

HOMÉROSI KOMPOZÍCIÓ

Székfoglaló előadás a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály 1950. május 22-i ülésén.

„Érzeteink, tudatunk a külső világnak csak képe és magától értetődik, hogy a tükörkép nem létezhetik a tükrözött dolog nélkül, a visszatükrözött dolog azonban a visszatükrözötől függetlenül létezik.“¹ A materialista ismeretelmélet ez alaptételét maga Lenin alkalmazta az irodalomra, a legkonkrétabb formában Tolsztojról szóló tanulmányaiban, a valóságot ábrázoló nagy írók ellentmondásaival együtt „az orosz forradalom tükré“ gyanánt értékelve.² A művészi alkotás ezek szerint nem lehet valamiféle a valóságtól magát függetlenítő képzelet műve — képzeletet ilyen értelemben csak akkor feltételezhetnénk, ha feladnánk azt az álláspontot, hogy a tudatot a lét határozza meg. A művészi alkotás mindig a társadalmi létet tükrözi — ha ellentmondásokkal teljes, akkor ezeknek az ellentmondásoknak az alapját is a társadalmi valóság ellentmondásaiban kell megkeresnünk.³

A lenini tükröződési elmélet alkalmazása teremti meg az egyetlen szilárd alapot a görög irodalom valóban történeti, azaz az irodalom és a társadalom viszonyát helyesen feltáró kidolgozásához. De a görög irodalom sajátos problémái a tükröződési elmélet szempontjából is további tanulságokat ígérnek. Mégpedig nem elsősorban azért, mert már a görög irodalmi fejlődés során is kialakult a tükröződési elméletnek egy kezdetlegesebb változata; gondoljunk mindenekelőtt a szofista Alkidamasra, aki az *Odysszeiá*-t az emberi élet tükrének mondta.⁴ Szép feladat volna e gondolat további életét nyomunkísérni, feltárni összefüggéseit Aristotelés *mimésis*-elméletével⁵ és meghatározni társadalmi feltételeit a görög poétika tükröződési elmélete kialakulásának. De az imperializmus és a proletárforradalom korszakában kidolgozott tükröződési elmélet általánosítása szempontjából fontosabb ennél a görög irodalom két más, jellegzetes, a modern irodalmaktól élesen megkülönböztető vonásának a vizsgálata.

¹ Lenin: *Materializmus és empiriokritacizmus* Szikra-kiadás, 1948, 59. l.

² Lenin: *Az irodalomról*, Szikra-kiadás, 1949. 63—92. l.

³ V. ö. A. I. Szoboljev: *A lenini tükröződési elmélet és a művészet*, Szikra-kiadás, 1949.

⁴ *Ἡ Ὀδύσσεια καλὸν ἀνθρωπίνου βίου κάτοπτρον*, idézi Aristotelés. *Rhet.* III. 3. 4.

⁵ *Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις, ἐτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀθλητικῆς ἢ πλειστικῆς καὶ καθαριστικῆς, πᾶσαι τυχάνουσιν οἷσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.* Aristotelés, *Poetica*, 1.

A görög költészet legjelentősebb alkotásai — az eposzok és a drámák egyaránt — az istenekről és az istenektől származtatott hősökrol szóló *mitoszok* feldolgozásai, de még a görög lírát is — a legszemélyesebbet csakúgy, mint a közösségi étellel a legszorosabb kapcsolatot tartót — át- meg átszövik elválaszthatatlanul a mitológiai utalások. Egyezményes szimbolumai-csupán a valóságnak ezek a mitoszok, vagy éppen a valóságtól független, a valóság fölött lebegő elképzelések? A tükröződés teóriájának így is, úgyis ellentmondana a görög irodalom empiriája, egyik esetben, mert az egyezményes szimbolumoknak legfeljebb közlő, de nem a valóságot feltáró értékük lehet, másik esetben, mert azt jelentené, hogy a mitoszok új meg új feldolgozásait nyújtó görög költészet maga is függetlenítette magát a valóságtól.

A görög irodalom másik jellegzetes vonása, amelyre itt különösen tekintettel kell lennünk, az, hogy az európai költészet alapformái, az epikus költészet, a dráma és a líra, a görög irodalomban bontakoznak ki, meghatározott társadalmi feltételek között, bizonyos orális hagyományokban megadott elemi lehetőségekből. Ezek után a görög költészet tanulmányozásánál különleges hangsúllyal merül fel a kérdés, hogy a művészetnek a valóságot tükröző szerepe miként mutatkozik meg a közvetlenül tartalmi elemeken túl a formai elemekben, magukban a műfajokban is, amint azok egymás után, a társadalmi fejlődés által meghatározott sorrendben kialakulnak.

Az a két különleges probléma tehát, amit a lenini tükröződési elmélet a görög irodalommal kapcsolatban felvet, *a mitosz és a valóság viszonya* egyfelől, másfelől pedig *a formának a társadalmi valóságot tükröző értéke*. A görög költészet kezdeteinél együttesen jelentkezik a kettő és együttesen vár megoldásra. Ebben az együttes megoldásban *tartalom és forma dialektikus kapcsolata* jut szembetűnően érvényre.

A költő társadalmi helyzetére és a költészetnek a valósághoz való viszonyára nézve már a homérosi költészetben találunk olyan nyilatkozatokat, amelyek a költői tudatosságnak feltűnően magas fokáról tanúskodnak. Az ithakai királyi udvar dalnoka, Phémios, a trójai háborúból hazatérő görög hősökrol énekel. Ithaka királya még nem tért haza s házanépe azt sem tudja, él-e, hal-e a hős Odysseus. Ezért fakad könnyekre a férjét húsz év múltán is hűségesen hazaváró Pénélopé, mikor az éneket hallja:

Phémios, oly sok más bűvös dalt tudsz te dalolni,
istenek és a halandók tetteiről, mit a dal zeng:
abból mondj valamit, míg itt ülsz, s ők borainkat
csöndben igyák; de a gyászos dalt hagyd abba, amit zengsz,
s mely kedves szívemet kebelemben gyötri örökké,
mert hiszen engem sújt legjobban a rettenetes gyász...

De fia, Télémachos, a dalnok pártjára áll:

Édesanyám, minek is tiltod te a szépszavú lantost,
 hogy gyönyörűnkre dalolja, mit ő óhajt? Nem a dalnok,
 csak Zeus itt a hibás, aki azt ad a búzafogyasztó
 földi halandónak mindíg, ami őneki tetszik.
 Azt se csodáld, hogy a hős görögök balsorsa felől zeng:
 mert az olyan dalt dícsérik legjobban a népek,
 mely köreikben minden dal közül épp a legújabb.⁶

Phémios, esakúgy, mint a phaiákok királyi udvarát dalaival gyönyörkötető Démodokos az eposz további énekeiben, társadalmilag alárendelt helyzetű, de egyszersmind a dal különleges adományának birtokában a királyok között is bizonyos megkülönböztető előjogokkal, a szentség és sértetlenség jellegével rendelkezik.⁷ Télemachos szavaiban az jut kifejezésre, hogy az énekest a valóság köti. Ha magáért a fájdalmas valóságért a felelőséget az istenségre hárítja, csupán a valóság transzcendens megítélésére vall, de a költészetnek a valóságot tükröző jellegét nem esorbítja. Vele szemben áll a költészet megítélésében Pénélopé, aki a költészettől valami a valóság felett álló vigasztalást vár, s az éneknek a valóságot közvetlenül kifejező változatával a mitológiai éneket állítja szembe. Minthogy az epikus költészet magva valóban az istenekről és az isteni hőroszokról — az istenek leszármazottairól — szóló hősdal és a homérosi eposzok tematikáját is ez határozza meg igazán, alapkérdésünk megkerülése volna, ha a homérosi költészetnek a valósághoz való viszonyát illetően Télemachos szavaira hivatkoznánk. Csak a homérosi mitológia felől kiindulva kereshetjük a megoldást. A görög vallásnak általában s a görög vallás jellegzetes oldalának, a mitológiának tudományos feldolgozásában pedig a döntő lépést már Engels megtette, amikor Bachofennek, minden érdeme elismerése mellett, szemére veti, hogy a vallást tette meg a történelem döntő mozgatóerejévé, a matriarchatusról szóló úttörő munkájában úgy állítva be az Aischylos *Oresteia*-jában tükröződő családjogi fejlődést, mintha „nem az emberek tényleges létfeltételeinek fejlődése, hanem e létfeltételeknek ugyanezen emberek fejében visszatükröződő vallásos képe okozta volna a férfi és a nő kölcsönös társadalmi viszonyában bekövetkezett történelmi változásokat.”⁸ El lehet mondani: amint Marx saját szavai szerint a Hegelnél fejetején álló dialektikát „talpára állította”,⁹ Engels is, elfogadva Bachofen konkrét elemzéseit, a viszonyt megfordította s az Orestés-mitoszt mint a társadalmi változások tükröződését használta fel történelmi forrásnak. Bachofen szem-

⁶ Od. I. 337—352. Devocseri Gábor ford.

⁷ V. ö. Od. XXII. 345.

⁸ Engels: *A család, a magántulajdon és az állam eredete. Marx-Engels: Válogatott művek, Szikra-kiadás, 1949. II. 170—171. l.*

⁹ Marx: *A tőke* (Utószó a második kiadáshoz), Szikra-kiadás, I. 1949. 22. l.

léletének azok a messzemenő veszélyei, melyeket Engels idejében felismert,¹⁰ úgyszólván a szemünk láttára bontakoztak ki, a két világháború között a vallástörténet ürügye alatt miszticizmusba torkolló német — és hozzá kell tennünk: magyar — ókortudományban, amely nem hiába ünnepelte egyik szellemi ősét éppen Bachofenben.¹¹ Ideje, hogy a marxizmus-leninizmus klasszikusaira és a szovjet ókortudatás jelentős eredményeire támaszkodva, Bachofen kétségtelen pozitívumait is ne Nietzsche és epigonjain, hanem Engelsén keresztül értékeljük és értékesítsük.¹²

Az olimposi istenvilág a maga egészében a hős kori társadalom visszatükröződése. Vegyük szemügyre közelebbről azt az istennőt, aki a legközvetlenebbül vesz részt a homérosi eposzok cselekményében, Pallas Athéné, és az ő viszonyát azokhoz az istenekhez, akiknek a hatáskörén osztozik. Osztoznia kell, nyilvánvalóan azért, mert *a homérosi mitológia a vallástörténeti fejlődésnek egy olyan határvonalán áll, amelyen Pallas Athéné ősi istenségek rovására lép előtérbe.* Ez a határvonal természetesen egyben — azaz elsődlegesen — a társadalmi fejlődés két nagy szakaszának is határvonala.

