

SYRINX

A CHSEC X. Országos Konferenciáján
elhangzott előadások



SYRINX

SYRINX

A Collegium Hungaricum Societatis Europaeae
Studiosorum Philologiae Classicae
X. országos konferenciáján elhangzott előadások

Szeged, 2015. május 20–21.

Szerkesztette:
Harcz Klaudia





A kötet az OTKA NN 104456 pályázat támogatásával készült.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKÉZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-16-0018) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2016

Felelős kiadó: Dr. Horváth László,
az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2016

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-615-5371-70-7

A nyomdai munkákat a Komáromi Nyomda és Kiadó Kft. végezte
2900 Komárom, Igmándi út 1.

Felelős vezető: Kovács János

Tartalomjegyzék

Előszó 7

EÖTVÖS COLLEGIUM
OFFICINA DE IOANNE BOLLÓK NOMINATA

KASSAI Gyöngyi
Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke Dryden fordításában 11

PÁRTAY Kata
Jóslás és emberi fejlődés Euripidés *Hiketidesében* 23

RÉDEY János
A klasszikus hagyomány Agyich István *Saeculumában* 34

VINCZE Judit
Egy bravúros képleírás Achilleus Tatios regényében 47



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
TRES MONTES

GÁBOR Dávid
„Szárnyim növének, s átröpültem | A levegőt, a végtelent.” –
Petőfi két versének horatiusi előzményei 59

MÓRÉH Judit
Irónia Poseidippos *Iamatikájában* 75

TUHÁRI Attila
Metatheátrális elemek Terentius *Hecyrájában* 83

VÁMOS Violetta	
A <i>Zalán futása</i> szerelmi szálának antik előzményei	92



SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
OFFICINA FÖRSTERIANA

HARCZ Klaudia	
Az ovidiusi <i>Halieutica</i> eredetiségének kérdéséhez	105
KAPI Péter	
Pomponius Mela <i>De Chorographiájának</i> keltezési kérdése	115
NÁDAY Ádám	
Aurelius Victor <i>Origo gentis Romanae</i> című művének stilometriai elemzése	122
ZSÓTÉR Szabolcs	
Lukianos és a szkíták – a görög identitás kérdése a 2. században	132

Lectori Salutem!

2015. május 20-tól 21-ig a Szegedi Tudományegyetem Klasszika-Filológia és Neolatin Tanszéke adott otthont a Collegium Hungaricum Societatis Europaeae Studiosorum Classicae Philologiae, vagy ahogy mi rövidítjük, a CHSEC tizedik, jubileumi konferenciájának. A kerek évforduló mindig az összegzés ideje. A szervezet maga negyedszázada alakult, a keretében újtára bocsátott rendezvénysorozat ideje alatt a résztvevők első nemzedéke már abszolvált, többük kutatói és oktatói pályára került itthon vagy külföldön. A konferencia-sorozat egy évtizedes idejére tekinthetünk úgy is, mint két teljes egyetemi képzési ciklusra, vagy – a rómaiak szavával – két lustrumnyi időre.

Sokan tanultak ebben a „védett”, de szakmailag magas követelményeket állító közegben előadni, sok ifjú kutató adhatta elő kutatási eredményeit, köztük sokan először itt, és sokan kapták itt első kutatómunkájuk első kritikáit, kiegészítő megjegyzéseit, nemcsak szakmai kérdésekre, hanem az előadástechnikára, a kiosztmányra és sok egyéb apró részletre vonatkozóan. Sokaknak volt ez a fórum a kutatás mellett az előadás iskolája is. Ilyen értelemben hiánypótló, hiszen ellentétben az OTDK kétévenkénti eseményekben kicsúcsosodó kutatási és előadási folyamatával, a CHSEC-konferenciákhoz kapcsolódó helyi klasszika-filológiai műhelyek minden évben folyamatosan dolgoztatták résztvevőiket, folyamatos figyelmet biztosítottak a fiatal kutatóknak: közül soknak készítették elő útját

a doktori tanulmányok felé. A konferenciák kiadványai sokszor első publikációkat tartalmaznak olyan tehetségektől, akik nem sokkal később a tudományos eszmecsere legrangosabb hazai és nemzetközi fórumaira is bebocsátást nyertek. Számukra már nem jelentett újdonságot a „felnőtt” tudományos közeg.

Mi, szegedi klasszikus filológusok büszkéek vagyunk rá, hogy az égiek akaratából nekünk és a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának jutott az a megtiszteltetés, hogy a jubileum évében rendezhettük meg ezt a konferenciát. Ez az időszak nem arról híres, hogy hasonló szimpóziumok szervezéséhez minden anyagi feltétel adott, sőt. De a legfontosabbak, az elengedhetetlenek megvannak, akik nélkül a világ minden pénze sem lenne elég egy tudományos eszmecsere megrendezéséhez: a kutató hallgatók, a hallgatói kutatómunkát mentoráló, szakmánk jövőjéért felelős oktatók – és ott van, és mindig ott is lesz az ókor, és az ókori nyelveket használó utókor, melynek megismerése és megismertetése azok feladata lesz a következő évtizedekben, akik ezen a konferencián előadóként, valamint szakmai vagy érdeklődő közönségként részt vesznek, és – Lucretius szavaival élve – *quasi cursores vitai lampada tradunt* – s mint futók adják tovább az élet lángját.

Kívánjuk, hogy a jubileumi konferencia kötete e szerencsésnek tekinthető auspiciumokkal nyissa meg a konferenciák és a klasszikus ókor, bizantinológia és neolatin kutatások következő évtizedét!

Quod bonum faustum felix fortunatumque sit!

Nagyillés János

EÖTVÖS JÓZSEF COLLEGIUM



OFFICINA DE IOANNE BOLLÓK NOMINATA

KASSAI Gyöngyi

Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke
Dryden fordításában

Előadásom középpontjában John Dryden *Aeneis*-fordításának negyedik könyve áll, amely Dido és Aeneas szerelmi történetét mutatja be, valamint tartalmazza a híres *fama*-leírást. Az *Aeneis* IV. éneke az európai irodalomtörténet egyik kulcsszövegének tekinthető, amelynek számos fordítása és feldolgozása született meg az évszázadok alatt. Egy-egy fordítás tüzetesebb vizsgálata során tetten érhetők olyan vonások, amelyek az adott fordító illetve kor hozzáállását, gondolkodásmódját tükrözik, hiszen minden fordítás egyben interpretáció is. Dryden fordítása különösen érdekesnek bizonyul ebből a szempontból, mivel egymásnak ellentmondó kritikákat kapott: egyesek dicsérték sziporkázó nyelvi megoldásai miatt, mások elmarasztalták betoldásai, változtatásai miatt. Kutatásom során az *Aeneis* negyedik énekére koncentrálni összevettem Dryden fordítását a latin eredetivel, s több ponton szembesültem azzal, hogy a fordító hozzátoldott az eredeti szöveghez, illetve más

színezettel látta el azt. Az elemzés során különösen szembeűnő volt a *shame* többszöri beszűrása a fordításba, ezért előadásom első részében ezzel szeretnék foglalkozni. A második részben áttérek a *fama*-epizód fordítására, majd Philip Hardie *fama*-koncepciójának a műfordításra való kiterjesztését kísérlém meg.

Mindenekelőtt hadd mutassam be néhány szóval a fordítót. John Dryden nemcsak fordított, hanem költőként, drámaíróként és irodalomkritikusként is tevékenykedett. Olyan nagy szerepet játszott az angol irodalmi életben, hogy a XVII. század második felét az ő neve fémjelzi: *the age of Dryden*. 1670-től 1689-ig Anglia koszorús költője volt, de a Dicsőséges Forradalom (1689) után a pályája hanyatlani kezdett, s utolsó éveiben visszavonult a közéletből a fordításnak szentelve magát. Ebből a korszakából, 1697-ből származik az *Aeneis*-fordítása.

1. Shame – hozzátétel

1.1. Shame – pudor

A IV. ének vizsgálata során az angol fordítást az eredetivel összevetve a hozzátoldott kifejezések közül a *shame* tűnik ki leginkább, mind gyakoriság, mind tartalom szempontjából. A vizsgált szövegrészletben összesen hétszer fordul elő, ebből öt alkalommal egyértelműen Dryden adja hozzá a szöveghez, míg a másik két esetben sem fedli le teljesen a latin szövegben szereplő szavak jelentését. Szembeszökő gyakorisága mellett az is elmondható róla, hogy minden esetben erkölcsi ítélettel párosul, tanító célzattal jelenik meg és a történet érzelmileg felfokozott pontjain használja a fordító.

Szeretném néhány példával illusztrálni az elmondottakat, először azt a két esetet vázolva, amikor nem hozzátételről van szó. Az egyik ilyen esetben a pudor szót fordítja Dryden a *shame* kifejezés segítségével.

“*For you alone I suffer in my Fame;
Bereft of Honour, and expos’d to Shame.*”

(IV. 465–466);

“... *te propter eundem
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior...*”

(IV. 321–323).

Érdemes megfigyelni, hogy a pudor egyrészt pozitív jelentést is hordozhat a latinban, szemérmességet, erkölcsösséget jelentve, másrészt itt az idézetben tűzként jelenik meg, egy pozitív erőként, amelyet ki lehet oltani (*extinctus*).

1.2. Shame – fama

A másik olyan esetben, amikor a *shame* szónak van megfelelője a latin szövegben, a *fama* szót találjuk az eredetiben.

A *fama* szó eredeti jelentése ’szóbeszéd, pletyka, hírnév, történet’ a latinban, amely a *for fari* ’beszélni’ igéből származik (ebből jelentésszűküléssel keletkezett az angol *fame*). Tehát mind pozitív, mind negatív tartalommal is rendelkezhet. Philip Hardie ellentétpárokban próbálja megragadni a fama fogalmát, amelyek közül az egyik különösképpen megjelenik Dryden fordításában: *fame vs shame*, amelyről azt mondja a neves filológus, hogy „a szegyénytől való félelem egy igen erős ösztönzés a jó név megőrzésére” (HARDIE 2012: 6). A következő idézet is ezt a jelenséget támasztja alá:

“*And by no sense of **Shame** to be reclaim’d*”

(IV. 132)

“*nec **famam** obstare furori*”

(IV. 91)

A fordítás ebben az idézetben is negatív szempontból ragadja meg a latin mondat jelentését: míg Vergilius arról beszél, hogy Dido jó híre, *fama*-ja nem állt az örült szenvedélye útjába, addig Dryden szerint a szégyen se tartotta Didót vissza attól, hogy kifejezésre juttassa szerelmét.

2. Fama

2.1 *Shame*-hozzátétel, a *Fama*-leírás előzménye

Most pedig vegyünk szemügyre egy olyan példát, amelyben a *shame* szó teljességgel Dryden betoldásának tekinthető, s ahol a szó segítségével a szöveg mélyebb rétegei tárulnak elénk. Ez a szövegrészlet azért is érdekes lehet, mivel közvetlenül megelőzi a híres *fama*-leírást.

A történetnek ezen a pontján Dido és Aeneas egymáséi lettek egy barlangban az istenek ármánykodásának köszönhetően.

*“The Queen, whom sense of Honour cou’d not move,
No longer made a Secret of her Love;
But call’d it Marriage, by that specious Name,
To veil the Crime and sanctifie the Shame.*

(IV. 246–250)

*“... neque enim specie famave movetur
nec iam furtivum Dido meditatur amorem;
coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam.”*

(IV. 170–172)

A „sanctifie the Shame” (megszentelni a szégyent) kifejezést a fordító teszi hozzá a szöveghez, s ezt részletesebben megvizsgálva bepillantást nyerhetünk annak egy új rétegébe. A *sanctifie* Dryden

fordításának keresztény aspektusát nyitja meg előttünk. Dryden maga hívő katolikus volt, 1685-ben a puritán hitről tért át, s nem tagadta meg új hitvallását később sem, amikor karrierje során emiatt háttérbe helyezték. Dryden olvasóközönsége hasonlóképpen keresztény háttérrel rendelkezett; a fordító tehát óhatatlanul ilyen szemüvegen keresztül interpretálja a történetet, annak egyik legvitatottabb részletét, a barlangjelenetet is.

