akitől mindent kaptam és akinek mindent köszönhetek. Szerény művem ezért kettejük emlékének ajánlom, remélve, hogy ezáltal is törlesztek valamit abból a szellemi adósságból, mely az Anya és a Mester távoztával még nyomasztóbban nehezedik a méltatlan utód vállára.

Budapest, 2018. november

KARDALKÖLTÉSZET? FOGALMI ÚTVESZTŐBEN

Mint minden költészet, a görög is versek együtteséből áll, nem pedig elvont fogalmakból és viszonyokból. A kardalköltészet régisége és hagyományozási sajátosságai miatt – amelyekről mindig az adott szerzőnél, ill. versnél szólok majd – sokszor csak töredékes formában ismerhető meg. A töredékek értelmezése különösen nehéz feladat, s ahol csak egy maréknyi betűtörmelék maradt, szinte lehetetlen. E könyvben ezért kizárólag olyan versekkel foglalkozunk, melyek értelmezhető állapotban maradtak ránk – ezek között lesznek néhány soros töredékek és száz sor feletti teljes költemények is. Mindez nem változtat azon a tényen, hogy a költészet (jól vagy rosszul, teljesen vagy töredékesen) hagyományozott költői szövegekből áll, melyeknek szerzőjük van. Ugyanazon okok, melyek a töredékességért felelősek, néha a szerző kilétét is bizonytalanra teszik. Mi viszont csak olyan verseket fogunk olvasni, melyek szerzősége bizonyos, hiszen ennek ismerete is segíti az értelmezést. A szerzőnek tulajdonított versek alapján kialakítható valamiféle kép a szerző költői világáról, s minél több szöveggel rendelkezünk, a kép annál árnyaltabb lesz. Akad olyan archaikus költő is (pl. Pindarosz), akinek életművéből elegendő maradt ránk, hogy költészetéről egészen éles, „nagy felbontású” képet alkossunk, és ennek alapján adott esetben akár azt is eldönthetjük, hogy egy szerző nélkül hagyományozott töredék neki tulajdonítható-e vagy sem.

Mivel mi egy-egy szerzőnél csak néhány verspéldát tudunk megvizsgálni, s nem járhatjuk be az alkotói jellemrajzhoz vezető út egészét, szükségszerű, hogy a bevezető gondolatokban valamit megelőlegezzek a költő egyediségéből, amit aztán a versek alapján igazolva s némileg árnyalva láthatunk. Ez az eljárás lehetővé teszi, hogy gyorsan eljussunk a lényeghez, azaz magukhoz a versekhez, ugyanakkor azt is, hogy már az elején legyen valami a kezünkben, ami a szövegek értelmezését egyáltalán lehetővé teszi.¹

¹ Ez a módszer a „hermeneutikai kör” (~ „értelmezési kör”) néven ismeretes, mely Friedrich Schleiermacher német filozófus tollán nyert először szabatos megfogalmazást. Lényege, hogy a részt (itt a verseket) az egészből (itt a szerző életművéről szerzett átfogó tudás alapján) értelmezzük, majd a részekből nyert felismerést visszaépítjük az egészbe, mely így új tartalmakkal gazda-

Mielőtt azonban rátérhetnénk a szerzőkkel és verseikkel való ismerkedésre, ami a könyv élvezetesebb része lesz, néhány alapfogalmat tisztázni kell. Ebben sajnos nem lesz sok költészet, annál több szórszálhasogatás, bizonytalanság és kérdőjel. Ám sehogy sem tudom megkímélni az olvasót ettől a bevezetőtől, mert csak így tudok történetileg hiteles képet közvetíteni a görög költészetről, mely sok tekintetben más, mint akár a hellenisztikus kori görög, akár a római költészet, és egyenesen szöges ellentétben látszik állni azzal, ami a romantika kora óta ismert markánsan szubjektív élményköltészet.

A görög kardalköltészet a líra része. A „líra”, „lírikus költő”, „lírai vers” kifejezéseket minden középiskolás ismeri. A szó görög eredetű, és „lantot” jelent², s a belőle képzett melléknév *lirikosz* („lírai” / „lírikus”) a görög rendszerben is műnemet jelent, csak éppen a mai használattól némileg eltérő módon. A „lírai költemény” a 18–19. század költői forradalmát, a szubjektum érzelmvilágának felfedezését követően a lírai én belső életének közvetlen megnyilvánulását jelenti. A görög lírafogalom azonban szinte semmit sem tartalmaz ebből. Szembeszökő, hogy a szó maga hangszert jelent: a görögöknek egy műnem meghatározására nem voltak bonyolult irodalomelméleti fogalmaik, ezért valahányszor egy műnemet vagy műfajt meg akartak nevezni, mindig az előadás gyakorlati körülményeiből indultak ki. A lant éppen arra utal, hogy ezeket a lírai költeményeket lant kíséretében *énekelték*, így másik nevük (a „lírikus” teljes értékű szinonimája) éppen ezért a *melikosz* (*melosz* = „ének”). Persze előfordul, hogy egy népszerű költeményt megzenésítsenek (Petőfi: *Kis lak áll...*) vagy maga a vers szövege eleve dallamra (*ad notam*) íródik (ilyenek a Balassi-versek), ám a lírai alkotást ma rendszerint – s teljes joggal – írott-olvasnivaló szöveggként képzeljük el kis kapcsos vagy vastag bőrkötésű kötetben. A görög líra azonban jelentősen eltér ettől, mert létformája a szóbeli-énekelt, más szóval papiros segítségére nem szoruló, memorizált költői megnyilatkozás. Ez mindjárt jó néhány teljesen nyilvánvaló következménnyel jár: a költő ugyanis nem fakad csak úgy magányosan dalra, hacsak nincs valamilyen sajátos helyzetben: éjjel az erdőben vagy más veszélyes helyen, mint Horatius Lalagé-ódájában (*carm.* 2. 22), netalán kínzó és hosszan tartó magányban (börtönben). Az énekes megnyilatkozás ma is – mint mindig – egyfajta produkció, melyet az előadóművész megfelelő alkalmából közönség-

godik, s minden kezdődik előről (a kör és a megismerés finomodása *per definitionem* végtelen). Ez a folyamat tetszés szerinti egész-rész viszonyokra vonatkoztatható, ugyanúgy érvényes tehát egy egész életmű, egyetlen költemény vagy annak egyetlen mondata megértésére is.

² Ld. az előszó (1) fantáziaképét.

nek mutat be. Közönség/közösség és alkalom voltak – ha emlékszünk – azok a megkülönböztető jellegzetességek (az énekeltség mellett), melyeket a Hölderlin-vers kapcsán az előszóban érintettünk. Ott a két legjellemzőbb közö(n) (s)ségteremtő alkalmat is felvázoltuk (kultusz és *szümposzion*). Az egyes szerzők bemutatásánál még lesz módunk finomítani e megfigyeléseket, a rendszer szempontjából azonban elég most erről ennyi. Sietve hozzáteszem, hogy az énekelt-szóbeli megnyilvánulás csak az elsődleges bemutatási körülményekre érvényes, és nem zárja ki, hogy később készültek írott változatok egy-egy népszerű-sikeres dalról. Tudjuk például, hogy Pindarosz hetedik olümpiai ódáját aranybetűkkel kőbe vésva a lindoszi Athéné-templomban helyezték el Rodosz szigetén, és Szapphó második töredéke egy *osztrakonon* (osztriga-cserép) került elő: valaki nyilván amulettként hordozta magánál e szép szerelmi ígét. Ilyen és ehhez hasonló, változatos lejegyzési módok és indokok nélkül gyakorlatilag semmi sem maradt volna fenn a görög költészetből, így hálásak lehetünk az írásművészetnek, hogy megőrizte nekünk azt a költészetet, amelyet eredetileg nem írásra szántak.

Ha viszont a költeményeket énekelték, a költőnek valójában énekesnek és feltehetőleg zeneszerzőnek is kellett lennie. Míg ugyanis a modern versek zenéje sohasem a költőtől származik,³ hanem vagy valamely zeneszerzőtől, vagy a (népi) hagyományból, erre való utalás híján nincs semmi okunk azt feltételezni, hogy a görög líra zenéjét *ne* maga a költő szerezte volna. Kérdés persze, hogy ez a zene mennyire volt újszerű, egyéni s versenként eltérő, vagy inkább csak a versemérték hangulati-illusztráló aláfestésére szolgált. Biztosat nem lehet mondani, hiszen a görögök zenei annotációt nem ismertek, nem is volt szükségük rá, ha maga a költő adta elő saját szerzeményét, s a későbbi (jobbára császárkori) kísérletek a zene lejegyzésére mind vitatott értelmezések és kétes eredetűek.⁴ Tekintve azonban, hogy a görögök megkülönböztették az éneket és a recitációt, valószínűbb, hogy az ének a miénkhez hasonló bonyolult-invenziós hangvezetést jelentett.

³ Kivétel talán Richard Wagner, aki magát büszkén zenésznek és költőnek vallotta s *A nürnbergi mesterdalnokok* c. zenedrámájában a „zenész-költőt” helyezte a hierarchia legmagasabb fokára. Ámbátor kérdés, hogy művei szövege pusztán mint költemények/drámák megállják-e helyüket, s nem csak a zenével együtt lesznek-e igazán zseniálisak...

⁴ Az egyik igen vitatott zenei annotáció éppen az előszóban idézett első püthói óda bevezető soraihoz szól Athanasius Kircher egyik munkájában az 1600-as évek fordulójáról. Ma mindenki megegyezik abban, hogy a lelet hamisítvány. Egyes pindaroszi ódáiban elhintett utalások a zenei *moduszra* (~ hangnemre) – mint például az aiol, líd és dór – nem kárpótolhatnak a dallam pontos ismeretért.

A recitáció más műnem, ill. műfaj számára volt fenntartva, s az antik gyakorlat ebben is eltért a modern fogalmi rendszertől. Az eposzt, vagyis az elbeszélő jellegű epikus műnemet az énekmondók (*aoidoszok*, majd később a *rhapszódoszok*) recitálták, vagyis a hexameter ritmusát hangsúlyozva, mintegy kihangsúlyozva, „énekelve”, *parlando* stílusban adták elő.⁵ A homéroszi dalnok lantot (*phorminx*) is használt az előadáshoz, de ez valószínűleg csak alkalmi, akkordszerű aláfestésre szolgált. A dalnokok jogörökösei, a *rhapszódoszok* már valószínűleg csak bottal ütötték a taktust a szöveghez – innen a szó egyik lehetséges antik eredetű magyarázata: *rhaps*== *rhabdos* („bot”); *-ódosz* (vö. *aoidosz*) („dalnok”). Az eposz mintájára azonban más műfajokat is recitáltak, így például az elégiát (amelynek fogalma a görögöknél sokkal tágabb, mint az azonos nevű modern műfajé) és az iamboszt (amit manapság szatirikus költeménynek tartanak, valójában azonban szintén nagy tematikus változatosságot engedett meg).⁶ Ezeket ma gondolkodás nélkül lírai formáknak neveznénk. Nem így a görögök. Tapasztaltuk már, hogy számukra az előadás módja, s nem a vers tartalma volt a döntő. Az „énekelt – recitált” különbséget olyan vízvonalstónak érezték, hogy a recitált elégiát és az iamboszt különállóan kezelték, és nem számították a lírai, azaz énekelt műfajokhoz. A görög lírafogalom tehát nemcsak speciálisabb, hanem ennek megfelelően lényegesen szűkebb is, mint a modern. Mi sem szolgálhatna jobb ellenpróbaként, mint a lírikusok kánonja. Az antikvitásban, amikor a klasszikus auktorok immár utánzásra való iskolai anyaggá léptek elő, szokás volt ezeket álló csillagképekbe, más szóval mértékadó kánonokba rendezni.⁷ Így alakult ki a tíz attikai szónok, később a hét hellenisztikus tragédiaköltő kánonja, mely utóbbit a szintén hét csillagot tartalmazó *Pleiades* („Fiastyúk”) elnevezéssel illették.⁸ A leghíresebb kánon azonban mégiscsak a kilenc lírikusé, ahol a Múzsák száma valószínűleg eleve

⁵ A görög terminus erre a *parakatalogé*, ami jellemző módon a *legein*= „beszélni” elemet (*log-*) tartalmazza. Babits Mihály felvételeit hallgatva (ahol pl. a *Húsvét előtt* c. versét szavalja) némi fogalmat alkothatunk arról, milyen is lehetett ez a recitáló előadásmód.

⁶ A műfaj neve nem tévesztendő össze a(z) *iambus* verslábbal, bár kétségtelen, hogy a műfaj elnevezése arra vall, hogy a görögök sem tudtak jobb nevet adni ennek a sokarcú formának, mint annak a versmértéknek (*iambikus trimeter*) a nevét, melyben az leggyakrabban megszólalt. A szó első hangja magánhangzó („i”), nem mássalhangzó („j”), ezért a megfelelő névelő „az”.

⁷ A *kanón* (magyaros kiejtéssel „kánon”) görögül eredetileg „mérőrudat” jelent. A kanonizálás már a Kr. e. 5. század végén elkezdődik (szép példája Arisztophanész *Békák* c. komédiájában Aiszkhülosz és Euripidész irodalmi elsőbbségért folytatott vetélkedése az alvilágban), valódi rendszerező elvvé azonban csak a hellenisztikus korban válik, s feltehetőleg a Kr. e. első századra lezárul.

⁸ Ezt a kifejezést és képet vették át a francia reneszánsz költők kanonizálására is. Ugyanez

meghatározta a számkeretet.⁹ Ezek név szerint: Szapphó, Alkaiosz, Anakreón, Alkman, Sztészikhorsz, Ibükosz, Szimónidész, Pindarosz, Bakkhülidész. Ebből azonnal látható, hogy a görögök az elégikusokat (Kallinosz, Tyrtaiosz, Theognisz, Mimnermosz, Szolón) és az iambus-szerzőket (Arkhilokhosz és Hippónax) nem számították a lírikusok közé.

A kilenc lírikus azonban így sem képvisel egyöntetű osztályt, hanem 3+6-os csoportra bontható. Ehhez újabb megkülönböztetési szempontot kell bevezetnünk, ez pedig a *monódia* (magán-ének) és a *khoródia* (kardal) kettőssége.¹⁰ Így különbséget kell tennünk aszerint, hogy hányan énekelnek: ha csak egyvalaki, akkor monódiáról beszélünk, ha többen (más szóval egy egész kar), akkor kardalról. Az első csoportba tartoznának Szapphó, Alkaiosz és Anakreón, a másodikba Alkman, Sztészikhorsz, Ibükosz, Szimónidész, Pindarosz és Bakkhülidész. A *monódia* és a *khoródia* kifejezés létjogosultsága azonban különösen az utóbbi évtizedekben heves viták kereszttüzebe került. Ez közvetlenül érinti témánkat, a görög kardalt, hiszen amennyiben a megkülönböztetés nem egyértelmű, nem világos az sem, hogy mely költőket kell vizsgálat tárgyává tennünk. Szerencsére a helyzet nem ennyire drámai. Azt senki sem vitatja, hogy voltak énekelt műfajok, amelyeket egy személy, s olyanok is, amelyeket egy egész kar adott elő. Azt sem vonta még senki kétségbe, hogy Szapphó, Alkaiosz és Anakreón versei monódiák abban az értelemben, hogy egyetlen személy énekelte őket. Az sem kérdés, hogy létezett kardal, s hogy Alkman *Partheneionja* vagy Pindarosz kultikus költeményei kar számára íródtak. A baj csak az, hogy ennek ellenére bizonyos hagyományosan kardalnak gondolt műveknél, mint amilyen(ek) Sztészikhorsz hosszú költeményei, Ibükosz Polükratész-ódája vagy olyan jelentős és terjedelmes korpusz, mint Pindarosz győzelmi ódái, komolyan felmerült a lehetőség, hogy talán ezeket is egy személy (maga a költő vagy „helyetese” / „küldötte”, vagyis egy megbízható karvezető) adta elő homéroszi dalnok módjára, recitálva és lantkísérettel. Ha részt tudnánk venni ilyen bemutatón, mint ahogy azt az előszó fantáziaképe sugallta, vagy lenne valamilyen megbízható forrásunk, a kérdés egy pillantás alatt eldőlné. Sajnos azonban a hagyomány, amely értelmezné önmagát, elapadt,

a lezárt egységet kereső és azt számokba foglaló hajlam mutatkozik meg, amikor a zenetörténetben Orosz Ötökről és Francia Hatokról beszélünk.

⁹ Ld. *Anth. Gr.* 9. 184. Egy másik görög epigramma (*Anth. Gr.* 9. 571 = Gadarai Philodémos) csattanója (7 sk.) is a kilences számon alapul: Szapphó nem kilencedik a férfi költők között, hanem tizedik a Múzsák sorában. Ld. még *Anth. Gr.* 9. 506 (Platón).

¹⁰ Mindkét szó a már ismert -ódé / -ódia („ének) és a *mon(osz)* („egyedül”) valamint *khorosz* („kar”) összetétele.

s nekünk csak a szöveg maradt. Az pedig mintha ördögi játékot űzne velünk, és nem ad semmilyen *egyértelmű* jelzést a bemutatás körülményeit illetően.¹¹ Csupán annyi vigaszunk maradt, hogy látszólag már az Alexandriában működő hellenisztikus filológusok sem voltak pontosan tisztában a bemutatás körülményeivel, bár az ő anyanyelvük görög volt, és sokkal több forrással rendelkeztek az archaikus és klasszikus kor irodalmára vonatkozólag. Ám ők sem tehetek egyebet, mint mi: irodalomként olvasták azt, ami eredetileg nem írott volt, és nem is olvasásra szánták. A görög lírikusok szövegét ránk hagyományozó papiruszok és késő antik-középkori pergamenek margóján feltűnő magyarázatok (ún. *szkholionok*), melyek néha tesznek egy-egy bágyadt kísérletet az előadás körülményeinek rekonstruálására, tulajdonképpen megőroklük az alexandriaiak nem-tudásra épített hipotézis-gyárát.

A másik nehézség, ami tulajdonképpen a gyanú kiindulópontja volt, hogy az egész görög irodalomban a *monódia* és a *khóródia* fogalompáros mindössze egyetlenegyszer fordul elő műfajokkal kapcsolatos szövegösszefüggésben, ám ott sem kifejezetten az osztályozás elvei kapcsán, s ráadásul hevenyészett, *obiter-dictum*-jelleggel,¹² ahogy azt még a kardal-hipotézis buzgó támogatói is kénytelenek elismerni. Ez azonban láthatólag pusztán terminológiai kérdés. Attól, hogy az antikoknak nem volt megfelelő fogalmi apparátusuk a két lírai műnem megkülönböztetésére, a kardal elkülönítése a magán-daltól még lehet jogos és szükséges lépés. Az a tény viszont, hogy a fogalompáros vagy bármely más megkülönböztetés az antikoknál teljesen hiányzik, elbizonytalanít abban a kérdésben, hogy a modern terminológia csakugyan eltalálja a lényegét.

A lezáratlan vita számunkra főként azzal a tanulsággal jár, hogy minden elemzett versnél fel kell tennünk a kérdést: vajon a kardalként történő elő-

¹¹ Persze kérdezhetné valaki, hogy az első püthói óda idézett bevezetője nem elég egyértelmű jelzés-e a kórus részvételének rekonstruálására, ahogy magunk is értelmeztük az előszóban. A monódia-elméletnek azonban erre is van kibúvója. Elvileg nem gátolja meg semmi, hogy feltegyük: a karnak egy része táncolt és zenélt a háttérben, miközben magát a művet a költő-karvezető egy személyben adta elő (recitálva vagy énekelve). A vita a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején lángolt fel. A pindaroszi győzelmi ódák monódikus előadásának harcos képviselője Mary Lefkowitz (1991), az ellentábor korifeusa Christopher Carey (1989). A heterodox nézet legkorábbi képviselője ismereteim szerint egy bizonyos Heber püspök, akinek erre vonatkozó nézetét Cookesley idézi kommentárjában (1850², 128): *Pindarosz ódáit a költő maga recitálta űlve (ércetrónusát hosszú ideig őrizték Delphoiban), s egy vagy több zenész kísérte (...)*. Egy másik kompromisszumra hajló (ám nem túl népszerű) nézet szerint a kardal bizonyos részeit a kar énekelte volna, másokat a karvezető egy személyben, vagyis vegyes előadásmóddal lenne dolgunk (Thiersch 1820, Floyd 1968 és újabban Aloni 1998).

¹² Plat. *leg.* 764 D–E.

adásmód kétséget kizárhatóan megállapítható-e, vagy nyitva kell hagynunk a lehetőséget a másik előadásmód számára. A helyzetet sokszor az is árnyalja, hogy néha ugyanazt a dalt többször is előadták, s a repríz előadásmódja eltérhetett a premierétől. Könnyen lehet, hogy az eredetileg karnak írt dalt (például egy győzelmi ódát) akár évekkel később a valamikori győztes atléta egy baráti *szümposzion* keretében magánszámként adta elő, hogy régi dicsőségének évfordulójáról méltó módon emlékezzék meg, de akár az is elképzelhető, hogy egy emberöltő múltán fia-unokája tette ugyanezt.¹³ E lehetőségeket a későbbiekben mind megfontolás tárgyává kell tennünk ama bölcs mottó jegyében, hogy bár biztosan van kardal és *monódia* is, nincsen kardalköltő abban az értelemben, hogy a dalnok valamilyen rejtélyes kényszer alatt kizárólag csak karnak írt volna.

Ettől függetlenül a „kardal – *monódia*” fogalompárost fenntarthatónak és használhatónak gondolom, amivel persze nem akarom őket régiségükben rehabilitálni.¹⁴ Vannak, akik a *monódia* – *choródia* helyett alternatív fogalmakat javasolnak metrikai (egyenstrófás vs. triádikus¹⁵), földrajzi (keleti vs. nyugati) vagy nyelvi (aiol vs. dór) szempontok alapján.¹⁶ Ám a metrikai ismérv túlságosan formális (bár tudjuk, hogy a görög műfajok milyen szoros együtttest alkotnak egyes verstani formákkal), a földrajzi a görög költők vándorlásainak fényében (vagyis hogy tevékenységüket nem ott fejtették ki, ahol születtek s gyakorta emigráltak keletről nyugatra) szintén nem szerencsés, a nyelvi szempont pedig nem elég árnyalt, tekintve, hogy Pindarosz irodalmi dór idiómája is tartalmaz aiolizmusokat, másfelől a lesboszi költők aiol dialektusa is irodalmi

¹³ Mindenesetre erre látszik utalni Arisztophanész *Felhők* c. komédiájában Sztrepzsiadész felszólítása fiához, hogy énekelje el *lyra/kithara* kísérete mellett Szimónidész híres Krios-versét (1356).

¹⁴ Davies (1988, 58–61) a Schlegel-testvérek (Wilhelm August és Friedrich) befolyásos tanaira vezeti vissza a fogalmi kettőst, melyeket aztán Karl Otfried Müller terjesztett volna el.

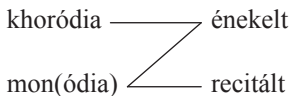
¹⁵ A *monódia* rendszerint azonos szerkezetű, ismétlődő strófaból (szakaszokból) áll, más szóval „egyenstrófás” vagy monostrófikus (a *strophé*, magyarul strófa eredetileg „fordulót” jelent, és a k(h)oreográfiára, vagyis a kar táncának ismétlődő fordulataira utal). Ezzel szemben a kardal *triádikus* (hármás) szerkezetű, két azonos versmértékű strófát (strófát és ellenstrófát, görögül *antisztróphét*) egy ráéneklés (*epódosz*) követ, melynek mértéke eltérő az előző kettőtől. A kardal strófái és epódoszai többnyire hosszabb sorokból állnak és több sort tartalmaznak, mint a *monódia* szakaszai. Az ortodox nézet szerint minden kardal triádikus felépítésű, és minden triádikus felépítésű vers kardal. Ez az ekvivalenciaviszony azonban túlságosan leegyszerűsítő. A versmérték a szöveg alapján nagy pontossággal rekonstruálható, a tánc lépés viszont a zenével együtt nyomtalanul elveszett.

¹⁶ Ld. Davies cikkét (1988, 63 sk.) konstruktív osztályozási javaslatokkal.

képződmény, jóllehet kétségtelenül közelebb áll a beszélt aiolhoz (Szapphó és Alkaiosz költészetét ezért nem hiba összefoglaló néven aiol *melos*nak azaz „aiol dalnak” nevezni). Teljesen kilóg viszont a nyelvi csoportosítás rendszeréből Anakreón, akit tartalmilag Szapphóhoz és Alkaioszhoz szokás kapcsolni, ám nem aiol, hanem ión nyelvjárásban alkotott. Összességében ezért talán helyesebb az irodalmi dialektusokat meghagyni azoknak, amik: irodalmi stilizációknak, s nem összekeverni őket különböző földrajzi tájegységek nyelvjárásaival. A magunk részéről tehát maradunk a *monódia* – *choródia* megkülönböztetésnél.

Ha mármost az előadásmód kettősségét („énekelt – recitált”) az előadószám kettősségéhez (*monódia* – *choródia*) viszonyítjuk, a következő tételeket fogalmazhatjuk meg: Minden kardal (*choródia*) énekelt, más szóval: nincs kardal, amely recitált lenne. Másfelől a magánszám (*monódia*, az *-odé* elem általános – „költészet” – értelmezésével) lehet énekelt (*melosz*) és recitált is (*elégia*, *iambosz*). Megfordítva: az énekelt vers lehet kardal vagy magánének (*melosz*).

A helyzetet a következő ábra szemlélteti, melyet hangzatos terminussal Z-modellnek nevezhetnénk a viszonyokat jelző összekötő elemek formálta betű alapján:



Ennek a felfogásnak fő előnye az antik taxonómiával szemben, hogy helyet szorít az elégának és az *iambosznak* is, melyeket az antikok az előadási különbség miatt nem tudtak megfelelően kezelni, jóllehet egyértelműen a lírai műfajokhoz tartoznak. Az antik rendszer a következő zavaros taxonómiát eredményezné, melyben a kar- és magándal megkülönböztetésére nincs bevett fogalom, a recitált vers viszont mindjárt műfajokra oszlana, aminek a felső sorban nincs megfelelője:



Hogy már az antikok is számoltak a kardal műfajával, csak éppen nem volt rá megfelelő elnevezésük, jelzi az a tény is, hogy a hellenisztikus filológusok

számos kardalműfajt megkülönböztettek, ami főként a szerzők életművének könyvekbe osztását segítette elő. Rosszmájúan megjegyezhetnénk, hogy ezek a műfajok inkább csak derék filológusaink fejében s aztán a ránk öröklött könyvszerkezetben léteznek, mint a valóságban.¹⁷ Pindarosz tárgyalása kapcsán alkalmunk lesz e műfajnevekből néhányat megismerni, ám szükségtelen a rendszert terhelni velük.

Helyette érdemesebb inkább megvizsgálni, hogy a formai-előadástechnikai különbségeken túlmenően milyen éthosza van a kardalnak, mely megkülönbözteti a monódiától mint konkurens lírai kifejezési formától. Ebből a célból tanulságos a „lírai én” kifejeződéseit közelebről szemügyre venni. Befejezőként pedig nem árt, ha a kardal és az eposz viszonyára is röviden kitérünk, annál is inkább, mert eleddig nem volt még alkalmunk tárgyunkat diakrón-történeti szempontból szemlélni, s erre az eposzsal való összehasonlítás jó lehetőséget kínál.

Előre kell azonban bocsátanunk, hogy amikor „lírai énről” beszélünk bármilyen költői szöveg kapcsán, nem a szerző valós-történeti személyére gondolunk. Egyrészt azért nem, mert erről az antik auktorok esetében igen kevés biztosat lehet tudni, másfelől azért nem – s e pozitív ok a döntő, nem pedig tudásunk hiánya –, mert a költemény én-fogalma nem hétköznapi, hanem stilizált-irodalmi jelenség. Némi józan, gyakorlati értelemmel belátható, hogy lényegesen más énképet feltételez az a közlés, amikor egy athéni azt mondja baráti beszélgetésben: „Két nappal a szalamiszi csata után születtem”, mint amikor Pindarosz azt állítja: „Légy ihletőm, Múzsza, s én prófétád leszek.”¹⁸ Két megszorítást ezzel kapcsolatban mindjárt tennünk kell. Természetesen bizonyos nagyon körültekintő tapogatózás a költő valós énje felé lehetséges, és ha elég verset ismerünk tőle, szükséges is, hogy képet alkothassunk költői világáról. Pindarosz ódáinak egységes éthoszáat nehéz lenne pusztán a műfaj diktálta konvenciókkal magyarázni, hiszen a fiatalabb pályatárs, Bakkhülidész ugyanabban a műfajban alkotott, s versei mégis egészen más hangvételűek. A másság okát eszerint a költő valódi személyiségében kell keresnünk, mely persze nem egy anyakönyvi bejegyzés közvetlenségével, hanem a költészet megkövetelte önstilizálással nyilvánul meg. Másfelől vannak olyan költői állítások, melyeknek egyenes mindennapisága arra csábít, hogy valódi én-kijelentésként értelmezzük őket. Amikor az iamboszköltő Arkhilokhosz például

¹⁷ Ld. Harvey klasszikus cikkét (1955) a kiábrándítóan átláthatatlan helyzetről és az állítólagos műfajok határainak átjárhatóságáról.

¹⁸ Pind. *fr.* 150.

azt mondja, hogy elhajtotta a pajzsát,¹⁹ az ember hajlamos ezt készpénznek venni, s úgy gondolni: a költő pajzsát hagyva valóban megfutamodott. A helyzet azonban korántsem ilyen egyértelmű. Lehet, hogy a költő csak azt akarta mondani, hogy nem kér a homéroszi nagy harcosok hősi ideáljából, s erre azt a szemléletes és érzéletes kifejezésformát választotta, hogy eldobta a pajzsát. Ez a kérdés azonban messzire vezetne, s itt most még idejében rövidre zárjuk azzal a megjegyzéssel, hogy az antik értelmezők az efféle valódinak tűnő kijelentéseket rendszeresen történetileg hitelesnek tekintették. Ma úgy gondoljuk, hogy bizonyosságuk elhamarkodott volt, s ezzel számos áltörténeti „tényt” honosítottak meg, melyek sokszor még ma is, főleg irodalomtörténetek lapjain teljes hitelnek örvendenek. A kutatás azonban ezek közül nem egyet mára egyértelműen a fikció birodalmába száműzött.²⁰

A „lírai én” fogalmának megtisztításával lépünk csak igazán a költészet honába. Azt már az antikok világosan látták, hogy a lírai költészet énköltészet, vagyis túlnyomó részt közvetlenül egy bizonyos szubjektumhoz köthető, aki – rendszerint, ám nem minden esetben – azonos a beszélővel.²¹ Jelentős különbség fedezhető fel azonban a monódia és a kardal énképzete között, s ez már némileg modern felismerés. Szapphó, Alkaiosz vagy éppen Anakreón verseinek énje ugyanis sokkal szorosabban köthető a költői szubjektumhoz, mint egy pindaroszi óda nyelvilleg hasonló megnyilatkozásai. Szapphó például a híres 31. verstördékben meglehetősen közvetlenséggel s igen szemléletesen beszél a rajta elhatalmasodó szerelem lelki és testi tüneteiről. Az ember szinte hajlamos lenne azt gondolni, hogy megtalálta a romantikus énköltészet ősforrását, ám a lírai én megkonstruáltságának tana továbbra is óvatosságra int. A vers olvasható úgy is, mint bárki érzései hasonló helyzetben, vagyis nemcsak az éneklő személyének vonatkozásában és az ének aktualitásában hat teljes értékű költeményként, hanem bármikor és bárki szájából.²² Bizonyítéka

¹⁹ Archil. *fr.* 5.

²⁰ Ld. Lefkowitz 1981.

²¹ Platón (*rep.* 392 D) ennek alapján különbözteti meg a lírát („egyszerű elbeszélés”), melyben az én beszél, a drámától, melyben szereplők beszélnek (utánzás – *mimészis*). Az eposz a kettő keveréke lenne.

²² A közvetlen idő- és térbeli rámutatás neve *deixis ad oculos* (kevert, görög-latin műszóval „mutatás a szemnek”), a közvetlenül jelen levőn túlra történő mutatásé *deixis ad phantasma* („mutatás a képzeletnek”). A közvetlenül ható szóbeli költészet rendszerint *deixis ad oculost* alkalmaz, de éppen Szapphó verse a példa arra, hogy nem kizárólagosan, ahogy másfelől az írott költészet is tartalmazhat *deixis ad oculost*, bár természeténél fogva inkább a *deixis ad phantasma* jellemző rá. A *deixis* a lírai én vonatkozásában is fontos szempont. A történeti és költői én különbségét ugyanis

ennek a kései olvasók lelkesedése a költeményért. Mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a lírai én az aiol *meloszban* nagyobb közvetlenséggel jut kifejezésre, legyen ez a közvetlenség valódi vagy csupán megszerkesztett, míg a recitált lírai műfajok esetében ez kevésbé feltűnő. Theognisz vagy Szolón elégiáiban az én szinte teljesen visszavonul a hagyományos életbölcsesek (*gnómák*) személytelen hangja mögé, jöllehet Theognisz beszélgetőtársa, a többször néven nevezett Kürnosz az „én-te”-viszonynak köszönhetően felleveníti a költői én eredeti közvetlenségét. Hasonlóképpen nehéz megvonni a határvonalat Szolón politikai iamboszaiban a fiktív-személytelen én és a harcos közéleti szereplő kijelentései között.

Míg tehát elmondható, hogy a *monódia* énje szorosan köthető egy „én”-ként meghatározható entitáshoz, a kardal énképzete sokkal változékonyabb, polimorf („sokoldalú”), éppen ezért nehezebben megragadható jelenségnek tűnik. Mindjárt az elején felvetődik a kérdés, mit jelent az „én”, ha az egyszerre tizenöt személy szájából hangzik el. Mindenkire külön-külön egyformán vonatkozik? A kérdés élét veszti, ha a kar tagjait nem önálló individuumoknak, hanem pusztán a kar mint egységes és oszthatatlan előadói apparátus elemeinek tekintjük. A kar „én”-mondása ugyanazt jelenti tehát, mintha egyetlen fizikai-pszichológiai személy használná az én kifejezést. Megfordítva, ha a kórus „mi”-t mond, ami szintén többször előfordul, ez nem jelenti, hogy hirtelen mégis több „énnel” volna dolgunk, vagyis a kóristák valahogy visszanyerték volna személyes identitásukat, hanem csupán annyit, hogy a többes szám első személy a kar esetében ugyanúgy helyettesítheti az egyes szám első személyt, ahogy egyetlen személy használhatja néha a többest. A különbség csak annyi, hogy a kar esetében az egyes szám a fikció, a többes a valóság, egyetlen személy vonatkozásában viszont fordítva.

Az érdekes tehát nem az, hogy a kar által használt én külön-külön jelöli-e a kar tagjait (a válasz: nem), hanem hogy kizárólag a karra vonatkozik-e, vagy esetleg az előadott költemény alkotójára is mint lírai énné, netalán kizárólag az utóbbira. Ennek a második lehetőségnek valójában semmi technikai akadály. A költő lehetett maga a karvezető, s így részt vehetett személyesen a mű bemutatásán, vagyis az én utalhatott *deixis ad oculos* révén személyére. Ám ha nem volt is jelen (más elfoglaltság vagy a helyszín távolsága miatt), a közönség pontosan tisztában lehetett azzal, hogy a kar a költő szavait közvetítette, s így

meg lehet úgy is fogalmazni, hogy a költő az első esetben *deixis ad oculos*-szal mutat rá önmagára, az utóbbiban *deixis ad phantasmával*.

az én-kijelentések *deixis ad phantasma* révén vonatkozhattak a látható módon jelen nem levő költőre.