Pallas Athéné, Zeus leánya, szépséges és okos szűz, a háború és a kézművesség istene. Alakjának helyes felfogásához éppen azt kell hangsúlyoznunk, hogy egyszemélyben egyesít két olyan hatáskört, melyet egyenként más istenek is betöltenek. Még közelebb visz az alakjában visszatükröződő társadalmi valóság felismeréséhez, ha szembeállítjuk azokkal az istenségekkel, akik a háborút, illetőleg a kézművességet külön-külön képviselik az istenek között. Az egyik *Arés*, a mindent elsöprő háború barbár istene, akit saját atyja, Zeus is gyűlöl (II. V. 890). Attribútumai között ilyenek vannak, mint „vértől szennyes“ (*μυαίφορος*), „háborúval soha jól nem lakó“ (*ἄτοξ πολέμοιο*), „sok könnyet okozó“ (*πολύδακρυς*), „emberpusztító“ (*βροτολοιγός*). Ha Homéros úgy tudja, hogy a thrákok között van leginkább otthon (II. XIII. 301), ebből hiba volna arra következtetni, hogy ennek az istenelképzelésnek thrák eredetéről őrzött meg valami halavány emléket a hagyomány; ellentmondana ennek a feltevésnek az a körülmény is, hogy az „Arés“ név görög etymonja igazolódott.¹³ De nem kielégítő az a magyarázat sem, amely Thrákia zord éghajlati viszonyaira, Boreás, az északi szél hazájára utal,

¹⁰ „Világos, hogy az ilyen felfogás, amely szerint a vallás a világtörténelem döntő mozgatóereje, végül csak a miszticizmusba torkollhat.“ Engels i. h. 172. l.

¹¹ V. ö. pl. C. A. Bernoulli összeállítását Bachofen műveiből: *Urreligion und antike Symbole*, 1926. M. Schröter összeállítását A. Baumler bevezetésével: *Der Mythos von Orient und Okzident, eine Metaphysik der alten Welt*, 1926. Bachofen és Nietzsche kapcsolatát hangsúlyozza A. Turel: *Bachofen — Freud, zur Emanzipation des Mannes vom Reich der Mütter*, 1938. 21. l. és még 1945-ben is Kerényi: *Bachofen und die Zukunft des Humanismus, mit einem Intermezzo über Nietzsche und Ariadne*.

¹² Ebből a szempontból is tanulságos összefoglalása a matriarchátus-probléma történetének M. O. Koszven munkája: *Matriarchátus (1948)*, magyar kiadás, ford. Borzsák István, 1950.

¹³ P. Kretschmer *Ares*. Glotta, 1921. 195—198. l.

mely méltó háttere lehetett a viharzóan előrontó hadistennek.¹⁴ Arés thrák hazája azt fejezi ki, hogy Homéros is inkább a thrákok közé illő istennek tekintette, akik a barbárság alsó fokán alig emelkedtek felül. Még századokkal utóbb, Hérodotos és a későbbi ethnográfiai források szerint is a földművelést és az ipart egyaránt megvetették, zsákmányoló háborút folytattak, amely kezdetlegesen szervezett törzseiket is szembeállította egymással. Florus pl. rólu­k szólva azt is kiemeli, hogy isteneik oltárán embervért áldoznak, koponyákat használnak ivóedénynek és a hadifoglyokkal kegyetlenkednek.¹⁵ Egyik királyukról, Diomédésről, kit nem hiába mondanak Arés fiának, azt tartja a monda, hogy lovait emberhússal etette.¹⁶ Arést külső megjelenésének is nem egy túlméretezett vonása a homérosi vallás legősibb rétegébe utalja. Kirí Homéros méreteikben is anthropomorph istenei közül; egyik jelzője egyenesen „óriási termetű” (*τελώγιος*), akkorát ordít, mint tízezer ember (II. V. 859), s amikor földre rogy, hét hold földet takar be a teste (II. XXI. 406). Egy mítosz szerint, amelyet futólag Homéros is említ (II. V. 385–387), a szerűt megszemélyesítő Alóeus óriás-gyermekei, Ótos és Ephialtés, tizenhárom hónapig tartják fogva, hogy a földművesek békés munkáját biztosítsák. Így reprezentálja Arés a háborút mint öncélú pusztítást, amely a békés munkát pusztja jelenlétével kizárja.

Pallas Athéné mind ennek az ellentéte, amit a mítosz azáltal is tudatosít, hogy mint állandó ellenfelét helyezi szembe Arésszal, sőt: győztes ellenfelét, akinek büszkélkedő szavában — „megmondtam, úgy-e, hogy többet érek nálad”¹⁷ — kifejezésre jut a civilizáltabb, új hadviselés fölénye a régivel szemben. Hogy a hadviselés történetének milyen új fázisa tükröződik Pallas Athéné alakjában, azt legjobban a thébai mondakör egy mítosza mutatja, olyan mítosz azonban, amelynek ismerete már az epikus ciklusban feltételezhető.¹⁸ Diomédés az Ilias szerint Pallas Athéné egyik kedveltje a görög hősök között, s ő az, aki Glaukossal szemben példát mutat arra, hogy vannak körülmények, amikor a harcban az ellenfél életét is meg kell kímélni, ez esetben azért, mert a szembenálló felek atyjai vendégbarátok voltak (II. VI. 119–236). De elveszti Pallas Athéné kegyét az, aki szembekerül az istennő által képviselt civilizáltabb hadviselésnek a barbárság szintjéről nézve új

¹⁴ V. ö. L. Preller: *Griechische Mythologie*, 1872.³ I. 263. 1.

¹⁵ Hérodotos II. 167. V. 6. Florus III. 4. stb.

¹⁶ Diod. Sic. IV. 15. és Apollodóros, *Bibliotheca*, II. 5, 8.

¹⁷ II. XXI. 410. V. ö. még II. V. 855–909. „Man fühlt die Genugtuung, dass das rohe Ungetüm endlich einmal die Übermacht einer edleren Kraft auf demütigende Weise erfahren musste“ — mondja ezekről a párviadalokról W. F. Otto: *Die Götter Griechenlands*, 1934.² 319. 1.

¹⁸ Apollod. III. 6, 8. Az eltérés, amelyet E. Bethe: *Thebanische Heldenlieder*, 1891. 76. l. figyel meg Apollodóros elbeszélése és főleg az Ilias V. 126. verséhez fűződő scholion Pherekydés-idézete között, szempontunkból nem lényeges. Mindentetre, ha vitatható is, hogy II. V. 125–126 is már Tydeus kannibalizmusára céloz, mint Pherekydés i. m. II. 361. l. véli, monda-elemünknek az epikus ciklus „Thébaik”-ához tartozását Bethe i. m. 76. és köv. II. igazolta.

erkölcsével. Thébai alatt Diomédés atyja, Tydeus, halála óráján is bosszútól lihegve fogja kézbe ellenfelének Amphiaraios által levágott fejét s agyvelejét kezdi szücsölni. A kannibalizmustól, amely helyénvaló Arés körében, a másik, a thrák Diomédés környezetében is, Pallas Athéné undorral elfordul: Tydeust, akinek már-már halhatatlanságot ajándékozott volna, sorsára hagyja. Mert Pallas Athéné a háborúban is a józan mértéktartást képviseli, ki magát Arést is többször inti a Zeus által szabott korlátok szemelőtt tartására (II. V. 29. és XV. 125). Ezért is kedveltje atyjának, ezért avatkozik gyakrabban böles tanácsadással a cselekménybe, mintsem győzhetetlen erejével. Mint harci istennő sem a pusztításban, hanem a szépen felállított hadrendben leli kedvét s a háborúhoz való viszonyát mindennél jobban kifejezi egyik jelzője: „városvédő“ (*ἑρυσίπολις*) istenség ő, aki tehát akkor is, amikor rettentet pajzsát tartja az ellenség felé, nemhogy kizárná, hanem egyenesen védelmezi a város falai mögött folyó békés munkát. Ez a békés munka hangsúlyozottan a város falai mögött folyó kézművesség, szövés-fonás, agyagipar, kőfaragás, de akár a kovácsmesterség is, ami viszont Pallas Athéné a kovács-isten, Héphaistos mellé állítja (pl. Od. XXIII. 160).

Héphaistos, a sánta kovács, akinek pusztá mozdulatai is nevetésre, a híres „homéri kacajra“ ingerlik az olymposi isteneket (II. I. 599). Az „óriás“ jelző (*πέλωρ αἰήτορ*) őt is megilleti, akárcsak Arést, ami arra vall, hogy még az ő alakján is kevésbé érvényesült a homérosi vallásosság anthropomorph mértéktartása, mint pl. Pallas Athéné alakján. De ha a *πέλωρ* — *πελώροιο*s jelző közössége Arés-szal együtt az istenek primitívebb rétegébe utalja,¹⁹ a mitosz epikuma szembehelyezi Arés-szal, éspedig úgy, hogy kettesük megítélésében ugyanannak a társadalomnak az értékrendje nyilvánul meg. A kovács kezdetlegcs viszonyok között a harcoss törzsekben a testi hibája folytán fegyverviselésre alkalmatlan férfi²⁰ — sánta a germán mitológia

¹⁹ Héphaistos óriás megjelenése nem áll ellentétben J. A. Hartung (*Die Religion und Mythologie der Griechen*, I. 1865. 148. l.) és U. Wilamowitz-Moellendorf (*Hephaistos*, Nachrichten d. Ges. d. Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Kl., 1895. 241. l.) megállapításaival, amennyiben ezek Héphaistosnak különböző kovácsmesterséget folytató törpealakú démonokkal való kapcsolatait tárják fel. Óriások és törpék korrelatív megjelenéséről a néphiedelemben v. ö. *Martyr occultus*, Lyka Károly Emlékkönyv, 1944. 154. l. Az itt elemzett Christophorus-legenda legmeglepőbb antik párhuzamát is (l. még *Christophorus*, Dissertationes in honorem Dr. Eduardi Mahler, 1937. 338. l.) Héphaistos monda-körében találjuk: Órión, a megvakult óriás, szemévilágát nyeri vissza, amikor Héphaistos műhelyének törpe legényét (illetőleg Héphaistosnak a kovácsmesterségben tanítóját, Kédaliónt) átviszi a tengeren, l. L. Preller i. m. I. 369. l. és J. Malten: *Hephaistos*, Jahrbuch d. deutschen Arch. Instituts, Bd. XXVII. 1912. 258. l.