A fordításban szereplő néhány kifejezés következtetni enged arra, miként tekintett Dryden (és minden bizonnyal olvasótábor) a házasságra, a bibliai alapelveket figyelembe véve: a kapcsolat legfontosabb ismérveit a szent („holy”), törvényes („lawful”), megszentelt („sacred”) jelzők fejezik ki – mindhárom kifejezést Dryden illeszti a szövegbe. Dido a távozni készülő Aeneashoz intézett méltatlankodó, vádoló hangnemű beszédében szent fogadalmakról beszél („holy vows” Dryden IV. 454), míg Aeneas tagadja, hogy valaha is igényt támasztott volna a megszentelt esküvő vagy a férj név törvényes jogára. („Much less I pretended to the lawful claim/ Of sacred nuptials, or a husband’s name,” Dryden IV. 489–490). Másrészt, a pár házasságon kívül létesített testi kapcsolatát Dryden törvénytelen gyönyörnek nevezi („lawless pleasure” Dryden IV. 323), valamint szégyennek, amelyet Dido próbál szentté tenni valamiképpen.

Az, hogy Dido és Aeneas kapcsolata házasságnak nevezhető-e vagy sem, olyan kérdés, amelyre nehéz egyértelmű választ találni, főleg, ha megpróbáljuk feltérképezni, hogy Vergilius olvasói az Kr.e. I. illetve Dryden olvasói a XVII. században hogyan viszonyultak ehhez. Sőt, magának a Dido és Aeneas között fellépő konfliktusnak is ez volt az egyik fő forrása: leegyszerűsítve, Dido házasságként értelmezte a kapcsolatukat, Aeneas azonban nem. Peter AGRELLA a *Wed or Unwed? Ambiguity in Aeneid 4*, című tanulmányában amellet foglal állást, hogy Vergilius szándékosan kétértelmű szöveget alkotott, amelyet az Augustus-kori olvasó többféleképpen értelmezhetett.

2.2 A *Fama* leírása: IV. 251–283

A szöveg kulturális háttérébe való bepillantás után térjünk át a *fama*-leírás elemzésére. A *fama* kétarcúságára és változékony mivoltára jellemző, hogy míg a barlangjelenetben pozitív fogalomként jelent meg ([*Dido*] *neque . . . famave movetur* 170), néhány sorral később mint madártestű szörny rémisztgeti az embereket. A *Fama* Dryden szövegében is meglehetősen negatívan kerül bemutatásra: „the great Ill” (252), „a monstrous Fantom” (260), „flying Plague” (265).

A *fama*-részlet az angol fordításban három nagyobb részre osztható. Az első (251–265) a *Fama* leírása és eredetének bemutatása. Drydennél hiányzik a kezdetben a félelem miatt kicsi *Fama* roppant alakká tornyosulásának motívuma (*parva metu primo* 176), illetve nála a szörny nem a mozgással nyeri az erejét (*mobilitate, eundo* 175), hanem pusztán az eltelt idő növeli. A latinban hangsúlyosan, halmozásként megjelenő anaforák (*tot*, illetve *totidem* 182–183) az angol *so many—as many* párosban köszönnek vissza (261–262).

A második rész (266–273) a *Fama* tevékenységét mutatja be. A latinban éles kontrasztot alkotó *nocte* (184)–*luce* (186) Drydennél nem igazán jelenik meg, nála azonban a *Fama* szinte kozmikus méretűvé, egyetemes hatásúvá növekszik, mivel kiáltásaival betölti az univerzumot; a „*peaceful universe*” nemcsak az éjszakára utal tehát, hanem a *Fama* terjeszkedési hajlamát is mutatja. A 270. sor külön figyelmet igényel: „With Court Informers haunts, and Royal Spies”. A sor teljes mértékben Dryden betoldása, aki minden bizonytalanságot társadalmi valóságát vetíti bele a képbe, az udvari intrikusok és besúgók világát. Könnyen elképzelhető, hogy a költő a saját tapasztalatát szövi bele a fordításba, hiszen a Dicsőséges Forradalom (1689) után maga is kegyvesztetté válik. A 271. sor hosszúságával tűnik ki – a metrikai anomália igen szemléletesen érzékelteti a *Fama* mindenfajta határon túlnövő, gátlástalan természetét.

A harmadik szakaszból (274–281), amely már bemutatásra került a *shame* kapcsán, megtudhatjuk, mit terjeszt a *Fama*. A második és a harmadik szakasz is hasonló felütéssel indul: „She fills...” (266 és 274), de a második a *Fama* általános, a harmadik a *Fama* specifikus tevékenységére, híradására vonatkozik.

Az ismétlődő tartalmi és formai elemeket elengedhetetlen figyelembe venni a tagolásnál, s ugyanezen poétikai eszközök a szöveg mélyebb rétegeit is segítenek megérteni. Vergiliusnál gyűrűs szerkezet fogja körül a harmadik részt, amelyben a pár tetteit ecseteli a *Fama*: *haec tum multiplici populos sermone replebat* (189), illetve *haec passim dea foeda virum diffundit in ora* (195), s ennek a résznek a kiemelt pontján középen Dido neve szerepel (*cui se pulchra viro dignetur iungere Dido* 192). Dryden szövegében is felfedezhető gyűrűs szerkezet, de egy tágabb részt fog közre: az egész *Fama*-leírást. A részlet első („The loud Report through *Lybian* Cities goes” 251) és harminckettedik („The Goddess widely spreads the loud Report” 282) sorában is szerepel a „loud Report”, s kiemelt helyen, a leírás közepén, a tizenhatodik sorban szintén a *Fama* hangos üzenetközvetítésére hívja fel a figyelmet a „She fills the peaceful Universe with Cries” kijelentés (266). Úgy tűnik tehát, hogy Dryden szövegében a hallás és a hangerő kiemeltebb szerephez jut.

3. *Fama* és fordítás?

Végezetül hadd ejtsek néhány szót a *fama* és a műfordítás kapcsolatáról. A *fama* elvontabb értelemben – Philip Hardie értelmezése alapján – ezer szállal kapcsolódik magához az irodalomhoz, és azon belül is az epikus művekhez, mivel a *fama* feladata a közvetítés. A vergiliusi *Fama* ennek jegyében értelmezhető az epikus hagyomány megtestesüléseként, a *fama*-jelenet pedig az *Aeneis* kicsinyítő

tükreként. Ezeken a megállapításokon túlmenően véleményem szerint maga a műfordítás is olyan folyamat, amely a *fama* hatáskörébe tartozik, s fordításkor olyan kihívásokkal, kérdésekkel állunk szemben, amelyeket jól szemléltet a *fama* alakja. Tehát arra teszek kísérletet, hogy a *fama* Hardie által összegyűjtött jellemzőit a fordításra alkalmazzam, mivel ez segíthet közelebb kerülni általános fordítástechnikai kérdések megértéséhez is.

A fordítás, mint minden irodalmi mű, a *fama* termékének tekinthető, hiszen a *fama* területe a szavak világa illetve a közvetítés. A fordításra hatványozottabban jellemző ez utóbbi funkció, hiszen az olvasók kapcsolata az eredeti szöveggel nem közvetlen, hanem csak indirekt. A valóságos jelenlét hiánya is megjelenik, tudniillik az eredeti szöveg nincs jelen, csak a fordítása, azonban mégis a fordítás az, amely képes jelenvalóvá tenni egy korábban, akár más kultúrában íródott szöveget. „Fama is a powerful generator of absent presences” – írja HARDIE (2012: 10).

A *fama* három további aspektusa érdekes számunkra ebből a szempontból. (1) *Fama-as-tradition* (a *fama* mint hagyomány), mivel a műfordítások is az irodalmi hagyomány részét képezik. (2) *Fama-as-fame* (a *fama* mint hírnév), amennyiben egy érdekes kölcsönösségen alapuló folyamatot figyelhetünk meg: a műfordító azzal szeretné a saját hírnevét öregbíteni, hogy lefordít egy adott irodalmi művet, mindeközben az eredeti mű és annak írójának hírneve is tőle függ, hiszen előfordulhat, hogy a fordítása miatt lesz népszerű egy eredetileg más nyelvi környezetben keletkezett mű. Dryden briliáns *Aeneis*-fordítása is hasonló hatást érhetett el, bár a korabeli arisztokrácia számára elérhető és olvasott volt az eredeti, latin szöveg is. (3) *Fama-as-rumour* (a *fama* mint pletyka), mert a pletyka fő jellemzője a torzítás, és ez a momentum megjelenik a fordításoknál is, hiszen szükségszerűen torzul bizonyos szempontból az eredeti mű, illetve annak üzenete. Ide kapcsolódik a fordítások megbízhatóságának kérdése is.

Zárásként azt hiszem megállapíthatjuk, hogy igen gyümölcsöző Dryden *Aeneis*-fordításának vizsgálata, amennyiben a korabeli gondolkodásmódba is bepillantást nyerhetünk általa. A *shame* és *fame* fogalmának összefonódásai, valamint különbségei is érdekesek lehetnek, valamint további kutatást kívánna meg Dryden illetve Vergilius korának szégyenfogalma is. A fama és a műfordítás kapcsolata pedig szintén egy feltárandó terület. Drydennél különösen kézzel foghatóan jelennek meg azok a változtatások, hangsúlyeltolódások, betoldások, amelyek a *fama-as-rumour* jelenséget támaszthatják alá – sokan kiritzálták, sőt elmarasztalták a költő-fordítót emiatt az évszázadok során. Azonban az érem másik oldalát sem szabad felednünk: Dryden azt remélte, hogy az ő hozzáátételei „könnyen levezethetők Vergiliusból” és „*úgy fognak tűnni, hogy belőle nőnek ki*” (HARDIE 2012: 10).

Bibliográfia

- AGRELL, P.: *Wed or Unwed? Ambiguity in Aeneid 4*. The Proceedings of the Virgil Society 25 (2004) 95–110.
- AUSTIN, R. G. (ed.): *Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. London 1966.
- FROST, W. (ed.): *The Works of John Dryden*. Vol. 5-6. Berkeley 1987.
- GLARE, P. G. W. (ed.): *Oxford Latin Dictionary*. Oxford 1982.
- HARDIE, PH.: *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge 2012.
- HARPER, D.: *Online Etymology Dictionary*. 2001–2016.
[http:// www.etymonline.com](http://www.etymonline.com). 2014. 04. 08.
- HARVEY, P. (ed.): *The Oxford Companion to English Literature*. London 1946.
- HENDERSON, J. (ed.) *Virgil: Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*. (The Loeb Classical Library) Cambridge–Massachusetts 2001.
- LONSDALE, R. (ed.): *Sphere History of English Literature: Dryden to Johnson*. London 1971.
- WILLIAMS, R. D. (ed.): *The Aeneid of Virgil Books 1-6*. London 1972.

The focus of my research is the analysis of Book IV in Dryden's translation of the *Aeneid*. This part tells the love story of Dido and Aeneas and it contains the famous *fama*-description connected to it.

The first part of the presentation highlights interesting points of the translation in connection with *shame*. A word-by-word comparison of the translation and the original text reveals that out of the seven occurrences of *shame*, five are additions by Dryden. It is also interesting that *shame* is inserted in emotionally heightened moments of the story and is always accompanied by severe moral judgement. In those two cases when *shame* does have a basis in the Latin text, *pudor* and *fama* are the corresponding words; however, they actually have a positive meaning in those places, thus Dryden captures the negative aspect of these concepts with the help of *shame*. Analysing those quotes gives an insight into the way of thinking of Dryden and his age in which *shame* probably had a central role.