A már többször idézett Mary Lefkowitz éppen az én-kijelentések alapján próbálta bizonyítani, hogy bizonyos, korábban kardalnak képzelt költemények valójában monódiák.²³ Az amerikai kutatónő mindezt Pindarosz életművén kívánta látványosan bemutatni. Úgy vélte, hogy a győzelmi ódák énje minden esetben Pindarossal azonosítható annak bárdi (nem életrajzi) minőségében, míg a thébai költő más, kultikus jellegű költeményeiben a kar saját nevében beszél. Az elmélet rendkívül tiszta helyzetet teremt, ám van néhány neuralgikus pontja. Egyfelől – mint ilyen egyszerűsítő magyarázatoknál lenni szokott – vannak szöveghehelyek mindkét csoportban, melyek makacsul ellenállni látszanak a rájuk kényszerített skatulyának. Egy-két kivétel azonban még nem feltétlenül dönti romba a szabályt. Másfelől viszont szerencsésebbnek látszik inkább egyfajta „többszólamú” énfogalmat feltételezni, mint a pindaroszi életművet két merev osztályra bontani. Ha ugyanis a kardal énje kifejezheti a költőt és a kart, akkor mindig az adott előadási helyzet fogja eldönteni, hogy mikor melyikre utal. Más kérdés, hogy ezzel az előadási körülményeket nem ismerő, magunkfajta kései értelmezők dolga nehezedik meg. Pindarosz ezzel mit sem törődik, sőt nemegyszer mintha éppen az én kettős jelentését használná ki sajátos mondanivalója kifejezésére. Ha ugyanis az én *egy időben* lehet a kar és a költő hangja (mint például az ötödik püthói óda egyik nevezetes helyén²⁴), a kar pedig valamilyen kultikus alkalom összefüggésében a (város)közösség exponense, úgy az én lebegtetett identitása azt üzeni, hogy a költő azonosítja magát a közösséggel (történetével, ünnepeivel, érdekeivel), s valósággal eggyé válik velük. Mindez a költői hitelesség igen látványos megerősítése lenne. Az pedig, hogy Pindarosz láthatólag „manipulálja” az én-kijelentéseket, annak ékes bizonyítéka, hogy maga sem egysíkú és egyjelentésű énképzetekben gondolkodik. Egy másik amerikai kutató odáig is elment, hogy azt feltételezte: bizonyos esetekben az én képes egyszerre a költőt, a kart és a mindenkori *közönséget* is magában foglalni, vagyis egyfajta általános emberi álláspontot kifejezni, melyre talán leginkább a német „man” általános névmás illik.²⁵ A magunk részéről helyesebbnek gondoljuk, ha az efféle többnyire életbölcsebbeségeket, magatartásnormákat közvetítő kijelentéseket is a költőnek tulajdonítjuk annak ismeretében, hogy a stilizált költői én határai elég rugal-

²³ Lefkowitz 1991 (korábbi tanulmányainak átdolgozott, gyűjteményes kiadása).

²⁴ Pind. P. 5. 72 skk.

²⁵ Young 1968, 58 sk. A szerző terminusa erre a *first person indefinite*.

masak ahhoz, hogy ilyen tartalmak befogadására és kifejezésére is alkalmas legyen.

A kardalköltő én-kijelentéseinek tág, közösségi jellege teremt átmenetet e fejezet utolsó témájához, a lírai költészet és az eposz (főként Homérosz) kapcsolatának tárgyalásához. Először azonban tisztázzuk, hogyan is viszonyul egymáshoz epika és líra a történelmi időben. Hosszú ideig az volt a bevett nézet, hogy az epika megelőzte a lírát, vagyis volt az epikus korszak líra nélkül, majd (durván a Kr. e. 8. század végétől, a 7. elejétől kezdődően) a líra korszaka.²⁶ E nézet hatásos megfogalmazása szerint Odüsszeusz az első „lírikus”, akiről valóban könnyen elképzelhető, hogy Kalüpszó nimfa szigetének partján üldögélve és búsongva találta fel a lírai kifejezésformát. Az *Odüsszeia* tényleg más, érzelmesebb és nosztalgikusabb költemény, mint az *Iliász*, csakhogy maga az *Iliász* szolgáltat néhány nevezetes példát lírai műfajokra, mint amilyen a *paian*²⁷ (segélykérő vagy hálaadó ének Apollónnak) vagy a *hümenaios*²⁸ (nászkar): megannyi alkalmi-kultikus költemény. Jobb cáfolatot kívánni sem lehetne arra, hogy az epika korában ne lettek volna lírai műfajok. A valóság tehát inkább az, hogy epika és líra párhuzamosan léteztek egymás mellett. Nem érdemes ugyanakkor tagadni, hogy a Kr. e. 9–8. században az epikus költemények képviselték az uralkodó műfajt, ami megmagyarázza, hogy miért nem maradtak fenn ebből a korból lírai alkotások. Később azonban bizonyos történelmi-társadalmi változások hatására a líra vette át a vezetést az epikával szemben, amelyben nem születtek már Homéroszhoz és Hésziodoszhoz fogható újszerű, igazán eredeti alkotások, hanem a *rhapszódoszok* csak a meglévő repertoárt ismételtették-bővítették unos-untalan.

De milyen is volt a homéroszi dalnok énjének kapcsolata közönségével, s milyen változást hozott a líra ebben a tekintetben? Ahogy Homérosz dalnokportréjából (Démodikosz a phaiák udvarban, Phémiosz Ithakában) kiviláglík, az *aoidosz* is közvetlen-érzékszervi kapcsolatban állt a közönséggel, ám énje ennek ellenére háttérben maradt. Amikor Homérosz egyes szám első személyben szólal meg, akkor ezt csak azért teszi, hogy személyét és tudását rögtön a Múzsáknak rendelje alá.²⁹ A költői én eltűnik a tárgy mögött, melynek feltétlen igazságértékét a Múzsák szavatolják, az epikus hang autoritása

²⁶ A nézet leghíresebb megfogalmazása Snell (1980⁵, 56) híres könyvének líra-fejezetében olvasható.

²⁷ Hom. *Il.* 1. 473.

²⁸ Hom. *Il.* 18. 493 (a pajzsleírás több olyan eseményt is ábrázol, amelyen lírai dalok hangzottak el).

²⁹ Hom. *Il.* 2. 484 (a híres hajókatalógus bevezetőjében).

tehát nem a dalnoké, hanem az isteneké.³⁰ A *monódia* egyik fő újítása éppen az lehetett, hogy előtérbe helyezte a költő személyét a maga hányatott sorsával, szélsőséges érzelmeivel, küzdelmeivel, kudarcaival. A lírai költő nem szenvtelenül elbeszél, hanem szenved, és szenvedését közvetlenül ábrázolja. Ám amit ezzel nyer, azt feláldozza az epikus dalnok képviselte isteni autoritásról való lemondással: mondandója, bár általánosan emberi, mégis csak egyetlen ember partikuláris fájdalma és öröme. Olybá tűnik, hogy a kardal ebben hoz ismét újítást: miközben igyekszik megőrizni a *monódia* azon képességét, hogy egy speciális alkalom és közösség nézőpontját fejezze ki, visszanyer valamit az epikus dalnok hangjának feltétlen tekintélyéből, mely azt üzeni: amit mondok és ábrázolok, az a valóság.³¹ Míg azonban az epikus költő hitelét a Múzsáktól nyeri, a kardalköltő, bár távolról sem szakítja meg kapcsolatát az igazság isteni kincstárnokaival, mindeközben büszke saját énje intellektuális képességeire.³² Természetesen a költő éthosza szerint eltérő annak mértéke, hogy mennyire kerül előtérbe költőnk énje: Bakkhülidész például – látni fogjuk – jóval tartózkodóbb, mondhatni: szerényebb, mint Pindaros, akinek egyik fő ismertetőjele öntörvényű, értékelő és ítélező gondolkodása.

A kör bezárult, s visszajutottunk a kardalköltő énjének kettős arculatához: a költő egyszerre képes elmerülni és felolvadni az általa képviselt közösségben (melynek látható közege a többtagú kar), vagy kiválni belőle önálló hangjával.³³ Mindezt akár alkalomtól függően váltogatva költeményről költeményre vagy egyetlen költeményen belül, de akár egyidejűleg mindkét szempontot alkalmazva, a kétértelműség minden előnyével. Ezt a nagyfokú hajlékonyságot, változatosságot³⁴ az utánzás (*mimészis*) képességével írhatjuk körül.

A görög költészet meglepően korán rátalál erre az igényes és bonyolult fogalomra, s ha értelmezésünk nem csal,³⁵ azt azonnal a lírával hozza összefüggésbe. A homéroszi Apollón-himnusz első, déloszi részének végén olvasható az a híres passzus, melyben a déloszi lányok, Apollón *hümnoszainak* éneklői,

³⁰ Ld. Morrison 2007, 36–102 a „narrátor” fogalmának és szerepkörének változásaival Homérosztól a hellenisztikus költészetig.

³¹ Ld. Slings 1990, 27 sk., aki szerint az epikus költészettel való versengés magyarázza a *deixis ad oculos* közvetlenségének eltolódását a *deixis ad phantasma* egyetemessége felé.

³² Ld. Maehler 1963, 94–101.

³³ Ld. Most (2012, 249–271) fogalompárosát (*integration – individuation*).

³⁴ A görög kifejezés erre a *poikilia* (~ „színesség”, „tarkaság”), az archaikus líra egyik alapvető esztétikai ismérve, mely eredetileg egy szötteles bonyolult szövetére és tarka mintáira vonatkozott.

³⁵ Ld. Graziosi–Haubold 2009.

képesek – állítja róluk az Apollón-himnusz költője – bármilyen emberi hangot és csevegést *utánozni* (Hom. *h.Ap.* 158–164 a *mimeisthai* ige használatával).³⁶ Mivel több lányról és kultikus himnuszról beszélünk, nem férhet kétség hozzá, hogy kardalról van szó. A következő sorokban (166–175) a himnusz dalnoka búcsút int a lányoknak, és a khioszi vak dalnokként (~ Homéroszként) azonosítja magát. A líra és epika ilyen egymás mellé helyezése a kölcsönös nagyrabecsülés jegyében egyértelmű jele annak, hogy a két műnem tud egymásról, vagyis párhuzamosan léteztek egymás mellett, különbségük pedig a líra fokozott utánpótlásában ragadható meg.

A teljes utánpótlás persze egyfajta önfeladást jelent, s ennek mértékét mindig az alkalom és a költő célzata határozza meg. A következő fejezetben a legreggbbi kardalköltővel költünk ismeretséget s megnézzük, hogyan fest a költői én teljes fogvatkozása valamely közösségi ünnep megörökítése céljából.

³⁶ Eszünkbe juthat Helené is, aki a Trójai faló alatt minden görög hőst a felesége hangján szólongatott (Hom. *Od.* 4. 277–279). A helyszín, Délosz és az utánpótlás érdekes kapcsolatba hozható egy mítosz alapján, mely szerint (némileg eltérő változatban ld. Plut. *Thes.* 21. 1 és Hom. *Il.* 18. 590–592) Daidalosz Délosz szigetén ábrázolta az athéni ifjak és lányok ún. *geranos*-, azaz darutáncát (*mimészis* 1), mely a labirintus bonyolultságát követte (*mimészis* 2). Ezt aztán Héphaisztosz, az isteni szobrász Akhilleusz pajzsán örökítette meg (*mimészis* 3), melyet Homérosz a pajzsoleírásban (itt viszont nem szerepel Délosz neve, csak Kréta) utánpótlott szavakban (*mimészis* 4). A *mimeisthai* igét ugyanebben az irodalmi értelemben találjuk Pindarosznál (*P.* 12. 21, *fr.* 94b 15 [zenei utánpótlás], *fr.* 107a 3 [zenei és táncos utánpótlás]). Apollón harcát a Püthón sárkánykigyóval az argoszi Szakadasz állítólag olyan dalban (*nomosz Püthiosz*) jeleníthette meg, mely a kigyó sziszegését és Apollón nyilainak surrogását érzékeltette.

SPÁRTAI REJTÉLYEK: KIK, MIT, KINEK, MIÉRT?

Alkman a Kr. e. 7. század második felében működött Spártában, amely akkor még távolról sem az a szigorú, katonai állam volt, mint amivé kétszáz évvel később vált. Jóllehet kultúrája, nyelvjárása, ünnepei már ekkor egyedülállóak, az idegenek számára érthetetlenek és egzotikusak voltak, távolról sem jellemezte a később oly hírhedt idegengyűlölet (*xenélasia*). Spárta nyitottan fogadta a külső, főként keletről, Kis-Ázsiából érkező hatásokat, melyek a helybéli, belterjes kultúrával keveredve különleges virágokat hoztak napvilágra. Alkman pályafutása – ama kevés alapján, amit az antik hagyományból tudunk róla – szép példája ennek. Nagy valószínűséggel a hajdani, elpuhultságáról és fényűzéséről híres Lüdia fővárosából, Szardeiszből származott,¹ s onnan telepedett át Spártába, ahol főleg kultikus alkalmakra szóló kardalok szerzésével foglalkozott. Műveit Alexandriában hat könyvbe osztották, ám a későbbiekben teljes életműve elveszett néhány idézettől eltekintve, melyek lakón (= spártai) nyelvjárásuk miatt mint nyelvi nyencségek főként grammatikusoknál maradtak fenn. Ennek oka valószínűleg a görög szerzők iskolai oktatásra szánt válogatását-kanonizálást végző, a Kr. e. elsőtől a Kr. u. 2. századig (az ún. második szofisztika koráig) terjedő időszak atticista ízlése volt, mely azokat a szerzőket részesítette előnyben, akik a „tiszta” attikai (Athén és környékén használt) stílust képviselték. A dialektus, mely Alkman nyelvi kuriózzummá tette, megakadályozta, hogy életműve bekerüljön az iskolai auktorok közé, más szóval a „klasszikusok” sorába, vagyis a „válogatott seregbe” (a *classis*ba). A spártai költőről így szinte semmit sem tudnánk, ha nem került volna elő 1855-ben Egyiptom sivatagos homokjából egy papirusztekercs maradványa, melyen egy Alkman-kardal százegy sora olvasható – ez ma a legrégebbi kardal, melyet ismerünk, s ezért is rendkívül becses tanúság. A kar tagjai szütleányok

¹ Egyik töredékében azt mondja, hogy – akárcsak Siegfried és Walther von Stolzing – a madaraktól tanulta az éneklést, s egyfajta fogolyfélét (*kakkabides*) nevez meg mesterének, mely csak Kis-Ázsiában honos.

(*parthenosok*), innen a műfaj neve *partheneion*.² A papiruszleletet ma a párizsi Louvre múzeumban őrzik, ezért szokás rá Alkman louvre-i papiruszaként is hivatkozni. Alkman (első, nagy) *Partheneion*-ja a görög költészet egyik legizgalmasabb rejtélye. Sok értelmező állítja, hogy ha a teljes szöveget birtokolnánk, akkor is számos kérdést vetne fel, mert ismeretlen az a kultikus alaphelyzet, amelyből és amelyről a vers szól. Némileg bosszantó belegondolni, hogy a korabeli közönség számára, akik láthatták az előadást, minden azonnal és tökéletesen világos volt. A következő néhány megjegyzés így távolról sem állít véglegeset és bizonyosat Alkman verséről, inkább csak rejtélyeibe igyekszik beavatni némileg az olvasót.

A töredék eleje erősen sérült, igen nehezen és bizonytalanul értelmezhető, s a vége – az utolsó néhány sor – is hiányzik.³ Annyi azonban nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy a költemény mitikus elbeszéléssel kezdődött. A mítosz a kardal állandó, szinte kötelező része volt s rendszerint a vers középső részében foglalt helyet, az aktuális alkalomra vonatkozó szövegrészek-től keretezve.⁴ Pindarosz és Bakkhüidész tárgyalása kapcsán alkalmunk lesz az érett kardalköltészet mítosz-elbeszélését teljes pompájában megcsodálni, s megvizsgálni funkcióját is. A lényeg azonban könnyen megragadható így is: mivel a mítosz istenekről vagy hősökről szól, szerepe nem lehet más, mint hogy az ünnepet/ünnepeltet ok-okozati (*aitiologikus* < *aition* „ok”) kapcsolatba állítsa a mitikus múlttal (melyik hős alapította az ünnepet és milyen ősi eseményt ünnepelünk), vagy egyszerűen az isteni és emberi világ összefüggéseit (harmóniáját vagy összeütközéseit) ábrázolja. A mítosz így mindig megállásra és elgondolkozásra ösztönöz, a jelent tág időbeli környezetben helyezi el – ami az ünnep kultikus jellegével szépen egybesimul –, végső soron pedig valamire figyelmeztet és valamit tanít, vagyis példázati-paradigmatikus értéke van (példázat= *paradeigma*). Alkman verse első (?) felében valószínűleg a Hippokoontidák történetét adta elő, amelyben a központi téma az emberi

² Nem tévesztendő össze Athéné templomával, a Parthenóonnal, amely viszont ugyanebből a tóból származik (~ „a Szűz Istennő lakhelye”).

³ Gondoljunk arra, hogy mindig egy szöveg eleje és vége van leginkább kitéve a fizikai sérülésnek (hányszor találkozunk olyan könyvvel melynek előlapja letépdődött vagy utolsó oldalai hiányoznak!). Egy papiruszlelet esetében a lap felső és alsó széle van kitéve ugyanennek a veszélynek.

⁴ Igen ritka, hogy a vers mítosszal kezdődjék, de nem lehetetlen (ld. például Pindarosz harmadik püthói ódáját).

túlkapás (a tragédiákból jól ismert *hübrisz*) és annak büntetése volt.⁵ A mítosz tanulságát rendszerint gnómákban vonja le a költő, s két sor szinte épen megmaradt ezekből: „Ne repüljön egy ember se az égbe s ne próbáljon meg Aphroditéval házassulni” (16 sk.). Ellenkező esetben utoléri az istenek csapása. Itt lépünk bele az ép versfolyamba:

Van isteni büntetés: az boldog ember viszont, aki nyugalomban tudja eltölteni élte napjait könnyek nélkül. Én pedig Ágidó fényét énekelem: Napnak látom őt, melynek fényét Ágidó nekünk tanúságba szólítja; engem ugyanis őt sem dicsérni, sem gáncsolni semmiképpen sem enged a híres karvezetőnő, aki olyan ragyogónak tűnik nekünk, mintha valaki a nyáj közé állítaná a szárnyas álmok jókötésű, versenygyőztes, visszhangos patájú paripáját. Vagy talán nem látod? A ló paphlagóniai, húgom, Hagészikhora haja viszont mint a tiszta arany virágzik, s ami ezüstösen fénylő arcát illeti, minek nevezhetném világos szavakkal? Hagészikhora tehát ilyen. Aki viszont második Ágidó után szépségben, mint szkíta deres fog vágatni a lid paripa mellett. A Plejádok ugyanis felemelkedve küzdenek velünk, miközben e kendőt visszük a Hajnal istennőjének, fénylőt mint a Sziriusz az ambroziás éjszakában. Nincs ugyanis olyan bősége a bibornak, mely segíteni tudna, sem színarany, finommivű kigyó-ék, sem lid mitra, ibolyapillájú szüzek ragyogó disze, sem Nannó haja, sőt még az isteni Areta sem, vagy akár Thülakisz vagy Kleészithéra, s nem mondanád Ainészimbrotá házához szaladva: „Asztaphisz lenne csak enyém” vagy „Philüllá nézne rám s Démareta s a bájos Ianthemisz”, hanem [csak azt mondanád]: „Hagészikhora minden szerelmi gondom!” Mert vajon nincs itt jelen a szépbokájú Hagészikhora s nem áll Ágidó mellett az áldozatot helyeselve vele együtt? Ám fogadjátok (imánkat), istenek: az isteneknél van a végzés és a megvalósítás. A [szertartás] segítő[je]ként azt mondanám, hogy szűz létemre ugyan hangozom erőtlen mint bagolyé az ereszről, mégis leginkább szeretném kegyét lelni Aótis istennőnek, aki fáradalmaink gyógyítója volt. Hagészikhora pedig az, aki boldog békére segítette a leányokat. A vezérparipára (a fogatban) s a kormányosra a hajón kell leginkább hallgatni. A szirének hangja zengzetesebb ugyan, hiszen ők istennők, s mi tizenegy⁶ helyett csak tizen

⁵ A Dioszkuroszok megölték Hippokoón fiait, akik letaszították a trónról Tündareosz spártai királyt, s egyikük állítólag Helenét is megpróbálta elrabolni.

⁶ Vagyis tizenegy szirénhez viszonyítva.

vagyunk, hangunk viszont olyan, mint a hattyúé a Xanthosz⁷ hajjai mentén, míg ő [Hagészikhora] dús-szőke hajával (...).

(Alkman: *Partheneion* [fr. 1] 36–101)

A mítosszal illusztrált isteni büntetés meglétét az emberi boldogság (és okosság, mert a görög szó mindkettőt jelenti) lényegének ismertetése ellenpontosza: nem szolgálni rá az isteni haragra, s ennek köszönhetően nyugalomban és fájdalom nélkül élni le napjainkat. A következő mondatban a kar hirtelen váltással saját tevékenységének megnevezésére tér át (*Én pedig Ágidót énekelem*). Az ilyen hirtelen gondolatmegszakítások és -váltások (*Abbruchsformel*) megengedettek az archaikus lírában, s egyértelműen a *variatiót* (~ *poikilia*) szolgálják.⁸ Ám a kapcsolat kihagyása néha a legerősebb felszólítás a kapcsolat teremtésére, melyet a költő itt a közönségre bíz. A leánysereg jelen tevékenysége nyilván az isteneknek tetsző élet legtökéletesebb kifejezése: hogyan lehetne boldogabban és könnyen-könnytelenebbül élni, mint részt venni azon az ünnepen, melynek leírása éppen kezdetét veszi?

Az „én” hangsúlyozásával a költő hangja teljesen azonosul az éneklő lányokkal, hiszen a következő mondatban már a karvezetőről hallunk, aki nem enged valamit a karnak (*én ~ engem*), s gyakorlati ellentmondás volna azt feltételezni, hogy a költő maga is a kar része volt. A kar mindjárt első én-kijelentésével kiemeli egyik tagját a névtelen együttesből: én (a kar többi része) és Ágidó. Amit állítanak róla, az hasonlat: Napként fénylik. A folytatás értelmezése meglehetősen vitatott, de a legjobb talán úgy magyarázni, hogy Ágidó földi fénye a felkelőben lévő napot szólítja tanúsággal, hogy megvilágítsa őt és kar többi tagját. Igen magas dicséret, ám a kar tud ennél is nagyobbbat, ezért Ágidót sem dicsérni, sem gáncsolni nem fogja. Mert van nála is szebb, az pedig a karvezető primadonna, Hagészikhora, s az ő szépsége nem enged meg semmilyen túlkapást a második mesterdalnoknővel kapcsolatban. Vezetőjüket, akinek neve is azt jelenti: kart (*khor-*) vezető (*hagé-*), a lányok „ragyogónak” nevezik (az Ágidó kapcsán elkezdett fény-metaforika folytatásaként), s párjához hasonlítják (három hangzatos jelzővel felnyergelve, melyek a görög ere-

⁷ Folyó Trója közelében, másik nevén Szkamandrosz.

⁸ Nemrégiben eszméltem igen hasonló fordulatra C. M. von Weber *A bűvös vadász* c. operájának második felvonásában, ahol a szolgálólány, Annuska úrnőjével, Agathéval beszélgetve azzal rázza le magáról a kisértetiesen komor múlt feszegetését, hogy: *Da lob ich mir die Lebendigen und Jungen!* (Inkább dicsérem az élőket és fiatalokat!), s utána rögtön a mátkaságig vezető udvarlás történetét festi le élénk színekkel.

detiben daktilikus futamban szólalnak meg). Ma talán a hölgyek nem tartanák olyan hízelgőnek, ha lóhoz hasonlítanák őket, de a görögök értékrendjében a paripa a szépség, nemesség és előkelőség kifejezője.

A kar hirtelen a közönséghez fordul (*apostrophé*): *Vagy talán nem látod?* A kérdés a látványra való közvetlen rámutatásnak minősül (*deixisz*): a kar személyében szóló költő ezzel teremti meg és erősíti meg újra és újra a versszöveg és a bemutatás azonosságát: ez az, ami éppen történik, ez az, amit látsz: Hagészikhora szépsége káprázatos. A leírás a karvezető aranysörényének leírásával folytatódik, ám látszólag szervesen élkelődik közbe a sehova sem kötődő *A ló paphlagóniai állítás*.⁹ Valójában ez is a görög kardalköltészet egyik alakzata, neve *priamola* vagy *priamel* (a *praeambulum* latin terminus németesített változata), de szokás *praeteritió*nak is nevezni. Arra szolgál, hogy a legkiválóbbat kiemelje, amit úgy ér el, hogy fokozó felsorolásban elékapcsol (*praeambulum*) több elemet, melyeken át a csúcspont felé halad (*praeteritio*).¹⁰ Alkman csak egyetlen elemet használ, de a hatás hasonló: a paphlagóniai paripa a lovak közül a legjobb, a lányok körében viszont Hagészikhora a legszebb. *A Minek nevezhetném világos szavakkal?* költői kérdés is a felsőfokot érzékelteti azzal, hogy lemond az ábrázolásról, ugyanakkor – *deiktikus* utalásként – a szöveget kísérő előadás látványára utal. A kar harmadik díjat is oszt, immár névtelenül, általánosító jelleggel. Valószínű, hogy ez egyformán vonatkozik a kar minden tagjára, akik harmadik helyen Hagészikhora és Ágidó után következnek. Hogy pontosan mi lehetett a szkítha és a líd paripa különbsége s az egyik kiválósága a másikkal szemben, nem tudni, ám lehet, hogy semmi vagy nem sok, s ebben az esetben Alkman arra utalna, hogy a maga nemében még a harmadik is egészen kiváló. Eme általános kiválóság indokolja a Plejádokkal vívott harcot a következő sorokban.

Ám ezek a vers legvitatottabb sorai közé tartoznak (*A Plejádok ugyanis felemelkedve küzdenek velünk, miközben e kendőt visszük a Hajnal istennőjének, fénylőt mint a Szíriusz az ambroziás éjszakában*). Valamiképpen a lányok által végrehajtott kultikus cselekedetről van szó, ám a gyakorlati részletek (mit és kinek?) rendkívül homályosak. A *pharos* szó, amelyet „kendőnek” fordítottam, eltérő hangsúlyozással jelenthet ekét is. Mivel a papirusz nem jelöli a görögre

⁹ A lovak kapcsán itt és a későbbiekben is a tájegységek neve helyett (melyeket a fordításban az egyszerűség kedvéért használtam) metonímiaként helységnevek szerepelnek. A szokást ismerjük a római költészetből: ez is a *variatio*t és az egzotikus hangzást szolgálja.

¹⁰ Fejlett változata három átmeneti elemmel Szapphó 16-os töredékének első szakasza, terebélyes-maniérista továbbélése Horatius első ódájának első hét szakasza.

jellemző zenei hangsúlyokat, nem lehetünk biztosak, hogy milyen tárgyat ajánl fel a kar, s abban sem, hogy kinek. Az *orthria* szó ugyanis „hajnali”-t jelent (nőnemben és részes esetben), így a legvalószínűbb, hogy valamiféle Hajnal-istenségről van szó, melyet Calame, a vers egyik legbefolyásosabb szakértője, a később megnevezett, hasonló jelentésű Aótiisszal, mindkettőt pedig Helené isteni alakváltozatával azonosít.¹¹ A Plejádok értelmezése szintén nagyon vitatott: vonatkoztatták már őket a csillagképre („Fiastyúk” – a görög szó eredetileg „galambok”-at jelent), a csillagkép alapján elnevezett Ágidóra vagy Hagészikhorára vagy a kar elkülönített csoportjára. A csillagkép viszont hét csillagból áll, ami kizárni látszik a két hölgyalakot, s nem világos, hogy miért különülne el hét kórista a többtől, s miért harcolna velük vagy ellenük.

Ami a Szíriusz-hasonlatot illeti, megvallom, hogy értelmezésében eltértem a hagyományostól, amennyiben azt nem a Plejádokra vonatkoztattam, hanem a *pharos* szóra.¹² A tárgy, melyet a kar visz az ismeretlen istennőnek, úgy ragyog, mint a nyáréjszaka csillaga. Persze az eke vasa is ragyoghat, ám Homérosznál azt olvassuk, hogy a lepel, amelyet a kétségbeesett trójai asszonyok Athénének ajánlottak fel, csillagként tündökölt.¹³ Alkman valószínűleg ezt a helyet akarta közönsége emlékezetébe idézni, s így a *pháros* szónak „kendőt” kellene jelentenie. A közönségnek ez persze nem okozott a miénkhöz hasonló értelmezési nehézséget, hiszen saját szemükkel láthatták a felajánlott tárgyat (a *pháros* tehát *deiktikus* vonatkozással kötődött a tárgyi valósághoz).

Ha okfejtésünk helytálló, képzelhetjük, hogy az ünnep hajnalban zajlott, amikor a félhomályban a fény a hófehér – a homéroszi gyakorlatnak megfelelően enyhén olajos felületű – kendőn csillan meg. Az égboltról azonban még nem tűntek el a csillagok, s így joggal mondhatja a kar, önnön szépségének kifejezésére újabb fény-metaforával, hogy a Plejádok versengenek velük: égi csillag a „földi csillagot” hordozó karral. Ha pedig *Orthria* Helenével lenne azonos, aki eredetileg Hold-istennő volt (neve a Holdat jelentő görög Szeléné szóval rokon), az égi és földi egybecsengésének motívuma újabb árnyalattal gazdagodna, miközben a kar a maga „csillagát” (kendőjét) feláldozná a fényesebb égitestnek (a Hold-istennőnek).

A földi lányok ugyanis nem vetélkedhetnek az égi jelenségekkel – a sze-

¹¹ Calame 1977, 120. Mások az *Orthria* szót „*Orthia*”-ra javítanák, aki Artemisz istennő spártai megfelelője lenne.

¹² Hasonlóan Priestley 2007.

¹³ Hom. *Il.* 6. 295. Bakkhülidész tizenhetedik dithüramboszában (5) a fehér vitorlavászon (*phárosz*) szintén ragyogó.

rénység és önmegtartóztatás szükségessége a mítosz tanulsága lehetett. Nincs ezért olyan szép bíborruha – folytatja a kar közvetlenül a Pleiászokkal való versengés leírását követően s ezáltal azt sugallva, hogy a harc győztesei a csillagok lesznek –, sem semmilyen más ékesség, mely megmentené a kart attól, hogy ne tűnjék alábbvalónak a Plejádoknál és Hagészikhoránál. Nagyszerű megoldás, hogy a lányok egyszerre szerényen tagadják az ékességekben rejlt segítséget (*recusatio*), ugyanakkor öntudatosan, a tagadást állításra váltva leírják azt, amit a közönség saját szemével láthatott: a táncoló és éneklő bájos lányok pompázatos öltözékét. A felsorolt nevek – összesen nyolc¹⁴ – bő áradata (egyik-másik beszélő név: Nannó a Törpe, Areta az Erényes, Kleészithéra a Híres Vadász, Ianthemis az Ibolya) nyilván a kar tagjainak valódi neve, Ainészimbrotta („Férfidicsér”) házának említésével pedig miniatűr drámai jelenet bontakozik ki előttünk, ami ismét *priamola*-szerűen a karvezető dicséretébe torkollik. A lányok szerelmi tanácsért egy helybéli tapasztalt asszonyhoz – a fálubeli „boszorkányhoz” – folyamodnak,¹⁵ ám sem Philülla, sem Démareta, sem Ianthemis nem jelent komoly kihívást, egyedül Hagészikhora, aki felveszi a versenyt az egész karral s akár a csillagokkal is.

Ezzel a fiktív jelenet véget is ér, ismét a karvezető dicséreténél és a rítusnál vagyunk. A kar sóvárgó szavainak közvetlen oka, hogy Hagészikhora ott van a közelben Agidó mellett (igenlő választ feltételező költői kérdés!). Agidó talán papnői teendőket lát el a szertartás kapcsán, melyre mindketten az istennek áldását kérik, hiszen nemcsak a büntetés, hanem a megvalósítás is az ő kezükben van. A lányok ezért igyekeznek Aótság istennő kegyét lelni, s ahogy égi viszonylatban az istennek, úgy földi vonatkozásban a karvezető akarátának alávetni magukat, hiszen istennő és karvezető egyformán segítségükre voltak fáradalmaikban. E sorok szépen példázzák, hogy Alkman nemcsak a kar énjével, hanem annak jellemével is azonosul. Kifejezi a szüzek félnék-bizonytalan, ám valamiképpen mégis öntudatos, s mint láttuk, akár magakellettő hangját (*éthopoiia*). A rejtélyes istennő és Hagészikhora segítsége, valamint a fáradtság-megpróbáltatás és a béke-nyugalom említése alátámasztják Calame azon nézetét, hogy a lányok spártai arisztokrata hölgyek, akik házasság előtt állnak, s ehhez az istennő és földi vezetőjük (*Hagészikhora*) segítségével különféle

¹⁴ A karvezetővel és Agidóval együtt tehát tíz, amire a vers befejezésében szereplő tízes szám látszik utalni.

¹⁵ Joggal juthat eszünkbe Szapphó és „leányiskolája”. A nagy Aphrodité-himnuszban (*fr.* 1) hasonlóan panaszkodik a költőnő az istennőnek szerelmi bánatában, s kér tőle segítséget.

szertartásokon kell végigmenniük,¹⁶ melyek vége és boldog megkoronázása az istennőnek (a Spártában istennőként tisztelt Helenének) bemutatott felajánlás lehetett. Így némileg árnyalódna a kar identitásának kérdése (kik?), s az is, hogy milyen célt szolgált az ünnep (miért?), mely a kardal megszólaltatásának keretét adta. Végleges választ azonban erre a kérdésre sem lehet találni, s nem csoda, ha mások például nyári aratóünnepet vagy őszi szántó-rituálét (ekével a középpontban) sejtettek a költemény hátterében.¹⁷ A töredék végén – jóllehet a szöveg sérült és kiegészítése bizonytalan – a kar mintha ismét kettős mércével, egy szerénnyel s egy öntudattal mérné rendkívüli énektehetségét: az isteni Sziréneknél szebben ők sem tudnak dalolni, akik ráadásul egy fővel többen is vannak, de földi lányokhoz mérten legalábbis felveszik velük a versenyt: nem a bagoly rikácsolását, hanem a xanthoszi hattyú hangját hallatják. Az utolsó félbeszakadt mondat valószínűleg ismét a messze kimagasló karvezető hajának fényét villantja fel.

Összegezve megállapíthatjuk, hogy Alkman *partheneion*ja rendkívül szorosán összefonódott azzal az alkalommal, melyre íródott, s a hozzá tartozó ünnepi rituáléval, melynek keretében előadták. Megerősítve látjuk azt a nézetet, hogy a spártai kardalköltő művét akkor sem értenénk maradéktalanul, ha épen maradt volna ránk. Ennek oka pedig a kultikus összefüggés ismeretének hiánya, melyet a szövegnek nem kellett magyaráznia, hiszen az előadásban önmagát magyarázta, s a költő kedve szerint utalhatott rá, mint egyértelműre. Kérdés, hogy ha Alkman kardala(i) ennyire a rituális jelenben élt(ek), mennyire volt(ak) befogadható(ak) és átélhető(ek) az egyszeri alkalmon túl. Nem tudjuk pontosan, ám amíg a hagyomány élt, megismétlésük hasonló körülmények között elvileg lehetséges volt. Mintha erre a repríz-gyakorlatra utalna a beszélő nevek sokasága a költeményben. Hagészikhora persze lehetett történeti személy, de a név jelentése („Karvezető”) lehetővé tette azt is, hogy későbbi alkalmakkor valaki más játssza el szerepét, aki ugyanúgy „mesterdalnoknó”, paripához hasonlatos, aranyhajú és mindenki ámulatának tárgya volt. Az ünnepi jelennek micsoda rituális visszatérése! Hát nem eme örök pillanat megragadására vágyik minden nagy költészet?

¹⁶ Calame 1977, 115–133. Hasonló próbatétel Olümpiában a Héra-ünnep alkalmából szervezett futóverseny férjhez menendő lányoknak, Braurónban pedig a medve-álsruhás szüzek (*Arktói* = „Medvék”) szertartása Artemisz tiszteletére. Theokritosz 18. idillje („Helené nászdala”) hasonló szertartásokra látszik utalni, ráadásul éppen azon mitikus személy kapcsán, akiben az alkmani kardal istenségét sejtjük.

¹⁷ Az emelkedő Fiastyúk képzete viszont, ami az időkeretet illeti, május havát látszik támogatni, mert a csillagkép ekkor jelenik meg negyvennapos távollét után újra az égen.

HŐSÖK, URALKODÓK, ÖSZVÉREK

Spártából most nyugatra, Dél-Itáliába (*Magna Graecia*) utazunk, ahol a rómaiak térhódítása előtt dór származású görögök éltek, s görög kultúra virágzott. Himera szülötte volt Sztészikhorsz, aki valamikor a hetedik század végén vagy a hatodik század első felében virágzott. Életéről szinte semmit sem lehet tudni, s terjedelmes életművéből is csak néhány silány töredék jutott el hozzánk. Az egyik leghíresebb életrajzi anekdota, hogy egyszer hűtlenséggel merte vádolni Helenét, s ezért megvakult. Erre visszavonta, visszaénekelte (*palinódia*= *palin*: „vissza”; ódés= „ének”) korábbi állításait, mire meggyógyult látása.¹

Műveit az alexandriaiak állítólag huszonhat könyvbe osztották. Ez a szám azonban olyan valószínűtlenül magas a többi költő összkiadásához képest, hogy inkább költeményeket mintsem könyveket jelölhet. Persze lehet, hogy egy-egy vers olyan hosszú volt, hogy kitöltött egy papirusztekercset (ami az antikvitásban a könyvet jelentette). Sőt *Oreszteiáját* egyenesen két könyvre osztották. Sztészikhorsz ugyanis a lírai formában elbeszélte epikus történetek mestere volt, és ezekhez természetszerűen átlagon felüli hosszúság tartozott.² Maga a homéroszi jelleg mindjárt felveti a kérdést, hogy egyáltalán kardalköltővel állunk-e szemben vagy inkább epikus dalnokkal, aki elődei vándor életmódját folytatva tetszőleges mitikus témákról verselt, csak nem hexame-

¹ A hagyomány forrása Platón *Phdr.* 243 A–B: *Nem valódi ez a történet, nem léptél jőfedelű hajókra s nem hajóztál el Trója fellegrárába.* Más szerzőnél (pl. Hérodotosz második könyvében és Euripidész *Helené* c. drámájában) is olvasható olyan változat, miszerint Helené nem is járt Trójában, hanem Egyiptomban várta hűségesen férjét. H. Fränkel (1962², 322 jz. 7) meggyőzően úgy magyarázta a vakság anekdotikus mozzanatát, hogy Sztészikhorsz valószínűleg nem testileg nevezte vaknak magát, hanem mint aki képtelen a magasabb igazság felismerésére, amit az életrajzi hagyomány szó szerint értett. A szerelmi hűtlensége miatt megvakult Daphnisz története, melyet a költő állítólag szintén feldolgozott, a *palinódiával* állhat összefüggésben.