²⁰ Így magyarázza Héphaistos sántaságát Wilamowitz i. h. 236. l. és Malten, Pauly-Wissowa, RE XV. 337., bár Malten ezt a véleményét, Hartung bizonyos következtetéseit indokolatlanul Wilamowitznak tulajdonítva, előbb idézett munkájában, 256–260. ll. erősen korlátozza. Héphaistos testi fogyatékosságát törpealakú mitológiai rokonságával, a daktylosokkal, pygmaiosokkal, telchinekkel magyarázva. Mindenesetre ki kell emelnünk, hogy a motívum eredete nem esik egybe feltétlenül homéresi jelentésével, ami minket ezúttal elsősorban érdekel. F. G. Welcker értelmezése (*Griechische Götterlehre*, I. 1857. 664. l.), mely a tűz bizonytalan lobogására utal, nem egyéb, mint a jelleg-

kovácsa is, Völundar—Wieland.²¹ Ezért, bármennyire elismerik is a fegyverkovács szükségességét, csökkent értékű ember, amit az eposz humora kíméletlenül hangsúlyoz, csakúgy, mint a fegyverforgató harcosok fölényét vele szemben. Héphaistos felesége a szerelem és a szépség istennője, Aphrodité, de a sánta kovács méltatlan hozzá, ezért ad felmentést a vele házasságot törő Arésnak a közmegegyezés.²²

Ha Pallas Athéné mint a harc istene a háború civilizáltabb formáját, mint a kézművesség pártfogója a munkának is új értékelését, az ipart kifinomultabb fokon, a társadalmi elismertetés magasabb szintjén képviseli. Bármily remekművek kerülnek is ki Héphaistos keze alól — Achilleus pajzsa, vagy akár az istenek palotája —, alakjának komikumához a munka nehézkes mozdulatai is erősen hozzájárulnak. Pallas Athéné a háborúban és a munkában egyaránt a józan megfontolást érvényesíti, melynek megszemélyesítését, Métist, egyenesen anyjának is mondja a hagyomány.²³ Az ő segítségével már nemcsak a munka eredménye, az alkotás szép, hanem szépek magának a munkának a mozdulatai is. Pallas Athénének, a szépséges szűznek a körében ezért részletezheti az a hős, ki az istennő különös pártfogása alatt áll, önelégült hangsúllyal, hogyan ácsolta meg saját kezével hálószozáját:

Mert kerítésünkön belül egy nagy olajfa virágzott,
 nagylevelű, magas is, vastag, mint oszlop a törzse,
 én e köré kívántam a hálótermem emelni,
 sok kőből föl is építettem, jól betetőztem,
 és jól záródó, faragott ajtót remekeltem.

zetiesen sztoikus mitosz-magyarázat felújítása. O. Gruppe (*Griechische Mythologie*, 1906-1306. l.) egyenesen önkényesen látja Héphaistos görbe lábában a tűz korábbi, állítólagos thériomorph megjelenésének, a számárnak a csökevényét.

²¹ Az Edda-dalok közé tartozó IX. századi Völundarkvida szerint a mitikus kovácsnak fogságában vágják el a lábait, hogy ne tudjon távozni a szigetről, ahol rabtartója számára folytatja mesterségét; Völundar, a görög mitológia Daidaloszhoz hasonlóan, a levegőn át szabadul a kényeszerű szolgálatból. Ez további megfontolásokra ad alkalmat, különösen, ha a Severinus-legendát is tekintetbe vesszük, Égippiusnak a VI. század elejéről származó szövegében. Eszerint Giso királynál barbár aranykovácsokat tartott kemény rabságban, hogy számára dolgozzanak, mindaddig, amíg ezek kétségbeesett helyzetükben a kis királyfi életét fenyegetve, a dunamelléki Noricum szentjének Severinusnak a közbenjárásával kikényszerítették a gyermekét féltő királynétól szabadulásukat. Ezek alapján a Völundar-mitoszt nemcsak egybevetnünk kell a Héphaistos-mitosszal, mint az idáig történt, hanem meg is kell mindjárt különböztetnünk tőle: itt nemcsak arról van szó, hogy a testileg fogyatékosokat, mint harcépteleneket, alkalmazták fegyverkovácsnak, hanem egyenesen arról, hogy kiváló kovácsoknak mint különleges értékű rabszolgáknak a kizárólagos birtoklása érdekében szabad mozgásukat is különleges eszközökkel gátolták, esetleg úgy is, hogy a kovácsmesterség folytatásához szükséges felsőtestük épségének megóvása mellett lábukat megnyomoritották. V. ö. Wilamowitz i. h. 237. l. Malten, *Jhb. d. d. Arch. Inst.* XXVII. 259. l. és föleg O. L. Jiriczek: *Deutsche Heldensagen*, I. 1898. 10. 19. és 30. l.

²² Od. VIII. 266—366. Démodokos énekének végső kicsengése (360—366) Arésre és Aphroditére nézve, a 332. v. nem túlságosan komolyan vehető megrovó kifejezése (*τὸ καὶ μοιχάγοι' ὀφέλλει*) ellenére fölmentő.

²³ *Hésiodos Theog.* 887.

Majd az olajfának lombját vágтам le utána,
és törzsét gyökerétől kezdve simára faragтам
ércel s értően, hosszát megmérve zsinórral,
s ágylábbá kifaragтам, fúróval kilyukasztva.
Innen kezdtem az ágyat emelni, amíg befejeztem,
díszítvén elefántcsonttal, meg arannyal-ezüsttel;
s bíbortól ragyogó szíjat feszítettem az ágyra.²⁴

Ugyancsak Odysseus kedvteli részletezéssel festett munkamozdulatait látjuk, amikor tutaját ácsolja:

S ő hasogatta a fát; sebesen végezte a munkát.
Hús törzsét vágott ki, s a fejszével lefaragta
ágaikat, lecsiszolta tudósan, mérte zsinórral.
Fúrókat hordott ki Kalypsó, isteni asszony;
s ő egymáshoz is illesztette, kifúrva a fákat,
s összeerősítette eresztékkel, cövekekkel.
Mint amilyen szélesre keríti az ács a teherrel
járó bárka alapját, hogyha a dolgát érti,
jó tutaját ugyanily szélesre csinálta Odysseus.
Bordákat tett rá, támasztván sűrű cölöppel,
végre keresztbe gerendákkal befejezte a munkát.²⁵

Összegezve eddigi megfigyeléseinket: *a munka új értékelését ugyanaz a szép és okos istennő képviseli, aki a hadijog megszelídítését, humanizálását követeli*, s kettős funkciója egy-egy ősbibb istenséggel állítja szembe. Pallas Athéné mitologikumában a társadalmi valóság tükröződésének helyes megítéléséhez a homérosi kompozíciónak, e kompozíció jelentésének tartalom és forma dialektikus összefüggését feltáró elemzésén keresztül fogunk eljutni.

Annak a Homéros-filológiában nemrég még uralkodó felfogásnak, hogy a homérosi eposzokat a szájhagyományban kialakult kisebb egységek utólagos és szinte mechanikus egybeszerkesztésének vagy akár egy középponti mag köré a szóbeli átadás automatizmusával rakódó bővítmények konglomerátumának kell tekintenünk, semmi sem mond határozottabban ellent, mint az eposzok egységes, minden részlet helyét az összhatásban gondosan kiszámító, szigorú és következetes szerkezete.²⁶ Ez a szerkesztő művészet legalábbis a két eposz

²⁴ Od. XXIII. 190–201. Devecseri Gábor ford.

²⁵ Od. V. 243–253. Devecseri Gábor ford.

²⁶ A Szovjet Tudományos Akadémia kiadásában megjelenő görög irodalomtörténetben Sz. I. Radcig szögezi le ezt az álláspontot. История греческой литературы, I. 1946. 108. l. A „homérosi kérdés” történetének és mai állásának kritikai áttekintése Sz. P. Sesztakov és B. V. Hornung tollából u. o. 109–131. l. V. ö. még I. M. Tronszkij: История античной литературы. 1947. 45–51. l.

számára egy-egy tudatos költőt feltételez, aki az epikus szájhagyomány bővéből merít tartalmilag, a szájhagyományban kialakult forma-elemeket is felhasználja és továbbfejleszti, de a maga költői céljait akkor sem téveszti szem elől, amikor egy-egy kivételes esetben — mint Bellerophón vagy Meleagros tartalmilag is kezdetlegesebb társadalmat tükröző, formailag is az epikus hősdal kisebb egységekkel számoló epizódjait²⁷ — a szájhagyományban élő megfogalmazást csaknem érintetlenül hagyva épít egy-egy ősi epikumot a maga mérhetetlenül nagyobb távlatokban tervező alkotásába. Néphagyomány és költői egyéniség viszonyát — a homérosi kérdés lényegét — ma világosabban látjuk, mint a múlt század filológusai, világosabban láthatjuk kivált azért, mert a szovjet népköltészet alakulása a Nagy Szocialista Forradalom után közvetlen tapasztalati anyaggal szolgál éppen azon a ponton, ahol korábban többé-kevésbé önkényes találgatásokra voltunk utalva. Maxim Gorkij éppen a népköltészethez való viszonyát nézve nevezhette a dagesztáni Szulejmán Sztalszkijt a XX. század Homérosának,²⁸ a kazáh Dzsambul pedig saját magáról mondhatta, amikor a Vörös Zászló érdemrendet megkapta, hogy „nem ő, hanem a kazáh népköltészet érdemelte ki ezt a kitüntetést.”²⁹ Holott nyilvánvaló, hogy az ő szocialista költészete minőségileg más, mint a kazáh *akinok* szájhagyománya, amelyben az ő költészete gyökerezik s melynek a Nagy Szocialista Forradalomig ő maga is egyszerű letéteményese volt.³⁰ A minőségi változást a már akkor is agg népének költészetében maga a forradalom hozta létre — aminthogy a görög őstörténelem forradalmi változásának tükröződését kell keresnünk abban a döntő lépésben is, amelyet a folyékony halmazállapotú szájhagyomány felől az *Ilias* költője tett meg a kikristályosodott, zárt forma felé, ezzel megteremtve az európai irodalom első tudatos költői alkotását.

Az *Ilias* kompozícióját a *szimmetria* következetesen keresztülvitt elve jellemzi. Ez a megállapítás magábanvéve nem új, különösen E. Drerup és iskolája érvényesítette, nem minden pedantéria nélkül, mind a két homérosi eposz formai vizsgálatában. A baj csak az volt, hogy ez a vizsgálat merőben formai maradt, s a szimmetria csupán mint az anyag rendező elve jött tekintetbe. Drerup egyik munkatársa pl. azt figyelte meg, hogy az *Odysszia* IX—XII. énekeiben Odysseus tizenkét kalandját beszéli el a phajakoknak, s ezt

²⁷ A Bellerophón-ének (II. VI. 145—211) formai elemzését l. görög irodalomtörténet-vázlatomban: *A világirodalom története*, szerkesztette Zolnai Béla, 1944. I. 113. l. A Meleagros-énekéről (II. IX. 527—599) mint prehomérikus formáról l. főleg G. Finsler: *Homer*, 1908. 215—217. l.; a matriarchatus nyomait illetően v. ö. J. J. Bachofen: *Das Mutterrecht*, 1861. 159. és 175. l., valamint G. Thomson: *Studies in ancient greek society, The prehistoric Aegean*, 1949. 342 l.

²⁸ V. ö. L. I. Timofejev: *Современная литература*, 1946. 396. l.

²⁹ Dzsambul Dzsabajev önéletrajza, L. I. Klimovics: *Хрестоматия по литературе народов СССР*, 1947. 641. l.