In the second part, I focus on the analysis of the *fama*-episode with special attention to the poetical devices which help structure the text and highlight important words. Finally, I aim to apply the concept of *fama*, as analysed and presented by Philip Hardie in his work, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, to literary translation. In my view, translation has its duplicities just like *fama*; when translating a literary work, the translator faces the same kinds of problems that are captured with the help of oppositions by Hardie. I found three oppositions the most useful in that regard: *fama*-as-tradition, *fama*-as-fame, and *fama*-as-rumour. Every literary translation is part of a wider literary tradition and it provides an afterlife for literary texts in a new culture, thus *fama*-as-tradition is relevant here. *Fama*-as-fame can also be applied here, since the fame of a text may well depend on a translation, and the fame of the translator also. My final point, *fama*-as-rumour pinpoints the two-faced nature of translation: sometimes there are

additional elements and modifications, just like in Dryden's translation of Aeneid IV, which may distort to some extent the original meaning, as rumour distorts reality.

Melléklet

Fama's description (IV. 251–283)

- (1) **The loud Report** through *Lybian* Cities goes;
 Fame, the great Ill, from small beginnings grows:
 Swift from the first; and ev'ry Moment brings
 New Vigour to her flights, new Pinions to her wings.
- 255 Soon grows the Pygmee to Gigantic size;
 Her feet on Earth, her Forehead in the Skies:
 Inrag'd against the Gods, revengeful Earth
 Produced her last of the Titanian birth.
 Swift is her walk, more swift her winged hast:
- 260 A monstrous Fantom, horrible and vast;
As many Plumes as raise her lofty flight,
So many piercing Eyes enlarge her sight:
 Millions of opening Mouths to Fame belong;
 And ev'ry Mouth is furnish'd with a Tongue:
- 265 And round with listning Ears the flying Plague is hung.
- (16) **She fills** the peaceful Universe with **Cries**;
 No Slumbers ever close her wakeful Eyes.
 By day from lofty Tow'rs her Head she shews;
 And spreads through trembling Crowds diastrous News.
- 270 **With Court Informers haunts, and Royal Spies,**
Things done relates, not done she feigns; and mingles Truth with Lies.
 Talk is her business; and her chief delight
 To tell of Prodigies, and cause affright.
She fills the Peoples Ears with Dido's Name;
- 275 Who, lost to Honour, and the sense of Shame,
 Admits into her Throne and Nuptial Bed
 A wand'ring Guest, who from his Country fled:
 Whole days with him she passes in delights;
And wastes in Luxury long Winter Nights,

- 280 **Forgetful of her Fame, and Royal Trust;
Dissolv'd in Ease, abandon'd to her Lust.**
(32) The Goddess widely spreads **the loud Report;**
And flies at length to King *Hyarbas* Court.

Jóslás és emberi fejlődés Euripidés *Hiketidesében*

Amikor Euripidés tragédiájában a seregét Thébaiban elveszített Adrastos oltalomkérőként fordul Théseushoz, Athén királya olyan válasszal utasítja el, amelyben mintha nem is igazán a hozzá intézett kérésre felelne, és amely egyúttal feltűnően anakronisztikusan hat egy mitikus hős szájából. Olyan, az ión filozófiával megjelenő és az ötödik században a szofisták tanai nyomán elterjedő gondolatokat fogalmaz meg az emberiség fejlődéséről, az emberi intellektus és a civilizáció fontosságáról, amelyek alapvetően idegenek a hagyományosan tragikusnak tekintett világgéptől.

Ezt a részt kritikusai gyakran tekintik lazán kapcsolódó elemnek, a cselekmény előrehaladását késleltető kitérőnek a tragédia amúgy is sokak által szétesőnek tartott szerkezetében. Előadásomban amellet szeretnék érvelni, hogy a rész alapvető fontosságú a drámai feszültség létrehozásában, és ha Théseus első jelenetben kifejtett világnézetét komolyan vesszük, és abból kiindulva olvassuk a későbbi részeket is, akkor éppen ez a világgép, és még inkább

ennek a világgépnek szükségszerű módosulása, összetettebbé válása lehet az egymást követő jelenetek összetartó ereje, és fontos szerephez juthat a tragédia értelmezésében. Először néhány szóban összefoglalom a tragédia cselekményét, majd rátérnék Théseus beszédének jellemzőire, nagyobb hangsúlyt fektetve a jóslás megjelenésére.

A mű valóban két szerkezeti egységre bontható, az elsőt két vita teszi ki: egy vita arról, hogy Athén segítsen-e Adrastosnak visszaszerezni a Thébainál elesett harcosok tetemeit, és egy vita Théseus és a thébai követ között arról, hogy melyik az ideális államforma, a demokrácia vagy pedig a tyrannis.

Théseus először nem akar Adrastosnak segíteni, és ennek indoklásául mondja el az emberi fejlődésről alkotott elképzeléseit, később azonban – édesanyja, Aithra érveinek hatására – mégis a segítségnyújtás mellett dönt. Először megpróbálja a konfliktust tárgyalás útján rendezni, ekkor következik vitája a thébai követtel, majd, amikor világossá válik, hogy nincs békés megoldás, hadjáratot indít Thébai ellen. Az első rész a győzelem hírével ér véget. A második részben eltemetik a halottakat, Adrastos gyászbeszédet mond felettük, amelyben igencsak eltúlozza erényeiket, az anyák pedig siratják gyermekeiket. A szertartást egy váratlan esemény szakítja meg, feltűnik Euadné, Kapaneus, egy Thébainál elesett hős felesége menyasszonyi ruhában és édesapja könnyörgése ellenére férje halotti máglyájára veti magát. Ezután megérkeznek az elesettek gyászoló gyermekei, akik bosszút fogadnak Thébai ellen. Az exodosban pedig megjelenik Athéna, felszólítja Argost, hogy kössön formális szövetséget is Athénnal, és elrendeli az epigonoknak, hogy amikor felcseperednek, indítsanak bosszúálló háborút Thébai ellen, amely háborút ezúttal meg is fognak nyerni. A tragédia a hatalmi viszonyok ilyen átrendeződésével és egy újabb háború ígéretével zárul.

Théseus, amikor először elutasítja Adrastos kérését, akkor döntésének megindoklásául elmondja, hogyan látja ő az emberi életet,

miben találja annak lényegét. Felfogásának alapja, hogy az emberi élet rendezett és kiszámítható, szavait az a meggyőződés uralja, hogy az ember olyan világban él, amelyet képes átlátni, és amelyben a boldogulás feltétele az, hogy mindenki megfelelően éljen értelmével, hiszen ez az, ami emberekké tesz minket. Ebbe a gondolatmenetbe illeszkedik az a leírás, amelyet az emberi fejlődésről ad, és amely egyértelműen párhuzamba állítható más, korabeli leírásokkal. Később azonban be kell majd látnia, hogy – Mastronarde kifejezésével élve – optimista-racionalista filozófiájával a világ sok kérdésére nem tud választ adni, az emberi létezésből csak az intellektust számba vevő világmagyarázat nem mutatkozhat elégségesnek a fennálló helyzetben. Nézeteinek egy részét az események hatására kell módosítania, más részükben már az elhangzás pillanatában ellentmondást találunk.

Összevetve a fejlődésről szóló leírását más hasonló szövegek leírásaival, Kritiasnak, Gorgiasnak, Démokritosnak tulajdonított töredékekkel, és a *Leláncolt Prométheus*, illetve az *Antigoné* párhuzamos helyeivel, három sajátos vonását láthatjuk, és éppen ez a három pont az, ahol Théseus nézetei nem bizonyulnak tarthatónak. A három pontból az első kettőt csak röviden ismertetem, és nagyobb figyelmet szentelek a harmadiknak: az istenek és a jóslás ellentmondásos megjelenésének.

1. Elsőként szembetűnő, hogy Théseus nem futtatja ki az emberiség fejlődését a közösségek létrejöttére, a törvények létrehozására és a polisok megalakítására. Ekkori hozzáállásának sajátossága, hogy hiányzik belőle a mások iránt érzett felelősség vagy részvét. Szemléletének fontos eleme, hogy az egyéneket egyesével, nem pedig közösségként tekinti, az egyén boldogulását helyezi előtérbe, és nem ejt szót, csak majd beszéde legvégén, a közösségek boldogulásáról. Ugyanez jellemzi a polisok tekintetében is: saját polisának érdekeit veszi csak figyelembe, és nem számol azzal, hogy más polisokért is valamilyen módon felel, vagyis – ahogy Mills fogalmaz –

nem sajátította el még ekkor azt az athéni ideált, amelyet a darab végére megtestesíteni látszik.

Azért is feltűnő, hogy mind a rokoni kapcsolatok, mind a polison belüli és polisokat összekötő viszonyok hiányoznak leírásából, mert már az alapkonfliktust is részben a házasságok és az azzal járó rokoni kötelességek robbantották ki. Később Aithra részben anyai tekintélye révén tud Théseusra hatni, a boldog anyával szembeállított gyermeküket gyászoló asszonyok és apjukat gyászoló gyermekek, illetve a férje után haló Euadné pedig arra irányítják a figyelmet, hogy az ember viszonyokban él. Euadné esetében egész szélsőségesen jelenik ez meg, a gyász olyan szenvedélybe sodorja, amely teljesen elragadja őt, a halálban való egyesülést újabb nászként fogja föl, és átengedi magát a halál utáni erotikus jellegű vágyaknak, ezzel rombolva le a racionalitás építményét.

És a törvények is hangsúlyosan jelennek meg később. Aithra érvelésében, amellyel meggyőzi Théseust, hogy változtassa meg eredeti döntését, a pánhellén törvények védelme lesz az egyik legfontosabb érv, Théseus és a thébai követ vitájában hosszan körüljárják az ideális államforma kérdését, a holttestekért folytatott hadjárat végeztével pedig az egész görögség hatalmi viszonyainak átrendeződését látjuk. Théseus a segítségnyújtással végül is Athén hatalmát növeli tovább.

2. Másik jellegzetes, és a tragédián végig vonuló vonás, hogy Théseus milyen kiemelt szerepet tulajdonít annak, hogy az ember értelme által végleg el tudott válni az állati világtól. Az állati világ kategóriája sokkal tágabbá válik, mint a konkrétan értett állatokéhoz hasonló életforma. Nem csak a beszéd és egyéb civilizációs lépések egykori hiányát érthetjük rajta, hanem az emberben lakozó vadság és irracionális erők is a vadállatokhoz kapcsolódnak. Théseus maga is olyan hős, aki vadállatok legyőzésével képes rendet tenni környezetében, Aithra is éppen a vadkan megölését emeli ki fia hőstettei közül (316). Alapállása az tehát, hogy a keretek közé

szorított emberi életből ki lehet és ki kell zárni az – úgymond – állati betöréseit.

Csak hogy a tragédia során elbizonytalanodik, milyen mértékben hagyta valóban maga mögött az ember ezt az állatokhoz társított vadságot. Polyneikés és Tydeus vadállatokra emlékeztető harca, majd az epigonok jövődő háborúja, amelyben Athéna oroszlánkölyköknek (*skymnoi leontón*) nevezi az epigonokat, azt mutatja, hogy az emberből épp úgy nem tűnt el ez a vadság, ahogyan a gyász irracionális hatalmával sem számolhat le a józanész.

3. Harmadik sajátos vonása elgondolásának az, ahogyan az istenekhez és a jósláshoz viszonyul, hogy milyen szerepet tulajdonít ezeknek az emberi életben. Théseus az emberek fejlődését egy meg nem nevezett istenhez köti, és ettől az azonosítatlan istentől származtatja a civilizáció lépéseit. Más ilyen leírások vagy nem is említik az istenek szerepét, vagy csak a folyamat elindítójaként jelenik meg egy istenség, értelmet ültet az emberbe, aki ettől kezdve maga él vele, illetve, ahogy csak a *Leláncolt Prométheus*ban látjuk, megtanítja külön az egyes ismereteket. Itt ezzel szemben Théseus összekapcsolja az értelmet adó, és így a fejlődést biztosító istent azzal az istennel, akinek a föld termékenysége köszönhető. Ez az isten nem csak, hogy megtanítja az embereket a földművelésre, hanem ő maga biztosítja a terményt és a növényeket tápláló vizet is.