² Pindaros is akkor írja leghosszabb versét, a negyedik püthói ódát, amikor jellegzetesen epikus témát, az Argónauták expedícióját választja. Quintilianus találó megfogalmazása szerint Sztészikhorsz az epikus költészetet hordozta líráján (*inst. or.* 10. 62). Homérosszal is felvehetné a versenyt – véli a rétor –, csak nem ismer mértéket, és „szétfolyik”.

terben, hanem lírai versmértékben.³ Könnyen elképzelhető, hogy a későbbi antikok esetleg csak neve alapján hitték kardalköltőnek (*Szté[szi]*: „állít”; *khorosz*: „kar”). Ám az is elképzelhető, hogy a himerai mester ténylegesen kardalokat írt, ami ezt a hagyományban egyedülként továbbélő ragadványnevet szülte.⁴ Verseinek hosszúságával nem érvelhetünk a kardal-hipotézis ellen, mert nem szabad alábecsülnünk a görög karok talpraesettőségét s azon képességét, hogy akár hosszabb műveket betanuljanak. Másfelől a hagyomány, hogy Sztészikhorosz triádikus formát használt, vitatott értelmezésű.⁵ Ám még ha így volna is, röviden már jeleztük, hogy a triádikus szerkezet nem egyenértékű a kardal műfajával. A magunk részéről tehát egyik nézet igazságát sem látjuk bizonyítottnak sem a hagyomány, sem a fennmaradt szövegmenyiség alapján, így megmaradunk a *non liquet* („nem bizonyos”) álláspontonál, s csak azért tárgyaljuk költőnket a kardalszerzők között, mert a legtöbb kézikönyvben ezt a besorolást találjuk.

Sztészikhorosztól két töredékes költeményt ismerünk némileg jobban, mindkettőt papiruszról. Az egyik (több kisebb töredék sorozata) a *Gérioneisz* c. költemény, mely Gérionész és Héraklész párviadalát ábrázolja. Míg Gérionész a hagyományban háromtestű ogre⁶, Sztészikhorosz jellemében és fizikai valójában is megnesemesíti, humanizálja alakját. Akárcsak Akhilleusz, ő is bátran vállalja a hősi halált, s párbeszéde anyjával, Kallirrhoéval a görög hős és Thetisz megható páros jelenetére emlékeztet. Halála is az epikus hőséhez méltó, melyet a költő Homérosz híres mák-hasonlatával szemléltet:

(a húrhoz illesztette a nyilat, mely) az emberölő, tarkanyakú Hüdra fájdalomába (volt mártva). Csendben s lopva a homlokának eresztette, mire az átfürta ellenfele húsát és a csontjait az isten akarata szerint: keresztülhatolt fejtetőjén a nyilvessző, s biborszínű vérrel szennyezte be a vértet és sebzett testét. Előrehanyatlik Gérionész nyaka, mint amikor a mák lágy testét megcsúfolva levelét hullajtva (lehajtja fejét).⁷

(fr. S15. col. 2. 5–17)

³ Ld. Davies 1988, 53, aki Sztészikhorosztól és Ibükosztól is elvitatja a kardalköltő státuszát.

⁴ Homérosz nevét is értelmezték már „Összeragasztó”-ként, Hésziodoszét „Dal-Ontó”-ként vagy „Útkedvelő”-ként (a kis-ázsiai Küméből vándorolt Boiótiába).

⁵ A *ta tria tū Sztészikhoriū* („Sztészikhorosz háрма”) kifejezés vonatkozhat a *palinódia* elhírestült első három szavára, nemcsak a kardal szakaszaira.

⁶ A szó alapja a latin *Orcus* („alvilág” / „alvilág istene”).

⁷ Hom. *Il.* 8. 306–308: *Miként a mák féloldalra hajlítja fejét, melyet a kertben termése és a tavaszi szél terhel, úgy csuklott le (Gorgüthión) sisaktól nehezített feje.*

A görög költészetben az efféle utalás (allúzió) nem költői ötlet hiányát jelenti, hanem azt, hogy a költő tág irodalmi hagyomány részesének tekinti magát, ami a legnagyobb dicsérettel ér fel. Követelmény persze a *variatio*, vagyis hogy az előkép ne szó szerint ismétlődjék, hanem új megfogalmazásban, új elemekkel gazdagodva (amilyen itt az eposzban nem szereplő máklevél). A homéroszi hasonlat azonban szellemes utalásnál és pusztá ornamentumnál nagyobb szolgálatot tesz Sztészikhorosznak: ezzel láttatja közönségével, hogy Gérüonész immár nem háromfejű *szörny*, hanem egyfejű homéroszi *hős*.

Figyelmet érdemel még, ahogy a költő az elbeszélés tempójának meglassításával az események dinamikáját érzékelteti. Ez a nagyobb szabadságot megengedő időkezelés – jöllehet éppen a harci jelenetknél Homéroszra is jellemző – virtuóz formában (váltakozó lassításokkal és gyorsításokkal) olyan érett kardalköltő sajátja lesz, mint Pindarosz. A nyíl húrhoz illesztése a hiányos szöveg alapján kínos lassúsággal lehetett ábrázolva, szinte látjuk Héraklész higgadt, szakszerű és koncentrált mozdulatait, ahogy kihúzza az íjját, céloz és lő. Még az is lépésről lépésre követhető, ahogy a lőfegyver először a húsrétegen, majd a koponyacsontot fúródik át, s a vér hirtelen bíborpatakokban árasztja el testét, miközben a fej előrecsuklik.

A második töredék 1974-ben került elő egy Lille-ben őrzött múmia papiruszrétegekből kasírozott álarcából (ún. múmia-kartonázból). Ez a leghoszszabb összefüggő töredék Sztészikhorosztól, mely a *Thébaisz*ból származik. A költemény a thébai uralkodócsalád, a Labdakidák sorsát beszélhette el, s a fennmaradt részletben Eteoklész és Polüneikész anyja⁸ szól Teiresziaszhoz, a jóshoz, s kéri, hogy ne rettentse rémes előrejelzéseivel, mert ő még lát lehetőséget arra, hogy a fiúk megegyezzenek a hatalom elosztásáról (az események sorában tehát közvetlenül Oidipusz halála után vagyunk). Nézetét azzal indokolja, hogy a halandók dolgaiban nem létezik semmilyen állandóság, mert az istenek hol ezt, hol azt szabják ki az emberre:

(...) fájdalmaidat ne tetézd tovább súlyos gondokkal s a jövőt illetően ne nyiss nekem aggasztó kilátásokat! Mert a halhatatlan istenek e földön nem tették örökkéssé a vizslyt a halandók között, ahogy a barátságot sem.

(fr. S222b 201–208)

⁸ A név nem maradt fenn, így nem tudjuk, hogy a költő az Epikaszté vagy az Iokaszté változatot használta-e.

Sztészikhorosz ezzel az életbölcességgel ismételtlen Homéroszhoz kapcsolódik:

(Odyszeusz a kérőknek): *Nem hordoz a föld jelentéktelenebb dolgot az embernél! Míg az istenek erőt adnak neki s teste ép, azzal henceg, hogy semmi baj nem érheti, amikor viszont a boldog istenek rossz időket hoznak rá, hát kénytelen azt is elviselni szenvedő szívvel. Olyan ugyanis a földi halandók lelkiállapota, amelyet nap mint nap (ep' émar) ad neki az emberek és istenek atyja.*

(Hom. *Od.* 18. 130–137)

Miközben a költő ezzel is az epikus előkép hűségese követőjének bizonyul, olyan gondolatot fogalmaz újra, mely éppen az archaikus lírában teljesebb ki. Az emberi létmód és psziché (a görögben *noosz* vagy *thümosz*) változékonysága először Arkhilokhosznál olvasható lírai formában. Az iamboszköltő – ión alakváltozatban ugyan, de – szó szerint átveszi a változás ritmusát jelző „napról napra” kifejezést, amely Homérosznál (részben hasonlóan a modern szóhasználatához) a határozatlan tartalmú, igen rövid idő tipikus kifejezése.

Olyan az emberek lelkivilága (thümosz), Leptinész fia, amelyet Zeusz naponta (ep' hémerén) éppen ad neki.

(Archil. *fr.* 131)

Pindarosz legutolsó (Kr. e. 446) fennmaradt költeményében, a nyolcadik püthói óda befejező passzusában (88–97) ugyanezt a mélabús életérzést önti szavakba: az ember egy-egy sikerétől hajtva szinte szárnyakat növeszt, de öröme rövid ideig tart, s hamarosan lehervad. *Nap fia⁹, mi is az ember, mi nem az ember? Árnyék álma csupán. Amikor azonban isteni fény ömlik el rajta, ragyogás és boldogság az osztályrésze.*

A tragédia a líra közvetítésével örökli meg ezt a gondolatot, a görög peszsimizmus egyik bámulatos megnyilatkozását. Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban* c. tragédiájában olvassuk a hajdani thébai király intését Thészeusz-nak, Athén urának:

⁹ Itt az *ep' émar*, *ep' hémerén* jelzői változata *epámeroi* (95) szerepel. Fränkel (1946, 131–145) a hagyományos gondolat ismeretében teljesen meggyőzően állítja, hogy a szó itt sem az ember életének rövidségére utal (ahogy azt görög eredetű *efemer* szavunk mai használata sugallja), hanem kiszolgáltatottságára a nap s ezzel együtt az istenek (Zeusz) szeszélyének.

Ó Aigeusz szeretett fia, csak az istenek mentesek az öregségtől s haláltól, minden mást elmos a hatalmas idő. Elmúlik a föld ereje, elmúlik a testé is. Meghal a bizalom, s bizalmatlanság rügyezik helyén, s nem ugyanaz a széljárás sem a barátok között, sem város és város között: ezeknek előbb, másoknak később keseredik meg boldogságuk, majd újból édesre vált.

(Soph. *Oid. K.* 607–615).

Sztészikhorosz tehát – hogy összegezzük az elmondottakat – mintha két kor-szak határán állna. Szoros kapcsolódása Homéroszhoz témában és kifejezési eszközökben jelzi az epika még élő-eleven hatását, ám újításai egyértelműen a líra és a kardal önálló útkeresése felé mutatnak.

Földije, a szintén dél-itáliai (rhégioni) Ibükosz, akinek műveiből az antikok még hét kötetre valót ismertek, némileg más színekkel dolgozik. Néhány szép töredéke Erósz sötétkéi szempilláiról és a szerelem viharos hatalmáról az aiol *melosz* közelébe emeli, ám ezek a költemények biztosan nem kardalok, hanem *monódiák*. Leghosszabb töredéke a Polükratésznek szóló költemény, melyet triádikus szerkezete és hangvétele alapján akár kardalnak is tekinthetünk. Ám Ibükoszra ugyanazok az előadással kapcsolatos kételyek érvényesek, amelyeket az idősebb pályatárs kapcsán jeleztünk.

Polükratész Szamosz szigetének zsarnoka volt Kr. e. 538 és 522 között. Ibükosz mindenképpen közelebbről ismerhette az uralkodót, valószínűleg járt udvarában, virágzása tehát a 6. század második felére tehető.¹⁰ Ez az ismeretség szülhette a következő költeményt, melynek kezdete sajnos hiányzik a papiruszon:

(...) (a görögök) a dardán¹¹ Priamosz nagy, híres és boldog városát kifosztották Argoszból felkerekedve a hatalmas Zeusz döntése szerint, a szőke He-

¹⁰ A hagyomány szerint ebben az időben tartózkodott a szigeten Anakreón is. Ibükosz sokat tanulhatott tőle szerelmi költészetében. Plutarkhosz (*de garull.* 509 E–F) és egy epigramma (*Anth. Gr.* 7. 745) őrizte meg azt az anekdotát, miszerint Ibükoszt egy útján rablógyilkosok támadták meg és végeztek vele. A költő a fölötté elszálló darvakhoz fohászkodott bosszúért. A darvak haragja később nem várt módon be is teljesedett, amikor a gyilkosok a színházban ülve s darvakat látva elhúzni az égen, fennhangon gúnyosan emlegették Ibükosz „bosszúállóit”, ezzel árulva el magukat. A monda születésében közrejátszhatott az is, hogy a görög *ibüx* szó (elterjedtebb formában „*ibisz*”) madarat (egyiptomi pelikánt) jelent. A történetet Schiller dolgozta fel híres balladájában (*Die Kraniche des Ibykus*).

¹¹ Dardanosz trójai király leszármazottja.

lené szépségéért sokszor megénekelt csatákat víva a könnyes háborúban. S a nyomorult Pergamont az aranyhajú Küpris¹² miatt végzetes elvakultság szállta meg. Most viszont nekem nem célo^m megénekelni a vendégahagyó Pariszt, sem a kecsesbokájú Kasszandrát, sem Priamosz többi gyermekét, sem a magastornyú Trója bevételének szörnyűsége napját, sem a hősök büszke vitézkedését, akiket az öblös és sokszegecsű hajók hoztak a város pusztulására, megannyi daliás harcost, akiken a hatalmas Agamemnón, Pleiszthenész leszármazottja uralkodott, emberek vezére, a nemes Atreusz szülötte. Ezeket a bölcs helikóni Múzsák bejárhatnák beszédükkel, halandó-vérű férfi azonban nem sorolhatja el mindet, hogy hajók mekkora száma jutott el Aulisz kikötőjéből az Égei-tengert szelve Argoszból a lónevelő Trójába, bennük ércpajzos férfiak, akhájok fiai, közöttük a legkitűnőbb dárdavető, a gyorslábú Akhilleusz s a hatalmas-harcias Aiasz, Telamón fia (...), akit az aranyszalagos Hüllisz¹³ szült, kihez Tróiloszt¹⁴ bájos szépsége miatt trójaiak és danaók mint rézhez a háromszor tisztított aranyat hasonlították. Velük együtt, Polükratész, a szépség örök időkre szóló híret fogod mindig birtokolni dalomnak és híremnek köszönhetően.

(Ibyk. fr. S151. 1–48)

A töredék terjedelmes részében, mely valószínűleg a vers közepén foglalhatott helyet, Ibükosz homéroszi anyagot görget maga előtt, és ez a technika nagyban emlékeztet Sztészikhoroszra. A téma a trójai háború, s a költő mintha az akháj és dardán erőket készülné katalógusba foglalni. Ám milyen ravasz módszert választ erre! Néhány bevezető mondat után a már ismerős megszokási fordulatot alkalmazza: *Most viszont nekem nem célo^m megénekelni a vendégahagyó Pariszt (...)*. Vagyis az alkalmi költőnek fontosabb feladata, közvetlenebb megénekelnivalója van, ami a mítoszból csak szemezgetni engedi az alkalomnak éppen megfelelőt. Hasonlóképpen tért át Alkman kara Ágidó dicséretére. Ibükosz azonban nem ezt teszi, hanem tovább beszél az ellenfelekről, vagyis arról, amiről *nem* beszél.¹⁶ E furcsa rétorikának nyilván valami célja van,

¹² Aphrodité istennő mellékeve, egyik kedvenc tartózkodási helyéről, Küpros szigetéről („Küproszí”).

¹³ Egyébként ismeretlen nimfa (?).

¹⁴ Priamosz király egyik fia.

¹⁵ A „nekem” itt egyértelmű költői öntudattal szól. A „célo^m” helyett a görögben *epithumion* („vágyam”) áll: Ibükosz az alkalom jelentette köötöttséget úgy tünteti fel, mintha az tulajdon kénye-kevede volna.

¹⁶ Hasonló, de nem ennyire látványosan kiélezett ellentmondást figyeltünk meg az alkmani

s nem is nehéz belátni, hogy mi az: a *nem* és az *igen* ilyen sajátos keveredése azt üzeni, hogy a katalógus, mely végül igen hosszúra nyúlik, valójában önmagán túlra mutat. Azért tagadja magát, mert a költőnek nem a mítosszal van dolga, hanem Polükratésszal. Így jelzi tehát, hogy az elbeszélése csak példázat, *paradeigma*.¹⁷ Ami a korabeli hallgatóságnak valószínűleg eleve világos lehetett, azt a töredék olvasója a végén tudja meg: az uralkodó dicsértetét szolgálja minden, ő az, aki hasonlóan szép, erős és dicsőséges lesz, mint a Trója alatt harcolók, persze csak ha a költő, mint Homérosz tette saját hőseivel, dalban megörökíti hírnevét, ami lám, meg is történt.¹⁸

Ez az alkalomhoz szabott jelleg, ami Sztészikhorosz maradványaira egyáltalán nem jellemző, akkor jutott igazán jól kifejezésre, ha a vers elején is megvolt a kapcsolat az aktualitással¹⁹ vagyis a költemény gyűrűs szerkezetű volt, ami már Homéroszból ismert, de a lírában vált uralkodó szerkesztési elvvé (*Ringkomposition*): Polükratész – mítosz – Polükratész. Ibükosznak ilyenformán sikerült megalkotnia az első (?) aulikus alkalmi költeményt. Míg Alkman verse ünnepet ír le és istennőt énekel meg, addig Ibükosz teljesen az emberi szférában mozog, s onnan tesz rövid, csak illusztrációnak szolgáló kirándulást a hősök (és istenek) világába. Nem tudjuk, hogy pontosan mi lehetett az *enkómion*²⁰ apropója, de Polükratésznek mindenképpen jelen kellett lennie, mert a költemény befejezésének közvetlen megszólítása (*vocativus*) odafordulást (*apostrophé*) és akár rámutatást (*deixisz*) feltételez. Mindez utalhat a megrendelő és a megbízásra dolgozó költő kapcsolatának merkantilis elemektől sem mentes alapjaira. Ám a görög költészet elég finom ahhoz, hogy ilyen jellegű kényes viszonyokról ne tegyen egyértelmű említést.

Még egy utolsó megjegyzés Ibükosz éneke kapcsán. Míg Alkman éneke felolvadt a karéban, Sztészikhoroszéval nem találkozunk, Ibükoszé büszkén elő-

kar önmagát lefestő szavai és a leírás hatékonyságának tagadása között. Thomas Mann *József* regényében a főszereplő hosszú oldalakat beszél a fáraó előtt úgy, hogy közben bevezetőjében azt állítja: minderről nem beszél majd.

¹⁷ A trójai események ilyen sűrített és lényegre törő, ugyanakkor egyértelműen a vers alkalmi célját szolgáló bemutatásában remekel Bakkhülidész tizenharmadik győzelmi ódája is.

¹⁸ Az archaikus lírára mint élő előadásra szánt műfajra jellemzők az ilyen „tetten ért szavak”, ill. „önbeteljesítő jóslatok”.

¹⁹ Polükratész megszólítását H. Fränkel (1962², 328) teljes joggal feltételezi a vers elején is. A központi téma, Helené végzetes szépsége, már itt az elején megszólalhatott, és a fennmaradt kezdősorokban folytatódott. Kúprisz hálóját, vagyis a szerelem csapdját Ibükosz egy másik híres töredékében is említi eltérő megfogalmazásban (*fr.* 287. 4).

²⁰ Az *enkómion* eredetileg embernek szóló dicséretet jelentett az istennek címzett *hümnosszal* szemben (Plat. *rep.* 607 A 4).

térbe lép. Célja és akarata van, s bár a Múzsáknak homéroszi módon alárendeli magát, a végén öntudatosan jegyzi meg, hogy a megénekelte uralkodó híre csak akkora, amekkora a költőé: a dálnok hírneve az elsődleges.²¹ Ez az én-közpon-túság akár amellet is szólhatna, hogy Ibükosz egy személyben *monódiaként* adta elő versét, ám a későbbi fejleményekből tudjuk, hogy a többtagú kar ké- pes volt a költő énjét is kifejezésre juttatni.

Keosz szigetén a Kr. e. 6. század derekán született Szimónidész, aki a ha- gyomány szerint az embert dicsőítő költemény (*enkómion*) fejlődésének új irányt szabott. Életéről – mint azt már megszokhattuk – keveset lehet tudni. Ezt a keveset pénzsóvár jellemének nem éppen kedvező rajza tölti ki (állandó jelzője a *kimbix* – „zsugori”). Hogy mennyi az igazság ebből, nem tudni, ám ezzel összhangban a költőt gyakran látjuk forrásainkban a hatalmasok asztala körül sertepertélni.²² Ha így történt is, tudta, hogy a költő a gazdagok kegyére van ráutalva, de a gazdagnak is szüksége van a költőre, hogy dicsőségét meg- örökítse, ahogy Polükratésznek is szüksége lehetett Ibükoszra.

Műveiből csak kevés maradt fenn (főleg más szerzőknél megőrzött idéze- tek formájában), ám később számos epigrammát tulajdonítottak neki, amely- nek szintén mestere lehetett. Töredékeiből bölcs, néha ironikus költő szól hoz- zánk, aki a legnemesebb pátoszig is képes felemelkedni. Egy Szkopasznak írt bordalban a tökéletes erényesség lehetetlenségére világít rá, a lindoszi Kleobulosznak szóló versben az örökkévalóságra áhító ember törekvések hiábavalóságára, Danaé-sírámban pedig a csecsemő Perszeusszal egy láda fenekén tengeren hanykolódó argoszi királylány magányos panaszát foglalja szavakba.

Legnagyobb újítása azonban a győzelmi óda (*epinikion*: *epi*= „ra/-re-”, *nik(é)*= „győzelem”) lehetett, mely sportversenyek győzteseinek dicséretére szerzett alkalmi költemény volt. A sportvetélkedőket, főként a négy öszgörög ünnepi játékot (a helyszín szerint olümpiai, püthói, nemeai és iszthmoszi ver- senyeket) ebben az időben már nagy érdeklődés kísérte. Ezeket két- vagy négyévente rendezték meg, ekképpen minden évben sorra került valamelyik. A legnagyobb szó az volt, ha egy sportoló mind a négyet „zsinórban” meg-

²¹ Az uralkodó és a költő látványos párhuzamához a vers végén (*szphragisz*) vö. Pind. *O.* 1. 115 sk. Ugyanez (feltehetően szarkasztikusan) Lucanus és Caesar (valamint Nero?) vonatkozásá- ban (*Phars.* 9. 982–986).

²² A Pindarosz-szkholionok szerint (schol. ad *O.* 2. 29d) például a gelai csata idején (Kr. e. 476) éppen Sziciliában tartózkodott, és békítőleg lépett fel Thérón és Hierón között. De meg- fordulhatott a Szkopaszok udvarában is, akik az észak-thesszáliai Krannón urai voltak (az ezzel kapcsolatos anekdotát ld. a következőkben).

nyerte, s ezzel *periodonikész*²³ lett. A győzelem helyszínén is elhangozhatott egy rövid dicsőítő dal (a mai „hymnusz”-nak megfelelően), melyet a hagyomány szerint még Arkhilokhosz szerzett.²⁴ Az igazi ünneplés azonban szülővárosában várta a bajnokot. Családjá és a város előkelőségei fogadták, s a kettő néha nem vált el egymástól, hiszen a sportolók rendszerint valamennyien arisztokrata családok szülöttei voltak. Ünnepi menetben keresték fel a helybéli isten szentélyét, hogy köszönetet mondjanak segítségéért, s ez különösen jó alkalmat teremtett a győzelmi kardal előadására. Az ünnep aztán a győztes házában folytatódhatott késő estig lakomával, zenével, (bor)dalokkal. Az *epinikion* megírására a család neves költőket kért fel, akiket busásan meg is fizettek.

Szimónidész is számos, Görögország legtávolabbi szögleteiből érkező megrendelésnek tehetett eleget, mígnem hírét elhomályosította Pindaroszé. Győzelmi ódáit az alexandriai filológusok a sportesemények jellege szerint csoportosították (két másik beosztási módot találunk majd a másik két nagy *epinikion*-költő esetében).

Fájdalmas vesztesége a görög irodalomnak, hogy mindebből semmi sem maradt ránk. Be kell érünk két igen kurta idézettel más szerzőktől, és egy anekdotával.²⁵ Eszerint Szimónidészt a krannóni Szkopasz megbízta azzal, hogy ökölvívó győzelmére²⁶ kardalt szerezzen.²⁷ Mivel Polüdeukész (latinus néven Pollux) a bokszolók védnöke volt, Szimónidész jónak látta, ha a költemény mítosza róla és ikertestvéréről, Kasztórról szól. Ez fontos adalék arra vonatkozóan, hogy valószínűleg Szimónidész győzelmi ódáinak is kötelező eleme volt a belső elbeszélés. A megrendelő szerint azonban túlzásba vitte a dolgot. A kész költemény inkább a Dioszkurosokról (Kasztór és Polüdeukész összefoglaló neve) mint a győztesről szólt, amiért Szkopasz megtagadta a fizetséget. Azt mondta, kérje azt a megénekelt istenektől. Amikor a banketten ültek egy hosszú asztalnál, közöttük Szimónidész is – eszerint a kardal költője

²³ A *periodosz* a görögben még útra s nem időre („periódus”) vonatkozik: a *periodonikész* eszerint körbejár (*peri*-= „körbe”, *hodosz*= „út”) a versenyek helyszínein, s mindegyiket sorban megnyeri (*-nikész*).

²⁴ Pind. *O.* 9. 1 sk. A vers, mely elég általános lehetett ahhoz, hogy bármely győztes bármilyen győzelme kapcsán megszólaljon, nem maradt fenn, csak az elején álló híres rituális kiáltás (*ténela kallinike*).

²⁵ Cic. *de or.* 2. 86 és Quint. *inst. or.* 11. 2. 11–15.

²⁶ A „boksz” szavunk a *pūx* („ököllel”) határozószóra megy vissza.

²⁷ Cicero váltig írásról beszél, ugyanakkor a költő *énekeli* a dalt, jóllehet egymaga. A derék római nyilván nem értésült pontosan a győzelmi óda előadási körülményeiről, így nem tekinthető bizonyítéknak a monódikus elmélet mellett.

részt vett a bemutatáson, akár vezethette is a kart –, a költőt két lovas ifjú hívta ki a házból, mely a háta mögött nyomban romba dőlt, maga alá temetve mindenkit. Így mentették meg a Dioszkuroszok a költőt, aki dalba foglalta őket, s pusztították el Szkopaszt, aki nem ismerte el az istenek magasztalásának létjogosultságát.²⁸ Ez a történet, bár kétségtelenül sok mesés elemet tartalmaz, ahogy azt már Quintilianus is gyanította, a mítoszbeszélést és a szerző személyes jelenlétét illetően valószínűt állít.

Egy másik monda szintén a költő bére körül forog.²⁹ Eszerint a rhégioni uralkodó, Anaxila(o)sz, aki öszvérek vontatta fogattal győzedelmeskedett, megbízta volna a költőt a győzelem megéneklésével. Ám Szimónidész kevesellte a honoráriumot, mert a feladat különösen kényesnek számított. Míg ugyanis a lovaskocsival szerzett győzelem a legmagasabbrendű sikerként volt elkönnyelve, a félig szamar öszvérek dolgos és hasznos, ám a görögök szemében lenézett állatok voltak.³⁰ Ez magyarázza, hogy Olümpiában csak rövid ideig voltak műsoron öszvérhajtó versenyek.³¹ Így talán érthető, ha Szimónidész nem lelkesedett a megbízatásért. Anaxilasz erre megemelte a bért, mire a kapzi költő bele is ment az „üzletbe” s a következő módon kezdte költeményét:

Üdvöz' legyetek szélesebb lábú lovak leányai!

Ha a keózi költő jellemhibás volt is, humorban nem szűkölködött. Az öszvérek szellemes körülírása mint „lovak leányai” (a görög öszvérek lókanca és hím szamar ivadékaik voltak) megkerüli a kényes kérdést, s ezzel finom ironiával körülengett költőiséget teremt. Mivel a görög költészet amúgy is hajlamos hétköznapi dolgokat körülírással megemelni,³² könnyen elképzelhető akár az is, hogy Arisztotelész (vagy forrása) ezt a természetes hajlamot hagyta figyelmen kívül, s találta ki magyarázatára az anekdotát. Korántsem biztos, hogy

²⁸ A történet azzal folytatódik, hogy Szimónidész emlékezetből, az ülőhelyek alapján azonosította a szétroncsolt tetemet, s ezzel a tétivel feltalálta az emlékezés technikáját, az ún. *mnémotechnikát*. Hozzá kapcsolják még a Lessing *Laokoónja* kapcsán elhíresült mondást, mely szerint a költészet beszélő festészet, a festészet pedig néma költészet. Lessing egyébként találóan a „görög Voltaire”-nek nevezte Szimónidészt.

²⁹ Aristot. *rhet.* 1405 B.

³⁰ Ld. Griffith 2006 rendkívül tájékozott és izgalmas tanulmányát.

³¹ Három ilyet azonban maga Pindaros is megénekelte. Az egyik verssel hamarosan közelebb-ről fogunk foglalkozni.

³² Ld. például Pindarosznál a „hideg szelek gyógyszerre” körülírást a „kabát” (*O.* 9. 97), az „égetett föld” kifejezést a „cserépkorsó” (*N.* 10. 35) helyett.

Szimónidész emelt bért követel(hetet)t volna a feladatért, mert ilyen kifejezési formák eleve a költői mesterség fogásaihoz tartozhattak.³³

Végül Arisztophanész egyik komédiájából tudjuk, hogy a szimónidészi *epinikionok* – valószínűleg éppen szellemességük miatt – hosszú ideig népszerű előadási darabok maradtak.³⁴ Bizonyíték ez arra is, hogy az igazán jó kardalt első megszólalása után a közvetlen alkalomtól függetlenül is elő lehetett adni – valószínűleg magánszámként –, s a (vacsora)közönség hálásan fogadta az ilyen remeklést. A fiával elégedetlen Sztrepzsiadész így joggal várná el a nebulótól, hogy az valamilyen veretes költeménnyel, például Szimónidész nevezetes Kos-dalával lepje meg nevelésébe sok pénzt ölő atyját:

Énekeld a Kost, hogy mint nyírták meg!

A mondatba illesztett idézés módja nem feltétlenül adja vissza Szimónidész eredeti szavait, ám annyi bizonyos, hogy költőnket ezúttal sem hagyta cserben jó kedélye. A győztest valószínűleg Kriosznak, azaz Kosnak hívták, s ez adta a költőnek az ötletet, hogy eljåtsszék nevével. A sportolók haját ugyanis, akár csak a birkákét, rövidre nyírták. Vagy lehet, hogy a „nyírás” a mérkőzés alatt történt, s eszerint Kosunkat jól „megtépték”, ám még így is képes volt győzni – a költő így érzelmeinkre is apellálna. Vagy a vesztes megcsúfított külsejének leírásával lenne dolgunk? A győzelmi óda érthető módon a győztesről beszél, de van arra példa, hogy ellenpontként felvillantja a vesztes szomorú alakját is.³⁵ Vajon Szimónidész ezt a pillanatot hangszerelné burleszk-komikus felhangokkal?

Minderre nincs válasz, s így helyénvaló, hogy ezt a fejezetet, melyben továbbra is számos rejtélyt kellett fessegetnünk, a csodálkozó kérdés jegyében zárjuk. Szimónidész elveszett *epinikion*-költészete olyan kérdőjel, mely izgott várakozással tölti el az olvasót: vajon milyen irányt is vesz majd kitalálója nyomán e különleges műfaj útja? Pindarosz és Bakkhülidész költészetével már biztosabb talajon állunk, hogy választ találjunk erre a kérdésre.

³³ Hozzáteesszük, hogy a görög szöveg versmértéke ún. *elegiambos* vagy *iambelegos*, egy fél hexameter (*hémiepesz*) és egy fél *iambikus trimeter* összeillesztése, ami később a győzelmi ódák egyik tipikus versmértékévé lép elő. Bonyolultabb, továbbfejlesztett formája a *daktiloepitritus*. Az *elegiambos* másik neve (*enkómiologosz*) arra utal, hogy a versmértéket a dicsőítő költészet (*enkómion*) használja.

³⁴ Aristoph. *Nub.* 1356.

³⁵ Pind. *P.* 8. 86 sk.

A MÚZSÁK PAPJA

Pindarosz a Kr. e. 6. század utolsó negyedében született Boiótiában, egy Thébai melletti kis faluban, Künoszkephalaiban. A legendás életrajzok¹ szerint költővé avatása már csecsemőkorában megtörtént: a természetben szendergő csecsemő ajkára méhek telepedtek, és mézzel tapasztották be. Ettől lett hangja olyan édes.² Pályája átívelt az 5. század első felén, a kardalműfaj, amelyben a legtöbbet alkotott, a győzelmi óda volt.³ Ezzel vívta ki a kortársak és az utókor feltétlen elismerését: már az antik életrajzi legenda szerint a költőnek külön trónusa volt Delphoiban, s amikor Apollónnak áldoztak, Pindaroszt valóságos papnak kijáró tisztelettel fogadták. Nagy Sándor később, amikor meghódította Görögországot és elfoglalta Thébait, nagyrabecsülése jeléül egyedül a költő házát kímélte meg a városban. A császárkori római rétor, Quintilianus, akinek találó véleményét már többször idéztük, művének irodalomtörténeti fejezetében nemes egyszerűséggel *novem lyricorum longe princeps*-ként (*a kilenc lírikus közül messze az első*) emlegeti, amit gondolati és kifejezésbeli gazdagságával, szélesen áradó ékesszólásával érdemelt ki.⁴ Így Horatius is joggal tartja őt utánozhatatlannak.⁵

Az alexandriai filológusok még tizenhét könyvre oszthatták Pindarosz terjedelmes életművét. Az elején álltak a kultikus, istenek ünnepeivel kapcsolatos

¹ Ezek a bizánci kéziratok prózai „előszavaiként” hagyományozódtak. A Milánóban őrzött *codex Ambrosianus* tartalmazza az ún. *vita Ambrosianát*, a vatikáni kézirat az ún. *vita Thomand* (Thomas Magister bizánci filológus munkáját). Ezenkívül ismert még egy verses (hexameteres) életrajz is. Egy bizonyos Khamailéon nevű szerző már a Kr. e. 4. században foglalkozott Pindarosz életrajzával.

² A méh, méz és költészet a görög felfogásban összetartoznak. Állítólag Szimónidész volt az, aki a gyűjtőgető méh és költő alakját először (?) összekapcsolta (*fr.* 593). A képzetet támogatta, hogy a görögben a dal (*melosz*) és a méz (*meli*) valamint a méh (*melissza*) szavak hangalakra nézve igen hasonlóak. Nesztór hangja már Homérosznál is édesebben csurran, mint a méz, olyan tehát, mintha költészet volna (*Il.* 1. 249).

³ Első fennmaradt győzelmi ódája, a tizedik püthói óda Kr. e. 498-ban született, az utolsó, a nyolcadik püthói 446-ban.

⁴ Quint. *inst. or.* 10. 61.

⁵ Hor. *carm.* 4. 2.

formák: a *hümnoszok*, *paianok*, *dithüramboszok*, *proszodionok*, *partheneionok* *hüporrhémák*.⁶ Szinte valamennyi két-két könyvre valót adott ki. Ezek után következtek az „emberi” műfajok egy-egy tekercsben: *enkómionok*, *szkolionok* (ez utóbbi kettőt később egy kötetbe vonták, mert nem érezték a különbséget), *thrénoszok*, vagyis siratódalok, végül az *epinikionok* azaz győzelmi ódák négy kötetben. Ez utóbbi négy kötet maradt fent szinte hiánytalanul, aminek magyarázata, hogy Pindarosz művészete ezekben teljes pompájában ragyog. Eusztathiosz, a Kr. u. 12. század végén élt bizánci filológus ezt úgy fejezte ki, hogy emberibbek a többinél, és a mítoszok kezelése nagyobb tömörséget mutat.⁷ Az első jelző valószínűleg az életmű alapvetően kettős felosztására utal, az utóbbi arra, hogy Pindarosz ebben valóban mintaszerűen egyesíti az alkalmi vonatkozásokat a nagyszabású mítoszszelbeszéléssel. Ez az értékítélet magyarázza, hogy a pindaroszi ódák – az archaikus líra történetében szinte egyedülálló módon – bekerültek az ún. kéziratok hagyományba, vagyis megszületésüktől kezdve a nyomtatott könyvek megjelenéséig folyamatosan másolták őket egyik papiruszról, később egyik pergamenkódexből a másikba.