³⁰ V. ö. *Sztálin és a költészet* c. tanulmányomat, Tiszatáj, 1949. 239. l. (különlenyomatban is).

a tizenkét kalandot egy, a hatodik és hetedik kaland közé helyezett ceruza mint szimmetria-tengely két egyenlő, egymásnak térelosztásában is megfelelő részre osztja.³¹ Ilyen és hasonló megfigyelések tehetők a két eposz egészén s a feltételezett kisebb egységek, a rapszodiák kompozícióján, az egyes jelenetek felépítésén, bizonyos csoportalakulásokban is, mint pl. a két hírnök kíséretében megjelenő királyok, a két szolgáló által körülvelt Helené, Andromaché, vagy Pénelopé esetében³² és így tovább. Ilyen körülmények között a szimmetria csupán a „költői ökonomia“ kérdése maradt s legfeljebb annyiban bír esztétikai értékkel, hogy az epikus felépítés „művészi egyensúlyát“ biztosítja.³³ Esetleg Homéros „geometrikus stílusáról“ is lehetett beszélni ezen az alapon,³⁴ de a mű igazi megértését egy ilyen egyoldalúan formai, tartalom és forma összefüggését háttérbe szorító, a formát mint a tartalom elsődleges kifejezőeszközét kellően nem értékelő elemzés alig szolgálhatja.

Tartalom és forma összefüggésének helyes értékelésére mindenekelőtt azt kell hangsúlyoznunk, hogy a homérosi szimmetria — mint minden szimmetria — ellentétek egysége. A szimmetria olyan egyszerű mértani megjelenésénél is fennáll ez a tétel, mint pl. az egyenlőszárú háromszög — egyébként az antik szimmetrikus kompozíciók jellegzetes típusának, a tympanonnak a kerete — esetében. Ha a szimmetria-tengelytől jobbra és balra nem mérhetnénk ellentett irányban a szimmetrikus pontok távolságát, legfeljebb párluzamosságról, lapos egymásmelle'tiségről beszélhetnénk — mértani példánkon két egybevágó, de egymással szorosabban nem kapcsolódó derékszögű háromszögről. Ámde a szimmetria elvének ez a legegyszerűbb, mértani megfogalmazása mindjárt egy másik kérdést is felvet: alkalmazható-e egyáltalán a térbeli elrendezés e sajátos elve a költészetre, melynek elemei időben következnek egymásután? Lessing klasszikus megfogalmazása szerint: „Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.“ Mint ismeretes, ebből a megkülönböztetésből adódik a „Laokoon“ alap-problémája és Lessing is elsősorban homérosi példákon mutatja meg, hogy a költő miként ábrázolja a térbeli jelenségeket, a „testeket“ az időben, azaz mozgásukban. A mi problémánk ezúttal ennek a fordítottja — de más értelemben, mint ahogyan a fordított kérdést a cselekményt ábrázoló képzőművészettel kapcsolatban Lessing is felteszi — : a szimmetria Homéros költői módszerében annak is eszköze, hogy időbeli jelenségek, „cselekmények“ térbeli elhelyezkedését felmutassa, sőt ezen túlmenően a cselekmény mozgása mögött a tér állandóságát érzékeltesse. A költészet elemei, igaz, a kimondott szavak egymásutánjában, tehát időben jelennek meg előttünk, de tudatunk

³¹ F. Stürmer: *Die Rhapsodien der Odyssee*, (Homerische Poetik, III.), 1921. 563. l.

³² E. Drerup: *Das Homerproblem in der Gegenwart* (Homerische Poetik, I.), 1921. 439. l.

³³ U. o. 441. l.

³⁴ U. o. 439. l.

egységbefoglalja ezeket az elemeket, ugyanúgy, ahogy a görög képzőművészetben legalábbis a szimmetrikusan megkomponált vázaképeknél: a vázát körül kell járnunk vagy a szemünk előtt elforgatnunk, s a közvetlen szemlélet számára időbeli egymásutánban megadott képelemek mégis a szimmetrikus szerkezet egységében jelennek meg a szemlélő tudatában.

Az *Ilias* szimmetrikus kompozíciója a legsúlyosabb ellentéteket foglalja magasabb egységbe. A görögök fürgé hajóikon érkeztek a trójai síkságra, hogy Ilion magas várát ostromolják, a trójaiak a várat védik, az eposz szimmetrikus kompozíciója mégis az ellentétes alaphelyzeten túl a szembenálló felek egyenlő morális súlyát érzékelteti. Trója fölött a megmásíthatatlan végzet lebeg kezdettől fogva; a nagy epikában — mint Lukács György helyesen mondja ki az általános érvényű tételt — „mindig jelen van és mindig túlnyomó jelentőségű a szükségszerűség mozzanata“, amelyben „a társadalmi fejlődés szükségszerűsége jut kifejezésre.“³⁵ Abban már a szimmetrikus szerkesztés elve érvényesül, hogy az *Ilias*ban ezt a megmásíthatatlan végzetet egyszer a görögök, másszor a trójaiak oldalán mondja ki valaki, azonos szavakkal és mégis ellentétes, azaz egymást kiegészítő értelemben. A sztereotip fordulatok, az ismétlődő verssorok minden epikus népköltészetre jellemzőek és éppen a szóbeli hagyomány életének törvényszerűségeivel magyarázhatók;³⁶ Homéros átveszi a szájhagyománynak ezt a technikai eszközét, de a maga céljainak megfelelően használja fel.³⁷ Mikor Menelaost a trójai Pandaros nyíla megsebesíti, bátyja, Agamenmón vigasztalja azzal, hogy Trója napjai meg vannak számlálva. S mikor a legnagyobb trójai hős, Hektór búcsúzik feleségétől, ugyanezt mondja, így egyszer a győzelem biztos tudatát, más-szor a reménytelen harcban is köteletségét teljesítő hős kétségbeesett elszánt-ságát fejezik ki az azonos verssorok:

Eljön majd az a nap, mikoron szent Trója leomlik,
s elpusztul dárdás Priamos, vele pusztul a népe . . .³⁸

De ha az egyik oldalon a pusztulásra szánt fellegvár magasodik, a másik oldalon ennek is megvan a szimmetria elve által megkövetelt ellensúlya. A görögök hajótáboruk megerősítésére sáncárkot vonnak és bástyafalat emelnek; féltékenyen nézi a merész építkezést Poseidón, a tenger istene, aki egykor Phoibos Apollónnal együtt Tróját építette fel, de Zeus leinti:

Földrázó, szélesmellű, mik jutnak eszedbe?
Más isten félhetne talán ily gondolatoktól,

³⁵ Lukács György: *A történelmi regény*, 1947. 121. l.

³⁶ Az orosz bylinákkal kapcsolatban v. ö. J. M. Szokolov: *Русский фольклор*, 1941, 235. l.

³⁷ Ezt helyesen állapította meg *Drerup* i. m. 369. l.

³⁸ Il. IV. 164–165. = Il. VI. 448–449.

az, ki te nálad sokkal hitványabb s keze gyöngébb,
 ám a te híred örökké él, hol jár csak a hajnal,
 addig várj csak, amíg fürtös görögök hadi népe
 drága szülőföldjére hajóin mind hazaindul,
 összetöröd mindezt akkor s a habokba borítod,
 és az egész partot betakarhatod újra homokkal,
 így omlik le a nagy fal, amit görögök keze épít.³⁹

Poseidón és Zeus szóváltásának a helyét az eposz szimmetrikus kompozíciójában még jobban kidomborítja közvetlen előzménye. A trójai háború egyik legnagyobb mérközésének vetett véget a leszálló este, Hektór és Ajas félbeszakadt párviadaluk után egymást megajándékozva váltak szét, hogy mindketten élve térjenek haza és megörvendeztessék ezzel övéiket. Ezután mindkét táborban gyűlést tartanak a vezérek, mindkét táborban a legöregebb — a görögök haditanácsában Nestór, a trójaiakéban Priamos király — teszi szóvá, hogy fegyverszünetet kell tartani, amíg mindkét oldalon eltemetik a harcban elesetteket. A trójaiak követe, Idaios közvetíti a fegyverszünet megkötését. Idaios követjárása — úgy, mint az egész eposz szimmetrikus szerkesztési elve — az ellentétek további kiélezésének és az ellentéteken túlmutató alapvető egységnek egyszerre lehet az eszköze. Mert nemcsak a fegyverszünet megkötését közvetíti, hanem a háború végső célját illető tárgyalásokat is. A trójaiak, Anténór tanácsának módosításával, békét ajánlanak, s ezért, ha Helenát nem is, a Paris által elrabolt kincseket tetézve hajlandónak kiadni a görögöknek. De a görögök már nem hajlandók alkuhozni: a békeajánlatot, Diomédés tanácsára hallgatva, győzelmük biztos tudatában visszautasítják, csak a fegyverszünethez járulnak hozzá. Akkor elindulnak mind a két oldalon, halottaikat összeszedni és máglyát rakni. Az ismétlődő sorok — megint a népi technika, új és jelentőségteljes szerepben — éreztetik, hogy a szimmetria-tengely két oldalán folyó két cselekmény egymásnak pontos tükörképe, mint ahogy az előbbieken is Nestór és Priamos, Anténór és Diomédés szerepe a kompozíció szimmetrikus pontjainak volt tekinthető.

Nagy Priamos nem tűrte a sírást, máglyarakásra némán vitte halottját mind, gyászolva szívében,
 s tűzben elégetvén, indult mind szent Ilionba.
 Így a görög had szemben szintén máglyarakásra némán vitte halottját mind, gyászolva szívében,
 s tűzben elégetvén indultak a fürge hajókhöz.⁴⁰

³⁹ II. VII. 455–464.

⁴⁰ II. VII. 427–432.

A halottak eltakarításának (*νεκρῶν ἀναίρεσις*) ez a diptychon-szerű ábrázolása, mely egyszerre mutatja meg az engesztelhetetlen ellenfeleket, görögöket és trójaiakat, ugyanabban a gyászban halottaikért, már világosan utal a szimmetrikus kompozíció mélységes jelentésére. Viszont ez az eposznak azok közé az epizódjai közé tartozik, amelyeket a homérosi eposzok egységében kételkedő kritika különböző érvekre támaszkodva minősített késői betoldásnak. Az olyan szubjektív állásfoglalással még vitatkozni sem igen érdemes, amely az előadás tömörségében Homéros epikus művészetéhez méttatlan ügyefogyottságot lát⁴¹; ezzel szemben legfeljebb annyit kell megjegyezni, hogy a szimmetrikus szerkesztés elvének felismerése után értelmet kapott az is, ami odáig esetleg sematikus ismétlődés benyomását kelthette. Behatóbban kell foglalkoznunk H. Weil észrevételeivel. Szerinte⁴² a *νεκρῶν ἀναίρεσις* későbbi betoldás azért, mert ellentétben áll az *Iliás* világnézetével, fiatalabb erkölcsi felfogást mutat a halott ellenféllel szemben kötelező magatartás tekintetében. Ezt az új, haladottabb felfogást mutatja Pausanias spártai király kijelentése, amely szerint a halott ellenfelet meggyalázni — amint azt a perzsák Thermopylai hőségnek, Leónidasnak a holttestével tették — „inkább a barbárokhoz, mintsem a görögökhöz illő cselekedet“. (Hérodotos IX. 79.) Ezt a felfogást Weil legkorábban az *Iliás*nál feltétlenül fiatalabb *Thébaïsb*an véli megtalálhatónak, a már általunk is idézett Tydeus-epizód-ban; az *Iliás* bevezető sorai egyenesen arról beszélnek, hogy Achilleus haragja sok derék hős testét vetette oda a dögmadaraknak és a kutyáknak, s egy-egy holttest körül nem egyszer lángol fel a harc, éppen azért, hogy az ellenfél megakadályozza, a barátok biztosítsák a végtisztességet az elesett hős számára. Weil nem veszi észre, hogy a prooimion erkölcsi állásfoglalás nélkül a háború kegyetlen realitásával számol, az olyanféle jelenetek viszont, mint az elkeseredett küzdelem Sarpédón vagy Patroklos holttestéért az ő álláspontja ellen bizonyítanak, egyszerre két szempontból is. Először azért, mert ezek a jelenetek, környezetükkel együtt, élesen szembenállnak nemcsak a *νεκρῶν ἀναίρεσις* vitás epizódjával, hanem az *Iliás* első hat énekének egész sor olyan mozzanatával is, amelyekhez még az eposz egységét legmerészebben feldaraboló Homéros-kritika sem mert nyúlni; másodsor azért, mert a trójaiak oldalán harcoló Sarpédón és a görög Patroklos számára a végtisztességet egyaránt az istenek közvetlen beavatkozása biztosítja a harc dühétől elvakult ellenfelekkel szemben, ami az eposz nyelvén annyit jelent, hogy az elesett hőst a végtisztesség erkölcsi szempontból minden körülmények között megilleti. A harc hevességét, a hadijog alkalmazását illetően az *Iliás* első hét éneke határozottan szembenáll a továbbiakkal, nem azért, mert más korból vagy akárcsak más költőtől származik, mint a többi —