Valamelyest ellentmondásosnak tűnik, hogy a tragédia színhelye Eleusis, a prológosban Aithra éppen áldozatot mutat be Démétér és Koré oltarán kalászbokból, amelyekről azt is megjegyzi, hogy ezen a helyen jelentek meg először a földön. A helyszín folyamatosan felidézi Démétért, azt az istennőt, akinek a termés köszönhető, és akitől a földművelési ciklusok függenek. Azt azonban nem feltételezhetjük, hogy Théseus a hajózás mesterségét vagy a nyelv megismerését Démétérhez kötné. Az a meg nem nevezett isten, akit az emberi fejlődés elindítójának tart nem csak azért nincs nevesítve, mert nem fontos, pontosan ki ő, hanem mert nem is feleltethető

meg egyetlen ismert istennek, alakja nem illik bele az Olypmosi istenek közé.

Amikor Théseus az emberi élet megérthető, racionalitással felmérhető voltát akarja bizonyítani, olyan istenvilág tűnik ki szavaiából, amely egységesen jóindulatú az emberiség irányában. Sem az istenek közötti viszály, sem a részrehajlás nem egyeztethető össze ezzel az elképzeléssel. Az istenek mindent megadtak az embernek, amire szüksége van az életben, jóslatokkal pontos útmutatást adnak, az embernek nincs tehát más dolga, csak hallgatni ezekre a jóslatokra és távol tartania magát másoktól, akik nem ezt teszik, nehogy az azokat érő jogos büntetés őt is sújtsa.

Ha azonban közelebbről vesszük szemügyre az események alakulását, azt látjuk, hogy a jóslatok nem adnak mégsem olyan biztos útmutatást, az istenek pedig nem egészen részrehajlás nélkül ítélik meg az emberek cselekedeteit. Noha kiderül, hogy Polyneikés háborúja jogtalan volt, és Argos bűnt követett el, amikor részt vett ebben a háborúban, mégis Thébai fog az elkövetkezőkben is bűnhődni, Athéna maga gondoskodik erről.

Az isteni akarat közvetítője, a jóslás eleve ellentmondásosan jelenik meg. Az emberi fejlődés lépései között nem szokásos a jóslás tudományát is megemlíteni, az istenek tisztelete másutt is megjelenik ugyan civilizációs lépésként, de kimondottan a jóstudománynak egyedül a *Leláncolt Prométheus*ban van párhuzama, ahol Prométheus adományai között kiemelt szerepet kapnak a különböző jóslási technikák. Ahogyan a *Leláncolt Prométheus*ban is a jóslással végződik az isteni adományok felsorolása, úgy itt is ezzel zárja a sort Théseus, majd azzal folytatja, hogy milyen elkényeztetett az emberi nem, hogy miközben ilyen pontos útmutatást kap az istenektől, mégis hybrisbe esik, és nem tiszteli az égiek szavát. Ez alapján a jóslás egyértelműen pozitív színben tűnik föl, mint az az eszköz, amely segítségével az emberek egyértelmű eligazítást kapnak az életre. Amikor azonban konkrét jóslatok merülnek föl, azok megítélése már koránt sem ilyen egyértelmű.

A darabban két jóslat is szerepel: az első Apollón delphoi jóslata, amely azt rendelte el, hogy Adrastos a lányait egy vadkanhoz és egy oroslánhoz adja. Amikor egyik éjszaka Tydeus és Polyneikés egyszerre érkeztek Argosba, és a fekvőhelyért harcolni kezdtek, a fegyvercsörgésre felriadó Adrastos olyannak látta őket, mint két harcoló vadállatot. A jóslatot, melyet korábban kapott, rájuk vonatkoztatta és hozzájuk adta lányait, majd később Polyneikés rokonsága miatt indult a hetekkel Thébai ellen. A második jóslat a háború megindítása előtt hangzott el, Amphiaraos intette a királyt attól, hogy háborúba menjen, mert tudta, hogy a sereg ott fog veszni, Adrastos azonban nem hallgatott rá, és ennek következményeképpen vereséget is szenvedett.

Théseus mindkét jóslattal kapcsolatban vádolja Adrastost, csak-hogy az első esetében azért, mert követte azt, a második esetében pedig éppen azért, mert nem vette figyelembe. Mindezt néhány soron belül teszi. Miután elmondja, hogy az emberek a sok jóval meg nem elégedve gögjükben nagyobbak akarnak lenni az isteneknél, ehhez kapcsolja Adrastosnak azt a tettét is, hogy lányait Apollón szavai alapján adta férjhez. ὅστις κόρας μὲν θεσφάτοις Φοίβου ζυγείς / ξένοισιν ᾧδ' ἔδωκας ὡς δόντων θεῶν (220–221) 'aki lányaidat úgy adtad férjhez Phoibos jóslatainak jármába hajtva magad, mintha azok istentől valók lettek volna' – mondja.

A *zeugnymi* ige használata az igába fogott marha képét idézi föl, a szavakból az tűnik ki, hogy Adrastos, amikor elfogadta a delphoi jóslatot, valamiképp mintha lemondott volna az ember kiváltságos helyéről, értelmét nem használva szinte visszafokozta magát az állatok közé. Meglepő, milyen kemény szavakkal nyilatkozik Théseus Apollón jóslatáról, ám azt nem indokolja meg, mi oka lett volna Adrastosnak, hogy ne kövesse azt. Ráadásul, ahogy a prológusból kiderül, Aithra maga is éppen Apollón jóslatai szerint lett egy idegennek, Théseus apjának (a mítosz e változata szerint) feleségül adva.

A helyzetet bonyolítja egy szövegkritikai probléma is a sorban: az egyetlen kódexben nem *dontón* hanem *zontón theón* szerepel, amely változat Théseus minden más megnyilatkozásával szöges ellentétben álló istentagadást sugallna. Conacher úgy oldja fel ezt az ellentmondást, hogy a soóban lévő ellentétet áthelyezi olyan értelemben, miszerint Adrastos egyszer hallgat a jóslatra, mintha élnének az istenek, később pedig nem veszi figyelembe az újabb jóslatot, mintha akkor már nem léteznének.

Az azonban így is problémás marad, hogy Théseus miért veti el Apollón jóslatát. Mielőtt meghallgatta volna Adrastos kérését, kikérdezte a királyt, mi vezetett szorult helyzetéhez. Már ebben a stichomythiában kitűnik, hogy elítéli azt az eljárást, hogy Adrastos nem polisán belül adta feleségül lányait. Ez összekapcsolódik azzal a szemléletével, hogy a polisoknak meg kell őrizniük saját határaikat, amely szemléletbe belejátszhat az athéni autochtonitás képzete is, és azzal a gondolattal, hogy a nem jog szerint cselekvő emberektől, családoktól őrizkednie kell annak, aki bölcs. Amikor Adrastos szemére veti, hogy olyan házzal kapcsolta össze családját, amelyik bajt hoz rá, akkor olyan előrelátást kér rajta számon, amellyel nem rendelkezhet.

A delphoi jóslat elvetése mellett szólhat az, hogy értelme nem világos, enigmatikusságával pedig nem illik bele abba a képbe, amelyet Théseus próbál kialakítani ember és isten viszonyáról. Apollón jóslatának értelmezéséről nem derül itt ki teljes bizonyossággal, hogy helyes volt-e, ha azonban az epigonok jövődjét háborúját is számításba vesszük, amelyről Athéna megígérte, hogy sikeres lesz, akkor feltételezhető, hogy valóban ez volt az isten célja Adrastoszsal, és hosszabb távon valamiképpen Argos pártján áll.

Théseus szavai azt sugallják, a helyi jósokat többre tartja, mint a delphoi jósdát, miközben, mint láttuk, saját életében is meghatározó szerepet játszottak Apollón szavai, és arra is gondosan ügyel, hogy megfelelően tisztelje az isteneket.

A második jóslattal kapcsolatban érthetőbb az állásfoglalása, Amphiaraos világosan intette az argosiakat attól, hogy Thébai ellen induljanak, az ifjak azonban hevességükben rábeszéltek a királyt a támadásra. Az, hogy Théseus ezt hibaként rója fel nekik, a fennálló helyzetből könnyen igazolható: ha Adrastos hallgatott volna Amphiaraosra, most nem hevernének katonái temetetlenül Thébai síkján.

Már Apollón jóslata is kérdésessé tette az istenek egységes jóindulatát, Athéna exodosbeli fellépése pedig végképp lehetetlenné tesz egy olyan felfogást, amelyben az istenek viselkedése kiszámítható. Athéna Thébai ellenségeként jelenik meg, és noha a darabból azt tudtuk meg, hogy Polyneikés ügye jogtalan volt, és Argos bűnt követett el a háborúval, mégis Thébai fog ismét bűnhődni.

Ilyen módon a tragédia során kiderül, hogy sem az emberi indulatot nem sikerült megfékezni az értelem segítségével: mind a vadság, mind a gyász olyan erők, amelyek az értelem ellen dolgoznak; sem az istenek egységes jóindulata nem feltételezhető, és az sem, hogy egyértelmű eligazításaikat követve az emberek boldogulhatnának, mert az istenek nem adnak egyértelmű eligazításokat. A tragédia olvasható tehát úgy, mint amely Théseus világmagyarázatának módosulásán, összetettebbé válásán keresztül mutat rá arra, hogy az emberi életet milyen sok, gyakran a pusztá intellektussal beláthatatlan erő befolyásolja. Théseus kezdeti filozófiája nem kielégítő ugyan, fény derül korlátozott érvényére, de bizonyos tekintetben mégis helyesnek bizonyul: az értelem fontosságát Théseus mindvégig szem előtt tartja, és ennek köszönhetően olyan döntéseket hoz, amelyek ha nem is minden szempontból tökéletesek, Athénnek mindenképpen javára válnak.

Bibliográfia

- COLE, TH.: *Democritus and the Sources of Greek Anthropology*. Chapel Hill 1967.
- COLLARD, CH. (ed.): *Euripides: Supplices with introduction and commentary*. Groningen 1975.
- CONACHER, D. J.: *Religious and Ethical Attitudes in Euripides' Suppliants*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 87 (1956) 8–26.
- EDELSTEIN, L.: *The Idea of Progress in Classical Antiquity*. Baltimore 1967.
- FITTON, J. W.: *The Suppliant Women and the Herakleidai of Euripides: I. The Suppliant Women*. Hermes 89 (1961) 430–461.
- GAMBLE, R. B.: *Euripides' 'Suppliant Women': Decision and Ambivalence*. Hermes 98 (1970) 385–405.
- HAVELOCK, E. A.: *The Liberal Temper in Greek Politics*. New Haven 1957.
- KITTO, H. D. F.: *Greek Tragedy*. London 1939.
- MASTRONARDE, D. J.: *The Optimistic Rationalist in Euripides: Theseus, Jocasta, Teiresias*. In: M. Cropp – E. Fantham – S. E. Scully (eds.): *Greek Tragedy and its Legacy: Essays presented to D. J. Conacher*. Calgary 1986, 201–211.
- MASTRONARDE, D. J.: *The Art of Euripides*. Cambridge 2010.
- MENDELSON, D.: *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford 2002.
- MICHELINI, A. N.: *The Maze of the Logos: Euripides, 'Suppliants' 163/ 249*. Ramus 20 (1991) 16–36.
- MICHELINI, A. N.: *Political Themes in Euripides' Suppliants*. The American Journal of Philology 115 (1994) 219–252.
- MILLS, S.: *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford 1997.
- SHAW, M.: *The Ethos of Theseus in The Suppliant Women*. Hermes 110 (1982) 3–19.
- SMITH, W. D.: *Expressive Form in Euripides' Suppliants*. Harvard Studies in Classical Philology 71 (1967) 151–170.
- ZUNTZ, G.: *The Political Plays of Euripides*. Manchester 1955.