A többi könyvből is vannak töredékeink, ám ezek – ahogy az archaikus görög líra többi szövegemléke – vagy papiruszletelek, vagy másodlagos idézetek. Főként a *paianok* töredékei számottevőek s engednek betekintést Pindarosz kultikus műfajaiba. A színvonal ugyanolyan magas, és a stílus is nagyon hasonló az *epinikionok*nál megszokotthoz.⁸ Be kell látnunk azonban, hogy a hagyomány adta rituális és előadástechnikai keret ismerete nélkül semmi különbséget nem látunk – mondjuk – egy *paian* és egy *dithürambosz* között.⁹ A siratódalnál vagy *partheneion*nál inkább vannak gyakorlati támpontok, s az *epinikion* maga is más jellegű ünnepet feltételez, mint egy istené. Ez azonban csak a látszat, ugyanis Pindarosz győzelmi ódái távolról sem „szekuláris” alkotások. Több költeménynél szövegszerűen megragadható, még többen in-

⁶ A kifejezés táncsal kapcsolatos (*orkhé-*; innen az *orkhésztra* mint tánra alkalmas emelvény a görög színházban, majd később a zenekar, *orchester* neve). A részletek ismeretlenek, de valószínűleg a kar két félre volt osztva: az egyik fél énekelt és zenélt, a másik táncolt hozzá.

⁷ Eusztathiosz kommentárt írt Pindarosz ódáihoz (Kambylis 1991). Ennek azonban sajnos csak a bevezetője maradt fenn. Magyar fordítása magyarázatokkal Adorjáni 2013b.

⁸ Ez az egyik oka annak, hogy a Lefkowitz által javasolt szigorú kettősség a költő által monódiakusan előadott győzelmi ódák s a kar által énekelt egyéb kultikus műfajok között nem nyer olvasmányélményből táplálkozó intuitív megerősítést.

⁹ Ismételten Harvey (1955) alapvető munkájára hivatkozhatunk, melyben joggal veti fel, hogy talán már a műfaji osztályozást (ún. *eidográfiát*) végző hellenisztikus filológusok sem voltak tisztában az előadás körülményeivel.

kább csak sejthető valamilyen kultikus vonatkozás, mely a győztes ünneplésével összekapcsolódott, s melyre a költő reflektál. Más szóval Pindarosz a földi ünnepbe így vagy úgy mindig bevonja az égieket: a földi történet az égiek visszfénye, s az ad neki értelmet, ha lényegét sikerül a földit meghaladó (transzcendens) összefüggésekre visszavezetni, ahogy az első püthói óda égi-földi kórusa kapcsán már láttuk. Pindarosz költészete tehát minden műfaji határoktól függetlenül egészében a szó nem közvetlen, de talán legnemesebb értelmében „istenes”, mert mindenben az olümposziak működését látja, s képes helyenként olyan elvont (nem mítikus és nem többes) Isten-fogalomig felemelkedni, mely szinte már Platón ideatanát idézi.¹⁰

A következőkben szinte kizárólag az épen fennmaradt győzelmi ódákra összpontosítunk, mert a kedvező hagyományozásnak köszönhetően ezek élhetőek át és elemezhetőek teljes értékű versként. A négy kötet szervező elve – eltérően a Szimónidésznel érvényesülőtől – nem a versenyszám, hanem a versenyhelyszín volt. Ennek megfelelően beszélünk olümpiai, püthói, nemeai és iszthmoszi ódák könyvéről. A sorrend az összegörög (*pánhellén*) ünnepi játékok alapításának felel meg azzal a bökkenővel, hogy az iszthmoszi játékok, melyet a hagyomány szerint Thészeusz alapított, ősbibnek számított, mint a nemeai, melyet az egyik tradíció szerint Héraklész a nemeai oroslán legyőzésének helyszínén, a másik szerint a Thébai ellen vonuló argoszi hősök (élükön Adrasztozzsal) alapítottak. Valójában a kötetek említése antik (eredetű) forrásokban nemegyszer a helyes sorrendet mutatja (olümpiai, püthói, iszthmoszi, nemeai). Vagyis egészen egyszerűen a két utolsó kötet a másolási folyamat valamelyik szakaszában felcserélődött, s nagyjából azt is meg lehet állapítani, hogy mikor: ameddig a versek még papirusztekercsekre voltak feljegyezve (egészen a Kr. u. 1–2. századig), a sorrendnek nem sok jelentősége lehetett, mert a tekercsek fizikailag elkülönültek egymástól. Amikor viszont a második századtól kezdve az irodalmi szövegeket ártírták pergamenkódexekbe, könnyen megeshetett, hogy valaki helytelen sorrendben másolta le az ódákat. Ráadásul az iszthmoszi ódák végéről hiányzik néhány vers (az olümpiai ódák száma tizennégy, a püthóiaké tizenkettő, a nemeiaiaké tizenegy, az iszthmosziaké viszont csak hét vagy nyolc¹¹). A veszteség időpontjában már az iszthmoszi ódának kellett a sor végén állniuk, mert a károsulás veszélyének – mint azt már láttuk – a könyv vége különösképpen ki volt téve. Eusztathiosz érsek a 12. század

¹⁰ Az ötödik iszthmoszi óda bevezető szakaszában Theiát invokálja, aki nem hagyományos olümposzi istenség s itt minden földi fényesség szülőanyjaként szerepel.

¹¹ Aszerint, hogy a hármast és négyest egy vagy két ódának tekintjük.

végén még több iszthmoszi ódából idézett, mint ahányat ma ismerünk, a károsulás tehát valószínűleg későn, a 12. század után következett be (*terminus post quem* – „az esemény, ami után”).¹²

A köteteken belül már a megénekelt sportág jelentőségének rendezői elve érvényesült: elől álltak a négyfogatú lovaskocsi-hajtásban aratott győzelmek – a lovaskocsi igen nagy luxusnak számított, így az ezen győzelmeket megéneklő versek többnyire uralkodóknak szánt dicshimnuszok –, közvetlenül utána az egyetlen (nyereg nélkül megült) lóval aratott győzelem (*kelész*), ezt követően az athlétikai sportszámok (melyeket az ún. *pentathlon* – „öt fáradozás” – kapcsolt össze). Ez a sorrend azonban mindjárt az olümpiai ódák elején felborulni látszik: az első olümpiai óda ugyanis Hierón, szicíliai uralkodó *kelész*-győzelmét ünnepli Kr. e. 476-ból, s csak utána következik az akragaszi Thérón négylovas-győzelme ugyanabból az évből. Az első olümpiai óda kezdete azonban olyan híres volt,¹³ hogy büzantioni Arisztophanész, az a hellenisztikus filológus Alexandriában, aki legtöbbit foglalkozott Pindarossal, pusztán ezért (meg talán azért is, mert az óda az olümpiai játékok alapítását is elbeszéli) az első helyre utalta. A könyvek végére kerültek a rendhagyó esetek, pl. egy fuvolaverseny győztesének dicsőítése (a tizenkettedik püthói óda). Az eredetileg utolsó könyv, a nemeai ódák végére helyezték azokat a verseket, melyek közvetlenül nem összgörög, hanem valamilyen helyi győzelem megörökítésére íródtak (kilencedik és tizedik nemeai), vagy egyáltalán nem is sportgyőzelemre, amilyen a tenedoszi előljáró (*prütanisz*), Arisztagorasz beavatásának szertartására készült tizenegyedik nemeai óda.¹⁴

Pindarosz költői világának megismertetését két jellegzetes győzelmi óda elemzésére bízunk, hiszen az általános szavak helyett maguk a versek többet mondanak, jöllehet a görög szöveg hiánya megakadályozza, hogy a költői nyelv sajátosságait érdemben tárgyaljuk – egyébként is általában igaz a fordításról, amit Thomas Mann a bakelitlemezekről szóló zenéről mond a *Varázshegyben* (*Szép hangok özöne*), hogy olyan, mintha az ember fordítva

¹² A történelmi esemény, mely a legnagyobb károkat okozta a görög irodalom fennmaradásában s mely nagy valószínűséggel az iszthmoszi ódák sérülését is magával vonta, a negyedik keresztes hadjárat volt, melynek részvevői (közöttük II. András magyar király) 1204-ben elfoglalták Konstantinápolyt, a Bizánci Birodalom fővárosát, s a császári udvart könyvtárával együtt több mint ötven évig, 1261-ig tartó száműzetésre (az ún. nikaiai császárság időszaka) kényszerítették.

¹³ A Kr. u. 2. században élt Lukianosz is minden idők legszebb versének nevezi (*Gall.* 7).

¹⁴ Hogy mégis az *epinikion*okhoz sorolták s nem – mondjuk – az *enkömion*ok vagy *szkolion*ok közé, annak az a magyarázata, hogy szó esik benne sportgyőzelmekről, melyeket a címzett kivívhatott *volna*, ha nem jön közbe egy s más.

nézne bele egy színházi távcsőbe: a kép éles lesz ugyan, de perspektivikusan lekicsinyül.

Az egyik vers a rövidiek közé tartozik, s azt mutatja meg, hogy a hosszú verseiről ismert költő tud kis terjedelemben is nagyot alkotni. A másikat a hosszú ódák jellegzetes terjedelme és szerkezete jellemzi: öt triász, százegynéhány sor, a vers középső részében mesterien előadott mítoszbeszélés. Mindkét vers azt bizonyítja, hogy Pindarosz terjedelmi és műfaji kötöttségektől függetlenül nevezhető a forma konvencióit és a mítoszt fölényes tudással kezelő, a nyelv minden ragyogó színében pompázó, ugyanakkor gondolatilag nagyon mély és igényes költőnek, aki tudását úgy tálalja, mintha „istentiszteletet” celebrálna. Büszkén, és méltán büszkén nevezhette magát egyik *paian*-töredékében a Múzsák papjának.¹⁵

Himnusz a Khariszokhoz

[Strófa 1] *Ti, kik a Képhiszosz habjainak jó csikajú vidékét lakjátok örökbe kapván, ó a ragyogó Orkhomenosz énekes-megénekelt úrnői, Khariszok, őshonos Minüaszok őrei, halljátok imámat. Nektek köszönhetően születik minden örömteli és édes a halandók életében, akár bölcs, akár daliás, akár ünnepelt a férfi. A dicső Khariszok nélkül az istenek sem lejtének táncokat s nem ülnek lakomákat, hanem minden égi dolog kincstárosaiként (a Khariszok) az aranyjú Püthói Apollón mellé helyezik trónusukat, s így magasztalják az olümposzi istenatya örök dicsőségét.*

[Strófa 2] *Ó Aglaia úrnő, dalkedvelő Euphroszüné, az istenek leghatalmasabbikának gyermekei, hallgassatok rám, s te is, dalszerető Thalia, rátekintve eme ünnepi menetre, amint az örömteli pillanatban könnyedén lépdel. Azért jöttem, hogy Aszópikhoszt lid dallammal gondosan megénekeljem, mivel egész Minüeia olümpiai győztes lett általad. Perszeophoné¹⁶ feketefalú házába siess most, Échó,¹⁷ apjával tudatva a dicsőséges hírt,*

¹⁵ Fr. 52f 6. Az eredetiben a *prophétész* főnév szerepel „pap” helyett. A szó tartalmilag csak részben fedí a „próféta” fogalmát: míg ez utóbbi „előre megmondó”, a görög próféta inkább „ki-mondó”, aki az isten néha érthetetlen üzenetét a közönségnek kihangosítja, s ezzel értelmezi.

¹⁶ Perszeophoné az alvilág istennője, Hádész felesége.

¹⁷ Visszhang.

s látva Kleodamoszt, mondd neki, hogy fia ifjú fűrtjeit Pizsa¹⁸ dicső völgyében a nagyhírű játékok szárnyas koszorújával övezte.

(Pindaros: Tizennegyedik olümpiai óda)

Ha a győzelmi óda el akarja érni közvetlen célját, hogy az alkalomnak megfelelő költői kifejezés legyen, mely méltó emléket állít a győztesnek, néhány külső szempontnak kell megfelelnie: figyelembe kell vennie a bemutatás körülményeit, jobban mondva meghatározni azokat, továbbá versbe foglalni ama „adatokat”, melyek a győzelmet egyértelműen a győzteshez kötik: nevét, esetleg családját (felmenőit), a győzelem helyszínét (esetleg korábbi győzelmeit, ha vannak ilyenek), korosztályát és a versenyszámot. Mindez száraz és unalmas feladatkör, nem több, mint egy „sportriporter”, a költészet és Pindaros művészete pedig éppen abban áll, hogy ebből mit épít fel.¹⁹

Az olümpiai ódák könyvét ez a mindössze két, azonos versmértékben íródott szakaszból álló (monostrófikus) győzelmi óda zárja. Címzettje, mint az a második strófa közepén kiderül, a boiót Aszópikhosz, Orkhomenosz szülötte, Kleodamosz fia, aki azonban már nem élhette meg fia dicsőségét. A versenyszámot a költő nem nevezi meg, a címből viszont kiderül, hogy Aszópikhosz futó volt.²⁰

A költő azonban nem ezen száraz adatok közlésével kezd, hanem a Khariszok megszólításával. Első helyen nem nevük áll, hanem hatókörük, két földrajzi és egy népnévvel körülírva. Képhiszosz boiótiai folyó, Orkhomenosz a térség legrégebbi városa,²¹ a Minüaszok pedig Boiótia őslakosai, legendás hajósok, az antikvitás „vikingjei”. Pindaros korában Orkhomenosz régi dicsősége már a múlté volt, így a kardal helybéli közönsége hálás lehetett azért, hogy a versben ismét feltámadni látta. A Khariszok valóban őshonos istenségek voltak a vidéken, az ódához szóló antik magyarázatok szerint az őslakosok rejtélyes meteorköveket tiszteltek a Khariszok földi megnyilvánulásaként, s a vers be-

¹⁸ Olümpia.

¹⁹ Az ún. objektív és szubjektív program találkozásához ld. Schadewaldt 1928.

²⁰ A cím formája többnyire a győztes (címzett) neve birtokos esetben, mellette a város neve jelzőként, utána a sportszám szintén dativuszban (képes hely kifejezésére, pl. „futásban”). A cím természetesen nem a költőtől származik, hanem a hellenisztikus filológusoktól, akiknek még rendelkezésükre állhattak bizonyos győzteslisták nevekkal, évszámokkal és versenyformákkal.

²¹ Pindaros a nevet „Erkhomenosz” formában használja, mely a helyi, boiót variáns – a költő ezzel is hódol a város tiszteletreméltó múltja előtt.

mutatásának idejében még állt az istennők szentélye.²² Könnyen lehet, hogy a kardal előadása is ehhez a helyszínhez kötődött, ám erre a kérdésre később még visszatérünk. Mindenesetre joggal nevezi így őket a költő a „Minüaszok őreinek”.

Pindarosz nem tesz tehát egyebet, mint himnikus fohászt intéz a helyi istennőkhöz. Az efféle segítségkérő, megidéző (ún. *klétikosz*) *hümnosz*nak bizonyos műfaji követelményei vannak.²³ Az egyik ilyen, hogy a megidézett (invokált) istenség(ek) hatáskörét pontosan ki kell jelölni. Ennek módja itt a földrajzi megnevezések, majd a második mondat, mely az istennők erejét-képességét (*dünamisztát*) írja körül: *Nektek köszönhetően születik minden örömteli és édes a halandók életében, akár bölcs, akár daliás, akár ünnepelt a férfi.* A Khariszok „szakterülete” ennek megfelelően igen átfogó: minden örvendetes és kellemes dologért ők a felelősek. A *kharisz* ugyanis köznévként is él a görögben²⁴ s jelentése többek között „öröm”, „bájj”, „tetszetősség”. Miközben a költő helybéli, ősi isteneknek tekinti őket, lényegüket az elvont fogalomból vezeti le. A hármasság egyfelől a görög (és általában a klasszikus) irodalom kedves kifejezésformája, mely teljességet és tökéletességet hordoz önmagában is (*trikólon* – *tri*-: „három”, *kólon*: „tag”), másfelől három különböző csoport szabályos mellérendelése, akik életében a Khariszok fontos szerepet játszanak: a „bölcs” a pindaroszi szóhasználatban a szellem emberét, rendszerint tehát a költőt jelöli, a „daliás” a sportolót a verseny pillanatában,²⁵ az „ünnepelt” (az eredetiben *aglaosz* – „ragyogó”) pedig a vers címzettjét, aki az előadás pillanatában már a költő (a „bölcs”) Khariszainak jótékony hatását élvezi. Az istennők tehát egyesítik az intellektuális szférát a fizikaival, a sportot a költészettel.

A költészet patrónái az epikus hagyományban még egyértelműen a Múzsák. Pindarosz tehát különbséget látszik tenni a költészet igazságtartalmaért felelős Múzsák, akikkel szintén igen szoros kapcsolatot ápol, és a tetszetős formáért, valamint a költemény hatásáért kezeskedő Khariszok között. A két istenfogalom persze kiegészíti egymást, s a thébai költő egyformán a Múzsák

²² Paus. 9. 38. 1.

²³ Ezek klasszikus elemzéséhez különféle szövegtanúk alapján ld. Norden 1913, 143–176. A himnikus kifejezési forma legtökéletesebb megnyilvánulása a homéroszi himnuszok és Szapphó nagy Aphrodité-himnusza (*fr.* 1), melyet szabadon Babits is feldolgozott *Laodameia* c. drámájában.

²⁴ Igen jellemző az archaikus költészetre (de már Homéroszra és főleg Hésziodoszra is), hogy elvont fogalmakat isteni rangra emel.

²⁵ A hatodik olümpiai óda kapcsán látjuk majd, hogy a Kharisz megszépíti a sportolót a fizikai erőfeszítése közepette.

és a Khariszok papja is. Most éppen az utóbbiaké, mert ők avatják fel versét, hogy az alkalmat méltóképp megünnepelje, ahogy a győztest is ők tették szépé és sikeressé.

Az első strófa harmadik és egyben utolsó mondata második személy helyett harmadik személyre vált²⁶ s így folytatja az istennők hatalmának magasztalását (a változatosság / *variatio* kedvéért a mondat első fele tagadó, a másik állító). Ha az előző mondatban a „halandók” kifejezés azt jelezte, hogy az isteni hatás földi viszonylatban értelmeződik, most egyértelműen az isteni szférába, az Olümposzra emelkedünk fel. Az előszóban már idéztük az *Iliász* első énekének befejezését, ahol a Múzsák az istenek lakomáján jelentek meg ilyen ceremóniamesteri minőségben Apollón társaságában. Hésziodosznál hasonlóképpen dicsőítik az olümposzi Zeuszt, mindenek atyját.²⁷ Pindarosz tehát itt is a Múzsák és Khariszok kiegészítő szerepkörére hivatkozhat, amikor istennőit hagyományosan múzsai jelenetbe helyezi. Ezzel ugyanazt a hatást éri el, mint a többször emlegetett első püthói óda bevezetése: a győztes földi ünneplését az isteni muzsikával állítja párhuzamba. Miközben a földi szféra legnemesebb előképét az Olümposzon találja meg, az olümposzi kartánc (*chorosz*) az orkhomenosziban tükröződik.

Ennek kifejezéseként a hasonlóan három mondatból álló második szakasz imét leszálló ívet rajzol meg. A megidézett istennőkhöz a költő kérést intéz, s ezúttal nyomatékosan néven is nevezi őket:²⁸ az egyikük Aglaia, vagyis a ragyogó ünnepek istennője (az *aglaosz* melléknévvel – „akit az istennő ragyogóvá tett” – már találkoztunk az első strófában), a másik Euphroszüné, a „Jókedvet-adó”, a harmadik „Thalia”, a „Virágzó”, akit a költő oltalmazó tekintete miatt²⁹ kiemel. A himnuszköltészet műfaji konvenciója szerint, amikor a költő arra kéri az istennőt, hogy tekintsen a karra (a „tekintve” participium a kérés tárgya), valójában állítja, hogy a kérés már teljesült, hiszen a dal éppen zajló előadása nem volna lehetséges a Khariszok eleve meglévő támogatása nélkül.

Az „ünnepi menet” kifejezéssel a kar/költő a bemutatás körülményeire is utal, melyet a korabeli közönség folyamatában láthatott. A görögben szereplő *kómosz* fogalmat tulajdonképpen az *enkómiumból* már ismerjük. Eredetileg vidám és felszabadult ünnepi körmenetet jelentett, a műfaji elnevezésben vi-

²⁶ Norden terminológiájával *Du-Stil* („te-stílus”) helyett *Er-Stil* („ö-stílus”).

²⁷ Hes. *theog.* 68–76.

²⁸ Vö. Hes. *theog.* 909.

²⁹ A tekintet motívumát már Hésziodosz is hangsúlyozta mindhármuk vonatkozásában (*theog.* 909–911).

szont már a *kómosz*okhoz kapcsolódó kifejezési forma jelent meg. Pindarosznál mindkét használat megfigyelhető a lehetséges átmenetekkel, s néha nem egyértelműen meghatározható, hogy a versről vagy annak bemutatási módjáról van szó. Mivel a „*kómosz*” szóhoz a „táncban lépdelő” participium tartozik, jelen esetben egyértelműen a valódi karról van szó. Az is valóság lehet, jöllehet a költői fikció sem kizárható, hogy a verset a Khariszok szentélyéhez vonuló ünnepi sereglet adta elő mintegy mozgás közben *proszodion*ként. Ezt a felfogást támogatja a vers rövidege, egyszerűsége s a triadikus szerkezet hiánya, mely kar esetében mindig valamilyen bonyolult táncformát sejtet.

Érdekes ebben az összefüggésben az „én” azonossága. A mutató névmás („eme”) deiktikus elemként értelmezhető. A kérés megfogalmazója ezek szerint ábrázolhatja magát a karon kívül (így a kar által használt első személyek a költőre vonatkoznak) vagy a kar tagjaként (így az első személy egyszerre jelölne a költőt és a kart). Mindkét esetben a költő valós vagy fiktív jelenlétével számolhatunk az ünnepen. Ezt támogatja a következő mondat „megénekelni jöttem” kifejezése, mely utalhat a költőre, aki valódi vagy fiktív módon megérkezett az ünnepre röviddel a bemutatást megelőzően. Ám érdekes módon ez az állítás sem összeegyeztethetetlen a kar szempontjával. A műfaji konvenciók szerint a kar beszélhet a bemutatásról olyan (fiktív) időpillanattól is, mely kicsivel megelőzi a bemutatást magát.³⁰ Lám, ilyen egyszerűnek tűnő énkijelentésekkel is milyen ravasz hatások érhetők el!

A „líd dallamra” tett utalás azon ritka pillanatok egyike, amikor a vers valamit elárul a kísézőzenéről is, melynek a líd feltehetőleg a hangneme volt. Közlebbit azonban nem mondhatunk erről a bevezető fejezetben ismertetett okok folytán. Itt hangzik el először a győztes neve is: Aszópikhosz³¹ – késleltetve (*retardatio*), a második strófa közepén, ami azonban éppen felhívja az eddig feszülten várakozók figyelmét a győztesre, aki minden bizonnyal jelen van az ünnepen (közvetett rámutatás). Míg az előző szakasz második mondata a Khariszok hatalmát magyarázta, ezúttal a Kharisz(ok) kísérte földi esemény okát adja: „...*mivel egész Minüeia olümpiai győztes lett általad*”. Amit az első szakasz általánosan kijelentett, annak most közvetlen-egyszeri megnyilvánulását tapasztaljuk, továbbá az istennők nemcsak a költői megéneklésért, hanem már a győzelemért is felelősek,³² mely az ok-okozati láncban megelőzi

³⁰ E szokáshoz ld. D’Alessio 2004.

³¹ Boiótia másik folyója a Képhiszosz mellett az Aszóposz. A fiatalember – ahogyan a korban szokásos volt – nevét a szülőhelye közelében lévő folyóról kapta.

³² Ld. Pind. *O.* 2. 50 sk. a Khariszok adta győzelemről.

a verset.³³ Pindaroszh tehát nemcsak saját múzsai művészetét, hanem a sportoló atlétikai teljesítményét is az istenekre vezeti vissza. Az „általad” kifejezés nem a dal címzettjére vonatkozik, hanem a megszólító esetben álló Thaliára. Vagyis nem Aszópikhosz érdeme, hogy egész földje („ország”) győztes lett általa, hanem a Khariszé.³⁴ Kell-e ennél ékeőbb bizonyíték Pindaroszh költészetének „istenes” jellegére?

A vers utolsó mondata ismét invokáció: a költő a megszemélyesített visszhangot, Échót³⁵ szólítja, hogy vigye meg Aszópikhoszh győzelmének hírért az alvilágba, a fiú halott apjához, Kleodamoszhoz. Ez a mondat is tartalmaz két helymegjölést. *Perszephoné feketefalú háza* tulajdonképpen a Hádész/alvilág körülírása, Piza pedig valójában metonímia: Olümpia térségének egyik kisebb települése, melyet a költő rendszeresen használ a versenyjátékok helyszínének megnevezésére. A befejező mondat tehát három újabb gyakorlati „adattal” is szolgál: az egyik a győztes családjára vonatkozik, a másik a győzelem helyszínére, a harmadik a korosztályra, amelyben a sikert aratta (az „ifjú fűrtök” arra utalnak, hogy a címzett nem felnőtt volt). A győzelem tényét Pindaroszh a végére tartogatja s ezt körül is írja a koszorú képével.³⁶ De micsoda művészi formát talál a költő mindennek az egyszerű helyzetnek a kifejezésére s milyen többletjelentést kap ezzel a kijelentés! A megszemélyesített Visszhang azt a gondolatot közvetíti, amely szintén jellegzetesen pindaroszinak nevezhető, hogy a földi ünnep és a vele összefüggésben megszólaló költemény visszhangja túllép eredeti szűk keretein időben és térben is: máskor és máshol is hirdeti a győztes dicsőségét. Itt hatása egészen az alvilágig terjed: a táncos léptek hangja továbbterjed a földben, s ezzel bevonódik az ünnepbe a sportoló elhunyt hozzátartozója is.³⁷ Ha visszatekintünk a vers-egészre, ámulva látjuk, hogy kurta két strófában a földtől elrugaszkodva Olümposzt és Hádészt is bejártunk, felszáll és leereszkedő ívben.³⁸

Pindaroszh költészete a köztudatban – nem utolsósorban utóéleti hatása folytán – veretes, patetikus és súlyos költészetként él. Ez a kis költemény

³³ Az okozati összefüggés olyan erős, hogy a győzelem mintegy szükségszerűen „maga után vonja” a dalt, és kötelezi a költőt, hogy megénekelje. E kötelesség/adósság-motívumhoz (*khreosz*) ld. Schadewaldt 1928, 277–279.

³⁴ Ma azt mondanánk, hogy „isteni kegyelemből”. Érdekes, de érthető is, hogy a *kharisz*nak megfelelő latin *gratia* szó került be a keresztény szóhasználatba.

³⁵ Az „Ákhó” alak az ión-attikai „Ékhó” dór változata, ahonnan a tihanyi *echó* is származik.

³⁶ A görögben merész metafora: a „szárny” az olajágkoszorú szélben rezgő leveleire utal.

³⁷ A fel- és alvilág hasonló kapcsolatához ld. Pind. P. 5. 96–103.

³⁸ A vers részletesebb tárgyalásához ld. Adorjáni 2014, 17–68.

viszont azt bizonyítja, Pindarosz tud, ha akar, táncos, könnyed és egyszerű lenni.³⁹ Mindezt persze körmönfont eszközökkel éri el, hiszen az egyszerűség felszíne alatt irdatlan mélységek rejlenek. Ugyanakkor szokás az archaikus stílust a klasszikussal szembeállítani művészet- és irodalomtörténetben egyaránt. Az archaikus művészet szigorúan ünnepélyes pompáját az athéni demokrácia légies és mozgalmas látásmódja váltaná fel, Pindarosz és Aiszkhülosz zsúfolt, bonyolult és göcsörtös nyelvezetét Szophoklész letisztult-kiegyensúlyozott harmóniája követné. Ez a kép ilyen sarkított formában tökéletesen hamis. A magam részéről az archaikus kifejezést Pindarosz és a többi költő vonatkozásában, akiket e könyv felsorakoztat, inkább csak tárgyyszerű időjelzőként, semmiképpen sem stilisztikai értékelésként használom.⁴⁰ Pindarosz például művészi eszközeinek kifinomultságával nemcsak felveszi a versenyt az ún. klasszikus kori szerzőkkel, de sűrű szövésű és utalásokban gazdag verseivel túl is mutat rajtuk. Erre példa a következő fejezet, a hatodik olümpiai óda elemzése.

Thébai és Szürakuszai között

(Triász 1) [strófa] *A ház jófalú tornácát aranyoszlopokkal alátámasztva fogunk mintegy látványos épületet emelni. A megkezdett alkotás homlokzatát úgy kell megalkotni, hogy messzire ragyogjék. Ha pedig valaki olümpiai győztes és Zeusz piszai jós oltárának őre s a hírneves Szürakuszai társalapítója, miféle dal nem szólna arról a férfiről, ha a polgárok irigységétől is mentes a vágykeltő ünnepi dalban?* [ellenstrófa] *Tudja hát Szósztratosz fia, hogy istentől kegyelt lába ebben a cipőben jár! Nagyszerű tettek, ha nem jár velük veszély, sem a férfiak körében, sem az öblös hajókon nem vívnak ki elismerést maguknak, ám sokan emlékeznek rá, ha valami érdemleges születik. Hagésziász, neked készen van a dicséret, melyet hajdanán joggal bocsátott ki ajkán Adrasztoz a jós Amphiaraostról, Oiklész szülöttéről, miután a föld elnyelte őt fehér paripáival.* [epódosz] *Amikor pedig a hét máglya elkészült az elesettek számára, Talaosz fia⁴¹ Thébai alatt a követ-*

³⁹ Eszünkbe juthat Wagner, aki egyszer állítólag eltáncolta Beethoven hetedik szimfóniájának második tételét, bizonyítván, hogy az igazán nagy művészet mindig könnyed és táncolható (is). Nietzsche később éppen ezt a táncos könnyedséget kérte számon Wagneren (*Der Fall Wagner*).

⁴⁰ Helyesebb lenne *korai* görög líráról beszélni, mert annak nincs stilisztikai felhangja, ám az *archaikus* jelző meggyökeresedett e szókapcsolatban, ezért magam is megtartottam.

⁴¹ Adrasztoz.

kező szót szólta: „Hiányolom seregem szemét, a nagyszerű jóst s aki lán-
dzsával remek harcos volt.” Ez az ünnepi menet szürakuszai urára is illik.
Ezt magam tanúsítom neki nyíltan, aki sem vizálysztító, sem túlságosan
győzeleméhes nem vagyok, akár súlyos eskü alatt is, s a mézhangú Múzsák
igazolni fogják.

(Triász 2) [strófa] Nosza, mielőbb kösd be nekem, ó Phintisz, az öszvérek
erejét, hogy a kocsit tiszta útra állíthassuk, s végre megérkezzem a hősök
nemzettségéhez. Mert eme állatok mind közül a legalkalmasabbak, hogy
ezen az úton vezessenek, mivel Olümpiában győztesek voltak. Itt az idő te-
hát, a himnuszok kapuját kitaráni előttük. Még ma időben az Eurótasz⁴² part-
jára kell érnem Pitanéhez, [ellenstrófa] aki – így mesélik – Kronosz fiával,
Poszeidónnal keveredett szerelemben s szülte Euadnét, az ibolyahajút/ko-
szorúsát. Am elrejtette a házasság előtti szerelem gyümölcsét ruhája redői
alatt, s amikor eljött a szülés órája, azt a parancsot adta szolgálóinak, hogy
juttassák el gyermekét Elatosz fiához, Aipütoz királyhoz, aki Phaiszanében
uralkodott az Arkádok fölött, s az Alpheiosz⁴³ volt sorstól rendelt székhelye.
Ott nevelkedett, és Apollón alatt részesült először Aphrodité édes örömé-
ben. [epódosz] Am nem kerülhette el végig Aipütoz figyelmét, hogy a lány
az isten magzatát rejtegette, hanem sietve Püthóba⁴⁴ indult, lelkében a ki-
mondhatatlan haragot tudatosan elnyomva, hogy a jósdá véleményét erről
a hallatlan esetről kikérje. Eközben Euadné letette bibor- és sáfrányszínű
övét és az ezüst vízfordó korsót, s istenáldotta gyermekével vajúdott a bozót
kékes homályában. Az Aranyhajú (Apollón) a szelíd Eileithüiát és a Moi-
rákat⁴⁵ állította mellé. Triász 3 [strófa] Iamosz pedig azonnal a világra jött
ölebből s a kedves fájdalomból. Am lelkiismeretfurdalás közepette a földön
kellett hagynia csecsemőjét, hogy két kigyó szikrázó szemekkel az istenek el-
rendelése szerint a méhek ártalmatlan mérgével táplálja gondosan. Amikor
pedig a király a sziklás Püthóból visszatért, mindenkit kérdezett a házban
a gyermek felől, melyet Euadné szült. Phoibosz Apollón – így híresztelte –
[ellenstrófa] az apja s maga kiváló látnok lesz, aki kitűnik majd a halandók
közül mindenki előtt s vonala sosem ér véget. Ezt híresztelte. Amazok pedig

⁴² Spártai folyó.

⁴³ Arkádiában eredő folyó, mely északkeleti irányba haladva eljut Olümpia térségébe.

⁴⁴ Ismertebb nevén Delphoi a híres jósdával, ahol a Püthia, Apollón papnője jósolt. Püthia és Püthó is a Püthón sárkánykigyó (vö. „piton”) nevére megy vissza, melyet Apollón megölt.

⁴⁵ Eileithüia a születés isteni védnöke, a Moirák (latinul a Párkák) a sors istennői.

váltig hangoztatták, hogy sem nem hallottak felőle, sem nem látták, jóllehet öt nappal korábban született. Nem csoda, hiszen a kákás rengetegben s a végtelen bozótosban volt rejtve, törekeny testét sárga és biborszínű ibolyák sugaraiban fűrdetve. Innen kapta anyjától nevét, amelyen örök időkre szólítják majd, [epódosz] a halhatatlant. S amikor a bájos-aranykoszorús Hébé⁴⁶ elérte, az Alpheiosz vizébe gázolva szólította az erős Poszeidónt, nagyapját s az istenek építette Délosz ijas örét,⁴⁷ s az éjszakai égbolt alatt fohászzkodott hozzájuk népet tápláló tisztségért fejének. A sötétből visszhangzott apja tisztán érthető hangja s válaszolt neki: „Rajta, fiam, jer erre, hangom nyomába, mely a mindenki számára közös honba vezet téged.” Triász 4 [strófa] Így érték el a magas Kronosz-hegy⁴⁸ meredek szikláit. Ott adta át neki a jóslás kettős kincsét, először hogy a hangot hallja, mely nem ismer hamisságot, később pedig, miután a harcias-cseles Héraklész, Alkaiosz unokája apja tiszteletére a számtalan sokaságot egybegyűjtő ünnepet és a versenyjátékok leghatalmasabb rendjét megalapozta, arra utasította, hogy a Zeusz-oltár legmagasabb lépcsőjén jóslatokat adjon. [ellenstrófa] Innen származik a görögök körében híres Iamidák nemzetsége. Szerencse szegődött nyomukba. Az erény dolgait művelve haladnak fényes útiúkon. Minden tettük bizonyíték erre, míg az irigyek megrovása függ azok felett, akikre Kharisz, a tiszteletet parancsoló híres szépséget csorgat, valahányszor elsőként érnek célba a tizenkettedik kör után. Ha ténylegesen igaz, Hagésziasz, hogy anyai felmenőid Külléné hegye⁴⁹ alatt [epódosz] lakozva Hermészt, az istenek követét, aki a versenyek és a sportvetélkedők ura s a jó férfiakat nevelő Árkádiát nagy becsben tartja, imádságokkal s áldozatokkal sokszor sokféleképpen istenfélő módon tisztelték, úgy ez az isten az, Szósztratosz fia, aki tompamorajú atyjával teljessé teszi szerencsédet. Nyelvemen az ékeshangú Köszörű-Istennő várása van, mely hozzám lelkesülthöz szépfolvasú ihlettel közelg: Nagyanyám sztümphalozsi,⁵⁰ a virágos Metópé, Triász 5 [strófa] aki a lóhajtó Thébét szülte, akinek kedves vizét inni fogom, valahányszor lándzsarázó férfiaknak tarka himnuszt fognok. Serkentsd most, Aineasz, társaidat énekre, először a Szűz Hérát zengeni, aztán meglátni, hogy a régi szitokszótól, a boiót kocától igaz szava-

⁴⁶ Zeusz és Héra gyermeke, a fiatalság istennője.

⁴⁷ Apollón, aki Délosz szigetén született.

⁴⁸ Domb az olümpiai versenyek helyszínén.

⁴⁹ Hegy Árkádiában, ahol Hermész született.