⁴¹ K. LACHMANN: *Betrachtungen über Homers Ilias*, 1847. 24. l. H. GRIMM: *Homers Ilias*, 1906.² 154. l.

⁴² H. WEIL: *L'Iliade et le droit des gens*. *Revue de Philologie*, 1885. 161—165. l.

hiszen ezek az énekek a cselekmény olyan alapvető mozzanatait tartalmazzák, amelyek nélkül a továbbiak megérthetők sem volnának —, hanem mert a költő tudatos művészete tömeglélektani biztossággal ábrázolja a harc kibontakozásának fokozatosságát. Ebből a szempontból éppen a hetedik ének szimmetrikus temetési jelenetével zárul az az első, előkészítő szakasz, amelyben még olyan párviadatok voltak lehetségesek, mint Paris és Menelaos párviadala a III., Glaukosé és Diomédésé a VI., vagy Hektóré és Ajasé a VII. énekekben. Mind a három párviadalban valósággal a lovagi torna szigorú játékszabályai érvényesülnek, mind a három döntetlen marad, az első, mert Aphrodité a maga kedveltjét, Parist, csodálatos módon ragadja el ellenfelel elől és csempészi vissza ágyasházába, Helené mellé, a második, mert az ellenfelek atyai vendégbarátjukra ismernek egymásban, a harmadik, mert leszállt az este; a két utóbbi esetben az ellenfelek még meg is ajándékozzák egymást, mielőtt szétválnak. S Hektór, mikor felszólítja a görög hősöket, hogy álljon ki vele valamelyikük viadalra, egycsenesen feltételül köti ki, hogy a győztes a legyőzött holttestét adja ki hozzátartozóinak elhamvasztásra:

Ezt mondom csak s Zeust hívom köztünk tanunak rá:
 hogyha amaz leterítene engemet ére kelevézzel,
 szedje le fegyveremet s a hajókhoz hordja a zsákmányt,
 ámde a testemet adja ki, hogy majd máglya tüzeben
 hamvaszthassanak el Trójában a férfiak és nők,
 ámde ha én győznék, áldást úgy adjon Apollón,
 mint ahogyan, fegyvert zsákmányolván, Ilionban,
 messzelövő Phoibos szentélyében kiakasztom,
 ám a legyőzött testét visszaadom s a hajókon
 balzsammal kenjék be a hosszúfürtű achájok
 s Helléspontos partján hantot emelve föléje
 így mondhassák egykor róla a messzi utódok,
 míg a hajójuk a bíborszínű tengeren átkel:
 „Rég meghalt embernek a sírja emelkedik ottan,
 bár jól harcolt, hős Hektór volt az, ki legyőzte.“
 Így mondhatja akárki s az én nevem el nem enyészik.⁴³

Mint látjuk, a végtisztesség megadása homérosi felfogás szerint nemcsak hogy kijár a legyőzött ellenfélnek, hanem a győztes dicsőségének a megújítására is alkalmat ad. S látnunk kell azt is, hogy az a nézet, amely a temetési jelenetet mint a homérosi felfogással ellentétben állót iktatná ki a hiteles homérosi énekek közül, ha önmagához következetes akar maradni, ugyanilyen ítéletet volna maga után a temetési jelenet közvetlen előzménye, Hektórnak és Ajasnak az imént idézett szavakkal bevezetett, félbeszakadt

⁴³ II. VII. 76—91.

párviadalát illetően is. Márpedig ennek a párviadalnak s egyben a bevezető szavaknak szilárd helyét az epikus kompozícióban biztosítja, hogy az eposz végkifejlete, Achilleus és Hektór párviadala, mint negatív előképére mutat vissza rá. Hektór ugyanolyan szerződést kínál Achilleusnak, a trójai harcok elmérgesedett, utolsó szakaszában, mint amilyen szerződés alapján a lovagias mérközések sorozatából álló első szakaszban Ajasszal állt ki viadalra, de Achilleus már visszautasítja ezt:

Gyűlöllek, Hektór, szerződésről ne beszéljünk . . .⁴⁴

A homérosi felfogást tehát a legyőzött ellenféllel szemben kötelező magatartásról, az elesettek holttestének kötelező kiszolgáltatásáról nem az mutatja meg, hogy a Patroklos haláláért bosszút lihegő Achilleus ezt megtagadva megcsúfolja Hektór holttestét, hanem a legnagyobb nyomatékkal éppen az a tény, hogy utóbb ő is kénytelen az istenek akarata előtt meghajolni, ellenfele holttestét kiszolgáltatni. A halottnak minden körülmények között kijáró tisztelet legemlékezetesebb szimbolumát lehet, hogy a *Thébaïs* állította először a görög nép elé — nem is annyira Tydeus negatív, mint inkább Antigoné pozitív alakjában —, de semmiesetre sem ellentétben az *Ilias* erkölcsi világával. Ilyenformán ez a kitérő nemcsak Hektór és Ajas párviadalának szimmetrikus helyzetét mutatta meg Achilleus és Hektór párviadalával az eposz egész felépítésében, hanem azt is igazolta, hogy a Hektór és Ajas párviadalára következő temetési jelenetben is joggal láttuk az *Ilias* szimmetrikus szerkesztési elvének bizonyítékát, amint az az egész eposzban és kisebb egységekben egyaránt érvényesül.

Az eposz szimmetria-tengelyétől jobbra és balra oszlik el minden cselekmény és minden akár isteni, akár halandó szereplő, a szimmetria-tengely fölött csupán Zeus áll, de csak azért, hogy a cselekményen kívülálló pártatlanságával is e szimmetrikus kompozíció értelmét hangsúlyozza. Ő az, aki az Ida hegyének magas ormáról s egyben minden történés legmagasabb ormáról áttekinti az egész cselekményt, mind a két oldalon, kezében a mérleget tartva, melynek egyik serpenyőjébe a görögök, másik serpenyőjébe a trójaiak sorsa van vetve. (II. VIII. 69—74.) Akármelyik fél javára billen a mérleg, a közös emberi sorsból egyik sem maradhat ki. A szimmetrikus kompozíció, mely az ellenfelek mozdulatait egymás tükörképének mutatja, éppen azt fejezi ki, hogy görögök és trójaiak egyaránt — emberek. Priamos és Achilleus találkozására az epikus szimmetriának ezt az igazi jelentését a szimmetrikus formaelv egy bonyolultabb, a formaelemeket keresztező s így az antik retorikából vett kifejezéssel élve *chiasztikusnak* nevezhető változatával tárja fel, talán minden eddigi példánknál meggyőzőbben. Priamos, a trójai király, megtört aggastyán, Achilleus, a legnagyobb görög hős, dalias ifjú. Egy-egy keser-

⁴⁴ II. XXII. 261.

vesen megsiratott halott fekszik közöttük — Achilleus barátját Priamos fia, Hektór ölte meg a harcban, Hektórt nemcsak megölte, de holttestét is meggyalázta a Patroklosért bosszút lihegő Achilleus, Priamos éppen azért könyörög, hogy a diadalmas hős adja ki végre fiának meghurcolt holttestét. Priamos az ifjú Achilleust látva maga előtt, elesett fiára gondol, s Achilleus lelkében a gyámoltalan agg Priamos látása a saját apját, Póleust idézi fel, ki odahaza Thessaliában ugyanúgy gyámol nélkül maradt s nemsokára ugyanúgy fogja Trója alatt elesett fiát siratni, mint most Priamos. A jelenet chiasztikus felépítését húzza alá a kis változtatással ismétlődő sorok mondattani chiazmusa is:

akkor a Dardanidés Priamos bámulta Achilleust . . .
s közben Dardanidés Priamost bámulta Achilleus . . .⁴⁶

Ebben a jelenetben, mely az egész eposznak Hektór siratásával végződő zárószakaszát a legengesztelhetlenebbnek látszó ellenfelek kiengesztelődésével készíti elő, tetőfokát éri el a homérosi humanizmus. A szovjet irodalom tudja ismét így egybekapcsolni a humanizmust a harci helytállás fenntartás nélküli követelményével. Vszevolod Ivanov egy elbeszélése, mely az intervenció háború eseményei köréből meríti tárgyát — *A 14—69. számú páncélvonat* — egy amerikai állít elénk a partizánok fogságában; a fogoly és a partizánok nem értik egymás nyelvét, de ráismernek a fogolyban a tőkéssek által katonai szolgálatra kényszerített proletárra, amikor az ő szeme is felragyog a „Lenin“, „szovjetszkaja reszpublika“ és „proletáriát“ szavakra.⁴⁶ Vagy Kazakevics kisregényében, a *Csillag*-ban a szovjet katona ellenfelének kérges tenyerén látja, hogy német munkással áll szemben, szeme szánalommal telik meg, és mégis meg kell semmisítenie, mert a hazájára támadó fasiszta hadigépezethez tartozik . . .⁴⁷ Ez már a proletárnemzetköziség költészete, mely a tőkés államok proletariátusával való közösség tudatát tartja ébren. *A homérosi humanizmust is a társadalmi fejlődés egy konkrét szakaszából kell magyaráznunk, abból az átmenetből, amely a barbárság korából a civilizációba vezetett s melyben a rabszolgarendszer kialakult.*

Mint Engels megállapította: „A barbárság felső fokának legvirágzóbb szakaszát írják le a homéroszi költemények, különösen az *Ilias*. Fejlett vaszerszámok, kovácsfűjtató, kézimalom, fazekaskorong, olaj- és borsajtolás, fejletű, az iparművészetbe hajló fémfeldolgozás, kocsis és harckocsis, bordázott és fedélzetes hajók építése, a művészi építészet kezdete, fallal körülvett városok tornyokkal és bástyákkal, a homérosi eposz és az egész mitológia — ezek annak az örökségnek legfőbb javai, amelyet a görögök a barbárság-

⁴⁶ II. XXIV. 629. és 631. Devecseri Gábor ford.