Euripides' *Hiketides* is one of the less popular Greek tragedies. The reason of its relative unpopularity might be found in the lack of action in the plot, and in the long speeches given by the characters on various topics including philosophy, religion, and politics. The play is set after the Theban war at the time when the bodies of the Argive soldiers still lay unburied before the gates of Thebes. The Argive king comes to Athens for help, he asks Theseus to help either in the negotiating process or with arms. At first, Theseus rejects him and gives his reasons in a long speech on human progress and personal responsibilities. The Athenian king describes the progress of men from an early, beastlike condition to their current state: living a well ordered life determined by human intellect. It is apparent that the concept he sketches here is strongly connected to fifth-century philosophy. I make an attempt to analyse the most important characteristics of his thoughts, and to trace the changes in them as Theseus faces the complex nature of family and polis relations, and his inevitable involvement in these fields of life. My focus will be on the role of gods and of theodicy in Theseus' views, and on the inherent contradictions in his concept from the beginning. By showing the changes in his views throughout the play I argue that his first speech on human progress has an important role in setting up the conflicts that work through the whole play.

RÉDEY János

A klasszikus hagyomány Agyich István *Saeculum*ában

Előadásom a XXXII. OTDK-ra benyújtott dolgozatom alapján készült, szerkezete a következő három pont mentén tagolódik. Először az alig ismert Agyich István életére, valamint a fennmaradt műveit övező korabeli és jelen recepciójára térek ki. Ezt követően a *Saeculum*, vagyis az általam elemzett költeményének néhány kiemelkedő és a kompozíció szempontjából számottevő motívumára, emellett pedig a költeményben felismerhető műfaji elemekre térek rá. Végül a költemény olvasása során szembe tűnő klasszikus irodalmi és későbbi, császárkori intertextusokat veszem sorra, amelyek valamiképp a klasszikus hagyomány szókapcsolat kézzel fogható jelenlétét adják a szövegben. Előadásom menete azonban semmiképpen sem ezeknek az allúzióknak a felsorolására fut ki, hanem célom az, hogy minél jobban és minél több módon megragadhassam, hogy Agyich ebben a költeményében hogyan és hányféle szállal kapcsolódik az ókori klasszikusokhoz, ettől pedig az általános felé elrugaskodva azt is szeretném megvilágítani, hogy ez a

klasszikus hagyományhoz való kötődés milyen módon csapódik le a *Saeculum* költői megformáltságában.

Agyich István Szerém megyei katonacsaládba született (1730), alapfokú iskolába Vukovárott és Illokon járt, azonban korán árvaságra jut. Ekkor családi mintát követve katonának áll, ám a katonai pályára alkalmatlannak bizonyul. Brüsztle József egy századdal később Agyichról írott életrajzában így számol be erről az eseményről: „[Agyich] születésétől fogva lány természetű lévén, Marstól idegenkedve, a szelíd Minervát készült követni”, illetve „Mars csatazajától idegenkedve választott magának más, szentebb életmódot”. A gimnáziumot a szegedi piaristáknál végzete, ahol egyik tanára, Koricsányi Márk volt költői mintaképe. A kortárs és szintén piarista Horányi Elek *Memoria Hungarorum* című munkájában hasonlóképp fogalmaz a tanítványról, mint ahogy a költői példakép, Koricsányi esetében összegez: „sokat énekelt, azaz költött, ékes, nagy műveltségre valló mintegy maguktól folyó versek kerültek ki kezéből”. Agyich a gimnázium után Budán folytatja tanulmányait. Itt filozófiát tanul, amellyel egy időben Klimó György pécsi püspök, Pécs korabeli kulturális életének kiemelkedő alakja és életre hívója, felfigyel a kiváló képességű Agyichra, és felveszi a pécsi egyházmegye papnövendékei közé. Agyich pályafutása ezután Pécssett bontakozik ki, Klimó püspök keze alatt több papi tisztséget is betölt, így a szerémi területek ülnöke, majd esperessé választják, de plébánosi teendőket is ellát, valamint canonicus theologusként a szemináriumban is tanít, diákjait anyagilag támogatja. Klimó püspök útmutatására Zágrábba, Pécsre és Nagyszombatba megy teológiát, egyházjogot és történelmet hallgatni, illetve megtanul héberül és görögül is. A négy évtizeddel később született Aigl Pál, Agyich sorban harmadik életrajzírója ekképp foglalja össze a szélütésben elhunyt Agyich költészetét (1790): „kiváló költő volt, sok költeményt, siratót, ünnepi verset írt, ha ezeket összegyűjtve kinyomtatták volna, egy új Ovidius verseinek tűntek volna”.

Szörényi László, és ezzel át is térek a jelenkori recepció kijelentéseire, *Hunok és jezsuiták* című könyvében Agyich költészetéről a következőképpen ír: „szinte kivétel nélkül ünnepi alkalmakkor szólalt meg, [...] [a] püspöki beiktatás, a főispán fogadtatása, a barát halála vagy más hasonló esemény csak ürügyül szolgál egy-egy nagyvonalú, többnyire ovidizáló vagy vergilizáló pszeudo-bukolikus vagy pszeudo-mitikus konstrukció megvalósításához”. Látható tehát, amint a kétféle befogadás, a jelenkori, illetve az Agyichcsal kortárs és a közvetlen utókor Agyich olvasásának közös találkozási pontja Ovidius. Hasonlóképp a művek gyűjteményes kiadása is, amelyre az előbb említett Aigl Pál is utal, visszatérő eleme az Agyich-recepciónak. T. Papp Zsófia és Szörényi is azzal a megállapítással zárják tanulmányaikat, hogy további kutatással érdemes volna Agyich többi művét is elérhetővé tenni. T. Papp kutatómunkája folyamán összesen 11 Agyichhoz tartozó költeményt tudott áttekinteni, de tanulmányában az életrajzírók által jegyzékbe vett Agyich-művekről is részletes képet ad (elsősorban az ő *Agyich István kanonok élete és versei* című tanulmánya alapján térképeztem fel az Agyichcsal kortárs és a közvetlen utókor recepciójának befogadói attitűdjét – utóbbi alatt értve Brüsztlét és Aiglt). Eszerint az életmű terjedelmét jellemző bizonytalanság, amely a Horányi, Brüsztle és a többiek feljegyzéseiből kirajzolódó együttes képnek is a sajátja, a mostani kutatásra is átragad. Horányi például 26 tételben nagyjából 28 művet említ meg, míg az eddig nem említett, Brüsztlével közel egy időben élő Szinnyei József 25 alkalmi és egyéb verset sorol fel Agyich neve alatt. Ezzel szemben Brüsztle úgy tudja, hogy ezek közül semmi sem jelent meg nyomtatásban – dacára annak, hogy az előbbi esetekben többnyire nyomtatásban megjelent művekről beszélhetünk. Így az a 11 költemény is, amelyeket T. Papp talált meg a pécsi Klimó Könyvtár és az OSZK katalógusai alapján, mind megjelent Engel János József nyomdájában. Ez alapján tehát Agyich művei lényegében a mai napig közreadásra és azonosításra várnak.

Mindenesetre ebből világosan látszik, hogy melyek lehetnek az eddigi Agyich recepció kitüntetett pontjai. Egyrészt Klimó püspök és a számos életrajzi beszámoló révén fontos megjegyezni, hogy Agyich olyan figura, akinek költői tehetségét saját korában elismerik és kiemelik, és mint költő rangjának a megadására is nagy hangsúly kerül. Ezzel együtt Klimó mintegy mecénási pártfogása kimondottan ahhoz járulhatott hozzá, hogy Agyich mindjobban ismert költővé váljon a korabeli kulturális élet vérkeringésében. Klimó püspök például megküldte Agyich műveit egy bizonyos horvát szerzetesnek, hogy azokat lefordíttassa horvát nyelvre. És természetesen az Ovidiushoz, magához az ovidiusi költészethez való hasonlítás az egyik leginkább figyelemre méltó gesztus. Különösen ahhoz képest, hogy Agyich vagy a neolatin költészet mára milyen mértékben vált ismeretlenné. Aigl „új Ovidius” jelzője éppen Hannulik János Horatiusként való megnevezésével cseng egybe, ami a 18. századi latin költők esetében egyáltalán nem meglepő dolog, legegyszerűbben a megbecsülés és a kitüntetés jeleként értelmezhető. Vagy eszünkbe juthat róla Gyöngyösi István magyar Ovidiusként való megnevezése is a megelőző századból – hogy csak a magyar irodalomból hozzak egy példát. Szörényi mindezt az ovidizáló, vergilizáló megjelölésekkel az alkalmi költészet ihletettsége irányába mozdítja el. Ugyanakkor a pseudo-bukolikus és pseudo-mitikus konstrukció, Szörényi e megnevezései, amelyek a mítosz és a bukolika, talán tágabban az antik műfajok jelenlétére utalnak e szövegekben, nemcsak Agyichnak a klasszikus művészethez való hozzámérhetőségét illusztrálhatják, hanem ennek a hagyománynak az adaptív, újszerű kompozíciókat, ha tetszik konstrukciókat eredményező formálását. Ez pedig, véleményem szerint és a *Saeculum* alapján, az elemek pusztá variálásán túlmutató, összetett és sokoldalúan interpretálható művek létrejöttéhez vezet.

Másrészt egy másik fontos kérdésre, az életrajz és az életmű szorosabb viszonyára irányítja a figyelmet a Brüstle által megfestett

„Mars csatazajától idegenkedő” költő alakja, aki emiatt „választott magának más, szentebb életmódot”. Azért is érdekes ez a kijelentés, mivel a szentebb életmód érzékelhetően homályos, kétértelmű megfogalmazás: jelentheti a papi hivatást is, hiszen Agyich kanonok volt, de jelentheti a költői hivatást is. Érdekes módon Aigl és Brüstle „azt is tudja, hogy Agyich gimnáziumi tanulmányai befejeztével Szent Ferenc rendjébe kívánt lépni”, végül azonban búcsút vesz a rendtől. Horányinál nem szerepel ez az információ, viszont T. Papp alapján tudunk egy másik, ferences Agyichról is, aki 1739-ben, kilenc évvel a mi Agyichunk születése után halt meg. A szentebb életmód kifejezésben a szakralitásnál fogva összeérő költői és papi hivatás az életrajzírók diskurzusában mintegy testet öltetni látszanak, és ezek lenyomataként értelmezhető a két szerzőnév, tekintettel arra, hogy Aigl és Brüstle ferences Agyicha nem egyenlő Horányi Agyichával. Ez a kettősség a *Saeculum* beszélőjét is figyelembe véve válik nem elhanyagolható felismeréssé. Egyfelől a költői hivatás, a költészet központi kategóriája a költeménynek, amellyel kultikus, és a mitológiát ide értve, szakrális kitüntetettség párosul. Ezt a hagyományon keresztül Ovidius neve és szöveges jelenléte is felerősít (de más antik költőké is, azaz együttvéve a klasszikus hagyományé). Hogy a költő pap is egyben, a múzsák papja, ez tehát egy jól ismert horatiusi köz-hely. Másfelől a katonai és a vele szemben álló szent hivatás, vagyis a papi-költői, jelentésképző erővel bír a *Saeculum*-ban Mars és Pallas (a költemény megnevezésében) művészi szembeállításán keresztül. Ilyenformán könnyen felfigyelhetünk Agyich életének és művé(szet)ének tükröződésére is, amit az életrajzírók recepciója pontosan érzékel és gondosan rögzít.