⁵⁰ Sztümphalozs város Árkádiában, ahol Héraklész az ércesőrű madarakat legyőzte.

inknak köszönhetően megszabadulunk-e. Hiszen igazszavú hírnök vagy te, a széphajú Múzsák hírnökbotja, édes keverőedénye zengőhangú daloknak. [ellenstrófa] Mondd nekik, hogy ne felejsék Szürakuszait és Ortügia szigetét,⁵¹ melyet Hierón szeplőtlen jogaival igazgat bölcsen s a biborlábú Démétért, valamint fehérlovú lánya, Perszephoné ünnepét tartja szemmel s az aitnai Zeusz hatalmát. Az uralkodót édeshangú lantok és dalok jól ismerik. Bárcsak az előrehaladó idő ne zavarná szerencséjét, hanem baráti karnyújtással fogadhatná Hagésziasz ünnepi menetét, [epódosz] mely házából házába tart s elhagyja a sztümphaloszi várat, Arkádia juhokban gazdag anyavárosát. Hasznos a viharos éjben a gyors hajóból egyszerre két horgonyt is kivetni. Hacsak az isten ezeken s amazokon is megkönyörülne s jóhírű életet adományozna! Te pedig, ó tengerek ura, adj egyenes utat minden fáradság nélkül, aranyosguzsalyos Amphitrité férje, s hadd viruljanak dalaim örömet hozó virágai!

(Pindarosz: Hatodik olümpiai óda)

A Kr. e. 5. század első felének derekára a thébai költő hírneve egész Görögországot bejárta s eljutott Szicíliába, melynek városaiban (Gela, Akragasz, Szürakuszai) gazdag és erőskezü uralkodók voltak hatalmon, sőt az észak-afrikai Libüébe (mai Líbia) is, IV. Arkeszila(o)sz udvarába. 476-ban Pindaroszt szürakuszai „zsarnoka” (a *tyrannosz* a demokrácia kora előtt nem volt olyan rosszul csengő szó), (I.) Hierón hívta meg udvarába. Ennek a szicíliai útnak nagyszerű terméke a Hierónnak írt első olümpiai óda⁵² valamint az a másik kettő (a második és harmadik olümpiai), melyet Thérónnak, Hierón riválisának, később házasság révén rokonának⁵³ szerzett, aki ugyanabban az évben (476) győzedelmeskedett az olümpiai játékokon, csak éppen más sportágban (négyes kocsihajtásban). A negyedik és ötödik olümpiai óda (az utóbbit néha elvitatják Pindarosztól) a szintén szicíliai (kamarinabeli) előkelőnek, Pszaumisznak készült öszvérhajtó győzelmére. A szicíliai ódák sorát végül a szürakuszai Hagésziasznak írt győzelmi óda zárja, hasonlóan öszvérhajtásra. Ez az *epinikion*, a hatodik olümpiai lesz most figyelmünk tárgya.

A vers nem a 476-os év terméke. Az utolsó triász ellenstrófájában ugyanis

⁵¹ Sziget (később félsziget) Szürakuszai mellett, ahol az egyik hagyomány szerint Artemisz született. Neve „Fürj-sziget” jelent.

⁵² A győzelmet párhuzamos-konkurens módon Bakkhülidész is megénekelte az ötödik *epinikion*ban.

⁵³ Hierón a gelai konfliktus után Thérón unokahúgát, Xenokratész lányát vette feleségül.

Hierón mint az aitnai Zeus „papja” jelenik meg. Aitnai városát azonban Hierón mintegy fél évvel olümpiai győzelme után alapította Szürakuszai közelében az elnéptelénített Katané helyén (*terminus post quem*). Hagésziász győzelme tehát legkorábban a következő olümpiászbán, Kr. e. 472-ben születhetett, de a 468-as év is szóba jön. Lejjebb nem mehetünk időben, mert 467-ben vagy legkésőbb 466-ban Hierón halott, márpedig a vers befejező szakaszai szerint még él és virul (*terminus ante quem*= „az esemény, amely előtt”). A 472-es és 468-as időpont között választani gyakorlatilag képtelenség, mert Pindarosz költeményei csak kivételes esetben szolgálnak történelmi fogódzókcal, amelyek segítségével a verseket pontosan datálni lehetne. Sőt mintha a költő tudatosan igyekezne a konkrétumokat elmosni, csakhogy verse időtől és tértől függetlenül hathasson örökre.

Többen megpróbálták a hatodik olümpiai utalásait bizonyos irigyekre és áskálódókra (a vers elején és vége felé) Hagésziász valós szürakuszai helyzettel magyarázni. Csakhogy az irigység konvencionális *epinikion*-motívum, mely sohasem jelent (feltétlenül) valódi ellenségeket, csupán a siker fényes mozzanatát ellenpontozza sötétebb színekkel (ún. *fólió*). Szintén nem lehet a „viharos éj” kifejezést (ötödik triász, epódosz) datálásra felhasználni, egyrészt mert általános-gnómius kifejezésben áll (~ „az élet viharai”), másrészt mert utalhat a győzelem helyszínéről hazatérő férfiú konkrét tengeri útjának veszélyeire. Ám még ha Szürakuszai „puskaporos” levegőjére vonatkoznék is, nem sokat ér, mert 474 és 468 között nincs olyan év a város történetében, mely ne lenne többé-kevésbé zaklatott.

A vers címzettje, Hagésziász (vagy felmenői) szürakuszai bevándorló(k) volt(ak). A család eredete anyai ágon Árkádiához, apai ágon az éliszi Olümpiához⁵⁴ kötődik. Hagésziász ugyanis az olümpiai Iamidák leszármazottja volt, akik a versenyek helyszínén Zeusz oltárán égő áldozatokat mutattak be, s a leölt állatok bőréből jósoltak (valószínűleg főként az eredményükre kíváncsi sportolóknak). Mitikus ősöknek az árkádiai születésű Iamoszt tekintették, aki apjától, Apollóntól kapta örökre a jóstudományt. Az Iamidák családjában a jóspraxis Iamosz óta öröklődött. A nemzetség tagjai keresett „karizmatikusok” voltak Olümpián kívül is Görögország-szerte. Részvételük valamilyen nagyobb vállalkozásban, pl. hadjáratban, szavatolta annak sikerét. Így kerülhetett Hagésziász is Hierón szolgálatába, akinek udvari jósa és hadvezére volt. Ebben a minőségében s mint olümpiai győztest énekl meg őt Pindarosz költeménye.

⁵⁴ Árkádia a Peloponnészosz félsziget belső-középső vidéke, Élisz (Olümpiával) ettől északra, az Alpheiosz folyása mentén található.

A vers a közvélekedés szerint a mester egyik legjobb és legkiegyensúlyozottabb műve, melynek fő erőssége a ragyogó színekben elbeszélte Iamosz-mítosz. Szerkezete hagyományos gyűrűs felépítésű: az elején a címzett személyének megnevezése és dicsérete, utána rövid elő-mítosz a látnoki és háborús erények összekapcsolódásának illusztrálására, majd az átvezető szakaszt követően Iamosz származása, születése és fiatalkora, melynek csúcspontját elhivatási jelenete képezi, mellyel az elbeszélésnek vége is szakad. Utána visszatérés a jelenbe, Hagésziász árkádiai felmenőinek dicsérete, néhány kijelentés a költő személyéről, utalás a bemutatás körülményeire, majd Szürakuszai és Hierón dicsérete, végül frappáns epilógus.

Elemzésünk elsősorban e nagyszerűség néhány technikai részletére igyekszik rávilágítani. Ehhez a már megszokott módon, ám a terjedelembre való tekintettel az eddigieknél is sietőbben pásztázzuk végig a verset. Utána az egység természetét firtatjuk: mitől lesz egy és oszthatatlan a hatodik olümpiai, s ehhez a költemény utalásos szerkezetének mélyebb rétegeibe szállunk alá.

[Triász 1] Az óda bevezető sorai szállóigévé váltak. Azt a tételt fejezik ki, hogy a műalkotás kezdetének olyanak kell lennie, hogy a figyelmet messziről is megragadja és fogva tartsa. Ez képzőművészeti párhuzammal jut kifejezésre: miként a ház homlokzatának messze kell ragyognia, s a szemlélőt belépésre hívogatnia, úgy a költeménynek is. Figyeljük meg, milyen körmönfont a kifejezőmód: az építészeti és a költői alkotás nem válnak egyértelműen ketté, ahogy a homéroszi hasonlatban, hanem elválaszthatatlanul összefonódnak: a ház a költemény metaforája lesz. Utána gyors váltás az aktualitásra, ahogy Alkmannál láttuk, a látványos kezdet tehát nem más, mint önreferenciális módon a látványos kezdet szükségességének állítása. A címzett erényeit a költő veretes hármasba (*trikólon*) foglalja – a formával az előző versnél is találkozunk –: Hagésziász olümpiai győztes (vitathatatlan tény), Zeusz olümpiai oltárának papja (felvetődik a kérdés, hogyan tudta e tisztséget a tengeren túlról betölteni; lehet, hogy a cím csak tiszteletbeli) és Szürakuszai alapítója (költői túlzás, hiszen csupán egyik felmenője vehetett részt a korinthuszi Arkhiasz mellett az alapítás munkájában Kr. e. 731-ben). Ilyen karrier fényében aligha lehet bármilyen dicsőítés túlzó: Hagésziász nem menekülhet el semmilyen himnusz elől – fogalmaz szellemesen a költő, az eredetileg vallásos-kultikus *hümnosz* műfaját „profanizálva”. Az életszerű-eleven kifejezőmód ezzel nem ér véget: Szósztratosz fia – csak hogy apja neve is elhangozzék – ebben a cipőben jár, jóllehet a „lábbeli” nemcsak ilyen közmondásos értelmet vehet fel, hanem jelentheti Pindarosz képes nyelvezetében egyszerre a ritmust és a verset kísérő zenét is. Ezek szerint Hagésziász benne van a versben, vagyis ez az

ő ódája. A nem veszélytelen férfias tetteket magasztaló gnóma (tagadó és állító formában, ahogy a Khariszok himnuszában is láttuk) a háborús erényeket (szárazföldi és tengeri csatákban) a sporttal állítja párhuzamba. A korban ugyanis sokan támadták a testedzést mint felesleges arisztokrata kikapcsolódást,⁵⁵ s Pindaros ez ellen emeli fel hangját: a sport is harc, s aki ebben helytáll, az a háborúban sem hajtja majd el pajzsát. Ezt szemlélteti a gyors ecsetvonásokkal megfestett ún. előmítosz. Egy egyszerű vonatkozói névmás („melyet”) rögtön a távoli múltba repít. Mit is mondott hajdanán a Thébai ellen vonuló hetek vezére, Adrasztoz a sereg kitűnő jósáról és harcosáról, akit a kritikus pillanatban elnyelt a föld? „*Hiányolom seregem szemét, a nagyszerű jóst s aki lándzsával remek harcos volt.*”⁵⁶ Ez vonatkozik Hagésziászra is, aki ugyanezt a kettős szerepet tölti be Hierón mellett. Az első triász lezárásaként a költő öntudatos, tiszteletet parancsoló és hiteles-döntő szava szól. Megerősíti a dicséret valóságát, s ebben a Múzsák is támogatják. Látható tehát, hogy a kardalköltő már nem rendeli alá magát az igazságtudó istennőknek, mint epikus dalnok-elődei, hanem szinte egyenrangú munkatársuknak tekinti magát.

[Triász 2] A költő hirtelen Phintiszhez, a győztes kocsihajtójához fordul, hogy kösse be neki az öszvéreket, melyekkel Hagésziász Olümpiában elsőnek futott be, hogy ezekkel juthasson el mielőbb a mítosz honába.⁵⁷ E szellemes fordulattal Pindaros egyszerre három célt is elér: közvetve megnevezi a sportágat, amely az óda alkalmául szolgál, ugyanakkor fel is értékeli az öszvérhajtást, melyről Szimónidész kapcsán láttuk, hogy a görögök körében némileg lenézett volt. A állatok itt mesebeli, múzsai lényekké válnak, akik képesek a költőt nemcsak térben, hanem időben is mesze röpiteni. A mitikus időutazást másutt a költő a Múzsák szárnyas fogatán teszi meg, itt viszont Hagésziász öszvérfogata nemesül költői járművé, amelyet nem is kell vezetni, mert magától tudja az utat. Harmadik célja e szakasznak, hogy összekösse a közvetlen dicséretet a mítosszal. Az átmenet képzelt utazásként jelenik meg: a vers kapui kitérülnek (ne feledjük, hogy a bevezetőben a költemény házként jelent meg), s az öszvérek egyenesen a spártai Pitané nimfához⁵⁸ repítenek. Az elbeszélés itt is – mint az előmítosznál – vonatkozói névmással kezdődik.

Pitanét az Eurótasz folyó partján Poszeidón isten kereste fel, s e szerelmi

⁵⁵ Xenoph. fr. 2.

⁵⁶ Az egyenes beszéd (*oratio recta*) a versben később már csak Apollón szavaiként tér vissza a harmadik triász végén.

⁵⁷ Hagésziász az antik gyakorlat szerint nem maga vezette a kocsit, hanem kocsihajtót foglalkoztatott. Mivel azonban a lovak az ő tulajdonában voltak, őt hirdették győztesnek.

⁵⁸ A nimfáról várost neveztek el vagy a város nevét ruházták át a nimfára. Az eredményen,

együttlét gyümölcse lett Eudné. A nimfa azonban titokban szülte meg gyermekét, s gondoskodott róla, hogy az árkádiai Aipütoosz királyhoz kerüljön, aki apja helyett apja lett. A lány itt megismétli anyja sorsát azzal a különbséggel, hogy őt Apollón csábítja el, s hogy a magzat rejtetezésében nem olyan sikeres, mint anyja volt. Nevelőapja haragját elrejtve sietett Delphoiba, hogy Apollón tanácsát kérje a kellemetlen ügyben. Míg odavolt, Eudné a vízholdás örvé alatt⁵⁹ kiszökött a palotából. Apollón nem felejtkezett meg gyermekéről: könnyű szülést adott, ami az isteni arák és csecsemők privilégiuma, [Triász 3] s azon nyomban világra jött Iamosz.

A születés mozzanatának kiemelése a harmadik triász elejére a hangsúlyos megfogalmazást szolgálja, miként Iamosz nevének elhalasztása a görög eredetiben a mondat végére (hasonló, de ennél erőteljesebb *retardatióval* Aszópikhosz neve kapcsán már találkoztunk). Iamosz nevét csak később kapja meg anyjától, így első említése nyilván a költői mindentudásnak tulajdonítható. A görögben szereplő *theophrón* (~ „istenértelmű”) jelző szintén anticipatív jellegű, s viselője későbbi jós-hivatására utal.⁶⁰ Iamosz azonban így is a kitett csecsemők sorsára jut. Anyjának el kell hagynia, ám az istenek (apja, Apollón s talán nagyapja, Poszeidón) közbeavatkozására két kígyó táplálja mézzel. A mézet a költő „méhek ártalmatlan mérgének nevezi”, amit nem pusztán a körülírás műfaji jellegzetessége magyaráz. A görög *iosz* (*méreg*) szó adja a hős nevének egyik, a költő által sugalmazott magyarázatát (ún. költői etimológiáját).⁶¹ Közben Aipütoosz visszatér Delphoiból, örvendezve, mert az isten nyíltan vállalta a gyermek apaságát, sőt fényes jövőjét is előrevetítette. Ám a csecsemő hollétéről senki sem tud semmit, bár már őt napja született.⁶²

hogy a város a nimfát is jelenti és fordítva, mindez nem változtat. Ugyanezt tapasztaljuk Küréné (város és nimfa) kapcsán a kilencedik püthói ódában (4 sk.).

⁵⁹ Pindarosz rendkívül tömör és gazdaságos, másfelől részletgazdag és színes (bíbor- és sáfrányszínű öv, ezüst korszó, kékes homály) elbeszélésmódjában az indokra pusztán a vizeskorszó jelenléte utal a szülési jelenetben. Az archaikus társadalomban a vízholdás kötelezettsége alól magas rangú személyek sem vonhatták ki magukat. A homéroszi Démétér-himnuszban Keleosz király lányai végzik ugyanezt a tevékenységet (106 sk.).

⁶⁰ Horatius, aki saját magáról igen hasonló történetet mesél el, s nyilván ihletődhetett Pindarosz ódájából, mintha ezt a szókapcsolatot fordítaná *animosus infans*-szal (*carm.* 3. 4. 20).

⁶¹ A költői etimológia, hasonlóan a népetimológiához (pl. *peronoszpóra* – fene rossz spóra), hangalaki hasonlóságon alapul, ám az előbbtől eltérően eszköz a költő kezében valamilyen tartalom kifejezésére.

⁶² Az antikvitásban a szülő asszonyokat a férfaktól elzárva tartották, s az újszülöttet sem mutaták be öt napig a tág értelemben vett családnak, mert ez idő alatt még könnyen meghalhatott. Az öt nap említése azt jelenti tehát, hogy a szolgálknak már értesülniük kellett volna a gyermek létéről.

Ez idő alatt ugyanis a kis Iamosz még mindig a vadonban van. A zord jelenetet csak az ibolyák színes fényei teszik barátságosabbá, melyek a gyermek puha testén játszanak.⁶³ Ennek jelentőségét a szép természeti képen túl (ami ritka Pindarosznál) csak úgy lehet megérteni, ha tudjuk, hogy az ibolya neve a görögben *ion*. Az ibolyákról nevezte el gyermekét Euadné, amelyek alatt épségben megtalálták és – olvassuk a sorok között – visszavitték a palotába. Az *ion* és Iamosz összekapcsolása tehát a második költői etimológia, amely a hős nevét magyarázza.⁶⁴ Ebből visszamenőleg megértjük az Euadné „ibolyahajú/koszorús”⁶⁵ jelzőjében rejlő finom célzást a születendő gyermek sorsára, hogy az ibolyák alatt fogja első napjait túlélni.

A következő jelenettel jó néhány évet ugrunk az időben. Iamosz már fiatalember,⁶⁶ érzi vagy tudja, hogy nagyra hivatott, s éjszaka kiszökik a palotából, hogy az Alpheiosz folyó vizébe gázolva felvegye a kapcsolatot apjával és nagyapjával.⁶⁷ „Népet tápláló tisztséget” kér tőlük, ami Homérosznál még királyi hatalmat jelent, ám Iamosz kérése valószínűleg teljesen általános. Egyszerűen csak valami nagyot szeretne. Kérése nem várt módon és nem remélt ajándékkal teljesül. Apollón jelenik meg neki, ám alakját a sötétség elfedi, így csak hangját hallja, de egy jövődől jósnak ez is elég. [Triász 4] Az Alpheiosz folyó mentén azon nyomban Éliszbe vezet, a Kronosz-hegy⁶⁸ tövébe, ahol megkapja a jós-képesség kettős, örökletes ajándékát: először az isten hangját érteni, aztán Héraklész alapítási tette után „intézményes” keretek között áldozatot bemutatni a Zeusz-oltáron, majd az állatok bőrének hasadási vonalai alapján jóslatokat adni (ez az *empiromanteia*, azaz égetett áldozatból történő jóslás).

Az elbeszélés ezen a fortissimo-akkordon cseng ki. Mint befele a mítoszba, úgy kifele, az aktualitáshoz is vonatkozó névmás vezet: *innen*, vagyis

⁶³ Az „ibolyák sugara” költői kifejezés alapja, hogy a görögök a színeket fénykisugárzásként értelmezték.

⁶⁴ A költői etimológiák szerepéhez a versben részletesebben, de közérthetően ld. Adorjáni 2013a.

⁶⁵ A *plokosz* görög szó, mely itt az összetétel második tagja, jelenthet koszorút (az „ibolya” jelentése ez esetben konkrét), ám hajfűrtöt is (az „ibolya” ezúttal színfogalom [„sötéthajú”] vagy elvont szépségfogalom [„széphajú, mint az ibolya”]).

⁶⁶ „Hébé elérése” erőteljes metafora: Hébé egyszerre jelenti a fiatalságot mint elvont fogalmat és a fiatalság istennőjét.

⁶⁷ Hasonló éjszakai imádságot ábrázol az első olümpiai óda (71–85). Itt Pelopsz fohászodik Poszeidónhoz az éj leple alatt a tengerparton.

⁶⁸ A helyszíni szemle vagy a fényképek bárkit azonnal meggyőznek, hogy költői túlzásról van szó, mert a hegy inkább csak domb.

Iamosztól származnak a lamidák, akiknek Hagésziasz egyik kései utódja. Szerencse, gazdagság és hírnév kíséri őket erényes útjukon, s még a rosszakarók irigykedése sem árthat nekik, mert a Kharisz – ismerős isteni erő – gondoskodik sikerükről s arról, hogy általános megbecsülésnek örvendjenek. A fogathajtásra tett utalás már egyértelműen Hagésziász győzelmét idézi. Pindaros azonban itt is egy kissé megszépíti a valóságot: csak a lovak futottak tizenkét kört, az öszvérek mindössze nyolcat. Folytatódhat a címzett dicsérete, ezúttal árkádiai felmenői említésével. Ahogy ugyanis Iamosz árkádiai anyától származik, úgy Hagésziász anyai ágú rokonai is a Külléné hegy tövében tisztelik Hermészt (a feltételes mondat reális-faktuális), aki lekötelezettségének azzal adott hangot, hogy az utódot győzelemre segítette.

Meglepő kijelentés van készülöben, mert a költő hirtelen egyes szám első személyre váltva a múzsai ihlet közeledését ecseteli: *Nyelvemen az ékeshangú Köszörű-Istennő várása van, mely hozzám lelkesülthöz szépfolyású ihlettel közelg.* A sorok a legvitatottabbak közé tartoznak a költő életművében. Értelmezésem szerint a „köszörű” szó nagybetűvel írandó, mert a Múza megszemélyesítése, a *doxa* pedig etimológiai értelemben „várakozás”-t jelent, ami nem példátlan sem Pindarosznál, sem a görög irodalom egészében. A „Múza várása a nyelven” érthető kifejezés. A Múza viszont körülírással „ékeshangú Köszörű-istennő”-ként jelenik meg. Ez az ún. *kenning*, vagyis a szó körülírása egy vagy két másikkal, amelyek az eredeti fogalom lényegére utalnak.⁶⁹ A Múza joggal nevezhető Köszörűkönek, mert a költő nyelvét ékesszólóvá teszi. A „széphangú” jelző éppen azt fejezi ki, hogy nem valódi, hanem Múzsai köszörűről van szó. Ha így nézzük, egyfajta nem szokványos eszközökkel megfogalmazott konvencionális ihletési jelenetről van szó, mellyel a költő lelki rákészsége (*ethelonta* – „akaró”) és a közelgő Múzsai ihlet ereje (*pnoé* – „lehelet”) is összhangban áll.⁷⁰ S amit a Köszörű-Múzsai sugall a költőnek: Pindaros maga is árkádiai szálakkal büszkélkedhetik, mert anyja, Thébé (város és nimfa egyben, mint Pitané is), akinek vizéből a költő ihletet merít, Metópé lánya, [Triász 5] aki az árkádiai Sztümphaloszról származik. Így a thébai költő – bármilyen hihetetlen – rokona a győztesnek.

Ahogy a második triász elején a kocsihajtó Phintisz segítségét kérte Pindaros, itt most újabb segítőhöz folyamodik: a rejtélyes Aineaszt⁷¹ szólítja fel,

⁶⁹ A terminus a skandináv (skald) költészetből származik, ahol az alakzat igen elterjedt. Ám már Hésziodosznál, Pindarosz bioit költőelődjénél is megtalálható.

⁷⁰ Ld. Hes. *theog.* 31 (a Múzsák a költőbe lehelik a dal képességét).

⁷¹ A név csak véletlenszerűen esik egybe Vergilius eposzának hősével, Aeneasszal.

hogy buzdítsa a kart a Szűz Héra megénekelésére,⁷² bizonyítva ezzel, hogy a költőt nem érheti a boiótiaiakra parasztos lényük miatt aggasztott gúnynév („boiót koca”). Aineasz kiválóságát a már jól ismert veretes hármas fejezi ki, melynek ráadásul mindegyik eleme hosszabb, mint az előző:⁷³ *igaszavú hírnök, a széphajú Múzsák hírnökbotja,*⁷⁴ *édes keverőedénye széphangú daloknak.* Aineasznak van azonban egy másik feladata is. Emlékeztetnie kell a kart, ne felejtkezzenek el Szürakuszairól sem (Ortúgia, a Fűrj-sziget a városhoz tartozik, a hagyomány szerint itt született Artemisz istennő), s annak uráról, Hierónról. Az Aineasznak adott utasítás a vers bemutatásának körülményeiről árulkodik. Az árkádiai és közelebről sztümphaloszai rokonok dicsőítésével ugyanis feltehetőleg megérkeztünk a vers bemutatásának elsődleges helyszínéhez. Mi sem hihetőbb ugyanis, hogy Hagésziász a győzelem helyszínéről hazafelé tartva – Iamosz útját fordított irányban visszafejtve – betért sztümphaloszai rokonainak házába, s már ott elkezdődtek a győzelmi ünnepek. Aineasz valószínűleg helybéli (sztümphaloszai) karvezető lehetett, akire a költő, mivel nem tudott részt venni a bemutatón, jó szívvel bízhatta az előadás levezenylését, s ennek érdekében ellátta mindenféle „rendezői” utasításokkal, amelyeket a versszöveg nem is rejt el. Pindarosz így tulajdonképpen virtuálisan, az Aineasznak adott utasítások képében van jelen az ünnepen.

A tengerentúli utalások viszont azt sugalmazzák, hogy Szürakuszaiban, Hagésziász hazatérésének végpontján megismélték a bemutatót. Vajon itt is Aineasz volt a karvezető? Ez azt jelentené, hogy Hagésziással kellett tartania Szicíliaába. A dolog nem elképzelhetetlen, de korántsem bizonyos. Látnunk kell azonban, hogy történeti Aineasz nélkül is tökéletesen megálhatott lábán

⁷² A Szűz Héra megéneklése kapcsán sokat vitatkoztak már arról, hogy vajon önálló, az ódától független kultikus énekről van-e szó vagy valamiképpen magáról a hatodik olümpiai ódáról. Sok minden szól az utóbbi nézet mellett, ám nincs alkalmunk ennek fejtegetésében elmélyedni. Annyi bizonyos, hogy Árkádiában Hérát három minőségben tisztelték: mint Gyermeket/Szüzet, Feleséget és Özvegyet, Zeusszal való kapcsolata/házassága fordulatainak megfelelően (Paus. 8. 22. 2). Az esetleges árkádiai közönség tehát nehézségek nélkül értette az utalást.

⁷³ Ezt hívjuk Behaghel-törvényének (Otto Behaghel nyelvészről) vagy növekvő kólonok (= tagok) szabályszerűségének.

⁷⁴ A *szküatalé* (~ bot) kifejezést szinte egyhangúan a spártai titkosírás egy formájának szokás értelmezni (az üzenetet a botra feltekert bőrcsíkra írták, s ezt a bőron nem tudta senki elolvasni, akinél nem volt a bot pontos mása, mely a betűket a helyes sorrendbe állította). S. West (1988) azonban meggyőzően bizonyította, hogy már az antikok félreértették a *szküatalé* valódi jelentését, mely nem az írásbeliség dokumentuma, hanem a szóbeli kultúráé: hírnökbot, melyre hordozója emlékeztető jeleket vésett. Pindarosz „helyesen” ebben az értelemben használja a szót.

a produkció. A név ugyanis „Dicsérő”-t jelent (az *aineó* igéből), s bárki lett legyen is a karvezető a szicíliai bemutatón, a költőt helyettesítve és megjelölve Aineasz, azaz Dicsérő volt. Ezzel a trükkel – láttuk – Alkman is élt már Hagészhóra beszélő neve kapcsán, s ha meggondoljuk, a behelyettesíthető szereplő nagyszerű lehetőség a dicsérő költészet küldetésének betöltésére, hiszen végtelen számú bemutatási lehetőséget garantál úgy, hogy közben a vers mit sem veszít frissességéből: minden repríz olyan, mintha a mű először szólalna meg. S egyedül a többszöri előadás tette lehetővé, hogy a győzelmi ódák előtt ne legyen tér- és időbeli korlát, aminek köszönhetően szövegük fennmaradt, s eljutott hozzánk. Amikor tehát Pindarosz arról beszél, hogy egyedül ő, a költő képes örök időkre megőrizni a győztes emlékezetét, igazat mond: Aineasz ma is dicsér, felment és emlékeztet.

A sztümphaloszi karvezetőnek adott utasításokkal tehát a vers két bemutatót jelenít meg: egy éppen zajló sztümphaloszit és egy előrevetített szürakuszait, miközben megteremtí számptalan jövőbeli bemutató lehetőségét. A Sztümphaloszból Szürakuszaiba készülő Hagésziász egyik otthonából a másikba tart. A „házából házába” kifejezés, valamint a két horgonnyal lecövekelte hajó képe nyilván erre a két otthonnal, kettős polgárral rendelkező Iamidára vonatkozatható. Hogyha Hierónt, akit a költők oly sokszor megénekelték már, megkímélik az istenek, ő fogadja majd a hazatérőt.⁷⁵ A vers fohással és kéréssel zárul. A fohász: bárcsak gondját viselné az isten ezeknek és amazoknak is. A mutató névmás (*deixisz*) természete szerint a bemutatás helyszíne szerint más és más referenciát kap, s ezzel jó szolgálatot tesz a többféle előadási környezetben kiteljesedő költeménynek: Sztümphaloszból az „ezek” névmás a helybéliekre utal, az „amazok” a szürakuszaiakra, a szicíliai városban éppen fordítva. A kéréssel a költő Iamosz nagyapjához, Poszeidónhoz folyamodik, hogy adjon zavartalan tengeri hajóutat a hazatérőnek. Az árkádiai bemutatón az utazás nyilván még csak jövőbeli volt, Szürakuszaiban már mint szerencsésen átvészelt hajóútra tekinthettek vissza rá (Poszeidón valóban vigyázott rájuk), későbbi előadások pedig vonatkozathatták metaforikusan az életútra. Az ima másik félmondatával a költő verse(i) virágzását kéri az istentől. A hatodik olümpiai óda vízszintes földrajzi síkon⁷⁶ tág teret bejárt: Thébaitól Olüm-

⁷⁵ Az isten megkíméli Hierónt – Hierón fogadja Hagésziászt. Alkman kara hasonlóan láttatta az isteni és emberi szféra megfelelését: kedvét lelik az istennőnek – engedelmessé válnak a karvezetőnek.

⁷⁶ A tizennegyedik olümpiai ódában az út függőlegesen volt rétegett.

pián át Árkádiába, majd a tengeren túli Szürakuszaiba. A zárófohász arra áhítozik, hogy a költemény e kereten túl, időtől és tértől függetlenül közlekedjék.

Most, hogy áttekintettük az óda egészét, s láttuk, hogyan keveredik benne múlt, jelen és jövő, dicséző kifejezésformák, mítosz és életbölcesség, meg kell értenünk a sokféleséget egybefogó egység mibenlétét is, ha a verset tényleg példaértékű, klasszikus műalkotásként szeretnénk az olvasó figyelmébe ajánlani. A győzelmi óda egysége a Pindaroszkutatás legtöbbet vitatott kérdése: sokan elvitatták tőle, s akik meghagyták neki, azok is nagyon különböző elemekben vélték megtalálni. Mára ki lehet jelteni, hogy a pindarosi *epinikiont* rendkívül szigorú, jól megszerkesztett egység jellemzi, ám ennek az egységnek természete egyrészt összetett, azaz különböző szinteken értelmezhető, másrészt nincs általánosítható egységfogalom, hanem minden ódánál kicsit más, így minden esetben külön vizsgálendő.

A modern Pindaroszkutatás talán legbefolyásosabb alakja, E. Bundy szerint az ódát egységes célja formálja egésszé, mely minden elemét áthatja, s egyetlen egyszerű mondatban kifejezhető: a győztest dicsérni kell.⁷⁷ Ez persze igaz is, csakhogy a dicséret a legkülönbözőbb kifejezési formákat öltheti, s nem mindig lineáris módon bontakozik ki, hanem előre- és visszautalások, szerkezeti párhuzamok alakjában. Az előbbi a folyamatosan előre haladó elemzés is felfedheti (eddig ezt végeztük el), a másodikat csak a szintetizáló, a részleteket egymásra vetítő.⁷⁸ Itt vannak például a költő megnyilatkozásai első személyben. A lineáris elemzés szerint ezek a dicséret közvetett megnyilvánulásai, a paradigmaticus szemléletmód azonban tovább megy ennél. A költő azzal teszi hitelessé mondanivalóját, hogy jellegzetes szerepkörökben látatja személyét. Lehet például a győztes vendégbarátja (*xenosz*-motívum), s a dicséret ennek megfelelően a vendégbarátság kifejezése.⁷⁹ De állhat a költő a győztessele párhuzamban, melynek egyik gyakori megnyilvánulása az atlétikai metafora: ahogy a sportoló fáradtságok árán jut el a győzelemig, úgy a költőnek is küzdenie kell, hogy a megénekelte erényét irigyekkel és rosszakarókkal szemben kifejezésre juttassa.⁸⁰

⁷⁷ Az elvnek szó szerinti megfogalmazását olvassuk már Buchholz–Sitzler (1898⁴, 63) iskolai kommentáros szövegkiadásában is. Az amerikai kutató korán elhunyt, úgyhogy módszerét csak két egyszerűbb ódán tudta bemutatni. Meglátásait tanítványai, követői hasznosították a bonyolultabb ódáknál.

⁷⁸ Szakkifejezéssel élve a lineáris szerkezet a szintagmatikus (vízszintes), a nem lineáris a paradigmaticus (függőleges).

⁷⁹ Például Pind. *N.* 7. 61–67. A motívumhoz ld. Gundert (1935, 32–45) klasszikus elemzését.

⁸⁰ Például Pind. *N.* 4. 35–43 és *N.* 7. 70–76.

A költő és a győztes atlétikai párhuzama a hatodik olümpiai ódában is felfedezhető, amikor a költő maga is öszvérfogat-hajtóvá válik, hogy a mítoszba kalauzolja közönségét. Ám Pindarosz és Hagésziász ennél sokkal szorosabb foglalkozási közösséget vállalnak egymással, amelyet a mítosz tesz nyilvánvalóvá. Az elbeszélés így szigorúbb értelemben példázatértékűvé (paradigmatikussá) válhat, ha nemcsak az indokolja, hogy Hagésziász Iamosztól származik, hanem a költő és a címzett viszonya is kirajzolódik belőle. A negyedik triász elején Iamosz kétféle jóspraxist kap ajándékba apjától. Eddig a kettőt két, időben egymást követő fejlettségi szakaszként értelmeztük, ám semmi sem akadályozza meg, hogy egy másik felfogást is kipróbáljunk: eszerint a két jóslás, az isten hangjának befogadása és a jóslatok kinyilatkoztatása ugyanannak a jelenségnek két különböző, de egyidejű vetülete.⁸¹ Ez a két aspektus a költőre is illik, aki – a jóshoz hasonlóan – ugyanúgy befogadja az isteni ihletet,⁸² majd kihangosítja-kinyilatkoztatja közönsége számára.⁸³ Ha a történeti siktól (Iamoszt Apollón jóssá avatja) elvonatkoztatunk, metaforikusan mintha Pindaroszról is szólna a történet.

A költő és a győztes ilyen értelemben felfogott párhuzama a vers más passzusaiban is előtérbe kerül. Ha például a kitett Iamosz esetét nézzük (harmadik triász, második strófa), amint éppen mesebeli lények mézzel táplálják, a szövegkörnyezet ismerete nélkül gondolhatnánk arra is, hogy éppen költőavatást ünnepelünk, hiszen a mézzel táplált csecsemő képze az antik költőéletrajzokban valóságos vándormotívum: ugyanazt mesélik Pindaroszról, Platónról, Szent Ambrusról.⁸⁴ Így érthetőbbé válik a negyedik triászban (epódosz) a Köszörű-Múza várása is, hiszen az inspirációs jelenet ugyanazzal a jelentőséggel bír a költő vonatkozásában, mint Apollón hangjának hallása a jóshoz elhivatásában. A folytatás pedig egyértelműen a kimondás motívuma köré szerveződik: a költő közli a váratlan származási összefüggést, majd helyettesít, Aineaszt az óda bemutatására szólítja fel. Ennek ismeretében a genealógiai passzus üzenete azon túl, hogy a költő Hagésziász rokona, az is, hogy mindketten hasonló foglalkozást űznek. Sőt még ennél is tovább mehetünk a megfelelő szorosabbra zárásában: az Alpheiosz folyónak, amely a jóssá avatásban

⁸¹ Az első értelmezést ennek megfelelően diakrón, a másodikat szinkrón szemléletmódnak nevezhetjük.

⁸² A görög *mantisz* (~ „jós”) szó „lelkésültet” jelent. Ld. még Pind. *fr.* 150.

⁸³ A *prophétész* – mint arra már röviden utaltam – nem „előre-mondót”, hanem „ki-nnyilatkoztatót” jelent. Eszerint egyszerre vonatkozik a költőre és a jóshoz. A jóshoz és a költő párhuzama Héziódosznál fogható meg először (theog. 31 sk.), jóllehet ő sohasem nevezi magát *prophétész*nek.