⁴⁶ Vszevolod Ivanov: Избранное, 1948. 20—21. l.

⁴⁷ E. Kazakevics: *Csillag*, 1950.³ 60. l.

ból a civilizációba átvettek.⁴⁸ A munkának a munkaeszközök fejlődésével fokozódó termelékenysége tette a győztes számára a legyőzött ellenfél életét értékessé, ez vezetett az ellenfél életének a megkímélésére, mert a hadifogoly mint rabszolga vált felhasználhatóvá vagy értékesíthetővé.⁴⁹ A homérosi költemények ebben a tekintetben is az átmeneti korszakra vallanak. Még napirenden van az *Ilias*ban, hogy egy-egy feldúlt városban a férfiakat leöldösi, de a nőket életben hagyják, vagy ágyasnak, vagy háziцselédnek, aki főleg a háziiparban ügyeskedik, vagy azért, mert fényes váltságdíjra számítanak érte.⁵⁰ Engels is hivatkozik arra, hogy „az egész *Ilias* tengelye Achilles és Agamemnón vetélkedése egy ilyen rabszolganőért.”⁵¹ De találkozunk már férfi rabszolgákkal is, főleg az *Odysseiában*,⁵² s az emberi élet értékének a rabszolgatartással együtt kialakuló elismerése nyilvánul meg abban, hogy a feltétlenül halálra sebző mérgezett nyilak használata már vallási aggályba ütközik. Aligha tekinthető véletlennek, hogy éppen Pallas Athéné tesz célzást ilyenirányú tilalomra (Od. I. 261–264.), s mindenesetre ebben leli magyarázatát az, hogy a kézművesség istennője egyben a háború humánusabb formáit is megköveteli. Pallas Athéné adománya általában a szövés-fonás mestersége, de ő ajándékozta meg vele különösképpen a rabszolganőket Alkinoos udvarában:

Ötven szolgáló nő él a magas palotában,
van, ki piros gabonát őrölget kézimálommal,
más szövetet szövöget, vagy az orsót pörgeti, ülnek
sorban, mint terebélyes nyárfán rezg a levél, és
jó szorosán szőtt vásznaikon csöpögő olaj illan.
Mint ahogyan legjobban a phaiák férfiak értik
kormányzását fürge hajóknak, az asszonyok éppúgy
legszebben szönek: megajándékozta Athéné
őket a szép munkához ügyességgel, jeles ésszel.⁵³

Mint ahogyan pl. Hermés, a mitológiai tolvaj, Autolykos apja és minden tolvaj isteni pártfogója, maga is tolvaj, Artemis, a mitológiai Hippolytos és minden más vadász által különös tiszteletben részesülő istennő maga is puzdrát és íjat visel, Héphaistos, a kovácsok istene — akit egyébként a fém-

⁴⁸ Engels: *A család, a magántulajdon és az állam eredete*. Marx-Engels: *Válogatott művek*, Szikra-kiadás, II. 186. l.

⁴⁹ Utalások a rabszolgakereskedeleme: II. VII. 475. Od. I. 430. és XV. 483.

⁵⁰ Chrysis és Briseis sorsán kívül v. ö. pl. II. VI. 427. 456. XXIII. 705. Od. VII. 103–107. XXII. 421–423. stb.

⁵¹ Engels i. m. 217. l.

⁵² A patriarchális rabszolgaságtól a klasszikus rabszolgaság felé vezető átmenet jeleit figyeli meg a homérosi társadalomban V. Sz. Szergejev: *История древней Греции*, 1948.² 120–121. V. ö. még H. Wallon alapvető munkáját, Sz. P. Kondratyev fordításában: *История рабства в античном мире*, 1941. 17–29. ll.

⁵³ Od. VII. 103–111. Deveseri Gábor ford.

művesség ünnepén, a Khalkeján az athéni mesteremberek Pallas Athénével együtt ünnepeltek — maga gyakorolja a kovácmesterséget a legtökéletesebb fokon, úgy a mitológiai gondolkodás számára természetes, hogy Pallas Athéné azért ajándékozhatja meg ügyességgel a szövés-fonásban vagy akár a hímzésben az asszonyokat, mert mindenekelőtt ő maga remekel benne. (II. V. 735., IX. 390., XIV. 179. stb.) De ha Athéné *ἐργάτι* jelzője az istennőnek arra a minőségére utal, amelyben a rabszolganőkkel ipari tevékenységük folytán kerülhet kapcsolatba, ugyanennek az elvnek az alapján a végzett munka természetétől függetlenül is, elsődlegesen a rabszolgasággal való összefüggéseire kell gondolnunk akkor, ha olyan jelzőjével találkozunk, amely az istennőt magát is „hadifogoly“-nak minősíti. Csak így értelmezhető Pallas Athéné római változatának, Minervának *capta* jelzője. Ovidius (Fasti, III. 835.) említi *Minerva Capta* templomát a Caelius hegyen, a római iparosok Quinquatrus nevű ünnepével kapcsolatban. Természetes, hogy az uralkodó osztály szempontjait tükröző antik tradíció csak elvétve őrizte meg a rabszolga-kultuszok egy-egy adatát és érthető az is, hogy Augustus korában már a hivatalos kultusz körébe emelkedett motívum eredeti értelme elhomályosodott. Ovidius tanácstalanul áll a szokatlan kultikus jelzővel szemben és négy különböző etimológiával kísérletezik. Ebből három csak a szó önkényes eltorzítása árán volt egyáltalán felállítható, tehát tudományos értéke a semmivel egyenlő; a szó eredeti alakját fenntartó magyarázat viszont a már meg nem értett kultikus jelző aetiológiai legendájának tekinthető csupán: a caelius-hegyi istennő azért viselné a *Capta* melléknevet, mert kultuszát Falerii elfoglalásakor onnét hozták át ide, tehát az istennő valóban mint hadifogoly (*captiva*) került Rómába. Csakhogy Minerva kultuszának erről az áthozataláról nincs más adatunk, s így elhamarkodottnak kell minősítenünk azoknak a vallástörténészeknek az álláspontját, akiket Ovidius magyarázata megnyugtatott,⁵⁴ holott a római költő nem csinált titkot abból, hogy itt csupán találgatásokra hagyatkozik, mégha hivatkozik is egy igen bizonytalan tartalmú feliratra. A jelző nyilvánvalóan egy olyan, — máskülönben elveszett — mitosz-elemre utal, amely Minervát mint hadifoglyot jelenítette meg, a rabszolgák szempontjából értékelve annak az istennőnek a lényegét, aki a háborúban az ellenfél életének lehetőségig való megkímélését követelte s a hadifogoly rabszolga-munkájának a megbecsülésére tanított.

Pallas Athéné jellegzetesen a városi élet istennője, utaltunk már *ἐπιστάπιος* — „városvédő“ — jelzőjére s jellemző, hogy bár az *Ilias* cselek-

⁵⁴ L. Prolle — H. Jordan: *Römische Mythologie*, 1881.³ I. 292. l. L. Homo: *Lexique de topographie romaine*, 1900. 498. l. H. Peter: *P. Ovidii Nasonis Fastorum libri sex*, 1907.⁴ 113. l. G. Wissowa: *Religion und Kultus der Römer*, 1912.² 253. l. Myth. Lex. II, 2984. és RE. III. 1554. F. Altheim, RE. XV. 1777. és 1786. R. Cornali: *P. Ovidio Nasone I Fasti*, 1926. 59. l. S. B. Platner—Th. Ashby: *A topographical dictionary of ancient Rome*, 1929. 344. l. K. O. Müller—W. Deecke: *Die Etrusker*, 1877. II. 47. u. (Utóbb) Deecke mindenesetre megenged annyit, hogy Minerva a „Capta“ melléknevet már a faliscusoknál is viselhette. W. Deecke: *Die Falisker*, 1888. 91. l.

ménye a görögök oldalán harcoló istenségek közé állítja, mégis mint városvédő istenség a trójai akropolison is jelen van. (Il. VI. 305.) A homérosi költészet kétségkívül azoknak a kisázsiai görög városoknak a körében keletkezett, amelyeknek városi élete ebben az időben a legélénkebb, kézműves-ipara a legfejlettebb volt. S Homéros maga is az énekest, az *aidos*-t a nép javára dolgozó iparosok, a *démioergos*-ok közé számítja, az ácshoz és az orvoshoz hasonlóan. (Od. XVII. 383.) Valamiféle osztályöntudat csillan már meg itt, s ennek mindenesetre része van abban az érdeklődésben, amellyel a háborút éneklő költészete az ipari tevékenységet és az ipar kimagaslóan szép teljesítményeit kíséri. De állásfoglalását nemcsak és nem is elsősorban ilyen és hasonló tartalmi elemek fejezik ki: a művészi forma nem pusztán a tartalom külsőleges kerete, hanem elsődleges kifejezőeszköz, tükrözője gyakran éppen olyan alakulóban lévő valóságoknak, amelyek nem jutottak még el a tudatosságnak arra a fokára, hogy tételes formában lehessen beszélni róluk. Más összefüggésben Horváth Márton mutatott rá élesen, hogy művészi alkotás és politikai tudatosság ilyen egyenlőtlen fejlődése valójában történeti kategória. „A politikai és művészi magatartás kettősségét a szocialista realizmus alkotó módszere kizárja. A szocialista realizmus egyik főlény a kritikai realizmussal összehasonlítva éppen az alkotás politikai tudatosságában rejlik.”⁵⁵ Minthogy az alkotásnak ezt a politikai tudatosságát éppen a marxizmus-leninizmus tudománya biztosítja a művészet számára, ebből a gondolatmenetből az is következik, hogy, ha napjaink élenjáró irodalmára nem is, korábbi korszakokra nézve az elsődleges művészi kifejezés és a tudatosság ilyen megkülönböztetése fenntartható. Ebben az értelemben ismerteti el az *Ilias* szimmetrikus kompozíciója a homérosi mitológiával karöltve mint elsődleges művészi kifejezés a rabszolgatársadalom küszöbén az emberi élet értékét a legyőzött ellenfélben is. És ilyen értelemben az *Ilias* haladó szellemű állásfoglalás a rabszolgaság kérdésében, de még nem a rabszolgaság ellen, hanem a rabszolgaság mellett, egy olyan kor álláspontjáról, amely a legyőzött ellenféllel szemben a rabszolgaságnál kegyetlenebb elbánást sem küszöbölt ki még. Amint Engels mondja a rabszolgaság fejlődéstörténeti jelentőségét végérvényesen megállapító fejtegetéseiben: „haladást jelentett ez maguknak a rabszolgáknak is: a hadifoglyok, akik közül a rabszolgák tömege rekrutálódott, megtarthatták most legalább az életüket, a helyett, hogy mint korábban, agyonverték, avagy mint még korábban, még meg is süttették volna őket.”⁵⁶

A trójai mondakörnek a szájhagyomány által szolgáltatott nyersanyaga mint tartalom és a szimmetrikus kompozíció mint forma az *Ilias*-ban ugyanannak a társadalmi valóságnak, az alakulóban lévő rabszolgatársadalomnak a visszatükrözésére szolgál. A szimmetrikus forma-ely a görög képzőművészetben is nyomonkísérhető, mégpedig, úgy látszik, Homérostól független és

⁵⁵ Horváth Márton: *Lobogónk: Petőfi*. 1950. 229. l.