A *Saeculum liberatae a tyrannide turcica civitatis Quinque-Ecclesiensis* a török alóli felszabadulás századik évfordulójára (1786), illetve Széchényi Ferenchez írott alkalmi költemény. Cselekménye Mars haragjával indul, aki ilyen módon Mohács majd Pécs pusztulásának is oka, hiszen a törököt ő uszítja a tőle elforduló magyarok

ellen. Ezután ugyanis a magyar nép olyan isteneket tisztel, akiknek a kezében nem állnak jól a fegyverek, illetve saját maga is kard helyett irónádat fog („*Aversata Deum, Superos, quibus hasta, nec enses | stant bene, nec curae sunt fera bella, colit ... pro gladio calamos, et pia pensa gerit*”). Ez a motívum, a magyarok kétféle, a háborúkra, de a művészetekre is fogékony természete, valamint ezzel párhuzamosan Mars és Pallas szimbolikus szembeállításának visszatérő eleme a versnek. Például maga Pécs is Pallas, illetve a Marssal ellentétes dolgok, a művészetek városaként jelenik meg, amikor a költő a város töröktől való pusztulásáról beszél („*Palladis hic artes, studia, et contraria Marti*”). Továbbá a magyar nép kétféle adottságáról éppen a *Saeculum* közepén, vagyis a szöveg kiemelt pontján esik szó, ahol végül az istenek számára kedves nép és város kegyetlen pusztításáért megbüntettetett és bebörtönzött Mars helyébe állított Pallas Marssal szembeni alaptermészete nyilvánul meg. Pallas ugyanis olyan istennő, aki igazságos háborúkat irányít, amelyek ártatlan hadvezérek révén bontakoznak ki – ezért is teszik az istenek Mars helyettesévé. Az ő keze, természete egyformán alkalmas a háborúk és a művészetek folytatására, így ő is vezeti majd győzelemre a török kiűzésére érkező császári sereget, és az isteneknek egyébként is az tetszik a leginkább, hogyha olyan kezes alatt mint Pallas a számukra kedves magyar nép mindkét feladatának eleget tesz („...*qui justa gubernet | Bella, per innocuos expedienda duces, | Constituunt Superi vice Martis Pallada, cujus | Armis et studiis simul apta manus: | Nempe juvat Superos, si gens sibi chara deinceps | Praeside sub tali munus utrumque colat.*”). Ez az elképzelés túl a költői önreflexión azért is nagyon figyelemre méltó, mivel még a humanista Európában sem, és később az újkorban sem volt szokás azt gondolni a magyarokról, hogy azok a művészetekben, például a költészetben jártas nép lennének, sokkal inkább vadaknak és harcban jártasaknak tartották őket. Agyichnál itt éppen ennek a közfelfogásnak az ellenkezője, ám nem is tisztán az inverze jelenik meg: a magyarok műveltek

a különböző tudományokban, az *innocuus dux pedig* olyan hadvezér jelölője, aki bölcs és belátó, és aki kegyes az ellenségével, nem fosztja ki annak népét, és nem írtja ki az ártatlanokat. Éppen úgy, ahogyan Cicero ír Pompeiusról a *Pro lege Manilia* című beszédében.

A költemény egy másik motívuma az emlékezet, amely szintén központi helyet foglal el: kapcsolatban áll a költéssel, és hátterében megtalálható a klasszikus hagyomány. A *Saeculum* szövege többféleképp is az emlékezet terévé válik, és az emlékezetéről szóló szöveg, lényegében maga is egy emlékmű, hiszen Buda 1686-os felszabadulásának és a török kiűzésének állít emléket, de Mohácsnak úgyszintén. Emellett számos más eseménynek is „emlékhelye”, így például a háborúk és Pécs újjáépítése után a városba és környékére visszatérő istenalakokhoz egy-egy Agyich idejével kortárs esemény társítódik. Ezt egész egyszerűen onnan lehet tudni, hogy a szövegnek ezekhez a helyeihez saját kezű lapalji jegyzetek tartoznak. Így Apolló visszaérkezése Széchényi György esztergomi érsek templom- és iskola alapításának feleltethető meg („*Paebus et ipse venit, postquam divine parasti | Praesul tecta sacro, deliciasque choro,*”), Pallasé és a többi istennőé a múzsákkal együtt Klimo püspök híres és kivételes könyvtáralapításával azonosítható („*Adfuit et Pallas cunctis comitata Deabus*”). Vagy a versben a császári sereg boldog győzelmének is emlékművet állítanak. Ez az emlékmű egy kis ház, amely elsősorban a tudományokról nevezetes (akár megint csak történeti referenciával állhatunk szemben), de a szöveg alapján a győzelemről is kaphatta a nevét. Ez a homály, ahogyan e két sor értelme nyitva marad, egyúttal az emlékezet sajátos működés módját is kijelölheti – ezt az értelmezést maga a szóhasználat is elősegíti például a *noto* vagy a *signo* igék alakjaival („*Ac pariter laeti signat monumenta triumpho | Parva, sed a studiis prima notata domus*”).

A költeményben az emlékezet az egyik általa megidézett műfaji kódon, az emlékező elégán keresztül is megjelenik. A disztichonos formába rendezett szövegre egyébként is jellemző az asszociációs

gondolatvezetés, ahogy például Pécs pusztulásának leírásakor annak bukolikus idilljét idézi meg a vers, vagy, ahogy a fiktív és kortárs események egy-egy közös ponton egymásnak megfeleltethetővé válnak. Ami ennél is fontosabb, az tehát az, hogy az emlékezet a múlt visszaidézésén túl kultikus jelentőséggel is bír: az írás folyamata révén a költemény is megismétli az emlékezés műveleteit, metapoétikus szövegében a klasszikus hagyomány az emlékezet kialakításának és fenntartásának önreflexív kiindulási- és visszatérési pontjává válik. Mi több, költészet és emlékezet ilyen szoros viszonyát ragadja meg a *calamus* szó jelentése is: írónád, illetve pánsíp. Utóbbi egy bizonyos örmény etimológia szerint az elégia szó jelentése is, amely a műfaj előadásmódjára utalna. Akárhogy is, írás és emlékezet összefüggésében a *Saeculum*ban kétszer is előfordul (Mars kezében is ez található, miután az istenek szabadon bocsátják), és egyik jelentésére sem korlátozódó *calamus* nyomatékosan a kultikus cselekvés irányába mozdítja el a szavak konkrét jelentését és az elégia műfaját: ez az az eszköz, amellyel emlékművet és elégiát lehet szerezni.

Kézenfekvő módon az eposz jegyeit is magán hordozza a *Saeculum*, Szörényi rá is világít, hogy „[a] század első felében divatozott, ovidizáló, disztichonos kiséposz” az, amiről szó van. A számos meglévő eposzi kellék közül az invokáció artikulálódik a legizgalmasabb módon. Ugyanis nem beszélhetünk olyan értelemben az istennő segítségül hívásáról, ahogyan az az eposz elején jelenik meg általában. A költemény fikciója szerint az istenek és a múzsák csak a béke beálltával térnek vissza Pécsre, és ekkor kezdenek énekelni is először, Pallas kíséretében („*Tristia quae laeto carmine corda levant*”). Ehelyett az invokáció szerepét bizonyos értelemben a *Saeculum* utolsó négy sora veheti át, ahol a költő Széchényi Ferenchez intézett dicséretét zárja le. A beszélő a kétoldalas panegyricus végén, amelyben a költő mintegy Jupiter szavait tolmácsolja a grófhoz beleszöve azt a költői dikcióba a szabad függő beszéd segítségével, Széchényihez fordul. Őt jelöli meg annak a személynek, akihez

magával a *Saeculum*mal folyamodik, minthogy az ő ősei telepítették le Pécs vidékén a múzsákat, amiért is őt és az ő őseit illetik meg a költői énekek („*Tu secus, et nostro carmine vive precor; | Cum tibi, tum Proavis debentur carmina vestris, | Pentano Musas qui statuere solo*”).

A bukolika nem jellemzi a *Saeculum* egészét, de néhány eleméről eszünkbe juthat – természetesen nem is céлом ráhúzni minden egyes klasszikus műfajt a szövegre, csupán érzékeltetni szeretném, hogy milyen bonyolult és összefüggő struktúrába rendeződve jelennek meg bizonyos tendenciák és műfajkódok a szövegben. Pécsnek például összesen kettő locus amoenus leírása található a költeményben, melyek közül az egyik a múzsák és az istenek kedves lakhelyeként jelöli meg a várost („*Namque hic Pieriis quondam gratissima sedes, His fuerant reliquis otia nota Diis*”). A másik a város újjáépítését mutatja be azon keresztül állítva helyre a régi idilli állapotokat. Valamint Von Albrecht bukolikával kapcsolatos megállapítása alapján, miszerint „Vergilius újjáalkotja a műfajt [...] bővül a témakör: a kortárs történelem okozta balsors is megszólal a bukolikában”, a *Saeculum* is reflektál, ha nem is éppen kortárs eseményekre, de történelmi és Agyich idejére is kihatással levő eseményekre. Ráadásul a költemény közepére tett „*munus utrumque colat*” koncepció a Mohácsi csata balsorsából kiinduló történelmi narratíva részeként jelenik meg, amely a magyarok költészethez való bensőséges viszonyát meséli el. Az isteni és emberi szféra kölcsönös egymásra utaltságában ha Mars haragszik, akkor a magyarok elfordultak a harctól és viszont. A magyarok saját sorsukon kívül tehát az istenekére is hatással vannak. Mégpedig olyannyira, hogy a Marstól való elfordulásuk és a művészetekhez való fordulásuk eredményeképp immár Mars is ironádtól nem erőszakos háborúkat visel („*Bellaque jam calamo non violenta gerit*”), valahogy úgy, ahogy Pallas irányítja a háborúkat.

Végül röviden, a *Saeculum* néhány klasszikus és császárkori intertextusát veszem számba (dolgozatomban ezek bőségesen és hosszabban is kifejtésre kerülnek).

Ovidiustól elsősorban a *Metamorphoses* jelenléte érzékelhető a *Saeculum*ban. Egyfelől az első ének vaskorleírásból ismert *vivitur ex raptō* félmondata szó szerint előfordul Pécs *locus terribilis* leírásában, illetve a rokoni és egyéb emberi viszonyok megszakadásának és elzüllésének a képe is visszaköszön („*Vivitur ex raptō; si quod concluderit arca, | Nunc hospes, furto cras peregrinus habet.*” Vö. “*Vivitur ex raptō: non hospes ab hospite tutus, Non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est. | Inminet exitio vir coniugis, illa mariti...*” OVID., *Met.* 1, 145–46). Másrészt a kilencedik énekben elbeszéli Herkules Nessustól való halálának története is megidéződik. Agyichnál Jupiter szintén a népek atyja megjelölést viseli magán, ahogyan Ovidiusnál saját magát nevezi meg a népek kormányzójának és atyjának (*Tu pater es populi* vö. *populi dicor rectorque paterque* OVID., *Met.* 9, 245), és Agyich is valami nagyon hasonló gesztussal tünteti ki Széchényit, mint ahogyan Jupiter Herculessel kapcsolatban ígéretet tesz az isteneknek. Széchényi a dicséretben herkulesi lelkületére nézve veszi vállára az istenek feladatait (*Herculeo pectore*), és Jupiter neki is ígéretet tesz, hogy halálával az istenek közé emeli, mint Ovidiusnál Herculessel teszi ugyanezt, sőt, Széchényi megbízta az istenek és így Jupiter feladatainak végzésével is a népek kormányzójává lesz, ugyanakkor ilyen módon az istenek szolgálatába is kerül Herculesként.

Vergilius az *Aeneis* nyelvezetével jelenik meg Agyich kiséposzában, így a *dives opum* (VERG., *Aen.* 1, 14), a *Pater superum* (VERG., *Aen.* 6, 780), a *spoliis opimis* (VERG., *Aen.* 6, 855–56), vagy a *cana fides* (VERG., *Aen.* 1, 292–93) kifejezések vallanak rá. Valamint Vulcanus műhelyének leírása juthat eszünkbe a nyolcadik énekből ott, ahol Agyich *költeményében* a Kyklópsok nyakukon vasakkal megterhelve érkeznek Vulcanus segítségére a romokban heverő város újjáépítése érdekében („*Protinus officio veniunt de rupe Cyclopes | Et multo ferri pondere colla gravant*” vö. „*Ferrum exercebant vasto Cyclopes in antro*” VERG., *Aen.* 8, 424). Ez a szöveghely azért is érdekes,

mert a klasszikus irodalomban a vas és a Kyklópsok egymás mellett csak itt fordulnak elő.