⁸⁴ Neve „Ambróziásat” jelent. A mese ezt hivatott megmagyarázni.

szerepel, Thébé vize (a Dirké-forrás) felel meg, mint ami a költői ihletet biztosítja, Poszeidónra és Apollónra pedig, Iamosz nagyapjára és apjára Metópé és Thébé, Pindarosz nagyanyja és anyja rímel. Végül a költő és a jós párhuzama megvilágítja az óda utolsó félmondatát is, mellyel a költő a győztesért mondott ima mellett egy szusszal saját költői tevékenységére is Poszeidón áldását kéri. Ha ő és a címzett mindketten „jósok” (konkrét és metaforikus értelemben), úgy Iamosz nagyapja mindkettőjükért felelősséggel tartozik. Látható tehát, hogy a költő nem egyszerűen csak dicséri a győztest, ahogy Bundy kissé egyoldalúan gondolta, hanem azt is megindokolja, hogy miért teszi ezt, s közben saját magáról is rejtett-közvetett állításokat sugall. Pindarosz és Iamosz/Hagésziasz párhuzama a győzelmi óda ilyen tágabban felfogott programjában nyer értelmet.

A tizennegyedik olümpiai óda kapcsán azzal zártam a tárgyalást, hogy Pindarosz képes archaikus volta ellenére klasszikus kiegyensúlyozottságot közvetíteni. Most ezt kiegészíteném azzal az eretnek állítással, hogy a pindarosi óda szövegét keresztül-kasul átszövő belső utalások rajzolata, melyet a hatodik olümpiai óda kapcsán alkalmunk volt közelebbről meg szemlélni, Pindaroszt akár a hellenisztikus költők tudatosságának és bonyolult utalásos (allúziós) technikájának közelébe emeli. Természetesen nem állítom, hogy a közönség első hallásra a vers minden rejtett rétegébe beelátott, ám a költő örök időkre szóló alkotásoknak szánta ódáit, s így bizvást elhelyezhetett bennük olyan utalásokat is, melyeket csak későbbi előadások/olvasások fedtek fel.⁸⁵ Pindaroszt ezért zúgó hegyi patak helyett, amelyre Horatiust emlékeztette,⁸⁶ talán inkább szélesen hömpölygő, ám tiszta vizű és mély folyóhoz hasonlíthatjuk, melynek felületére a ráhajló fűzfák ágai néha különleges és bonyolultan kígyózó arabszkeket rajzolnak.⁸⁷

⁸⁵ Egy analóg példa talán jobban szemlélteti a helyzetet: Bach zeneműveit a zeneelméletben tájékozatlan gyülekezeti tagok is tökéletesen élvezték, mondhatnánk: értették, ettől függetlenül a kottát tanulmányozó zenetörténész számos olyan finomságot, összefüggést, allúziót fedez fel bennük, melyeket a jámbor hallgatóság nem érzékel (csak összhatásukban).

⁸⁶ Hor. *carm.* 4. 2. 5–12.

⁸⁷ A hatodik olümpiai óda részletes elemzéséhez kommentár formájában ld. Adorjáni 2014.

A KEÓSZI CSALOGÁNY

Bakkhülidész Pindarosz pályatársa, egyes nem egészen megbízható források szerint riválisa volt, aki Keósz szigetén Szimónidész unokaöccseként született. A sors (vagyis a hagyomány) többi lírikustársához hasonlóan vele is mostohán bánt, ám egy szerencsés véletlen mégis a második legjobban ismert kardal-költővé emelte. Életművéből a 19. század végéig csak az a néhány idézet forgott közkézen, melyet a közvetett hagyomány megőrzött, mígnem 1896-ban egy múmiasírban a halott lába között talált papiruszon több győzelmi óda szövege is hiánytalanul előkerült. A szöveget Frederic G. Kenyon, a British Museum illetékes paleográfusa adta ki 1897-ben.¹ Ugyanezen év karácsonyán Wilamowitz már lezárta kéziratát, melyben a Bakkhülidész-jelenséget értékelte.² Véleménye azonnal általános vélekedéssé emelkedett, mely röviden így foglalható össze: a keószai dalnok nem rossz költő, de nem is túl jó, Pindarossal mindenestre nem veszi fel a versenyt. Ma árnyaltabban szokás megközelíteni a kérdést. Bakkhülidész valóban egészen más éthoszú, mint thébai pályatársa. Éppen ezért ajánlatosabb egyediségét kutatni, másfajta költői technikáját fürkészni, mint Pindarossal (kedvezőtlenül) összehasonlítani, még ha verseiben maga Bakkhülidész látszólag vagy valóságosan az idősebb kardal-költővel vetélkedik.

A győzelmi ódák sorrendje a papiruszon újszerű elrendezési elvet mutat: míg Szimónidésznél a sportszámok, Pindarosznál a sportversenyek, addig Bakkhülidésznél a sportolók származási helye (városa, nemzetsége) jelentette az osztályozási szempontot. Néhány ódája ugyanarra az alkalomra, ugyanahhoz a címzetthez íródott, mint Pindaroszé, ami esetleg támogatná azt az elképzelést, hogy a két költő tudatosan kereste erejük összemérésének lehetőségeit. A tizenharmadik *epinikion* (vagy *epinikosz*) az aiginai Pütheasz pankrációgyőzelmére íródott, akárcsak Pindarosz ötödik nemei ódája, az ötödik óda

¹ A klasszika filológiát is tanult olasz költő, Giosuè Carducci (Settembrini egyik vesszőparipája a *Varázshegyben*) pedig mindjárt versben ünnepelte az újjászületett görög lírikust.

² Wilamowitz 1898 (általános elfogultsága ellenére tanulmánya számos találó részmegfigyelést tartalmaz a költő egyediségéről).

Hierón olümpiai *kelész*-sikerét ünnepli, miként Pindarosz első olümpiai ódája is, a negyedik ugyanezen szürakuszai uralkodó Kr. e. 470-es (?) püthói négyfogatos győzelmét dicsőíti (a győzelem helyszínén történő előadással), amelynek hazai ünneplésére a költőtárs feltehetően az első (és második?) püthói ódát írta. A harmadik győzelmi ódának Hierón legnagyobb győzelme adott alkalmat, melyet Olümpiában Kr. e. 468-ban négyes fogattal végre elnyert. Rejtély, hogy miért nem Pindarosz (vagy mint a korábbi esetekben ő is) kapta a megbízást erre a jelentős feladatra. Ehhez az ódához fordulunk most, hogy Bakkhülidész művészetéről némileg árnyaltabb képet kapjunk.

A „másik” Kroiszosz

[Triász 1] *Legjobböldű Szicília úrnőjét, Démétért és ibolyakoszorús lányát énekeld, édesadományú Kleió,³ s Hierón Olümpiában győzelmet futó paripáit. A széleshullámú Alpheiosz mentén ugyanis Niké és Aglaia⁴ segítségével vágattak, ahol Deinomenész fiát szerencsésen a győzelmi koszorúhoz segítették. Felmorajlott a végtelen tömeg: „Hej, háromszorosan boldog férfi, aki Zeustól kapta uralmát a legtöbb hellén fölött, s képes tornyos gazdagságát nem rejtteni feketefátyolos sötétbe. [Triász 2] Bőséges adományok az ököráldozó ünnepen, bőséges vendégsereg az utcákon. Ragyog az arany a diszes háromlábú üstök fényözönében a szentély előtt, ahol a delphoiak gondozzák Phoibosz hatalmas ligetét a Kasztalia forrás⁵ habjainál. Az istent, az istent dicsérje mindenki, mert az ő boldogsága a legtökéletesebb. Mivel egyszer a lóidomító Lúdia királyát, Kroiszoszt is megőrizte az aranykardú Apollón, amikor Szardeiszt⁶ a perzsák hada elfoglalta, hogy Zeusz ítélete beteljesedjék rajt. [Triász 3] A király viszont e nem kívánt napon nem akarta kivárni a könnyes rabságot, s ezért máglyát rakatott a palota ércfalú udvarán, melyre fellépett kedves asszonyával s csillapíthatatlanul zokogó lányaival. Karját a magas égbe emelve kiáltott: „Hatalmas isten, hol van hát az istenek köszönete? Hol van Létó szülötte (Apollón)? Vége Alüattész⁷ házának (...) (...), [Triász 4] az aranyat hozó*

³ Az egyik Múza, rendszerint az epikus költészeté, neve „Híressé tevőt” jelent.

⁴ Niké a megszemélyesített győzelem, Aglaia az egyik Kharisz, akivel Pindarosz 14. olümpiai ódájában is találkoztunk.

⁵ Forrás Delphoi közelében.

⁶ Lúdia fővárosa.

⁷ Kroiszosz apja.

Paktólosz folyó⁸ vize vértől pirosul, a nőket gyalázatos módon hurcolják el a pompás királyi lakosztályokból. Mindaz, ami korábban gyűlöletes volt, az lett ma barátom: legjobb meghalni.” Így szólt s megparancsolta kényes járású szolgájának, hogy gyűjtsa meg fából készült lakosztályát. Jajgattak a szüzek, anyjuk felé nyújtogatták karjukat. Mert a nyilvánvaló halál mégis a legrettenetesebb a halandóknak. Am amikor a roppant tűz fényes haragja széletterjedt volna, Zeusz éjszínű felhőit torlasztva eloltotta a szőke lángot.

[Triász 5] *Semmi sem hihetetlen, amit az istenek gondoskodása véghezvisz. Akkor Délosz-szülötte, Apollón a Hüperboreusokhoz ragadva biztonságba helyezte az öreg kecsesbokájú lányaival együtt istent tisztelő tettei miatt, mert a halandók közül a legnagyobb ajándékokat küldte az isteni Püthóba. Aki csak Görögországot lakják, senki sem merné azt állítani, nagyhírű Hierón, hogy nálad több aranyat szállított Loxiasznak⁹ a földiek közül. Megvan minden oka annak, akit nem hízlal az irigység, dicsérni a(z ...), lókedvelő, háborúban edzett férfit, aki kezében a törvényt képviselő Zeusz jogarát tartja s az (ibolyafürtös?) Múzsák adományaiból is részesül.*

[Triász 6] (...) *Rövid az élet. Csalfa remény (áltatja lelkét) a halandóknak. Apollón úr mondta Pherész fiának:¹⁰ „Halandó létedre kétféle vélekedést kell táplálnod szívedben, hogy már csak holnap látod meg a Nap fényét és hogy még ötven évet élsz s hatalmas gazdagságban ér el a vég. Isteneknek tetsző dolgokat cselekedve örvendeztesd meg magad, mert ez hozza a legnagyobb hasznot.”*

[Triász 7] *Aki érti, annak érthetően beszélek: a hatalmas ég érinthetetlen, a tenger vize elpusztíthatatlan, az arany pedig örömet ad, s bár az embernek nem lehetséges ősz öregségét levetkőzve virágzó ifjúságát visszahozni, az erény fénye nem halványodik a halandók testének pusztulásával, hanem a Múza növeli. Hierón, te a gazdagság és szerencse legszebb virágait mutattad be az embereknek. A szerencsés férfiú boldogságát pedig nem szép dolog elhallgatni. Az édesnyelvű keósi csalogány ajándékát viszont ki-ki énekelni fogja, mert minden szépség igaz benne.*

(Bakkhülidész: Harmadik győzelmi óda)

⁸ Legendás lüdiai folyó, melyből a hagyomány szerint aranyat mostak.

⁹ Apollón melléneve Delphoiban, a „Rejtélyes-szavú”.

¹⁰ A thesszáliai Admétosz, akit Apollón pásztorruhában szolgált, hogy bűnéért vezekeljen. Ugyanis fia, Aszklépiosz haláláért bosszút állt, s megölte a Zeusz villámainat kovácsoló Küklopszokat, mert az ő fegyverükkel sújtotta le a gyógyító félistent.

A vers a hatodik olümpiai ódánál tanulmányozott gyűrűs szerkezetet mutatja annak legtisztább formájában. Az első két triász Hierón dicsérete, utána következik Kroiszosz mítosza, majd az ötödik triászban visszatérünk a győzelmi alkalomhoz. [Triász 1] A bevezetés himnikus hangokat üt meg: a költő a hírnév Múzsáját, Kleiót idézi meg, hogy a Szicíliában kultikusan tisztelt és a szürakuszai uralkodóhoz is közel álló Démétért és Perszeponét énekelje meg. Az isteni szférához szorosan kapcsolódik Hierón olümpiai győzelme mint a *hümnosz* másik (közvetlen) tárgya. A győzelem megszemélyesített istennője s az egyik Kharisz, Aglaia tette győztessé a lovakat,¹¹ így juttatva Deinomenész fiát győzelmi koszorúhoz. A következő sorokban a költő csodálkozó indulatszóval bevezetett egyenes beszédként hallatja a névtelen tömeg ujjongását, mely az izgatott futam hangulatát adja vissza. Pindarosznál is olvashatunk néha a közönség gondolataiban,¹² ám ilyen drámai módon előadott „drukkolást” nem találunk. [Triász 2] Utána ismét a költő hangját halljuk: a sor eleji ismétlésektől (*anaphora*) jelzett mondatokkal magasztatja Hierón páratlan gazdagságát és az ajándékok aranyló tömegét, melyeket az uralkodó Apollón delphoi szentélyébe küldött. Lám, a *deixis ad phantasma* hatása, mely a Szürakuszaiban a dalt hallgató közönség képzeletét mozgósítja, s Delphoiba röpti őket. Gnóma következik, mely a földi és égi szféra sokszor tapasztalt illeszkedését példázza: Hierón valóságos földi Zeus, ám alá kell rendelnie magát a boldogságban felülmúlhatatlan istennek (hangsúlyosan ismételve), mert (...). Az okhatározói mondatnál már a mítosz kezdődik. Az elbeszélés így eleve világos példázatjelleggel ölt (*paradeigma*). Hierónnak gazdagsága és sikere ellenére (vagy éppen ezért) szerényen meg kell hajlania az isteni felőbbrendűség előtt, ahogy a legendás líd király, Kroiszosz tette.

Szardeisz ostrománál vagyunk, látjuk, ahogy a perzsák hada pusztítja a várost, a végzet elkerülhetetlen, [Triász 3] mire az agg király hirtelen döntésre szánja el magát, máglyát emeltet, s egész családjával fellép rá. A költő/narrátor itt ismét egyenes beszédre vált. Kroiszoszt halljuk, ahogy az isteneket vádolja, nem kétségbeesetten ostorozva, inkább keserű-lemondón: „Hol az istenek, főként Apollón hálája?”¹³ [Triász 4] A narrátor helyett maga a beszélő ecseteli

¹¹ A hatodik olümpiai ódában (76) a Kharisz hasonlóan nemesítette meg a győztes alakját.

¹² Ld. P. 9. 98–100 (a lányos és asszonyok fantáziája a győztesről).

¹³ A líd uralkodó köztudottan rengeteg kincset küldött a püthói Apollónnak. Az antikok az isten és ember viszonyát sokszor az „adok-kapok” gazdasági szerződése szerint értelmezték. Bakkhülidész a „hála/köszönet” kifejezésére a jól ismert *kharisz* szót választja. Az óda befejezésében jellegzetes módon a vers maga jelenik meg költői khariszként. Hierónt nemcsak az isten, hanem a költő is elhalmozza javaival. Annál indokoltabb számára a kroiszoszi belátás.

a pusztulás jeleneteit (a szöveg ezen a ponton hiányos), majd tömör életbölcsessel zár. A halál nem rettentí már, sőt legnagyobb öröme, ha kivonulhat az életből. Figyeljünk ugyanakkor arra is, hogy Bakkhülidész – akárcsak a jó színházrendező – mennyire érzékeny az emberi lélek minden rezdülésére s annak kifejeződésére (*éthopoiia*). Az apa és lányai is magasba emelik karjukat, míg azonban az apa elszántsága jeleként az égbe, addig a hercegisasszonyok kétségbeesetten anyjuk felé, s közben jajveszékelnék s könnyük záporozik (a harmadik és negyedik triász antistrófájának végén, vagyis szinte azonos helyen). Már fellobban a láng és kész elemésztetni a máglyát, amikor váratlan fordulatként Zeusz és Apollón összefognak: az előző eloltja a tüzet, [Triász 5] a másik – Kroiszosz multhatatlan érdemeire való tekintettel – az egész királyi családot átköltözteti a Hüperboreusok földjére – az isteneknek semmi sem lehetetlen –, akik az északi szél (Boreasz) birodalmán túl laknak, birodalmukat nem háborgatja semmilyen természeti szélsőség, hosszan élnek, s napjaikat dal, tánc és lakomázás mellett töltik.¹⁴ Ezzel a mítoszbeszélés véget ér, a következő mondattal a költő már ismét Hierón Apollónnak küldött busás ajándékairól áradozik. A közönség ebből könnyen kihámozhatja Kroiszosz és Hierón párhuzamát: az egyik a múlt, a másik a jelen hatalmas uralkodója, s mindketten kitettek magukért Delphoiban. A párhuzam folytatását a költő csak finoman sugallja, kiegészítését közönségére bízta: ahogy Kroiszosz, úgy Hierón is kiszolgáltató az isteni hatalomnak, s ebben a tekintetben nem különböznek egyetlen közönséges halandótól sem. Érdemes ebben az összefüggésben Hierón élethelyzetét felidézni, hiszen végső soron az ő olympiai győzelmét ünnepli a költemény, azt a győzelmet, melyre Szürakuszai uralkodója hosszú évek óta várt. A költő azonban nem rajongva éljenez, hanem megfontoltan int: jóllehet az ünnepeltnek minden oka megvan a feltétlen öröme, Bakkhülidész inkább a mulandóság árnyékát idézi fel, hogy a Hierónhoz hasonló szerencséjű halandó se bízta el magát.¹⁵ Ezzel kissé olyan szerepet vállal, mint a triumphusi menete élén büszkélkedő római hadvezér mögött „Halandó vagy!”-ot suttogó rabszolga. Amit viszont Bakkhülidész „suttog” Hierón fülébe s annak, aki hallja, az a Kroiszosz-példázat. Hogy megértsük, mi a célja vele, világosan látnunk kell azokat a hangsúly-váltásokat, melyeket más változatokkal szemben juttatott érvényre benne.

¹⁴ Ld. Pind. *P.* 10. 30–44.

¹⁵ Hierón uralma ekkor ráadásul már végéhez közeledett, aki azon kevés zsarnok közé tartozik, akiknek megadatott természetes halált halni. Már az etruszokkal vívott kuméi csata (Kr. e. 474) idején is vesekövel küszködött, amiért Pindarosz Philoktétészhez hasonlította (*P.* 1. 50–55).

Kroisosz történetének klasszikus feldolgozását (majd) Hérodotosz írja meg.¹⁶ A két változat közös pontja Kroisosz bőkezűsége és a máglya, a fősze-replő ábrázolása azonban annyira eltér a bakkhülidészitől, hogy kis túlzással akár „másik” Kroisoszról is beszélhetünk. Hérodotosznál ugyanis a líd király csak a máglyán eszmél rá annak értelmére, amit az athéni Szolón évekkal korábban az emberi lét törékenységéről és a szerencse forgandóságáról próbált tanítani neki – akkor még sikertelenül. Bakkhülidésznel az uralkodó már bölcs, sőt kissé túl bölcs emberként lép fel a máglyára. Az emberi élet hiábavalóságát tökéletesen átlátta, s ebből fakad teljes pesszimizmusa.¹⁷ Ennek megfelelően míg Hérodotosznál Szolónt szólongatja, az ódában az istenekhez intézi szemrehányó szavát. A történetírónál a jobb belátásra tért Kürosz próbálja eloltatni a máglya tüzét, amibe Apollón – mintegy mellékesen – besegít a hirtelen jövő záporral, amikor Kroisosz fohászodik hozzá, hogy életét mentse. Bakkhülidész változatában ezzel szemben Kroisosznak eszébe sem jut megmentésért imádkozni az isten(ek)hez, s azok közbelépésével az uralkodó pesszimizmusára rácafoló *dei ex machinával* van dolgunk. A Hüperboreusokhoz történő elragadtatásról Hérodotosz egyáltalán nem szól. A két elbeszélés tehát lényeges vonásokban eltér egymástól. Hérodotosz jelzi is, hogy amit előad, az a líd változat,¹⁸ amelyben Kroisosz későbbi méltatlankodása a püthói isten hálátlansága miatt igencsak érthető. Ha a lídek így mesélik, lehet, hogy mások másként. Valószínűleg létezhetett tehát egy delphoi (?) variáns, melyben az isten rehabilitálta magát és Kroisoszt is, miközben valóságos megmentőként lépett fel. Nem tudjuk, hogyan viszonyul az ódában előadott történet ehhez a „delphoi”-beli történethez, könnyen lehet, hogy bizonyos mozzanatok Bakkhülidész egyéni leleményét dicsérik. Az viszont figyelmet érdemel, hogy egyáltalán nem jelzi közönségének, hogy eltér valamelyik hagyománytól, hanem a legnagyobb természetességgel úgy adja elő, mint ami másként nem is

¹⁶ Hdt. 1. 86–87.

¹⁷ A görög pesszimizmus néhány szép tanúságával már megismerkedtünk. Az ötödik ódában, melynek mítosza Héraklész alvilági látogatását ábrázolja, az egyébként kevésbé érzelmes, ám akkor először könnyező dór hős szájából hangzik el a görög irodalom egyik legpesszimistább mondata: „Az embernek jobb meg sem születni” (160–163; ld. még Soph. *Oid. K.* 1224–1227). Utána a hős gyorsan kellemesebb témára is vált, beszélgetőtársa, Meleagrosz húga felől érdeklődik (akit aztán elvesz, s aki nevéhez méltó módon – Déianeira= „Férfipuszítói” – halálát okozza). Micsoda tragikus ironia hordozói lesznek ezzel Héraklész lemondó szavai! A mítosz példázati értékének megfejtését ezúttal teljesen a közönségre bizza.

¹⁸ Hdt. 1. 87. 2. A közbevetés („a lídek így mesélik”) Apollón beavatkozásánál valószínűleg éppen arra utal, hogy a másik változat szerint Apollón nem esőt küldött, hanem elragadta a királyt.

történhetett. Pindarosz egészen más utat jár. Mindig öntudatosan figyelmezteti közönségét, hogy „én másként mondom, mint a régiek”.¹⁹ Látható, hogy az elhatárolódás mindig a beszélő identitásának hangsúlyozásával jár. A lényeg éppen ez: a lírai én kifejeződése gyökeresen eltér kettejüknél. Míg Pindarosz számos én-kijelentést alkalmaz, Bakkhülidész teljes fennmaradt költészetében egyet találunk.²⁰ A költő visszahúzódik a dicsérő vagy a narrátor, esetleg a mítosz szereplőinek álarca mögé, és sohasem lép elő onnan.²¹ Ez azt is jelenti, hogy az értelmezés munkáját nem a költő végzi el, hanem nagyvonalúan a közönségre hagyja. Míg Pindarosz közönsége intellektuális erőfeszítést vár hallgatóságától, hogy kövessék őt, Bakkhülidész technikája révén így szól hozzájuk: „Hiszen értitek, mit akarok mondani!”

Visszatérünk az óda befejezéséhez, amely némileg árnyalni fogja Bakkhülidész „egyszerűségéről” és „közvetlenségéről” szóló iménti állításainkat. Az ötödik triász végén a dicsérő költő személytelen hangját halljuk. Megjelenik az irigység negatív képe ellenpontként,²² majd Hierón kettős dicsérete mint jó hadvezér és a Múzsák kegyeltje.²³ [Triász 6] A szöveg ezután bizonytalanává válik, s egy gnómius futamnál állunk ismét biztosabb talajon. Az, hogy az élet rövid s a halandó napról napra él (a már ismert *ephēmeros* jelzővel kifejezve) a Kroiszosz-mítosz sötétebb tónusait vetíti át Hierónra. Ő ugyanúgy nem tudhatja, mit hoz a sors, ezért Apollón Admétosz királynak adott bölcsességét érdemes megfontolnia: „Bármilyen megeshet, így az ember csak hálás lehet az isteneknek minden egyes napért”.²⁴ Ez a szakasz egyszerre kapcsolódik a mítoszhoz (tematikusan és hangvételében), ugyanakkor gnómius átmenetként előkészíti a következő *priamolát*, melynek tömörsége párfát ritkítja, s értelmezése is vitatott. Bakkhülidész nem hiába vezeti be a Pindarosztól²⁵ ellesett fordulattal: *Aki érti, annak érthetően beszélek*, ami tulajdonképpen – mint a biblikus *akinek van füle, hallja* – a kihívást érzékelteti, mintha azt mondaná: „Most legyetek

¹⁹ Pind. *O.* 1. 36.

²⁰ Bacchyl. 13. 221. A dativuszi alak (*emoi* – „nekem”) mindazonáltal többször előfordul.

²¹ Ehhez a lényeges különbséghez ld. Morrison 2007, 97–102 és Most 2012, 249–276.

²² A görög irigység nem sárga, hanem éjsötét, és nem soványít, hanem kórosan hizlal (ld. Pind. *P.* 2. 55 sk. és *N.* 4. 39–41).

²³ Ez a bók jelentheti azt, hogy Hierón gyakorta ódák címzettje (ahogy a hatodik olimpiában olvastuk [96 sk.]) vagy/és hogy maga is irodalom- és zeneértő (esetleg -művelő) ember.

²⁴ Apollón bölcsessége itt mintegy Szolónét helyettesíti a hérodotoszi Kroiszosz-történetben (1. 32). Ld. még Hor. *carm.* 1. 9. 14 sk.: *quem fors dierum cumque dabit, lucro / adpone* (a híres Thaliarchus-ódában).

²⁵ Pind. *O.* 2. 83–86. Bakkhülidész valószínűleg Pindarosz első olimpiai ódájának híres kezdő priamolájával (1–7) kel versenyre.

okosak!” A *priamola* felsorolása elsőre látszólag leszálló ívet ír le, amennyiben az elemek az isteni szférából („ég” – „tenger”) az emberibe („gazdagság”) ereszkednek alá. Az utóbbiban van ugyan öröm, melyet a szerencsejavak mint az arany adnak, ám nincs állandóság, s ezért visszahozható fiatalság sem. Viszont – s ezzel a *priamola* felível, betöltve hagyományosan átvezető, kiemelő szerepét – az erény isteni természetű és halhatatlan. Ehhez persze szükség van a Múzsára (ő öntözi-növeli az erény virágait) s annak földi helytartójára, a költőre. Akár büszke-öntudatosnak is nevezhetnénk e befejezést (emlékezve Ibükosz Polükratész-ódájának végére), ha Bakkhülidész személye nem tűnne el kétszeresen is: egyfelől nem közvetlenül, első személyben nevezi meg magát, hanem harmadikban az „édeshangú keósi csalóány” körülírással,²⁶ másfelől az énekes hangját elidegeníti önmagától, amennyiben Hierón dicséretét a határozatlan névmással névtelen személy szájába adja. A hálaajándék (ismét *kharisz*, ezúttal emberi-költői) viszont nem lehet más, csakis az éppen elhangzó vers, amely így a befejezésben utal saját (későbbi), a költő személyétől függetlenedett bemutatására is. A dalnok és a Múza jól végezték dolgukat, a mozgékony dal a föld minden szögletébe elviszi a címzett dicsőségét.

Krétai ballada

A sötétorrú hajó vitte a harcedzett Thészeuszt s a kétszer hét ragyogó ión ifjút s leányt, hasítva a krétai tengert. Ugyanis a messzirefénylő vitorlába a Boreasz²⁷ fuvallatai beleakaszkodtak a híres, pajzsrázó Athéné akarata szerint. Izgatta Minósz szívét a vágykeltő fejkötős kyprosi istennő szörnyű ajándéka, s kezét sem tartóztatta már a szűztől, s megérintette fehér arcát. Segítségül sikoltotta Eriboia az ércmellvértes Pandión-sarjat.²⁸ Látta Thészeusz, s szemöldöke alatt sötétlen forgatta szemgolyóját, szívét pedig emész-tette a konok fájdalom, s szólt: „Zeusz leghatalmasabb fia, nem kormányozod szívedet kebledben isteneknek tetsző módon. Fékezd meg hős voltodra való tekintettel a királyi erőszakot. Mert amit az istenektől származó erős sors rendelt nekünk, s ami fele Diké²⁹ mérlege híz, azt elrendelt végzetként

²⁶ Az ilyen, rendszerint a vers végén álló, önmagát azonosító *deixisz*t nevezünk „pecsét”-nek (*szphragisz*). A szerző nevének közvetlen megnevezése először Hésziodosznál fordul elő (*theog.* 22).

²⁷ Az északi szél.

²⁸ Thészeusz a legendás athéni király, Pandión leszármazottja.

²⁹ Az „Igazság” megszemélyesített alakja.

betöltjük, amikor eljön, te viszont nyomd el magadban a bűnös tervet. Még ha Zeusszal szerelemben keveredve szült is téged Ida hegyén³⁰ a főniciai király³¹ kedves-édesnevű lánya mint a földi halandók legnemesebbikét, ám engem is a dús Pittheusz lánya³² hozott világra a tenger urához, Poszeidónhoz simulva, s adtak neki aranyos fejkötőt az ibolyakoszorús Néreiszek.³³ Ennek okán megparancsolom neked, Knósszosz³⁴ hadura, hogy sóhajhozó elbizakodottságodat tartsd féken. Mert nem szeretném az isteni Hajnal kedves fényét megpillantani, miután a szüzek közül valamelyiket akarata ellenére leigázod. Előbb fogok erőnek erejével közbelépni. A továbbiakat pedig eldönti majd az isten.” Ennyit mondott az ügyeslándzsás hős, s csodálták a hajósok a férfitű felsőbbrendű bátorságát. Héliosz vejének³⁵ viszont haragra lobbantotta lelkét, s váratlan cselet eszelve ki így szólt: „Nagyerejű Zeusz atyám, hallgass meg! Ha engem a fehérkarú főniciai nimfa szült neked, küldj most az égből tűzsörényes, sebes villámot világos jelként! Ha pedig neked is a troizénbeli Aithra adott életet a földrengető Poszeidóntól, ezt az ujjamon aranylóan ragyogó ékszert hozd fel nekem a mély sósvízből, bátran bevete tested atyád házába. Rögvest megtudod, vajon meghallgattaimát Kronosz fia,³⁶ a dörgés s mindenek ura.” A nagyerejű Zeusz hallotta a kifogástalan fohászt, s rendkívüli jelét adta megbecsülésének kedves gyermeke, Minósz iránt, azt mindenki számára láthatóvá akarva tenni, s nagyot villámlott. A csataviselt hős pedig látva a szívének kedves csodajelét, kitárta kezét a híres ég felé s mondá: „Thészeusz, világosan látod a Zeusztól kapott ajándékomat. Most rajtad a sor beugrani a mélyen morgó tengerbe. Kronosz másik fia, atyádurad Poszeidón minden bizonytalanságát ad majd neked a szépfás föld felszínén.” Így szólt. Amannak pedig lelke nem hátrált meg, hanem a jólépített tatra kiállva elrugaszkodott, s örömmel fogadta őt a tengeri berek. Zeusz fia szíve mélyén elcsodálkozott s parancsot adott, hogy a szépenácsolt hajó folytassa útját a megkezdett mederben. A sors azonban más utat szabott. A hajó viszont sebesen suhant, a Boreasz szele hátulról fújva siettetette. Megrettent az athéni ifjak nemzetsége, miután a hős eltűnt a tengerben, ragyogó szemükből hullottak

³⁰ Krétai hegység, mely nem tévesztendő össze a trójaival.

³¹ Agénór, ami annyit tesz: „Férfiás”. Lánya Európé.

³² Pittheusz lánya Aithra (a „Ragyogó”) volt.

³³ Néreiszek tengeristen leányai, tengeri nimfák.

³⁴ Jelentős város Krétán, metonimiaként gyakorta Kréta helyett áll.

³⁵ Minósz felesége, Pasziphaé nevéhez híven („Mindeneknek ragyogó”) Héliosz lánya.

³⁶ Zeusz.

a könnyek, felkészülve a súlyos sorscsapásra. A tengerlakó delfinek közben sebesen vitték a nagy Thészeuszt lovas atyjának házába. Elérte a tengeri istenek palotáját. Ott ijedten látta a boldog Néreusz híres leányait, akiknek ragyogó tagjaiból mint a tűz lángja fény világlott, hajukban pedig arany-szalag hullámozott. Karba fogózva örvendeztek táncos lábakkal, s látta még atyjának tulajdon kedves feleségét, a fennséges és tehénszemű Amphitritét bájos otthonában, aki Thészeusz vállára biborszínű kendőt vetett s fürtös hajába tűzte kifogástalan, rózsákkal árnyékolt koszorúját, melyet a csalfa Aphrodité adott neki menyegzője napján. Semmi sem lehet hihetetlen az értelmes halandók számára, amit az istenek cselekednek. Feltűnt a keskeny-farú hajó mellett. Hajaj, milyen gyors véget ért a knószoszi nagyúr hiú reménye, amikor száraz testtel bukott fel a tengerből mindenki ámulatára, s ragyogtak rajta az istenek ajándékai, mire a szépruhájú lányok hirtelen támadt örömmel ujjongtak fel, s visszhangzott a tenger: Az ifjak pedig a közelben bájos hangjukon zengtek hálaadó paianit. Déloszi isten, a keőszi kar dalától szívedben jó kedvre derülve ajándékozz meg minket minden jó istenküldte szerencséjével.

(Bakkhülidész: Tizenhetedik dithürambosz)

Az egyiptomi papiruszlelet nemcsak a győzelmi ódák szövegével, hanem más műfajú költeményekkel is meglepett, melyeket jobb híján, ám valószínűleg pontatlan-összefoglaló néven dithüramboszoknak nevezünk. Ezzel a műfajjal a Pindarosz-kötetek sorában is találkoztunk, s néhány töredék is fennmaradt belőlük. Ennek ellenére a dithürambosz az egyik legrejtélyesebb forma, melynek sem alkalmi vonatkozásait, sem műfaji sajátosságait nem ismerjük pontosan. Bakkhülidész tizenhetedik költeménye kerek, önmagába zárt mítoszbeszélés, ahogy azt a papiruszon olvasható *Az ifjak avagy Thészeusz* cím is kifejezi, ám a vers szövege hallgat előadásának körülményeiről s az alkalomról, amelyre íródhatott. A végén a költő váratlanul a déloszi Apollónt invokálja. Ez a befejezés nem kapcsolódik szervesen a költemény egészéhez, mely rögtön a mítosz elbeszélésével indít, ám valószínűleg szükséges volt ahhoz, hogy a költő az előadást a valóságban is lehorgonyozza. A keőszi kar említése arra utal, hogy az előadók Bakkhülidész hazájának ifjai voltak, akik Déloszon, valószínűleg Apollón ünnepén adhatták elő a költeményt.³⁷

³⁷ Az antik Görögországban szokás volt, hogy egy idegen kar bizonyos kultikus alkalomból (az isten ünnepén) egy másik helyszínen (városban, szigeten) is fellépjen. Pindarosz hatodik

Láttuk korábban,³⁸ hogy Délosz szigete a labirintusból megmenekült ifjak táncának helyszíne volt, melynek hagyománya a későbbiekben is tovább élt. Lehet, hogy Bakkhülidész verse erre az alkalomra született? A költemény mindenestre mintha ezt a rituális táncot képeznék le és hangszerelnék át saját keősi karára, mely a mítosz „karát” jelenítené meg az aktualitásban (*mimészis*). A vers egyedülálló ritmusa is támogatni látszik ezt a mimetikus felfogást: a *krétikosz* („tá-ti-tá”: *kré-ti-kosz*), amely a versmérték domináns eleme, „krétai”-t jelent, amely a Krétáról szabadult ifjak táncának „eredeti” mértékét idézné fel.

A bizonytalan feltételezések helyett azonban lássuk inkább Thészeusz és az ifjak legendájának bakkhülidészi feldolgozását. Az elbeszélés nem szorul különösebb kommentárra, mert egyenes vonalú, szemléletes és a szereplők párbeszéde teszi elevenné. A költő hangja így tulajdonképpen egyértelműen egyfajta narrátorévé változik. [Triász 1, strofa] Az első mondat *in medias res* megteremt az elbeszélés keretét: a nyílt tengeren vagyunk Kréta felé, a hajón Thészeusz és az ifjak. A második állítás festői kép a vakító fehéren lobogó vitorláról – a költő ismét csak a közönségre bizza, hogy felidézze magában, a hazaúton sötét vitorlavásznak fogják Thészeusz nevelőapja, Aigeusz halálát okozni – és hangsúlyozása az isteni gondviselésnek (Athéné, Athén védőszentje), mely a történet alaptémája. A harmadik mondat a történet harmadik szereplőjét, Minószet vezeti be, s rögtön úgy ábrázolja, mint akit érzelmei, testi vágyai tartanak uralmuk alatt s késztetnek hirtelen cselekvésre. A lányos kétségbeesés kifejezését már a harmadik győzelmi ódában megsejleltük, itt Eriboia segítségkérő gesztusa tölti be ezt a szerepet, s a figyelmet rögtön Thészeuszra irányítja. Övé az első egyenes beszéd. [Triász 1, ellenstrofa] Ebben Minósz bölcs önmérsékletre inti³⁹ s figyelmezteti, hogy nemcsak ő származik istenektől. Itt tesz említést a Néreiszek által anyjának nászajándékul adott aranyfátyolról. A történet folytatásában egy hasonló nászajándék-koszorú döntő szerepet fog játszani. Amikor pedig a sors mindenenk fölötti hatalmáról beszél, láthatóvá válik, hogy a költő az elmaradhatatlan gnómius fordulatokat, melyek hagyományosan a költő személytelen hangján szólalnak meg, szereplői szájába adja. [Triász 1, epódosz] A „narrátor” rövid, átkötő szövege után, mely a névtelen

paianjának (fr. 52f 123 skk.) végét például aiginai kar éneklé Delphoiban, az első iszthmoszi ódában (1–10) pedig a költő említést tesz egy keősi (!) kar számára írt déloszi (!) kardalról (=fr. 52d).