⁵⁶ Engels: *Anti-Dühring*. Szikra-kiadás. 172.

Homérostól függő funkcióban egyaránt. Homérostól független pl. a korfui Artemis-templom nyugati oromzatának tympanonja, ahol geometriai értelemben a szimmetria — a tympanon térkitöltésében természetszerűleg — eléggé szigorúan érvényesül, de a homérosi szimmetria kiegyenlítő és feloldó hatása nélkül, sőt éppen rendkívül nyugtalanítóan. A tympanon szimmetria-tengelyében támadó mozdulattal a borzalmas vigyorgásával minden élőtlé halálba merevítő Gorgó foglal helyet, hajába és dereka köré kígyók fonódnak. A Gorgó körül jobbra és balra kiomló véréből sarjadt két gyermeke, Pégasos, a szárnyas ló, és Chrysaór, az „aranykardos” ifjú; mögöttük egy-egy pihenő oroslán. A tympanonnak mint egyenlőszárú háromszögnek két egyenlő szöge mellett a sarokban egy-egy elesett hős fekszik, az elesett hősök és az oroslánok között mind a két oldalon egy-egy nagyjából azonos tömegű, tehát geometriai értelemben többé-kevésbé egyensúlyt tartó csoport; az egyik Zeust ábrázolja, amint villámával egy gigast lesújt, a másik Priamost, amint az oltár mellett, ahová Trója pusztulásakor menekült, Achilleus fia, Neoptolemos, halálra sujtja.⁵⁷ A szimmetria tehát itt nem a harcban egymással szembenállók egyenlő emberi értékét fejezi ki, mint Homérosnál, hanem ha egyáltalán kifejez valamit, akkor azt éppen, hogy Neoptolemosnak a már teljesen kiszolgáltatott ellenfelet is kíméletlenül megsemmisítő cselekedetét — a homérosi világnézet szempontjából egyenesen istentelenséget — igazolja az isteni példa, az ellenfeleire ugyancsak kíméletlenül lesújtó Zeus magatartása a gigasok harcában. Így adja meg a korfui, Homérostól független művészet a trójai mondakörnek a homérosi megfogalmazástól érintetlen anyagából merítve, a teljes felmentést a barbár hadijog nevében olyan cselekedetért, amelyet a későbbi köztudat, a Homérosnál is érvényesülő civilizáltabb hadijog szellemében, egyenesen végzetes következményeket magában rejtő bűnnek minősített. Pausanias i. sz. u. a II. században még látta Delphoi-ban azt az oltárt, amely mellett a hagyomány szerint Apollón papja Neoptolemost ölte meg. (X. 24,4.) A „Descriptio Graeciae” más helyén beszéli el a közmondásos „neoptolemosi megtorlás” (*Νεοπτολέμειος τίσις*) kifejezés magyarázatára, hogy Neoptolemosnak ugyanúgy az oltár mellett kellett meghalnia, mint ahogyan ő az oltár mellett oltalmat kereső Priamost megölte. (IV. 17,4.) A korfui tympanon szimmetria-tengelyének a vonalában tehát, amely Neoptolemos cselekedetének ellensúlyát Zeus hasonlóan kíméletlenül pusztító cselekedetében határozza meg, a zsákmányoló háborúk ideológiájának megfelelően, méltán áll a Gorgónak a homérosi vallásosság által háttérbe szorított szörnyalakja.

Képzeli sem lehetne evvel ellentétesebb szellemű művészeti alkotást, mint az aiginaí Aphaia-templom nyugati oromzatának tympanonja, mintegy száz évvel későbből, i. sz. e. 500 tájáról. A tympanon a görögök és a trójaiak

⁵⁷ V. ö. G. Rodenwaldt: *Altdorische Bildwerke in Korfu*, 1938. 17—24. l.

harcát ábrázolja, rendkívül mozgalmas alakokból álló csoportokban, a szimmetria tengely mindkét oldalán hullanak el görögök is, trójaiak is, a tympanon összhatása mégis kiegyensúlyozott és megnyugtató, éppen a szimmetria elvének szigorú érvényesülése folytán. És a kompozíció szimmetria-tengelyében Pallas Athéné karcsú alakja magasodik a tympanon csúcsáig, nyugodtan és fölényesen, még a pajzsát is úgy tartva, hogy a riasztó és teljes pusztulást hirdető Gorgó-fő ne legyen látható rajta. Szó sincs róla, ez nem Homéros-illusztráció, de a trójai mondakörnek a képzőművészet sajátos eszközei útján Homérosszal egyező értelmű ábrázolása. Ezt a megállapításunkat lényegesen az sem módosítaná, ha el kellene fogadnunk azt a különben eléggé bizonytalan feltevést, hogy az Aphaia-templom nyugati tympanonja nem az *Iliás* cselekményét képező ú. n. „második“ trójai háborút ábrázolja, hanem annak mitológiai előképét, az „első“ trójai háborút, melyet még Priamos apja, Laomedón ellen Ajas apjának, Telamónnak részvételével Héraklés vezetett.⁵⁸

Történt már utalás az aiginai szimmetrikus kompozíciónak csatajelene-
teket ábrázoló egykorú attikai vázaképekkel való rokonságára;⁵⁹ ezt ki kell
egészítenünk avval, hogy tympanon és vázakép szimmetriájának közös
rokonára, a homérosi kompozícióra figyelmeztessünk. Különösen tanulságos
példa az aiginai tympanonnal körülbelül egyidős vörösalakos amphora,
Euthymidés tanítványának, a „Kleophradés-festőnek“ a műve, mely Vulciból
került a würzburgi egyetem múzeumába s melynek az *Iliáshoz* való viszonya
tematika szempontjából sok vitára adott alkalmat. Két hős áll itt szemben
egymással, egymásnak szimmetrikusan megfelelő mozdulatokkal; az egyiket
világosan kiolvasható felirat mondja Hektórnak. Mindkettő mögött egy-egy
öregember, tökéletesen egyező viseletben, egyforma görcsös botra támasz-
kodva; egyik a jobbával, másik a baljával igyekszik a végzetes párviadaltól
visszavonni a hőst, akiért aggódik. Az egyik — a névjelzés nélkül maradt
hős mögött álló — kétségtelenül Achilleus nevelője, Phoinix: a vázaképen
ki van írva a neve, akárcsak Hektóré; a Hektór mögött álló öreg neve hiányzik.
Mint hogy Phoinix tudomásunk szerint csak Achilleusnak és senki másnak
nem volt a nevelője, az a harcos, akinek ő fogja a kezét, nem lehet más, mint
Achilleus; ezt az azonosítást Welcker még avval a finom megfigyeléssel is
támogatta, hogy a jelöletlen harcos pajzsán látható aithiops figura Achilleust
mint Memnón legyőzőjét megillető attributum, bár az az esemény, amelyre
az attributum utal, csak Hektór halála után következett be. A vázaképen
az attributum proleptikus alkalmazása semmiben sem különbözik a homérosi
jelzők állandó használatától, Odysseus pl. már az *Iliás*ban is „várost-feldúló“
(*πτολίπορθος*) és „bajtűrő“ (*τλήμων*), holott csak a későbbi események adnak

⁵⁸ V. ö. Ch. Picard: *Manuel d'archéologie grecque, La sculpture*, II. 1939. 76. l.

⁵⁹ U. o. 77. l.

epikus tartalmat ezeknek a jelzőknek.⁶⁰ Bizonyos, hogy a vázaképen Hektór egy övet tart a mögötte álló öreg felé forduló balkezeiben, ellenfele pedig szíjjal körülfont hüvelybe dugott kardot Phoinx felé forduló jobbában és ez joggal emlékeztette a homérosi költészet minden ismerőjét Hektór és Ajas félbemaradt párviadalára az *Ilias* VII. énekében, mely a két hős ajándék-cseréjével végződik:

Szólt Hektór s kardját, az ezüstveretűt, odaadta,
és a hüvelyt s vele együtt a szíjat, a jól hasítottat,
Ajas fényes bíbor övét neki adta cserébe.⁶¹

De ez a homérosi reminiscencia arra semmiképpen nem elegendő, hogy magának a vázaképnek határozott vallomásával szemben Hektór ellenfelében ne Phoinx növendékét, Achilleust, hanem Ajast lássuk.⁶² A vázakép kétségtelenül Achilleust és Hektórt ábrázolja, ha még nem is abban az utolsó párharcban, amely Hektór halálával fog végződni, szembenállásuk mégis ennek a tragikus kimenetelnek az előjeleivel terhes már itt is, akkor is, ha az ajándék-csere motívumát Ajas és Hektór párviadalából kölcsönzi. H. Brunn beszél éppen a trójai mondakört feldolgozó vázafestészettel kapcsolatban a képzőművészet „relatív önállóságáról“ forrásával, a költészettel szemben: „bár általában a költészetből meríti mitológiai anyagát, ezt nagy szabadsággal alakítja a maga sajátos művészi szempontjai szerint.“ A Hektór búcsúját ábrázoló caerei vázáról többek között megállapítja, hogy nem érezzük a külsőleges egyezések hiányát, ha az epikus költészet belső lényege („das innere Wesen der epischen Dichtung“) olyan mélységgel jut kifejezésre, mint ezen a vázaképen: Hektór szüleitől búcsúzik, s nem is egyedül, hanem egy egész fegyveres csapat élén, Andromaché hiányzik a kompozícióból, viszont ott van a háttérben Kassandra és Polyxena, akiknek a jelenléte már is Trója pusztulásának komor árnyékát veti a jelenetre. Ez az egyedül helyes kiindulópont állítja Brunnt a minket foglalkoztató vázakép értelmezésében is Welcker oldalára: Achilleus és Hektór egy első találkozásáról van itt szó, „mely gazdag a következményekre utaló célzásokban, és a két hős jelentőségét a háború végső eldöntésében éppen ennek erőszakos halogatása helyezi éles megvilágításba.“⁶³ Más kérdés, hogy a Hektór kezét fogó, Hektórt Phoinx mozdulatá-

⁶⁰ F. G. Welcker: *Alte Denkmäler*, III. 1851. 428—434.

⁶¹ II. VII. 303—305.