Ovidiusén és Vergiliusén kívül más eposzok is felfedezhetők a *Saeculum* sorai mögött, így például az öldöklés leírásakor előkerülő *pars maxima sternitur* Lucanus *Pharsaliá*jának (*Latiae pars maxima turbae* | *Fastidita iacet* 7, 844–45) vagy Silius Italicus *Punicá*jának (*Bellantum pars magna iacet* 9, 315) is visszatérő fordulata. Valerius Flaccus *Argonauticá*jában egyenesen kétszer is előfordul az *oculis aequis* szókapcsolat, egyik esetben tartalmi egyezéssel: Jupiter látva, hogyan esnek áldozatul a magyarok a törököknek, méltányos tekintetével nem tűri és mélyen bánkódik sorsukon („[Jupiter] *Indolet, indignans oculis nec sustinet aequis.*” Vö. „*Atque ea non oculis divum pater amplius aequis* | *Sustinuit*” VAL. FLAC., *Arg.* 4, 1–2, illetve „*tu, nuntia sontum* | *Virgo Iovi, terra oculis quae prospicis aequis*” VAL. FLAC., *Arg.* 794–95).

Az egyik legkiemelkedőbb Agyich szövegével való késő császárkori párhuzam Corippus *Iohannis* című eposzában található. Az Agyichnál a Pécs pusztulásakor megjelenített harsogó gyász, a férjét elsirató feleség és a fiait elsirató apa képe Corippusnál szóról-szóra megegyező módon, egyik esetben pedig tagadólag is szerepel: „*Luctus ubique sonat, deplorat nupta maritum,* | *Prosequitur lacrimis pignora chara pater*” vö. „*Luctus ubique sonat, terror tristisque per omnes* | *It metus*” (CORIPP., *Ioh.* 1, 42–43), ennek inverzeként: „*sonuit non luctus in orbe* | *Non sponsus sponsam flevit, non nupta maritum,* | *Nulla parens natos doluit native parentem* (CORIPP., *Ioh.* 3, 355–58).

Összegzésképp, a *Saeculum* klasszikus hagyományhoz való viszonya egyfelől a költői tradíció, azaz az Agyich által megszólaltatott hang Ovidius és más klasszikus költőfigurák által meghatározott pozíciója felől válik fontossá, másfelől ehhez szorosan kapcsolódva az emlékezés szimbolikus helyeinek a kialakításában érhető tetten.

Bibliográfia

- Szörényi L.: *Epikus témák a pécsi latin nyelvű bukolikában*. In: Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből. Budapest 1993, 140–144.
- T. Papp Zs.: *Agyich István kanonok élete és versei (könyvtári adatok alapján)*. In: Font M. – Vargha D. (szerk.): *Tanulmányok Pécs történetéből* 13. – Koller József emlékkonferencia (2002. október 24-25.) válogatott előadásai. Pécs 2003, 201–245.
- von Albrecht, M.: *A római irodalom története I–II*. Budapest 2003–2004.

This paper deals with István Agyich's *Saeculum*, one of the Latin verses of the 18th century Hungarian poet. This piece of poetry in brief is called *Saeculum* (*Saeculum liberatae a tyrannide turcica civitatis Quinque-Ecclesiensis*). It contains an eloquent account on the devastation of Pécs by the Ottomans and then on the revival of the city and it is also a memorial on the matter of the 100th anniversary of the expulsion of the Ottomans from Hungary (1786). My study focuses on the relationship between the classical tradition and this poem and tries to identify what sort of rule is assigned to this tradition, how the tradition is evocated and how it is understood. In favour of these queries it is necessary that this relation should be exposed in multiple ways.

First of all the study traces the contemporary and the current reception of Agyich. Through his biographers' descriptions and the impressions of those who lived in his time it presents the characteristics linked to Agyich as representations of an autonym. For

instance, in these accounts Agyich is called the new Ovid. In addition, the paper also emphasizes his poetic identity in connection with the poetic model which is implicated in the Saeculum and associated to the classical tradition. Then, before the analysis of the genres of the text its structure and plot are summarised. Along the panegyricus, the epic, the elegy and the bucolic poem it is pointed out that the text is unquestionably rich in various genres as well as mixes these literary conventions. Regarding these aspects it also becomes an important issue how the text describes the process of writing and remembrance. For example, beside the genres the shift between writing and remembrance is concerned within the motif of the Hungarians too who are equally familiar with war and arts. Finally this is followed by the intertextual and linguistic account of the issue of the classical tradition. Concerning this point Ovid's and Vergil's poetry turns into a significant aspect. However, the study intends to produce intertextual points to Roman literature via other Roman authors too.

Egy bravúros képleírás Achilleus Tatiós regényében

Achilleus Tatiós regénye, a *Leukippé és Kleitophón története* az ideálisnak is nevezett görög szerelmi regény műfaji sajátosságainak megfelelően egy szerelmespár történetét dolgozza fel, akiket a végzet elválaszt egymástól, és számos viszontagságos kalandot kell kiállniuk, míg végre egymáséi lehetnek.

Ebben a regényben a szerelmespár egymásra találásának fordultatos cselekményét feltűnően sok leírás és mitikus utalás gazdagítja. A jól ismert mitikus alakok és történetek elkülöníthetők aszerint, hogy milyen kontextusban és funkcióban szerepelnek az elbeszélésben. Figyelembe véve, hogy ki mondja el az adott mítoszt, milyen médiuma van az adott történetnek (pl. kép, költemény), és hogyan kapcsolódik a cselekményhez, ill. az elbeszéléshez (milyen jelenetben hangzik el, van-e előre- vagy visszautaló funkciója a narratívában), a regényben szereplő mítoszokat három csoportba osztottam. Így az első csoport a paradigmaticus mitológiai utalásokat tartalmazza, melyeket többnyire egy-egy szereplő idéz fel,

jellemzően a mindennapi életre vetített példázatként. A második csoportban azok az aitológiai történetek szerepelnek, melyek a cselekmény jelenéből rendre a mitikus múltba nyúlnak vissza, hogy egyes jelenségek (pl. ünnep vagy igazságpróba) eredetéről számoljanak be. Végül a harmadik csoportba a mitikus történeteket ábrázoló festmények leírásai kerültek. Ezekben az *ekphrasis*okban tehát az adott mítoszhoz a képi ábrázolás újbóli szavakba öntése által férünk hozzá, hiszen amíg az elbeszélő szemével végigköveti a képelemeket, felidézi azokat, a maga módján mítoszt mesél.

Jelen előadásomban ezekre a mitikus képleírásokra koncentrálok: azt veszem sorra, hogyan illeszkednek az elbeszélés egészébe ezek az *ekphrasis*ok, hogyan kapcsolódnak a cselekményhez, illetve a regény különböző narrátori szintjeihez, és milyen elbeszélői nézőpont jellemzi magukat a leírásokat.

A regény legelején az elsődleges narrátor egy tengeri viharból megmenekülve Sidónba érkezik, s miután hálaadó áldozatot mutatott be, bejárja a várost, és egy templom falán végignézi a fogadalmi ajándékokat. Itt pillantja meg azt a festményt, mely Európé elrablását ábrázolja. Miután tüzetesen megnézte a képet, Erós hatalmát csodálva felkiált. Ekkor megszólítja őt egy ismeretlen ifjú, hogy saját szerelmi történetének elmesélésével Erós hatalmának nagyságát ő is igazolja (I. 1–2). A jelenetet érdemes összevetni Longos regényének előhangjával. Az elbeszélő ott is egy szerelmi történetet ábrázoló képet pillant meg, s az felkelti benne a vágyat, hogy a képen látottakat művészi formában írja le. Ezért keres valakit, aki elmagyarázza neki, mi van a képen. Így Longos regényének fikciójában az elbeszélő ezt a magyarázatot írja le, s ennek eredménye a regény szövege. Achilleus Tatiós regényében azonban az elsődleges narrátor, miután az ismeretlen ifjú felkeltette érdeklődését, egy gyönyörű ligetbe, a szerelmi történetekhez illő helyre vezeti őt, hogy ott végighallgassa történetét. Míg tehát Longos regényének narrátora mintegy versenyre kel a képpel, hogy összemérje a két médium, kép

és szó lehetőségeit, Achilleus Tatios elbeszélésében a kép és annak leírása jelenti a kapcsolódási pontot Kleitophón beágyazott én-elbeszéléséhez. A mitikus történet ily módon felvezeti, és egyben előképét is adja Kleitophón szerelmi történetének.

Később, Kleitophón elbeszélésében az első képleírás körülményei kísértetiesen hasonlítanak a kerettörténetben olvasottra (III. 5–8). Kleitophón és Leukippé is egy hajótörésből megmenekülve vetődik partra, s Zeus templomának közelében pillantanak meg egy festményt. A kép különlegessége, melyet Kleitophón is kiemel, hogy egy kompozícióba került két, egymástól független mítosz. Kleitophón ekkor mint elbeszélő, a cselekménytől függetlenül írja le és elemzi a képet – többek között azt taglalva, a festő mi alapján rendelhette egymás mellé Andromeda és Prométheus történetét. Kleitophón hosszúra nyúló elbeszélői kommentárjára a cselekmény szintjén nem érkezik semmilyen reakció, a szereplők egymás között nem beszélnek a képről. Az események úgy folynak tovább, mintha egy pillanatra sem álltak volna meg, hogy megnézzék ezt a képet. Ezen a ponton tehát feltűnően elkülönböződik egymástól a cselekmény ideje és az elbeszélés ideje.

A harmadik *ekphrasis* Philoméla, Téreus és Prokné mítoszához kapcsolódik. Az ismert történet a regényben háromszor, a korábban említett csoportokba illeszkedve kerül szóba: példázatként, egy aitológiai utalással és az *ekphrasis*ban.

Először, az első könyvben, egy a főcselekménytől szinte független epizódban Kleinias, főhősünk unokatestvére, amikor megtudja, hogy szerelmét házasságra akarják kényszeríteni, a női nem szapulásával próbálja a házasság visszautasítására tüzelni az ifjút (I. 8). A mitológiát a mindennapi életre vetítve olyan mitikus történeteket emleget fel, melyekben a nők a férfiak vesztét okozták. Bőséges nő-, ill. mítoszkatalógusát az tartja össze, hogy az itt felidézett történetek rendre rosszul végződtek, s Kleinias azt hangsúlyozza, hogy minden alkalommal a nők hibájából. Elrettentő példaként használja

ezeket a mítoszokat, de csak felületesen idézi fel őket, és egyoldalúan értelmezi a történeteket, hiszen ebben a kontextusban csak arra hivatottak, hogy fiúszerelmét eltántorítsák a házasság gondolatától. A számos alak és történet közé sorolja a Téreuson közösen bosszút álló testvérpárt is. Philoméla asztalának (*trapeza*) és Prokné gyilkosságának (*sphagê*) említésével idézi fel a hozzájuk fűződő történetet, és az általuk elkövetett bűnt.

A mítosz második említése nem sokkal ezután, az első könyv végén, egy terjedelmes kertleírásban szerepel (I. 15). Ebben a feltűnően gazdag kertben van alkalma Kleitophónnak arra, hogy Leukippének udvaroljon. Itt, e csodálatos látványt nyújtó kertben két hangra, a tücsök és a fecske hangjára figyel fel, egyszersmind fel is idézi a két állat eredetmondáját. Nem meséli el részletesen a hozzájuk kapcsolódó mítoszokat, csupán annyit mond: a *tettix* énekében *Éós* ágyára emlékezik, a *chelidón* pedig Téreus lakomájáról (*trapeza*) énekel. Tehát ugyanazzal a szóval utal a mítoszra, mint Kleinias a nőkatalógusban, csak a történet harmadik szereplőjével, Téreusszal köti össze.

A mítosz legrészletesebben az V. könyvben szereplő képleírás kapcsán hangzik el. Főhőseink Alexandriából éppen Pharosra indulnak, mert Chaireas, aki titkon beleszeretett Leukippébe cselet eszelt ki, hogy a lányt megszerezze magának. Vendégségbe hívja ezért őket. Kleitophón és Leukippé óvatlanul bele is sétálnának Chaireas csapdájába, ám indulásukat váratlan események késleltetik (V. 3–5).