³⁸ Vö. 27. old. 36. jegyz.

³⁹ Hasonlóan higgadt csillapító beszéd Iaszóné Pindarosz negyedik püthói ódájában, melyben Peliásszal egyezkedik (139–155).

hajósok csodálkozását festi, Minósz emelkedik szólásra, indulatos szenvedélyét ravaszással palástolva. Nem közvetlenül Thészeusznak válaszol, hanem Zeuszhoz fordul imával, hogy tanúsítsa apaságát, majd Thészeuszt szólítja, hogy hozzon hasonló tanúbizonyságot Poszeidóntól, állítólagos apjától, s aranygyűrűjét a tengerbe veti.⁴⁰ [Triász 2, strófa] A narrátor tanúsítja, hogy Zeusz a kifogástalan ima hallatán teljesíti a kérést – természetesen nem az ima célzata és Minósz jelleme feddhetetlen, hanem a megfogalmazás, hiszen Minósz kínos pontossággal követi a himnikus invokáció formai követelményeit. Minósz égnek tárt kezekkel ad hálát és röviden ismét felszólítja ellenfelét, hogy tegyen eleget a kihívásnak. Thészeusz szó nélkül vízbe veti magát, mely barátságosan fogadja, mint valamilyen virágos mező, ahol jólesik egyet sétálni.⁴¹ Most már Minósz is csodálkozik, s minden eshetőségre felkészülve – nehogy Thészeusz mégis visszatérjen – nem engedi megállítani a hajót. [Triász 2, ellenstrófa] Miközben a lányok a hajó fedélzetén hullatják könnyeiket és siratják lovagjukat – újabb bájos-szemléletes jellemrajz (*éthopoiia*) –, Thészeuszt delfinek szállítják a tengermélyi birodalomba, ahol az eddig félelmet nem ismerő megretten a vízi istenek láttán, akik fénylő testtel, ragyogó öltözékben kartáncot lejtének. Mintha a *mimészis* újabb réteggel gazdagodnék: nemcsak a keószí kar utánozza a mitikusat, hanem felsejlik mindkettő isteni előképe, a tengeri nimfák kara.⁴² [Triász 2, epódosz] Érdekes, hogy a fiú apjával nem is találkozik, akinek származását igazolnia kellene: a nők védnökét a tengermély istennői rajongják körbe. A jelenet csúcspontja, amint Amphitrité átadja a származás hitelességét igazoló ismertetőjegyeket. A kitüntetés annál megtisztelőbb, mivel Poszeidón hites felesége ismeri el férje oldalhajtásának isteni születését. Így nincs is szükség már a Minósz által tengerbe dobott gyűrűre, hiszen maga Thészeusz visszatérése száraz lábbal is elég bizonyíték lett volna, nemhogy a megtézetett ismertetőjelek, melyek ugyanolyan ragyogóvá teszik megjelenését, mint uno-

⁴⁰ Eszünkbe juthat Schiller *Der Taucher (A búvár)* c. balladája, amelyben a király hasonló serlegdobással készíti a bátor merülőt az elemek kihívására.

⁴¹ A „tengeri mező” olyan *kenning*, mint az „ékeshangú Kösörű”. A jelző mindkét esetben a metaforikus értelem hordozója. A hellenisztikus kori Moszkhosz *Európe* című költeményében a tenger ugyanígy csendesül el a királylánnyal Kréta felé tartó bikaképű Zeusz patája alatt (115). Vergilius Bakkhülidészből is merít, amikor Arisztaios lemerülését ábrázolja a Péneiosz szétnyíló habjai között Küréné anyjához, akinek víz alatti birodalmát az ifjú megcsodálja (Verg. *georg.* 4. 359–362). Ld. még Hom. *Il.* 13. 27–30 (szétnyíló tenger és örvendező vízi világ Poszeidón kíséretében).

⁴² A kar ilyen megkettőzéséhez az első püthói ódán kívül ld. még Pind. *N.* 5. 23–25 (Múzsák és földi lányok kara).

kahúgai, a Néreiszek külseje volt. A csoda, amit el kell hinni, ha az istenektől származik,⁴³ annál nagyobb, mivel a hős, aki a hajó orránál bukott le, a faránál bukkan fel, vagyis behozta azt a távolságot, melyet víz alatti útja idején a jármű a felszínen megtett. A történet Minósz megdöbbenésével⁴⁴ és az imént még zokogó lányok és ifjak ujjongásával és hálaadó énekével ér véget. Lehetséges, hogy a *paian*, melyet a mítosz ifjai zengenek, a zárómondat *deiktikus* mozzanatát megelőlegezve a bemutatás körülményeire utalna, s a déloszi Apollón-ünnepen előadott költemény valójában *paian* volt? Így a mítosz és a jelen a Pindarosznál megfigyelt módon összeérne és egymásban tükröződne. Mindközben a tenger zúgása hallatszik, mely hangjával maga is bekapcsolódik az örömmámorba, háttérként valóságos „égei ünnepet” teremtve.

Ideje van az összegzésnek. Az egyenes vonalú, kronológiai ívet követő és nagyobb ugrásokat nem tartalmazó elbeszélés a görög líra kezdeteit, Sztészikhorosz hosszú költeményeit idézi. Mindez már a harmadik győzelmi ódában megfigyelhető, még fokozottabban jelentkezik azonban a most vizsgált dithüramboszban. A párbeszédesség jelleg a másik vonás, mely a bakkhülidészi költészetet a líra kezdeteihez köti. Emlékszünk, hogy a déloszi lányok éppen a *mimészis*-ben jeleskedtek, s ez jelentette a lírai beszédmód születését az epikussal szemben. Bakkhülidész azonban nemcsak a líra születését idézi, hanem előrevetíti annak hanyatlását és alámerülését is abban a műnemben, melyben a *mimészis* teljhatalomra tesz szert: a drámában. A dráma megkülönböztető jegye, hogy a szerző nem közvetlenül, hanem mimetikusan szereplők (*proszópon* – *persona* – arc) álarca mögül szól. Bakkhülidész narrátori hangja és visszahúzódása Thészeusz és Minósz mögé már ezt a fejlődési irányt jelzi, s habár drámáról természetesen nem beszélhetünk, teljesen jogosnak érzem Wilamowitz „ballada” etikettjét, mellyel a verset illeti.⁴⁵ A lírai forma adott, ehhez viszont epikus és drámai jelleg járul, ami Greguss Ágost híres meghatározása szerint (*A balladáról*, Pest 1865) a ballada lényegét adja. Az önmaga kedvéért elmesélt történet szintén a dráma felé mutat, bár az öncélúság bélyegével óvatosan kell bánnunk, amíg a vers alkalmisága nem tisztázott (s félé, hogy sohasem lesz az).⁴⁶ Végezetül a dithüramboszban megfigyelhető

⁴³ Nagyon hasonló gnóma szerepelt a harmadik ódában is Kroiszosz hüperboreusi elragadtatása kapcsán (57 sk.). Pindarosz hasonlóan vélekedik Perszeusz útjáról a Hüperboreusokhoz (P. 10. 48–50).

⁴⁴ A „hajaj” (*phew*) indulatszó a narrátor érzelmi részvételét jelzi az eseményben, akárcsak a harmadik ódában (10–14) a tömeg csodálkozó felkiáltása.

⁴⁵ Wilamowitz 1898, 29 sk.

⁴⁶ A tizenyolcadik dithürambosz, melynek címe *Thészeusz*, még ennyi támponttal sem szolgál,

rengeteg jelző, melyek rendkívül szemléletessé teszik a történetet, ám sokak szemében kissé öncélúnak tűnnek, felfoghatók a *mimészis* elemeinek: a költő ezekkel akarja a hallgatóság elméjének képzeletbeli színpadára állítani az eseményt. Nem véletlen, hogy a vers első szava is jelző (*sötétorrú hajó*).⁴⁷ Bakkhülidész költészetének drámai vonásai, melyek egyszerre ünneplik a líra kezdetét és végét, immár a kardal utóéletének vizsgálatára invitálnak, amely utazásunkat zárja majd.

s a vers egésze narrátori hozzáfűzésektől mentes párbeszéd Aigeusz király és egy másik személy (Médeia?) között az Athénba hazatérő Thészeusz körül keringő híresztelések és félelmek kapcsán.

⁴⁷ Mások ezt a fokozott vizualitást a vázafestészet hatásaként értelmezik. Tény, hogy a vers témájául szolgáló mítosz más irodalmi alkotásban nem jelenik meg, vázáképeken viszont igen. Míg a festők sokszor irodalmi műveket (eleinte lírai költeményeket, aztán drámákat) vettek alapul, esetünkben a hatás irányvonala talán fordított, és Bakkhülidész ihletődhetett a festészetből. Eszünkbe jut Szimónidész megfigyelése, hogy a költészet beszédes festészet.

VONZÁSOK ÉS VÁLTOZÁSOK. UTÓSZÓ GYANÁNT

Pindarosz ötödik nemeai ódájában (1–3) a költemény mozgékonyágát dicséri a helyhez cövekelt szobrokkal ellentétben, s az éppen útra készülődő hajókon távoli vidékekre küldi, hogy ott is hírül adja a címzett győzelmét. Érdeemes elgondolkodni azon, hogy ennek a költői kijelentésnek képi érdemein túl van-e valamilyen gyakorlati értelme. Eddigi utunk során ugyanis kardalköltők fennmaradt szövegeit vizsgáltuk főként az első bemutatás körülményeire való tekintettel, ám nem szabad elfelejteni, hogy ezek a rögzített szövegek nem a semmiből születtek, hanem valamilyen közönségigény és rögzítő praxis tapintható ki mögöttük. Ilyenformán a fennmaradt kardal-korpusz egésze az ún. utóélet terméke, s az utóélet tulajdonképpen már a bemutatóval elkezdődik, ahogy Pindarosz az idézett nemeai óda bevezetőjében ábrázolja, s az előrevetített utóéletet már magába a versbe belefoglalja. A kardalköltészet hagyományozásáról és irodalmi fogadtatásáról lesz tehát most szó Pindarosz korától kezdve a romantikáig, vagyis az utóéletről tágabb és szűkebb értelemben – *utószó* gyanánt, mindezt a terjedelmi korlátok diktálta vázlatossággal.

A nemeai óda hajói, melyekre a költő alkotását bizza, kétféleképpen juttatják a nemes rakományt célba: utasai vagy fejben viszik el a dal szövegét, dallamát, a fedélzeten dudorászva, füttyörészve, egymást oldalba bökve: „Mit szóltál az Iamosz-történet új feldolgozásához?“, „Milyen szellemes ötlet volt az öszvéreket múzsai húzóerővé tenni!“, vagy papiruszra írva, a kor leggyakoribb adathordozóján. Nem kérdés, hogy az írástudás erre a korszakra volt már annyira elterjedt, hogy széles körű „adatforgalmat” tegyen lehetővé. Mai fogalmaink szerint nehezen tudjuk másként elképzelni e rendkívül igényes, bonyolult s néha igen hosszú művek előadását többtagú karral, mint hogy rendelkezésre állt legalább egy hiteles szerzői példány, mely tartalmazta a szöveget s talán a zenei annotációkat is. Különösen szükségesnek tűnik ez, ha a költő nem vett részt a bemutatón, hanem csak elküldte művét, s színrevitelét másra bízta (mint Aineaszra a hatodik olümpiai ódáét). Az is lehet, hogy ezt a példányt a helyszínen sokszorosították, s a kar minden tagja előre kapott egyet,

amely alapján betanulhatta a szöveget (és a dallamot).¹ Ha pedig további, az ősbemutatótól időben (de akár térben is) egyre távol eső reprízeket feltételezünk, nem fér hozzá kétség, hogy a versek szövegét rögzíteni kellett.²

Ugyanakkor azt is látni kell, hogy a kardalköltészet eredeti életkörülményei között igen rövid életű: az archaikus líra benne éri el csúcspontját, hogy aztán hamarosan el is hervadjon, s átadja helyét valami másnak. Pindarosz életművét is a fénylő felszín alatt áthatja valami megmagyarázhatatlan melankólia, ami talán éppen abból az érzésből táplálkozik, hogy a költő egy lehanyagló világ hírnöke. Nem véletlen, hogy a thébai dalnok utolsó költeménye, a nyolcadik püthói óda egyben a legszomorúbb is. Kr. e 446-ban ugyanis, amikor e vers születik, már a demokrácia korát írjuk, az irodalom és a kulturális élet fellegvára Athén, s a korszerű kifejezési forma a dráma.³ Az új irodalmi jelenség immár nem a Görögország-szerzte vándorló és arisztokrata megrendeléseknek eleget tevő dalnok. A régi előkelőség ideje ugyanis lejárt, a zsarnokok uralma véget ért, s az irodalmi élet központja Athén lett, ahol a nép (*démosz*) új művészetet akar látni-hallani a két Dionüszosz-ünnepen. A változás természetesen nem ennyire forradalmian *drámai*. Bizonyos elemek a folyamatosságot hangsúlyozzák: emlékszünk, hogy a líra fokozott mimetikus képességével azonosította magát az eposszal szemben. A drámában mintha a *mimészisz* követelne magának teljes polgárjogot, amikor a különféle hangok, melyeket a déloszi lányok hajdanán képesek voltak egy személyben utánozni, a színpadon látható módon különböző drámai szereplőkre bomlanak szét. Továbbá ahogy az *epinikion* versenygyőzelmeket örökített meg, a tragédiák bemutatása maga is verseny három szerző között, az agonális-alkalmi összefüggés tehát megmarad. A kar pedig beépül mindkét drámai műfajba, a tragédiába és komédiába is. S nemcsak formálisan épül be, mert az előadás egésze alatt jelen van a színpad előtti *orkhésztrán*, és mozgó-táncos vagy álló kardalaival megszakítja és kommentálja a történet menetét, hanem tartalmilag is: a drámaszerzők tökéletesen

¹ Ahogy ezt humoros formában a *Szentivánéji álom* mesteremberei teszik Thészeusz (!) korában. Néhány évtized vagy még annyi sem, s a tragédiaköltők már írásban nyújtják be az új dráma szövegét a városi előljárónak bírálatra. A tragédia karának betanításánál ugyanazt a gyakorlatot követhetik, mely a kardaloknál már kialakult és bevált.

² A második fejezetben említettünk erre egy példát (a hetedik olümpiai óda a lindoszi Athéné szentélyében). Ld. még Krähling (2004) világos összefoglalását a lírai szövegek hagyománytörténetéről az archaikus és hellenisztikus kor között, melyben azonban a kardal újrabemutatásának lehetőségét nem veszi fontolóra.

³ Aiszkhülosz, akinek éthosza sokban emlékeztet Pindaroszéra, első fennmaradt drámáját, a *Perzsákat* Kr. e. 472-ben mutatta be.

elsajátítják a kardalköltők lírai elbeszéléstechnikájának és képhasználatának minden csínját-bínját. Arisztophanész *Felhők* és *Madarak* c. komédiájának kardaljai például vetekednek az archaikus líra szépségeivel, ami némiképp meglepő a pajzán és aktuálpolitikai utalások tömkelegében.⁴

Ennek ellenére éppen Arisztophanész az, aki félreérthetetlen bizonyosságát adja annak, hogy a régivágású líra (pl. Szimónidészé) az 5. század utolsó negyedére már végérvényesen le hanyatlani látszik, és nem kellőképpen népszerű a lázadó ifjúság körében.⁵ Az ókomédia klasszikusának kortársa, Eupolisz pedig egy elveszett művében arról beszél, hogy Pindarosz dalait már senki sem éneklí, mert nem becsülik az igazi szépséget.⁶ A komédiaköltők dolga persze, hogy rosszabb színben tüntessék fel kortársaikat, mint amilyenek a valóságban. Nyilván lehettek szűkebb elitkörök, a hajdani győztesek családjai, amelyeknél Pindarosz művei a régi becsben álltak, időről időre, jeles napokon levehették őket a „polcra”, s leporolhatták, mert fennmaradásukat másként nem lehet megmagyarázni. Ám ezzel együtt a komikusoknál szóvá tett új irányvonal s a régi költők relatív elhanyagolása tagadhatatlan.

Mindenesetre Pindarosz és kardalköltő társai még viszonylag terjedelmes életművel jutnak el Alexandriába, a Kr. e. 3. században működő hellenisztikus filológusok kezébe. Érdeklődésük a görögség múltja iránt enciklopédikus, s a lírikusok (első helyen Pindarossal) különös megbecsültségnek örvendenek, mert helyi kötöttségeiken túl valamiféle pánhellén jelleget képviseltek, ami a korban az egyetemes és klasszikus rangot jelentette. Így osztályozzák, könyvekbe sorolják, gondozzák és bőséges magyarázatokkal (kommentárokkal, görögül *hüponnémákkal*) látják el a lírikusok szövegét.⁷ Ebbe a munkába az előző fejezetekben némi betekintést nyerhettünk. Pindarosz művei néhány másolatban Rómába is eljutnak, ahol főként Horatius ódaköltészetére hatottak, ám a latin költő is inkább félelemmel vegyes csodálattal tekintett a nagynevű elődre. Egyik híres ódájában (*carm.* 4. 2) szabályokat nem ismerő (12) hegyi patakhhoz (5) és magasan szálló hattyúhoz (25) hasonlítja a thébai (dirkéi) költőt. A maga részéről megelégszik a szorgos, kisebb termetű és csendesebb hangú matinumi méh gyűjtögető létformájával (27). Pindaroszról festett

⁴ A lírai költészet és a dráma folyamatosságát hangsúlyozza Herington (1985) klasszikus munkája.

⁵ Ld. az apa többször idézett méltatlankodását a *Felhők*-ben (1356). A *Madarak* kórusa az emberi lét hiábavalóságát (685–687) eseteli a nyolcadik püthói óda borúlato végszavait (95 sk.) idézve (*árnyéklétű, napnak alávetett, álomszerű*).

⁶ Idézi Athénaiosz (*deipn.* 1. 4. 19).

⁷ Vö. Gelzer, 1982–1984 passim.

képe azonban így is nagyon befolyásosnak s – mint látni fogjuk – végzetesnek bizonyult.

A lírikusok korpusza papirusztekercseken szerencsésen átvészelt több száz évet, amikor a Kr. u. 2. században, az ún. második szofisztika korában az új iskolai-oktatási igényeknek megfelelően válogatták újra. Amit feleslegesnek ítélték, nem másolták tovább, s számunkra nyomtalanul elveszett. Ebben az időben eshetett például a választás Pindarosz győzelmi ódákat tartalmazó négy könyvére, míg a többiek nyomtalanul eltűntek, s mi csak annyit ismerünk belőlük, ami közvetlenül a papiruszokról előkerült. Lukianosz, aki a 2. század derekán élt,⁸ még említést tesz például Pindarosz első himnuszáról, melyet ő valószínűleg még teljes terjedelemben ismert.⁹ Az utolsók között, mert mi csak töredékeket birtokolunk belőle. A 2. század tehát vízváltató volt a lírikusok (s tulajdonképpen az egész görög irodalom) kéziratok hagyományának történetében.

Nem sokkal a válogatást követően újabb technikai újítás lépett életbe. A papirusztekercsekről átirták a szöveget a pergamenkódexbe, mely már erőteljesen emlékeztet a mai könyvformára. A kommentárokat, melyek addig külön papirusztekercseken a tudós nevével hagyományozódtak, átirták a kódexoldalak margóira – immár névtelenül s jelentősen megkurtítva, ám így is minden szabad helyet kihasználva: ezek lesznek az iskolai vagy szabadidős bejegyzések, az ún. *szkholionok*, melyek a tanuló olvasó eligazítását szolgálják történeti, mitológiai, grammatikai és stilisztikai kérdésekben.¹⁰ Mivel Alkman, Ibükosz vagy Sztészikhorosz művei (de említhetnénk az aiol melosz szerzőit is) nem kerültek be az iskolai oktatásba, verseiket nem másolták át kódexekbe, hanem megmaradtak papiruszon alkalmi használatra. A lírai hagyomány ezen a ponton jelentősen megkarcsúsodik. Mindössze két szerzőnek lesz a középkoron átívelő szakadatlan kéziratok / közvetlen (= kódex-) hagyománya: az egyik Pindarosz rendkívüli nagy tekintélye és erőteljesen pánhellén jellege miatt, ami a lírikusok között a „leghoméroszibbá” teszi, a másik a megarai Theognisz, akinek elégikus költeményei könnyen idézhető életbölcsesek sorozata, ami szintén magyarázatot ad egészen más természetű népszerűségére. Amikor tehát az antik értelemben vett líra utóéletéről beszélünk a középkor-

⁸ Ettől kezdve a századok mindig a Krisztus utáni időszámításra vonatkoznak.

⁹ Lukian. *Ikar.* 27. 24.

¹⁰ A *szkholé* görögül „szabadidőt” jelent. Mivel a tanulást csak a szabadidővel rendelkező előkelők csemetéi engedhették meg maguknak, ezért az iskola és a *szkholé* elválaszthatatlanul összekapcsolódtak. Innen a modern nyelvekben a *school*, *Schule*, *école*.

ron át egészen az újkorig, egyedül Pindarosz kéziratosa, később hatástörténete képviseli a görög líra recepcióját. A közvetett hagyományba tartoznak természetesen a kéziratokban fennmaradt szerzőknél megőrzött idézetek egyébként elveszett lírikusoktól. Így mondjuk Szapphó, Alkaiosz vagy akár Bakkhülidész neve sem kopott ki egészen az emlékezetből, jöllehet ez többnyire inkább a legendás költőéletrajzoknak, s nem a versek töredékeinek köszönhető. Ám mindez nem változtat azon a tényen, hogy Pindaroszon kívül minden lírikus hosszabb fragmentumai antik eredetű papiruszokból, s nem a középkori kódex-hagyományból ismeretesek. Tekintve, hogy ezek a 19. század derekától kezdődően kerülnek elő nagyobb számban, Alkman, Szapphó vagy Bakkhülidész feltámadása viszonylag új fejlemény, s kizárólag a tudomány belső ügye marad. Mivel ugyanis erre az időre a költészet már a görög hagyománytól eltérő utakra lépett, az újonnan felfedezett lírikusoknak nem lesz számottevő hatása a korabeli irodalomra, így annak modern közönségére sem.

A változások irányának érzékeltetésére kissé előreszaladtunk. Visszatérünk a kódexlapokba zárt Pindaroszhoz. Jó eséllyel a továbbélésre, ám a késő antikvitásban már egyre kevesebb olvasóra lelve vészeli át keleten a korai középkor zaklatott éveit s jut el Konstantinápolyba. Az első fellendülést hozó ún. makedón reneszánsz (9–10. század) a költőket még általában nem vonja érdeklődése körébe (inkább a klasszikus görög prózát fedezi fel újra). A 12. század végén viszont Eusztathiosz konstantinápolyi rétor, vagyis görög nyelv- és irodalomtanár, később thesszalonikéi érsek már kommentárt írt a pindaroszi győzelmi ódákhöz, melyeket valószínűleg még hiánytalanul ismert.¹¹ A konstantinápolyi udvartartás nikaiai száműzetése és a Latin Császárság éveit (1204–1261) újabb hanyatlást hoznak, ám a Palaiologosz uralkodók fellépésével a görög irodalom tanulmányozásának és másolásának soha nem látott virágzása köszönt be, mely Konstantinápolyt valószínűleg „második Alexandriává” avatja. Az 1300 körül virágzó Thomas Magister, a vele nagyjából egy időben működő Manuél Moszkhopulosz, Maximosz Planudész¹² tanítványa és Démétriosz Trikliniosz készítettek először önálló *recenziót*, azaz szövegkiadást Pindarosz győzelmi ódáiból. Az utóbbi vitte a bizánciak közül leginkább tökélyre a filológia művészetét. Olyan javításokat hajtott végre az általa vizsgált és másolt görög szövegeken, melyek közül néhányat a mai tudomány is elfogad.

¹¹ Ld. a Pindarosz-fejezetet (5).

¹² Neki köszönhetjük a róla elnevezett *Anthologia Planudea* néven ismert antik epigrammákat tartalmazó gyűjteményt, mely az *Anthologia Palatina* 17. századi előkerüléséig az egyetlen volt a maga nemében.

Ebben nem utolsósorban átlagot meghaladó verstani ismeretei segítették, míg Eusztathiosz Pindarosz-kommentárja bevezetőjében mindjárt az elején azon panaszkodik, hogy a kortárs bizánciak – magát is közéjük számolva – képtelenek a győzelmi ódák bonyolult metrumát élvezni, vagy akár csak megérteni. Valamennyi Pindarosz-kéziratunk a felsorolt három filológus *recensió*jának közvetlen származéka vagy azok keveréke.

Amikor 1513-ban megjelenik a velencei Aldus Manutius újdonsült nyomdájában Pindarosz ódáinak első kiadása (*editio princeps*), a krétai származású filológus-kiadó Marcus Musurus is ezeket a kéziratokat veszi alapul. Igazi népszerűsége azonban nem ez a tenyérnyi könyvecske, hanem egy másik krétai, Zakhariasz Kalliergész 1515-ös, ún. római kiadása tesz szert, mely a helybéli vatikáni könyvtár kéziratára, az ún. vatikáni *recensió*ra támaszkodott (ma **B**-vel jelöljük a kéziratot).¹³ Elterjedtségét annak köszönheti, hogy ebben a kiadó a kódexekben talált szkholionokat is maradéktalanul ólombetűkre váltotta, úgyhogy a művet még a 19. század végi filológusok is haszonnal forgatták az antik eredetű magyarázatok első modern kiadására várva.¹⁴ A másik befolyásos munka a wittenbergi Erasmus Schmid(t) 1616-ban megjelent kommentáros kiadása volt. Ebből világosan kiolvasható a 17. század Pindarosz-felfogása, mely szöges ellentétben áll a felvilágosodás és romantika képével. Pindarosz nem a szabálytalanul áradó lírikus, amilyennek Horatius leírta, hanem költészete a rétorika szabályainak engedelmeskedik: van eleje, közepe és vége, s minden résznek valamilyen szerepe az egészben.¹⁵ Persze ez a szemléletmód sok felületességet és sematikus elgondolást hordoz magában, s buzgalmában, hogy a költőt rendszerbe foglalja, elsiklik az óda egyedisége fölött. Mégis jelentős tudomány- és kultúrtörténeti dokumentum, mely megmagyarázza, hogyan lett a barokk költők körében Pindarosz követendő példa, ha nagyszabású, ünnepélyes, feszesen szerkesztett alkalmi költeményt akartak írni.

Martin Opitz 1624-es poétikájában (*Das Buch von der deutschen Poeterey*) ezért ajánlhatja a pindaroszi stílusú ódát (a triadikus szerkezet imitálásával együtt) mint a költészet legemelkedettebb műfaját. Angliában a *pindarick* (~ pindaroszi költemény) szintén töretlen népszerűségnek örvend. Ben Jonson, Shakespeare¹⁶ kortársa gyászskolteményt ír Cary és Morison halálának emlé-

¹³ A másik azonos jelentőségű ág az ún. *recensio Ambrosiana*, melynek tipikus képviselője a milánói könyvtárban őrzött **A** jelzetű kézirat.

¹⁴ Drachmann (1903–1927).

¹⁵ Mindez kísértetiesen hasonlít ahhoz a felfogáshoz, melyet több mint háromszáz évvel később Bundy (1962) mint forradalmi újítást ismert meg a világgal.

¹⁶ A stratfordi hatytűtől a *Vihar* egyik gnómáját szokás idézni (*We are such stuff / As dreams*

kére, melyben nemcsak formát (*turne, counter-turne, stand*), de képi anyagot is kölcsönöz a görög költőelődötől. Ugyanez illik a skót primitivisták köréhez tartozó Thomas Gray (18. század dereka) *The Progress of Poesy* című ódájára, mely az első püthói ódát tekinti mintájának, s arról zeng benne, hogyan költöztek át a Múzsák a ködös Albionba s öltöttek testet Shakespeare, Milton és Dryden alakjában. Emellett megszólalnak azért elhatárolódó hangok is. Sir Philip Sidney *Astrophil and Stella* szonett-sorozatának egyik darabjában (3. 3 sk.) a pindaristák mesterkéltséget, önfítogató költészetével a maga egyszerű őszinteségét helyezi szembe – már-már a romantika Pindarosz-kritikáját vetítve előre: (...) *Pindar's apes, flaunt they in phrases fine, / enam'ling with pied flowers their thoughts of gold. (Pindarosz majmolói csak hivalkodjanak finomkodó frázisaikkal, virággirlandokkal foglalva zománcos díszbe gondolataik aranyát.)*¹⁷

Nem kell azonban a romantika koráig várnunk, hogy Pindarosz tekintélyét meginogni lássuk. Pierre de Ronsard, a Pléiade-nak nevezett, hét költőt számoló csoportosulás egyik illusztris tagja már a 16. században – tehát az első nyomtatott kiadások megjelenését követően és Schmid(t) befolyásos kommentárja előtt – nem a rétorikai rendszert, hanem – Horatius képeinek hatása alatt – ennek ellenkezőjét, a rendezetlenséget és a szeszélyt látja Pindarosz költészetében,¹⁸ ám a csapongás esztétikáját még nem illeti negatív bélyeggel. Kritikus, François de Malherbe teljesen egyetért, ami a pindarosi stílus jellemzőit illeti, ám nem tartja követendő stílusideálnak, helyette a *galimatias* (~ „zagyvaság”) szóval bélyegzi meg.¹⁹ Boileau-Déspreaux *beau désordre*

are made on, and our little life / Is rounded with a sleep; IV 1 [Olyan anyag vagyunk, melyre az álmok épülnek, s kicsiny létünket álm veszi körbe]), mint ami Pindarosz nyolcadik püthói ódájának nevezetes „árnyék álma az ember” (95 sk.) megfogalmazására emlékeztet. Ám ez inkább két egymástól független géniusz csillagfényeszerű találkozása, mint tényleges „allúzió”.

¹⁷ A legszellemesebb e megvető leírásban, hogy szinte valamennyi kifejezése pindarosi eredetű: a majom az önelégültség torzképe (*P. 2. 72*), a virág és az arany különleges ékké dolgozott dísz pedig a költészet szimbóluma (*N. 7. 79–81*). A fehér zománc a pindarosi képben szereplő elefántcsontnak felel meg.

¹⁸ Ronsard a párizsi egyetem híres görögprofesszoránál, Jean Dorat-nál, latinus nevén Johannes Auratusnál tanult másik híres kortársával, a szintén költő Joachim du Bellay-vel együtt. Ebből a kitűnő iskolából mint valamely trójai falóból több más híres, a görög irodalomért rajongó költő és filológus került ki (pl. Josephus Justus Scaliger és Willem Canter).

¹⁹ *Gallimathias* formában a szó a németbe is bekerült. Etimológiája tisztázatlan, ám újlatin eredetűnek látszik. Az egyik anekdota szerint egy ügyvéd, aki a Mathias nevű parasztot egy kakas ügyében védte, a beszéd hevében a *Matthiae gallus* („Matthias kakasa”) kifejezést összekeverte a *Galli Matthias* („a kakas Mátyása”) értelmetlenséggel.

kifejezése *ars poeticájában* még visszatér Ronsard értékítéletéhez, Voltaire azonban már kérelmelhetetlen, s a pindarizálást Malherbe nyomán egyszerűen *parler beaucoup sans rien dire*-ként (*sokat beszélni, de semmit sem mondani*) írja le.²⁰ A felvilágosodás korszakában a dirkéi hattyú „irracionális” szárnyalása nem állhatott meg az ész ítélőszéke előtt.

Az új érzékenység és a romantika sok szempontból szemben áll a felvilágosodás ideológiájával, ám Pindaroszt illetően nem hoz kedvezőbb időket. Az, hogy a thébai lírikus a barokk korban az alkalmi költészet Múzsájává lépett elő, ami a műfaj történetét ismerve nem is elhibázott felfogás, megpecsételte a költő fogadtatását a romantikusok körében. Pindarosz vagy túl merev és aulikus jellegű az öntörvényű én-költészet számára, vagy túl szabad és kezelhetetlen. A fiatal Goethét ugyan még megbabonázza a thébai. 1772-ben Wetzlarból azt írja mentorának, Herdernek, hogy a költő szavai mint kardok hatoltak át lelkén,²¹ s ami nagy dolog, képes átérezni a verset összerántó, felsőbbrendű költői erőt is.²² Az egység fogalmáig azonban, mely Horatius felfogásának legyőzését jelentené, nem jut el. Megpróbálkozik ugyan a pindaroszi ódával mint önkifejezési formával (*Wanderers Sturmlied*, 1775 előtt), ám a vers önnön kudarca, mi több, az állítólagos pindaroszi stílus paródiája lesz. A német költő ugyanarra a következtetésre jut, mint római előde: a szabad lírai áramlás helyett egyszerűbb és közvetlenebb formákra van szükség.

Pindarosz azonban nem olyan könnyen felejthető. Gottfried Herder 1795-ben megjelentet Schiller lapjában, a *Hórákban* egy kis esszét *Das Fest der Grazien* címen. Ebben egy asztaltársaság beszélgetését írja le, melynek során a három Kharisz etikai fogalmakkal helyettesítődik (*Wohlwollen, Erkenntlichkeit, freudige Tätigkeit* azaz „jóindulat”, „hála”, „örömteli cselekvés”). A függékben (*Die griechische Charis*) a szerző rövid történeti bevezetést ad a görög Kharisz-képről, majd Pindarosz tizennegyedik olümpiai ódáját fordítja le. Fontos mozzanat ez Pindarosz utóéletében. Hiszen a késő reneszánsztól, barokktól kezdődően Pindarosz kapcsán valójában követőiről és a pindarizáló stílusról volt szó, úgyhogy nehezen dönthető el, vajon kinek-minek szól a kritika: a thébai költőnek vagy „majmolóinak” (valószínűleg mindkettőnek).

²⁰ Lehetséges, hogy a *beaucoup* („nagyon”) szóval, mely a *beau* („szép”) grammatikalizált elemet tartalmazza, Voltaire szellemesen Boileau híres kifejezésére is utalt? Ami Boileau számára a szépség, az Voltaire szemében az oktalan bőbeszédűség jele.

²¹ Itt szűkebben a harmadik nemei óda néhány sorára utal, s idézi is görögül (41 sk.).

²² A nyolcadik nemei óda (5) egyik kifejezését („tudni uralkodni) Goethe összetett képpé bontja ki (a költő mint a Múzsafogat hajtója), melyet később az *Egmont* c. drámában és a *Költészet és valóság* zárlatában is felhasznál.

Az eredeti szövegek tanulmányozása a követendő stílus és irány heves vitájában háttérbe szorult, miközben maga a Pindarosz-kép is jelentősen torzult a ráaggatott bélyegek alatt. Az már senkit sem érdekelt, ki is volt valójában a thébai költő, s milyen volt költészete. A derék német írása fordulatot hoz ezen a téren, hiszen igyekszik a görög fogalmat történetileg hitelesen bemutatni, s fordítása segítségével közel hozza a költői szöveget is.²³

A klasszika és romantika határán álló Friedrich Hölderlin kései költészete a legnagyszerűbb példája annak, hogyan lehet az ódákkal való elmélyült, filológiai alaposágú foglalkozás egyéni hangú és világirodalmi rangú költészet kiindulópontja. Ha emlékszünk még, utazásunk elején Hölderlint hívtuk segítségül, s vele is fejezhetjük be méltó módon.²⁴ Ő az *első és utolsó* pindarista, akinek költészete ősi előképének beható – bár intuitív alapokon nyugvó és félreértésektől sem mentes²⁵ – ismeretén alapul, szellemében és kifejezésformájában elválaszthatatlan tőle, mégis újszerű és megismételhetetlen. Hölderlin a görög nyelvet a tübingeni evangélikus Stift falai között sajátította el Karl Philipp Conz irányítása alatt.²⁶ Életének legfelfokozottabb és legtermékenyebb időszaka az 1800-as év, amikor lefordítja az olümpiai és a püthói ódák nagy részét, s megírja befejezetlenül maradt *Wie wenn am Feiertage...* kezdetű pindaroszi ódáját, amelyben megpróbálja a triadikus szerkezetet a legszigorúbb módon, vagyis a metrikai rezponzió betartásával utánozni. Később írott verseiben, az ún. kései himnuszokban (*Germania, Der Rhein, Friedensfeier, Patmos*, hogy csak a legnagyobbakat említsük) bölcsen elszakad a feszes metrikai képletektől, s egyfajta személyes, szabadverses stílust alakít ki, melynek hosszú

²³ Eszünkbe juthatnak a bibliafordító Faust szavai (1220–1223) Goethénél: *Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen, / Mit redlichem Gefühl einmal / Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen. (Valami készlet, hogy felüssem az alapszöveget és a szent eredetit becstületes buzgalommal szeretett német nyelvre ültessem át.)*

²⁴ Pindarosz költői utóélete Magyarországon elég szerény, hiszen itt mindig is a latin költészet hódított. Természetesen annál jelentékenyebb, semhogy egyetlen kurta jegyzetbe lehetne foglalni. Terjedelmi okokból és e fejezet hangsúlyai miatt azonban itt most megelégszem azzal, hogy Ungvárnemeti Tóth László (1788–1820) költészete felé irányítsam az érdeklődőt, aki különösen 1818-ban Pesten megjelent görög nyelvű verseiben sokat köszönhet Pindarosz hatásának. A méltatlanul elfeledett poétát Weöres Sándor *Psyché. Egy hajdani költőné írásai* c. kötete (1972) emelte ki a feledés homályából. Művei modern kritikai kiadása: *Ungvárnemeti Tóth László művei*. Szerk. Merényi Annamária, Tóth Sándor Attila. Budapest, 2008.