⁶² Mint p. Furtwängler—Reichhold: *Griechische Vasenmalerei*, II. 227—228. l., J. D. Beazley: *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, 1925. 69. l. és *Attic red-figure vase painters*, 1942. 121. l., E. Langlotz: *Griechische Vasen in Würzburg*, 1932. 101. l. Habozó álláspontot foglalnak el A. Baumeister: *Denkmäler des klassischen Altertums*, I. 1885. 729. és E. Wüst. RE. XX. 410. Furtwängler és Reichhold az Ajasszal való azonosítás mellett azzal is érvelnek, hogy ebben az időben Ajast nem ábrázolják szakállal. de más összefüggésben — mint arra Szilágyi János György figyelmeztet — egy egész sor példán ennek ellenkezőjét bizonyította be G. P. Oikonomos: *Miroir grec de la collection Hélène A. Stathatos d'Athènes* Mélanges Charles Picard, 1949. 778—781. l.

⁶³ H. Brunn: *Troische Miscellen*. Kleine Schriften, III. 1906. 84., 86., 87. és 108. l.

hoz hasonló mozdulattal a harctól félrevonni igyekvő aggastyánban Priamost kell-e látnunk, vagy esetleg egy öreg szolgát, illetőleg nevelőt, akit éppen a szimmetria igénye állított, az Achilleus mögött álló Phoinixnak megfelelően, Hektór mögé. Így is, úgy is világos a szimmetrikus kompozíció jelentése: a vázafestő nem az eposz egyik vagy másik részletét illusztrálni, hanem tömören összefogva, egyetlen pillanat képében az eposz lényeges mondani-valóját kifejezni akarta. Achilleus és Hektór párviadala itt magában foglalja homérosi ellenképét, Ajas és Hektór mindkét félre nézve szerencsés kimenetelű párviadalát is, illetőleg felcsillantja — a képzőművészetnek a költészettől eltérő lehetőségeivel — azt az ellenfényt, amelyet Achilleus és Hektór mindkét félre nézve tragikus szembenállásának élesebb megvilágítására az eposzban Ajas és Hektór párviadalának hősi idillje képvisel. De a vázakép nemcsak visszafelé utal, Achilleus és Hektór végzetes párviadalának homérosi előzményeire, hanem reprezentálja magát a végzetes párviadalt, sőt előre is mutat: a botra támaszkodó két öreg csüggedő testtartásában, fájdalmas tekintetében felidézi már azt a pillanatot, amikor Hektór halála után Achilleus felismeri Hektór sorsában a maga sorsának, Priamos gyászában a saját apja, Péleus közeli gyászának a tükröképét. A vázakép szimmetrikus kompozíciója tehát ugyanúgy az ellenfél emberi értékének a felismerésére tanít, mint a homérosi szimmetria: a görögöt és a trójait, akiket a háború kérlelhetetlen ellenfelek gyanánt állított szembe egymással, egyforma emberi kapcsolatok kötik, egyformán van, aki aggódják értük, aki meggyászolja őket, mert egyaránt emberek. A szimmetria természetesen itt is, mint mindenütt, ellentétek egysége, ezért nem kell visszautasítanunk B. Schweitzer szép fejtegetéseit sem, aki ugyanezen a vázaképen a lélektani ellentétek megkapó ábrázolását veszi szemügyre.⁶⁴

A görög képzőművészet szimmetrikus kompozícióinak elemzése tehát megerősíti felfogásunkat a homérosi kompozíció jelentéséről. És így a *homérosi realizmus* konkrét ábrázolásain, az *Ilias*nak a két rabszolga-leány — Chryseis és Briséis — sorsa körül forgó cselekményén túl a társadalmi valóság tükröződését a *homérosi istenvilágban* és a *homérosi formában* is felismertük. De két megszorítást kell tennünk mindjárt, az egyik a homérosi humanizmust, a másik Homéros osztályöntudatát illeti. Az a humanizmus, amely a rabszolgatársadalom kialakulása idején a legyőzött ellenfélben is az ember elismerését követeli, távolról sem foglalhatja még magában az emberek természetadta egyenlőségének, egyenlő jogainak és kötelelességeinek az elismerését. A hű rabszolga idillikus-patriarchális alakját állítja ugyan elénk egy-két esetben, főleg Odysseus derék kondásának, Eumaiosnak az alakját, s feltűnő az is, hogy az igazságtalanságot megtorló Zeusra és Zeus leányára, az igazságot

⁶⁴ B. Schweitzer *Die Entwicklung der Bildform in der attischen Kunst von 540 bis 490*. Jahrbuch d. deutschen Arch. Instituts, Bd. XLIV. 1929. 124. l.

reprezentáló Dikére a homérosi költészetben, éppen az ő ajkáról hangzik el hivatkozás (Od. XIV. 84.), de az ő ajkáról hangzik el olyan kijelentés is, hogy az ember *areté*-jének, emberi értékének a felét elveszti, mihelyt rabszolgasorra jut. (Od. XVII. 320—323.) És az *Odysseia* költője egészen természetesnek veszi, hogy a hazatérő Odysseus kétféle mértékkel méri a büntetést, amikor rendet teremt a házatáján. Felesége nemesi kéréit sorra megöli ugyan, de még hű dajkáját is leinti, amikor ez ura legyőzött ellenfeleinek láttán ujjongani akar. A távollétében hozzá hűtlennek bizonyult rabszolgákat és rabszolganőket azonban nemcsak megöli, hanem válogatott eszközökkel, meggyalázó módon kínoztatja halálra, mint pl. Melantheust, a kecskepásztort, akinek

orrát és füleit vágta le goromba vasukkal,
és kiszakították a szemérmét és a kutyáknak
dobták, és dühösen vágta le kezét meg a lábát.⁶⁵

A rabszolgatársadalom fejlődés ugyan az osztálynélküli ősközösséghez képest, de az osztálytársadalom kialakulásával mindjárt kezdetét veszi az osztályharc is, melynek könyörtelen megnyilvánulásai az uralkodó osztály részéről a rabszolgák megfélemlítését és fékentartását célzó különleges nemei a halálbüntetésnek, mint az akasztás, amely a hűtlen rabnőket, a test meggyalázó csonkítása, amely Melantheust várta. Homéros az uralkodóosztály, illetőleg a kizsákmányoló osztályok szempontjából ítéli meg ezt, de osztályöntudatának a kérdését evvel a megállapítással még nem merítettük ki.

A trójai mondakör a gyarmatosító háborúk emlékével a maga osztályuralmát alátámasztó görög arisztokrácia genealógiai hagyományainak egy összefüggő köre, összefüggő alighanem éppen azért, mert a különböző *basileusok* udvari költőiktől elvárták, hogy ősuiket a trójai háború hősei közé illesszék. Homéros maga is az énekes — *aoidos* — természetes szerepét látta abban, hogy az arisztokrácia lakomáit kísérje énekével és az arisztokrácia hőstetteit tegye halhatatlanná. Költői szándéka szerint tehát még nem szakadt el teljesen aoidos-elődeinek arisztokratikus közönségétől. De költői érdeklődése már túlmutat ennek a közönségnek az érdeklődésén, annak a kézműves és kereskedő polgárságnak megfelelően, amelynek a következő századok során a politikában is vezetőszerep jut s amely már is a maga gazdasági jelentőségével a kisázsiai városokban a múlt emlékeire támaszkodó arisztokrácia fölé kezd nőni. Homéros a kézművesek közé számítja a költőt, de még nem tagadja meg szolgálatait az arisztokráciától, amely ezeket a szolgálatokat kitüntetően tudja jutalmazni. Mégis, már részletező figyelemmel rajzolja meg Héphaistos műhelyét s alkalmilag egy-egy halandó kézműves tevékenységét is, a kézművesek önelégültségével időzik egy-egy remekbékészült ipari alkotás leírása mellett. Sőt az *Odysseia* — mely a feltörekvő osztály öntudatát

⁶⁵ Od. XXII. 475—477. Devecseri Gábor ford.

mindenesetre valamivel fejlettebb fokon mutatja, mint az *Ilias* — hősét a világot járó kereskedők eszményéhez igazítja. Odysseus nemcsak bátor, hanem leleményes is és friss tudásvágyat hord magával kalandos útjain, akárcsak azok az ión kereskedők, akiknek széleskörű tapasztalatai nagyban hozzájárultak az ión tudomány kialakulásához. A homérosi költészet előremutató elemei teszik érthetővé, hogy Homérost századokkal később a kézművesek és kereskedők osztályuralmát jelentő athéni rabszolgatartó demokrácia is a görögség legnagyobb nevelőjének tekinthette. Homéros költészete a társadalmi fejlődésben előbbre mutat, mint az maga Homéros számára tudatos lehetett, éppen azért, mert önmaga előtt sem tisztázódott ellentmondásaiban az átmeneti kor ellentmondásos jellege tükröződik. Mindenekelőtt a kézművesség ellentétes megítélésére kell itt utalnunk, amely kibékítetlenül jelenik meg Héphaistos és Pallas Athéné ellentétes alakjában, s arra az engedményre, amelyet még az *Odysseia* költője is saját osztályöntudata és az ipart űző polgárság rovására tesz a fegyvert viselő arisztokráciának, amikor ez utóbbi felé bókolva Arésszal nevet együtt a bámulatos ügyessége mellett is félszeg Héphaistoson. Az *Ilias* költője egyenesen helyeslőleg veszi tudomásul pl., hogy Odysseus rábeszélő szóval győzi meg a *basileus*okat, de botjával Thersitést, a közembert. (Il. II. 188—278.)

A dolgozók határozott osztályöntudatát a kizsákmányolókkal szemben csak mintegy száz évvel később, i. sz. e. 700 körül szólaltatja meg a görög irodalomban Hésiodos. A boiótiai kisparaszt személyes sérelmein keresztül jut el osztálya kiszolgáltatott helyzetének felismeréséig és az igazság fogalmát mint az osztályharc éles fegyverét dolgozza ki, ugyancsak először a görög irodalomban. Diké, az igazság megszemélyesítése, akinek a nevét még csak futólag, mitológiai plaszticitás nélkül mondta ki az *Odysseia* egyik rabszolga-szereplője, Hésiodos világképében már szinte a középpontba kerül: még Zeusnak is egyik fő tulajdonsága az éppen, hogy Diké az ő leánya...

A nélkül, hogy tovább kísérnénk ezúttal a görög irodalom fejlődését,⁶⁶ két tanulságot már is levonhatunk:

1. *A homérosi eposz mitológiai tartalma nem mond ellent az irodalom társadalmi valóságát visszatükröző szerepének, hiszen a mítoszokban magukban is a társadalmi lét valóságos körülményei tükröződnek.* Vagy amint — teljesebben — Maxim Gorkij kifejtette, a mitológia „általában a természet jelenségeit, a természettel való harcot és — nagyvonalú szimbólumokban — a társadalmi életet tükrözi.”⁶⁷

2. *A forma elsődrendű kifejezőeszköz; a homérosi szimmetria az alakuló rabszolgatartó társadalom valóságát tükrözi.*

⁶⁶ A görög tragédia formájának értelmezésére a lenini tükröződési elmélet szempontjából Sophoklés-tanulmányomban tettem kísérletet: *Sophoklés összes drámái*, 1950. 5—28. l.

⁶⁷ Maxim Gorkij: *Irodalmi tanulmányok*, Szikra-kiadás, 1950. 390. l.