²⁵ Hellingrath 1911, 74–80.

²⁶ A derék mester sziluettje – saját szememmel győződtem meg róla – ma is ott függ az egyetem Klasszika-Filológia Tanszékének (*Philologisches Seminar*) folyosóján, közvetlenül a könyvtár bejárata előtt.

mondai, látszólag önkényes szórendje (*hüperbaton*= „átlépés”), kihagyásos (*anakoluthon*= „nem követő”), megszakításos (*aposziópészisz*= „elhallgatás”) és aszimmetrikus jellege Pindarosz verseinek duktusát idézi, ám már nem szolgai módon. Norbert von Hellingrath, a verduni csatában (1916) fiatalon elesett legendás germanista 1909-ben találta meg a stuttgarti könyvtár kéziratgyűjteményének elsárgult lapjai között Hölderlin Pindarosz-fordításait és kései himnuszait. Doktori dolgozatában,²⁷ mely első és utolsó műve volt, a fordításokat egyfajta előtanulmánynak tekintette, miközben Hölderlin azzal kísérletezett, milyen eszközökkel tudná a thébai költő sajátos szófüzési technikáját németre átültetni. Hellingrath világosan látta, hogy a költő egyéni hangjának megtalálásában a döntő mozzanat a *harte Fügung* stílusának felfedezése volt. Felismerte, hogy ennek lényege a szavak önállósításában rejlik, melynek módja a természetes szórend felborítása egyfajta szokatlan-durva (*hart*) illesztéssel (*Fügung*).²⁸

Hölderlinnek nem volt, nem is lehetett folytatója, mert a Pindarosz-követés teljesen egyéni útjait járta. Ahogy azt éppen a görög kardal kapcsán már tapasztaltuk, a csúcspont egyszerre jelentette a véget is.²⁹ Ám csupán Pindarosz kreatív fogadtatástörténetének végét! Érdekes módon ahogy a thébai lírikus megszűnt eleven hatóerőnek, irodalmi utánpótlásra serkentő előképnek lenni, úgy vált – az objektív távolságtartásnak köszönhetően – tudományos érdeklődés tárgyává.³⁰ Az egyik vég tehát ismételten valami más kezdetének bizonyult. Nem feladatom itt Pindarosz kutatástörténetének mégoly vázlatos

²⁷ Hellingrath 1911, 1–25.

²⁸ Hellingrath, aki szintén tanult görögöt a müncheni egyetemen, nem légből kapta a kifejezést, hanem az Augustus-kori irodalmár, halikarnasszoszi Dionüsziosz *ausztéra harmonia* szakaszát fordította le (*de comp. verb.* 22), melyet az különböző költőkre és prózáírókra alkalmazott, hogy megkülönböztesse őket a csiszolt-egyszerű stílus (*glaphúra harmonia*) képviselőitől.

²⁹ William Wordsworth *Intimations of Immortality* versét szokás pindaroszi jelzővel illetni, s van, aki a 20. századi Ezra Pound és T. S. Eliot hosszú verseiben is a pindarizálás kései árnyékát látja. Ezen életművek módszere és ihletése azonban már nagyon távol esik a thébai költőtől, legfeljebb bizonyos „hosszúság” (terjedelemben és hangvételben) nevezhető pindaroszinak, ez a szempont azonban külsődleges. T. S. Eliot híres *Tradition and Individual Talent* c. esszéjének vezérgondolata, hogy a költői én személytelen, s nem más, mint a hagyomány elemeinek gyűjtőháza, csak látszólagos emlékeztet a pindaroszi poétikára, valójában egészen más költészetet körvonalaz.

³⁰ Az első olyan tudományos igényű kiadást, mely leszámolt a bűzantoni Arisztophanészre visszavezethető hibás sortagolással (*kólometriával*), az újonnan alapított berlini (mai Humboldt-) egyetem professzora, August Boeckh készítette 1811 és 1821 között. A göttingeni filológus, Christian Gottlob Heyne 1798-as kiadása még a rövidebb vessorokat használja, bár érdemeit ez nem csorbítja. Ahogy már Hellingrath is megállapította (1911, 72 sk.), az ő kiadását forgatta Hölderlin is.

megrajzolása sem.³¹ Elég annyi, hogy ennek középpontjában kezdettől fogva változó intenzitással a pindaroszi győzelmi óda egységének kérdése s a horatiusi Pindarosz-képpel való viaskodás állt, mely a felvilágosodás és a romantika korában eléggé meggyökeresedett ahhoz, hogy nehéz legyen kiirtani. Eleinte tudóskörökben sem volt általánosan osztott nézet, hogy Pindarosz ódáiban minden elemnek megvan a jól felfogott helye az egészben, s a versek nem pusztán valamilyen ésszel követhetetlen költői szeszély produktumai. Manapság az egység összetett, ám szigorú fogalmát senki sem vitatja, s ezt magunk is igyekeztünk demonstrálni két óda elemzésével.

A görög kardalköltészetre a 19. század óta irányuló szakadatlan tudományos figyelem s az utóbbi néhány évtizedben megélnékülő érdeklődés nem feledtetheti, hogy Pindarosz költészete visszahozhatatlanul a múlté. Ám az előtt sem szabad behunynunk szemünket, hogy európai kultúránk jelene, s így jövője is a múltból építkezik, ezért nem szabad elfelejtkeznünk Pindarosz költészetéről sem, mely jóllehet sohasem lesz olyan élő és eleven, mint kétezeröttszáz évvel ezelőtt volt, ennek ellenére önmagában is kimagasló szellemi teljesítmény, ezen túl pedig láthatólag hosszú időkre meghatározta az európai költészet útkereséseit. Ez a könyvecske e nem-felejtésnek akar szerényen szolgálni, ahogy az egész klasszikus ókortudomány is, mely a nehézségek és támadások ellenére jelenti, hogy él, s amíg él, a klasszikus antikvitás emléke is élni fog.

³¹ Jó szolgálatot tesz ebben a *Wege der Forschung* vonatkozó kötete, főként D. C. Young bevezető tanulmánya (*Pindaric Criticism*).

RÖVIDÍTÉSEK

Aischyl.	= Aiszkhülosz
<i>Anth. Gr.</i>	= Anthologia Graeca
Archil.	= Arkhilokhosz
Aristoph.	= Arisztophanész
Aristot.	= Arisztotelész
Athen.	= Athénaiosz
<i>Av.</i>	= <i>Aves</i> / <i>Madarak</i>
Bacchyl.	= Bakkhülidész
<i>carm.</i>	= <i>Carmina</i> / <i>Ódák</i>
Cic.	= Cicero
<i>de comp. verb.</i>	= <i>De compositione verborum</i> / <i>A szavak illesztéséről</i>
<i>de garull.</i>	= <i>De garullitate</i> / <i>A fecsegésről</i>
<i>deipn.</i>	= <i>Deipnosophistae</i> / <i>Asztali beszélgetések</i>
<i>de or.</i>	= <i>De oratore</i> / <i>A szónokról</i>
Dion. Chalc.	= Dionüsziosz Khalkusz
Dion. Hal.	= Dionüsziosz Halikarnasszeusz
Eur.	= Euripidész
<i>Eur.</i>	= <i>Európé</i>
<i>fr.</i>	= fragmentum / töredék
<i>Gall.</i>	= <i>Gallus</i> / <i>A kakas</i>
<i>georg.</i>	= <i>Georgica</i> / <i>A földművelésről</i>
<i>h.Ap.</i>	= Apollón-himnusz
<i>h.Cer.</i>	= Démétér-himnusz
<i>Hel.</i>	= <i>Helené</i>
Hes.	= Hésziodosz
Hdt.	= Hérodotosz
Hom.	= Homérosz
Hor.	= Horatius
<i>I.</i>	= isthmoszi ódák
Ibyk.	= Ibükosz
<i>id.</i>	= eidyllion/idill

<i>Ikar.</i>	= <i>Ikaromenipposz</i>
<i>Il.</i>	= <i>Iliász</i>
<i>inst. or.</i>	= <i>Institutiones oratoriae / Szónoklattan</i>
<i>ld.</i>	= lásd
<i>leg.</i>	= <i>Leges / Törvények</i>
<i>Luc.</i>	= Lucanus
<i>Lukian.</i>	= Lukianosz
<i>Mosch.</i>	= Moszkhosz
<i>N.</i>	= nemeai ódák
<i>Nub.</i>	= <i>Nubes / Felhők</i>
<i>O.</i>	= olümpiai ódák
<i>Od.</i>	= <i>Odyszeia</i>
<i>Oid. K.</i>	= <i>Oidipusz Kolónoszbán</i>
<i>P.</i>	= püthói ódák
<i>Paus.</i>	= Pauszanasz
<i>Pers.</i>	= <i>Perzsák</i>
<i>Phars.</i>	= <i>Pharsalia</i>
<i>Phdr.</i>	= <i>Phaidrosz</i>
<i>Pind.</i>	= Pindarosz
<i>Plat.</i>	= Platón
<i>Plut.</i>	= Plutarkhosz
<i>Quint.</i>	= Quintilianus
<i>Ran.</i>	= <i>Ranae / Békák</i>
<i>rep.</i>	= <i>De republica / Az állam</i>
<i>rhet.</i>	= <i>Rhétoriké / Szónoklattan</i>
<i>schol.</i>	= szkholion (<i>ad</i> = az adott helyhez)
<i>Sim.</i>	= Szimónidész
<i>sk.</i>	= és a következő
<i>skk.</i>	= és a következők
<i>Soph.</i>	= Szophoklész
<i>Stes.</i>	= Sztészikhorsz
<i>Theocr.</i>	= Theokritosz
<i>theog.</i>	= <i>Theogonia</i>
<i>Thes.</i>	= Thészeusz-életrajz
<i>Verg.</i>	= Vergilius
<i>Xenoph.</i>	= Xenophanész

MUTATÓK

Fogalomtár

- Abbruchsformel* 31
aiol 15, 4. jegyz., 19
aiol *melosz* 20
aition 29
allúzió 38
anakoluthon 96
anaphora 75
Anthologia Palatina 91, 12. jegyz.
Anthologia Planudea 91,
12. jegyz.
antisztrófé 19, 15. jegyz.
aoidosz 16
apoziópészis 96
aposztrophé 32, 42
archaikus 57
aulosz 9
auszτέρα harmonia 96, 28. jegyz.
barokk 92
beau désordre 93 sk.
Behaghel-törvény 67, 73. jegyz.
codex Ambrosianus 47, 1. jegyz.
daktiloepitritus 46, 33. jegyz.
deixis ad oculos 22 sk., 22. jegyz.,
32 sk., 42, 55, 68, 84 sk.
deixis ad phantasma 22 sk.,
22. jegyz., 24, 26, 31. jegyz., 75
dithürambosz 48, 81
dór 15, 4. jegyz., 19
dráma 84
Du-/Er-Stil (himnikus) 54,
26. jegyz.
editio princeps 92
eidográfia 48, 9. jegyz.
elegiambos / iambelegos /
enkómiolgikosz 46, 33. jegyz.
elégia 16, 20
ellenstrófa ld. *antisztrófé*
empüromanteia 65
enkómion 42, 48, 54
epinikion 43, 48
epiphaneia 9
epódosz 19, 15. jegyz.
eposz, epikus 16, 25 sk., 36 skk.,
53, 63, 84
etimológia 64 sk.
exarkhosz 9
éthopoiia 34, 76, 83
felvilágosodás 94
first person indefinite 24
fólió 61, 78
galimatias 93
glaphüra harmonia 96, 28. jegyz.
gnóma, gnómikus 23, 30, 61, 63,
75, 78, 82, 84, 43. jegyz., 92,
16. jegyz.
harte Fügung 96
hellenizmus, hellenisztikus 14, 16,
18, 20, 48, 9. jegyz., 50, 52,
20. jegyz., 71, 89
hémiepsz 46, 33. jegyz.

hübrisz 30
hümenaiosz 25
hümnosz 8 sk., 42, 20. jegyz., 48, 62, 75
hümnosz klétikosz 53
hüperbaton 96
hüpomnéma 89
hüporkhéma 48
iambikus trimeter 16, 6. jegyz., 46, 33. jegyz.
iambosz 16, 20
iambus 16, 6. jegyz.
 invokáció 53, 56, 81, 83
 ión 20, 39, 56, 35. jegyz.
kanón, kánon 16 sk., 28
kelész 50
kenning 66, 83, 41. jegyz.
khoregos 9, 31
khorosz 9, 54
khoródia 17 skk.
khreosz 56, 33. jegyz.
kithara 9, 19, 13. jegyz.
kóloметрия 96, 30. jegyz.
kómosz 54 sk.
 közvetett hagyomány 72, 91
 közvetlen hagyomány 90
krétikosz 82
 líd 15, 4. jegyz.
 líra, *lúra* 9, 14, 19, 13. jegyz.
 lírai én 21 skk.
 makedón reneszánsz 91
mantisz 70, 82. jegyz.
 második szofisztika 28
melosz, melikosz 14, 20
mimészis 26 sk., 82 skk., 88
mnémotechnika 45, 28. jegyz.
monódia 17 skk.
 monostrófikus 19, 15. jegyz., 52
 múmia-kartonázs 38
 narrátor 75, 78, 82 skk.
nomosz Püthiosz 27, 36. jegyz.
oratio recta 63, 56. jegyz., 75, 82
orkhésztra 48, 6. jegyz.
paian 25, 48, 84
palinódia 36
panhellén 49
 parad(e)igma 29, 42, 75
 paradigmátikus 29, 69, 78. jegyz., 70
parakatalogé 16, 5. jegyz.
partheneion 29, 48
pentathlon 50
periodonikész 44
phorminx 9, 16
pindarick 92 sk.
 pindarizálás 94, 96, 29. jegyz.
poikilia 26, 34. jegyz.
priamola 32, 78 sk.
prophétész 51, 15. jegyz.
proszodion 8, 48, 55
recensio Ambrosiana 92, 13. jegyz.
recensio Vaticana 47, 1. jegyz., 92
 recitáció 15 sk.
recusatio 34
retardatio 55, 64
rhapszódosz 16
Ringkomposition 42, 62, 75
 romantika 94
 strófa, *sztróphé* 19, 15. jegyz.
 szintagmatikus 69, 78. jegyz.
szkholé 19, 15. jegyz.
szkholion 9, 5. jegyz., 18, 48, 90, 92
szkolion 9
szphragisz 79, 26. jegyz.
szümposzion 8, 19
terminus ante quem 61

terminus post quem 50, 61
thrénosz 48
triász, *triádikus* 19
trikólon 53, 62
variatio 31, 38, 54
vita Ambrosiana 47, 1. jegyz.
vita Thomana 47, 1. jegyz.
xenélasia 28
xenosz-motívum 69
Z-modell 20

Idézett szöveghelyek

Aischyl. *Pers.*: 88, 3. jegyz.
Alk. *fr.* 1: 30 skk.
Anth. Gr. 7. 745: 40, 10. jegyz.
Anth. Gr. 9. 184: 17, 9. jegyz.
Anth. Gr. 9. 506: 17, 9. jegyz.
Anth. Gr. 9. 571: 7 sk. 17, 9. jegyz.
Archil. *fr.* 5: 22, 19. jegyz.
Archil. *fr.* 131: 39
Aristoph. *Av.*: 89
Aristoph. *Av.* 685–687: 89, 5. jegyz.
Aristoph. *Nub.*: 89
Aristoph. *Nub.* 1356: 46, 34. jegyz.,
89, 5. jegyz.
Aristoph. *Ran.*: 16, 7. jegyz.
Aristot. *rhet.* 1405 B: 45, 29. jegyz.
Athen. *deipn.* 1. 4. 19: 89, 6. jegyz.
Bacchyl. 3: 73 skk.
Baccyh. 3. 10–14: 84, 44. jegyz.
Baccyh. 3. 57 sk.: 84, 43. jegyz.
Bacchyl. 4: 73
Bacchyl. 5: 60, 52. jegyz., 72 sk.
Bacchyl. 5. 160–163: 77, 17. jegyz.
Bacchyl. 13: 42, 17. jegyz., 72
Bacchyl. 13. 221: 78, 20. jegyz.

Bacchyl. 17: 79 skk.
Bacchyl. 17. 5: 33, 13. jegyz.
Bacchyl. 18: 84 sk., 46. jegyz.
Cic. *de or.* 2. 86: 44, 25. jegyz.
Dion. Chalc. *fr.* 4: 9, 5. jegyz.
Dion. Hal. *de comp. verb.* 22: 96,
28. jegyz.
Eur. *Hel.*: 36, 1. jegyz.
Hes. *theog.* 22: 79, 26. jegyz.
Hes. *theog.* 31 sk.: 66, 70. jegyz.,
70, 83. jegyz.
Hes. *theog.* 68–76: 54, 27. jegyz.
Hes. *theog.* 909–911: 54,
28–29. jegyz.
Hdt. 1. 32: 78, 24. jegyz.
Hdt. 1. 86–87: 77, 16. jegyz.
Hdt. 1. 87. 2: 77, 18. jegyz.
Hdt. 2: 36, 1. jegyz.
Hom. *Il.* 1. 249: 47, 2. jegyz.
Hom. *Il.* 1. 473: 25, 27. jegyz.
Hom. *Il.* 1. 601–603: 8, 2. jegyz.
Hom. *Il.* 2. 484: 25, 29. jegyz.
Hom. *Il.* 6. 295: 33, 13. jegyz.
Hom. *Il.* 8. 306–308: 37, 7. jegyz.
Hom. *Il.* 13. 27–30: 83, 41. jegyz.
Hom. *Il.* 18. 493: 25, 28. jegyz.
Hom. *Il.* 18. 590–592: 27, 36. jegyz.
Hom. *Od.* 4. 277–279: 27, 36. jegyz.
Hom. *Od.* 18. 130–137: 39
Hom. *h.Ap.* 158–175: 27
Hom. *h.Cer.* 106 sk.: 64, 59. jegyz.
Hor. *carm.* 1. 1. 1–28: 32, 10. jegyz.
Hor. *carm.* 1. 9. 14 sk.: 78, 24. jegyz.
Hor. *carm.* 2. 22: 14
Hor. *carm.* 3. 4. 20: 64, 60. jegyz.
Hor. *carm.* 4. 2: 47, 5. jegyz.
Hor. *carm.* 4. 2. 5–12: 71, 86. jegyz.
Hor. *carm.* 4. 2. 12–27: 89

- Ibyk. *fr.* 287. 4: 42, 19. jegyz.
 Ibyk. *fr.* S151. 1–48: 40 skk.
 Luc. *Phars.* 9. 982–986: 43,
 21. jegyz.
 Lukian. *Gall.* 7: 50, 13. jegyz.
 Lukian. *Ikar.* 27. 24: 90, 9. jegyz.
 Mosch. *Eur.* 115: 83, 41. jegyz.
 Paus. 8. 22. 2: 67, 72. jegyz.
 Paus. 9. 38. 1: 53, 22. jegyz.
 Pind. *O.* 1: 60, 73
 Pind. *O.* 1. 1–7: 78, 25. jegyz.
 Pind. *O.* 1. 36: 78, 19. jegyz.
 Pind. *O.* 1. 71–85: 65, 67. jegyz.
 Pind. *O.* 1. 115 sk.: 43, 21. jegyz.
 Pind. *O.* 2: 60
 Pind. *O.* 2. 50 sk.: 55, 32. jegyz.
 Pind. *O.* 2. 83–86: 78, 25. jegyz.
 Pind. *O.* 3: 60
 Pind. *O.* 4: 60
 Pind. *O.* 5: 60
 Pind. *O.* 6: 57 skk.
 Pind. *O.* 6. 76: 75, 11. jegyz.
 Pind. *O.* 6. 96 sk.: 78, 23. jegyz.
 Pind. *O.* 7: 15
 Pind. *O.* 9. 1 sk.: 44, 24. jegyz.
 Pind. *O.* 9. 97: 45, 32. jegyz.
 Pind. *O.* 14: 51 skk.
 Pind. *P.* 1: 49, 73
 Pind. *P.* 1. 1–4: 10, 54, 83, 42. jegyz.
 Pind. *P.* 1. 50–55: 76, 15. jegyz.
 Pind. *P.* 2: 73
 Pind. *P.* 2. 55 sk.: 78, 22. jegyz.
 Pind. *P.* 2. 72: 93, 17. jegyz.
 Pind. *P.* 3: 29, 4. jegyz.
 Pind. *P.* 4: 36, 2. jegyz.
 Pind. *P.* 4. 139–155: 82, 39. jegyz.
 Pind. *P.* 5. 72 skk.: 24, 24. jegyz.
 Pind. *P.* 5. 96–103: 56, 37. jegyz.
 Pind. *P.* 8: 47, 3. jegyz.
 Pind. *P.* 8. 86 sk.: 46, 35. jegyz.
 Pind. *P.* 8. 88–97: 39
 Pind. *P.* 9. 4 sk.: 64, 58. jegyz.
 Pind. *P.* 9. 98–100: 75, 12. jegyz.
 Pind. *P.* 10: 47, 3. jegyz.
 Pind. *P.* 10. 30–44: 76, 14. jegyz.
 Pind. *P.* 10. 48–50: 84, 43. jegyz.
 Pind. *P.* 12: 50
 Pind. *P.* 12. 21: 27, 36. jegyz.
 Pind. *N.* 3. 41 sk.: 94, 21. jegyz.
 Pind. *N.* 4. 35–43: 69, 80. jegyz.,
 78, 22. jegyz.
 Pind. *N.* 5: 72
 Pind. *N.* 5. 1–3: 87
 Pind. *N.* 5. 23–25: 83, 42. jegyz.
 Pind. *N.* 7. 61–67: 69, 79. jegyz.
 Pind. *N.* 7. 70–76: 69, 80. jegyz.
 Pind. *N.* 7. 79–81: 93, 17. jegyz.
 Pind. *N.* 8. 5: 94, 22. jegyz.
 Pind. *N.* 9: 50
 Pind. *N.* 10: 50
 Pind. *N.* 10. 35: 45, 32. jegyz.
 Pind. *N.* 11: 50
 Pind. *I.* 1. 1–10: 82, 37. jegyz.
 Pind. *I.* 5. 1–6: 49, 10. jegyz.
 Pind. *fr.* 52d: 82, 37. jegyz.
 Pind. *fr.* 52f 6: 51, 15. jegyz.
 Pind. *fr.* 52f 123 skk.: 81 sk.,
 37. jegyz.
 Pind. *fr.* 94b 15: 27, 36. jegyz.
 Pind. *fr.* 107a 3: 27, 36. jegyz.
 Pind. *fr.* 150: 21, 18. jegyz., 70,
 82. jegyz.
 Pind. Schol. *O.* 2. 29d: 43, 22. jegyz.
 Plat. *leg.* 764 D–E: 18, 12. jegyz.
 Plat. *Phdr.* 243 A–B: 36, 1. jegyz.
 Plat. *rep.* 392 D: 22, 21. jegyz.

Plat. *rep.* 607 A 4: 42, 20. jegyz.
Plut. *de garull.* 509 E–F: 40,
10. jegyz.
Plut. *Thes.* 21. 1: 27, 36. jegyz.
Quint. *inst. or.* 10. 61: 47, 4. jegyz.
Quint. *inst. or.* 10. 62: 36, 2. jegyz.
Quint. *inst. or.* 11. 2. 11–15: 44,
25. jegyz.
Sapph. *fr.* 1: 34, 15. jegyz., 53,
23. jegyz.
Sapph. *fr.* 2: 15
Sapph. *fr.* 16. 1–4: 32, 10. jegyz.

Sapph. *fr.* 31: 22
Sim. *fr.* 593: 47, 2. jegyz.
Soph. *Oid. K.* 607–615: 40
Soph. *Oid. K.* 1224–1227: 77,
17. jegyz.
Stes. *fr.* S15. 5–17: 37 sk.
Stes. *fr.* S222b 201–208: 38 sk.
Theocr. *id.* 18: 35, 16. jegyz.
Verg. *georg.* 4. 359–362: 83,
41. jegyz.
Xenoph. *fr.* 1: 9, 5. jegyz.
Xenoph. *fr.* 2: 63, 55. jegyz.

AJÁNLOTT SZAKIRODALOM*

Antológiák, fordítások

- Szepessy T. (szerk.): *Görög költők antológiája*. Budapest, 2000². [válogatás a görög költészet egészéből magyar műfordításban]
- Szepessy T. (szerk.): *Korai görög líra*. Piliscsaba, 1999. [görög szöveg tömör, magyar kommentárokkal]

Görög szövegkiadások és kommentárok

- Adorjáni Zs.: *Pindars sechste olympische Siegesode. Text, Einleitung und Kommentar*. Leiden, 2014. [a hatodik olümpiai óda görög szövege bevezető tanulmányok és részletes kommentár kíséretében]
- Davies, M.: *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta I*. Oxford, 1991. [Alkman, Sztészikhorsz és Ibükosz legtöbbet idézett kiadása]
- Drachmann, A. B. (szerk.): *Scholia vetera in Pindari Carmina I–III*. Stuttgart–Leipzig, (Teubner) 1903–1927. [Pindaros ódáihoz szóló szkholonok kiadása, reprint 1997]
- Hutchinson, G. O.: *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford, 2001. [válogatás a kardalköltők műveiből görög szöveggel és részletes kommentárral]
- Kambylis, A.: *Eustathios von Thessalonike. Prooimion zum Pindarkommentar*.

* Ebben a magyar antológiaköteten és a görög szövegkiadásokon (kommentáron) túl azokat a munkákat tüntettem fel, melyekre a könyv jegyzeteiben hivatkoztam. A felsorolás így nem tartalmaz(hat) minden alaplövet, s eleve csupán a tájékoztatás és továbbirányítás célját szolgálja. Mára elavultnak számít, de azért magyarsága miatt említést érdemel Csengeri (Csengeri) János Pindaros-fordítása (*Pindarus*. Budapest, 1929), valamint Csiky Gergely magyarázásában M. Villemain műve (*Essais sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique dans ses rapports avec l'élévation morale et religieuse de peuples*. Paris, 1859 = *Pindar szelleme és a lantos költészet a népek erkölcsi és vallási emelkedettségéhez való vonatkozásában*. Budapest, 1887).

- Einleitung, kritischer Text, Indices.* Göttingen, 1991. [Eusztathiosz Pindarosz-kommentárja előszavának görög nyelvű kiadása és kommentárja]
- Maehler, H.: *Die Lieder des Bakchylides* I–II. Leiden, 1982–1997. [Bakkhülidész győzelmi ódáinak és dithüramboszainak kiadása, valamint részletes kommentárja]
- Page, D. L. (szerk.): *Poetae melici Graeci.* Oxford, 1962. [többek között Szimónidész mértékadó kiadása]
- Snell, B.–Maehler, H. (szerk.): *Pindari carmina cum fragmentis* I. Leipzig, 1987⁸. [Pindarosz ódáinak máig mértékadó kiadása]

Könyvek, tanulmányok

- Adorjáni Zs.: Egy kommentáriró műhelyéből. Költői szomagyarázatok Pindaros hatodik olympiai ódájában. In: Szöllösi L. (szerk.): *Pro Scientia Aranyérmesek XI. konferenciája. Előadások.* Szeged, 2013, 266–270. [= 2013a]
- : Eustathios Pindarosról. A Pindaros-kommentár bevezetője fordításban és magyarázatokkal. *Antik Tanulmányok* 57 (2013) 171–196. [= 2013b]
- : Szem és tekintet Pindaros költészetében. Budapest 2014.
- Aloni, A.: *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica.* Torino, 1998.
- Boeckh, A.–Dissen, L.: *Pindari opera quae supersunt.* I 1, 2 – II 2. Lipsiae, 1811 (I 1, 2) – 1821 (II 2).
- Buchholz, E.–Sitzler, J. (szerk.): *Anthologie aus den Lyrikern der Griechen* II: *Die melischen und chorischen Dichter.* Leipzig, 1898⁴.
- Bundy, E. L.: *Studia Pindarica* I–II. Berkely–Los Angeles, 1962.
- Calame, C.: *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* II: *Alcman.* Roma, 1977.
- Carey, Ch.: The Performance of the Victory Ode. *American Journal of Philology* 110 (1989) 545–565.
- Cookesley, G. G.: *Pindari carmina ad fidem textus Böckhiani cum fragmentis et indice.* I, 1. Eton, 1850².
- D’Alessio, G. B.: Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric. *Arethusa* 37 (2004) 267–294.
- Davies, M.: Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book. *Classical Quarterly* 38 (1988) 52–64.
- Floyd, E. D.: The première of Pindar’s Third and Ninth Pythian Odes. *Transactions of the American Philological Association* 99 (1968) 181–202.

- Fränkel, H.: Man's „Ephemeros" Nature According to Pindar and Others. *Transactions of the American Philological Association* 77 (1946) 131–145.
- : *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. München, 1962².
- Gelzer, Th.: Die Alexandriner und die griechischen Lyriker. Reflexionen zur Rezeption und Interpretation. *Acta Antiqua* 30 (1982–1984) 129–147.
- Graziosi, B. – Haubold, J.: Greek Lyric and Early Greek Literary History. In: Budelmann F. (szerk.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, 2009. 95–113.
- Griffith, M.: Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination. *Classical Philology* 101 (2006) 185–246; 307–358.
- Gundert, H.: *Pindar und sein Dichterberuf*. Frankfurt am Main, 1935.
- Harvey, A. E.: The Classification of Greek Lyric Poetry. *Classical Quarterly* 5 (1955) 157–175.
- Hellingrath, N. von: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena, 1911.
- Herington, J.: *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley–Los Angeles–London, 1985.
- Heyne, Ch. G.: *Pindari carmina cum lectionis varietate et adnotationibus* I–III. Gottingae, 1798.
- Kraus, W.: Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum. *Wiener Studien* 68 (1955) 65–87.
- Krähling, E.: Fehér foltok a lírai költészet hagyományozásában. In: Horváth L.–Laczkó K.–Mayer Gy.–Takács L. (szerk.): *Genesisia. Tanulmányok Bollók János emlékére*. Budapest, 2004, 359–372.
- Lefkowitz, M. R.: *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore, 1981.
- : *First-Person Fictions. Pindar's Poetic 'I'*. Oxford, 1991.
- Maehler, H.: *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*. Göttingen, 1963.
- Morrison, A. D.: *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge, 2007.
- Most, G. W.: Poet and Public. Communicative Strategies in Pindar and Bacchylides. In: Agócs, P.–Carey, Ch.–Rawles, R. (szerk.): *Reading the Victory Odes*. Cambridge, 2012, 249–276.
- Norden, E.: *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*. Stuttgart–Leipzig, 1913.
- Priestley, J. M.: The φαρός of Alcman's Partheneion 1. *Mnemosyne* 60 (2007) 175–195.

- Schadewaldt, W.: Der Aufbau des pindarischen Epinikion. *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft* 5, 3 (1928) 259–343.
- Slings, S. R.: The I in Personal Archaic Lyric: An Introduction. In: Slings, S. R. (szerk.): *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*. Amsterdam, 1990, 1–30.
- Snell, B.: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen, 1975.
- Thiersch, F.: *Pindarus Werke: Olympische Siegesgesänge*. Leipzig, 1820.
- West, S.: Archilochus' Message-Stick. *Classical Quarterly* 38 (1988) 42–48.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von: *Bakchylides*. Berlin, 1898.
- Young, D. C.: *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*. Leiden, 1968.
- Young, D. C.: Pindaric Criticism. In: Calder III, W. M. – Stern, J. (szerk.): *Pindaros und Bakchylides*. Darmstadt, 1970, 1–95.

A SOROZAT EDDIG MEGJELENT KÖTETEI

1. MARÓTI Egon: *Kalózkodás a római polgárháborúk korában*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1972. 104 p.
2. RITÓÓK Zsigmond: *A görög énekmondók*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1973. 163 p.
3. MÓCSY András: *Pannonia a korai császárság idején*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974. 202 p.
4. MÓCSY András: *Pannonia a késői császárkorban*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974. 211 p.
5. ERDÉLYI Gizella: *A római kőfaragás és kőszobrászat Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974. 208+57 p.
6. SZILÁGYI János György: *Etruszko-korinthusi vázafestészet*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1975. 283+52 p.
7. *Dobrovits Aladár válogatott tanulmányai I. Egyiptom és az antik világ*. Szerkesztette Kákósy László. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979. 203+15 p.
8. *Dobrovits Aladár válogatott tanulmányai II. Irodalom és vallás az ókori Egyiptomban*. Szerkesztette KÁKOSY László. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979. 317+28 p.
9. KÁKOSY László: *Egyiptomi és antik csillaghit*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978. 347 p.
10. ADAMIK Tamás: *Martialis és költészete*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979. 243 p.
11. MARÓTH Miklós: *A görög logika Keleten*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1980. 175 p.
12. HEGYI Dolores: *Az iónok Kisáziában*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1981. 259 p.
13. MARÓTI Egon: *Az itáliai mezőgazdasági árutermelés kibontakozása. A pun háborúk kora*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1981. 298 p.
14. MARÓTH Miklós: *Aristoteléstől Avicennáig*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1983. 336 p.
15. SZABÓ Miklós: *Archaikus agyagszobrászat Boiótiában*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1986. 186+56 p.
16. SZEPESSY Tibor: *Héliodóros és a görög szerelmi regény. Fejezet az antik regény történetéből*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1987. 267 p.

17. MARÓTI Egon: *Delphoi és a Pythia sportversenyei*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1995. 128+15 p.
18. VARGA Edith: *Napkorong a fej alatt. Egy egyiptomi sírmelléklet – a hypokephal – kialakulása*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1998. 263 p.
19. HEGYI Dolores: *A görög Apollón-kultusz*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1998. 128 p.
20. RIMÓCZI-HAMAR Márta: *Horatius, Vergilius és Maecenas. Barátság és hűség Augustus Rómájában*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2000 (2. kiad. 2003). 177 p.
21. MARÓTI Egon: *A delphoi Pythia sportversenyeinek győztesei*. Argumentum Kiadó, Budapest 2000. 189 p.
22. DÉRI Balázs: *A részek és az egész. Prudentius Cathemerinon című himnusz-ciklusának szerkezete*. Argumentum Kiadó, Budapest 2001. 228 p.
23. HAJDU Péter: *Claudius Claudianus eposzai*. Argumentum Kiadó, Budapest 2002. 217 p.
24. FERENCZI Attila: *Valerius Flaccus és az epikus hagyomány*. Argumentum Kiadó, Budapest 2003. 223 p.
25. FARKAS Zoltán: *Teleios logos. Eusebius-tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2005. 185 p.
26. NEMES Júlia: *Xenophón: Peri hippikés. A lovaglás művészete az ókori Athénban*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2006. 133 p.
27. GLOVICZKI Zoltán: *Ovidius ars poeticája*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2008. 236 p.
28. SIMON L. Zoltán: *Árkádia kettős tükörben. T. Calpurnius Siculus eklogái*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2009. 187 p.
29. MAYER Péter: *A líra születése*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2009. 273 p.
30. ADAMIK Béla: *A latin nyelv története. Az indoeurópai alapnyelvtől a klasszikus latinig*. Argumentum Kiadó, Budapest 2009. 281 p.
31. KISDI Klára: *Egy rejtélyes középkori enciklopédia. Virgilius Grammaticus: Kivonatok és Levelek*. Argumentum Kiadó, Budapest 2010. 284 p.
32. MÉSZÁROS Tamás: *A rhamnusi Antiphón. Antiphón-tanulmányok*. Argumentum Kiadó, Budapest 2011. 170 p.
33. PATAKI Elvira: *Tettix. A tücsök mint szakrális-poétikai szimbólum az ókori görög irodalomban*. Szent István Társulat, Budapest 2013. 433 p.
34. KOPECZKY Rita: *Homéros-fordítás az archaikus római irodalomban*. Argumentum Kiadó, Budapest 2014. 156 p.
35. JUHÁSZ Erika: *A Húsvéti krónika. Prolegomena*. Argumentum Kiadó, Budapest 2014.
36. ADORJÁNI Zsolt: *Szem és tekintet Pindaros költészetében*. Argumentum Kiadó, Budapest 2015. 240 p.

37. HAMVAS Endre Ádám: *A lélek megváltásának hermési útja. Hermés Trismegistos és a platóni hagyomány.* Argumentum Kiadó, Budapest 2016. 236 p.
38. BAJNOK Dániel: *Magánélet az agorán. Aischinés vádbeszéde Timarchos ellen.* Argumentum Kiadó, Budapest 2017. 284 p.