Először egy fecskét üldöző héja szárnyával megcsapja Leukippé fejét. Kleitophón a történeteken meghökkenve Zeustól újabb, világosabb jószelet kér, s ezután pillantják meg a festményt, mely Téreus, Philoméla és Prokné történetét ábrázolja. A kép, és ahogyan az ábrázolást értelmezik közvetlen hatással van a cselekmény alakulására, hiszen rossz előjelet látnak benne, s emiatt elhalasztják az indulást.

A regénynek ebben a szakaszában tehát Kleitophón először mint elbeszélő elmondja (leírja), mit láttak a képen, majd az előző

képleírásoktól eltérően, a mitikus történetet a többi szereplő is értelmezi, hosszasan beszélnek róla.

Kleitophón először azonosítja a kép szereplőit, s a képet az előző rosszat sejtető isteni jelhez hasonlítja. Megjegyzi az ábrázolásról, hogy pontosan követhető rajta a történet (*holokléron*), s felsorol három képelemet: a köpenyt (*peplos*), Téreust és az asztalt (*trapeza*). A *trapeza* immáron harmadjára kerül említésre az elbeszélésben. Ezután tér át e bravúros festmény kompozíciójának, és egyes jele-
neteinek leírására.

A kép egyik részén három szereplő: Philoméla, Prokné és egy szolgálólány látható. A szolgálólány egy kiterített szövetet tart, melyre Philoméla ujjával rámutat, Prokné pedig közelebb hajolva nézi a hímezett képet, s amint megérti a kép által közvetített üzenetet, haragra gerjed. Az ábrázolt jelenet kapcsán felmerülő kérdéseket – mi van a szöveten, ami ennyire leköti a szereplők figyelmét? Prokné miért gerjed haragra? – Kleitophón rögtön meg is válaszolja. Mintha ő maga is közelebb hajolna a képhez, hogy jobban lássa a köpenyt, elmondja, mi volt rajta: „*A thrák Téreus úgy volt beleszöve, ahogyan Philomélával kel aphroditéi birokra. Az asszony haja szétzilált, öve megoldva, inge szakadt, melle félig meztelen, jobbját Téreus szemének vetette, baljával az ingét igyekezett a mellére zárni. Téreus Philomélát a karjai közt tartja, testét teljes erőből maga felé húzza: igyekszik mind szorosabbra fűzni az ölelést.*” (V. 3, 5–7)

A leírás azt az érzetet kelti, mintha a képen szereplők és a festményt nézők egy pillanatra ugyanazt a szövetet néznék. De míg a mítosz, a kép fikciójának szereplői csak a szövetet látják, a festmény nézői a festmény fikciójában Philoméla hímezését mint egy beágyazott én-elbeszélést nézik, vagyis két alkotó kézzel, Philoméláéval és a festőével is számolniuk, számolnunk kell. Philoméla alkotói szándéka azonban példa nélkül való, hiszen kényszerűségből jelenítette meg ilyen formán saját szenvedését, megbecstelenítését, vagyis kénytelen volt kitárni, kiszolgáltatni magát a fürkésző tekinteteknek.

Amint Kleitophón elfordítja tekintetét a szövetről, a festmény többi részén már azt látja, hogyan folytatódott a történet: mi történt, miután Prokné haragra gerjedt a szövet láttán.

A két nő egy kosárban megmutatja Téreusnak lakomája maradványait, a fia fejét és kezeit. Téreus pedig felismerve fia testét, az asztaltól felugorva a két nőre támad.

E két jelenetet a képleírás során nem köti össze az elbeszélő. Nem tárja fel az ok-okozati összefüggéseket, nem egészíti ki a megjelenített pillanatok a történet többi eseményével. Kommentárjai a képelemek felsorolásán túl – a többi regénybeli *ekphrasishoz* hasonlóan – inkább a festői kéz megoldásaira, és nem az ábrázolt történetre vonatkoznak. E leírás végén például kiemeli, hogy az asztalt, ahonnan Téreus felugrik, úgy ábrázolta a festő, mint ami hamarosan fölborul, vagyis a hirtelen mozdulatot, és a múló pillanatot az éppen eldőló tárgy ábrázolásával érzékeltetve örökítette meg.

A festményt ezután mindhárom jelenlevő szereplő értelmezi a maga módján. Hárman háromféle értelmezői álláspontot képviselnek. Menelaos a festmény megpillantásának körülményeire emlékezve, vagyis a külső körülményektől befolyásolva a képre a benne rejlő fenyegetés miatt rossz előjelenként tekint, s azt javasolja, vegyék figyelembe ezt, mielőtt útnak indulnának.

Leukippé kérdéseket tesz fel a képpel és az ábrázolt történettel kapcsolatban: „*Mit akar elbeszélni a kép? És miféle madarak ezek? És kik a nők? És ki ez az elvetemült férfi?*” (V. 5, 1.) Befogadói magatartása több szempontból is érdekes. Arról a képről tesz fel kérdéseket, melyről Kleitophón korábban épp azt mondta, végigkövethető rajta a történet. S bár a korábbi jelenetek tanúsága szerint Leukippé jártas a mitológiában, itt első kérdéséből úgy tűnik, mintha ezt a mítoszt nem ismerné fel. Majd épp a madarakra kérdez rá, melyekről nem tudjuk biztosan, láthatóak voltak-e, hiszen Kleitophón az előző leírásban nem emelte ki a madárrá változás motívumát. Akkor hát Leukippé valójában jól ismerte

a mítoszt, és csupán kedvtelésből tett fel kérdéseket? Ezt az értelmezési lehetőséget támaszthatja alá Kleitophón Leukippé kérdéseihez fűzött kommentárja is: *szereti a történeteket az asszony nép.* Mindenesetre Kleitophón ezután megválaszolja Leukippé kérdéseit. Elmeséli a mítoszt, hogy érthetővé tegye és kiegészítse annak képi ábrázolását is. Beazonosítja a madarakat, majd a történet három elemére fektet különösen nagy hangsúlyt: Téreus barbárságára, Philoméla szövetére, és a két nő bosszújának féktelenségére.

A férfi tettét, bűnre való hajlamát Kleitophón barbárságával magyarázza. Ezután Philoméla szövetének sajátosságait elemzi mintegy rácsodálkozva a kép és hang felcserélődésére, az érzékek keveredésére, a medialitás jelenségére. *„Philoméla mesteri módon fölfedezte a hallgatag hangot. Köpenyt sző ugyanis hívívőül, abba szerkeszti bele fonállal a szörnyű történetet, aztán a nyelvet utánozza a kéz, szemei elé tárja Proknének, amit a füleinek szánt, a vetélővel mondja el neki a vele történeteket. Prokné pedig hallja az erőszakot a köpenyről.”* (V. 4, 5–6.) Végül pedig kiegészíti korábbi képleírását azzal, hogy részletesen elmondja, hogyan állt bosszút a két nő. A bosszú felidézésekor lélektani fejtegetésbe bocsátkozik, mintha maga is magyarázatot keresne e szörnyű tette. *„Mert egyedül a szerelmes nők törnek az ágyukat megcsúfoló férfiakra, s ha ennek véghezvitelében nem kisebb rosszat idéznek is elő, úgy gondolják, az ilyen fordulatot ellensúlyozza a gyönyörűség, amivel megcselekedték...”*

Amint Téreus felfogja a két asszony tettét – folytatja tovább a mítosz magyarázatát Kleitophón – rájuk támad, de mindhárman madárrá változnak.

Itt ér véget a képleírás, s Kleitophón kiemeli, hogy ez a kiterő, amíg elidőztek a kép előtt, a cselekmény folytatását csupán annyiban befolyásolta, hogy egy nappal elhalasztotta a rájuk váró újabb balszerencse bekövetkeztét, vagyis időlegesen feltartóztatta, de megállítani mégsem tudta a rájuk váró események folyását.

Összegzésként elmondható, látva a mítoszok felhasználásának sokszínűségét, az *ekphrasis*ok formai gazdagságát, úgy tűnik, Achilles Tatios és a regényében megformált szereplők a második szofisztika korára jellemzően a mitológiában, irodalomban és retorikában is jártasak. A regény mítoszkezelése, elbeszéléstechnikai sajátosságai a regény intellektuális horizontjának megemelkedése felé mutatnak, és feltételezhetjük a regény megcélzott olvasóközönségéről, hogy átlátta, értette és élvezettel olvasta Achilleus Tatios *ekphrasis*okkal és mitikus utalásokkal gazdagított *erótikos logosát*.

Bibliográfia

- BARTSCH, S.: *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton 1989.
- CUEVA, E. P.: *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels*. Michigan 2004.
- GOLDHILL, S.: *Rhetoric and the Second Sophistic*. In: E. Gunderson (ed.): *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge 2009, 228–244.
- HUNTER, R.I.: *Ancient Readers*. In: T. Whitmarsh (ed.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge 2008, 261–271.
- LIAPIS, V. J.: *Achilles Tatius as a Reader of Sophocles*. *The Classical Quarterly* 56/1 (2006) 220–238.
- MARTIN, R. P.: *A Good Place to Talk. Discourse and Topos in Achilles Tatius and Philostratus*. In: M. Paschalis – S. Frangoulidis (eds.): *Space in the Ancient Novel*. *Ancient Narrative Suppl.* 1. Groningen 2002, 143–160.
- MORALES, H.: *Vision and Narrative in Achilles' Tatius Leucippe and Clitophon*. Cambridge 2005.
- MORGAN, J.: *Achilles Tatius*. In: I. Jong, – R. Nünlist – A. Bowie (eds.): *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden – Boston 2004, 493–506.
- REEVES, B. T.: *The Role of the Ekphrasis in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles' Tatius' Leucippe and Clitophon*. *Mnemosyne* 60 (2007) 87–101.

SZEPESY T.: *Utószó*. In: Szepessy T. (ford.): Achilleus Tatiós: Leukippé és Kleitophón *története*. Budapest 2014, 131–151.

The novel *Leucippe and Clitophon* written by Achilles Tatius follows the conventional pattern of the ancient Greek novels but enriches the plot with a lot of mythical references. These mythological motifs can be divided into several groups according to their context and function. Considering the aspects, who mentions the myth, how does it connect to the plot and what is the medium of the myth, I found the following three categories. The first one contains the mythological references mentioned as exempla, the second one includes some aitiological stories and the third group contains ekphraseis describing mythical stories. Focusing on these ekphraseis, in this paper I try to answer the question how the well-known mythical figures and stories are incorporated into the narrative and how the narrator recalls the mythical story while he is commenting on the iconographical elements.

PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM



TRES MONTES

„Szárnyim növének, s átröpültem |
A levegőt, a végtelent.”

Petőfi két versének horatiusi előzményei

Két költő művének összehasonlító elemzésekor, a reminiscenciák, allúziók esetleges felbukkanásánál elengedhetetlenül szükséges bizonyítani, hogy a két szerző közül az egyik közvetlenül olvasta, és tudatosan használta a másik alkotó költészetét. Petőfi esetében valószínűnek tűnik, hogy iskolai tanulmányai alatt alkalma volt megismerkedni Horatius költészetével, mégis érdemes lehet megvizsgálni, hogy vajon ez a találkozás csupán egy múló pillanat, vagy annál sokkal meghatározóbb, egy egész életre szóló élmény volt-e.

Petőfi Horatius-ismeretére alapvető hatást gyakorolt a sárszentlőrinci évek alatt Lehr András, a költő latintanára. Kerényi Ferenc monográfiájából és más Petőfi-kutatók műveiből tudni lehet, hogy Lehr elvárta diákjaitól a latin nyelvű társalgást, kedvenc költője pedig Berzsenyi és annak elődje, Horatius volt. Sass Istvántól, Petőfi osztálytársától, ismerjük Petőfi kedvenc Horatius-ódáját, és tudjuk, hogy a latin költő több más versét is kívülről tudta.

Petőfi érdeklődése Horatius iránt Aszódon töltött évei alatt sem lankadt, mivel az iskolai könyvtárból gyakran hosszabb időre kikölcsönözte az Ódákat, később pedig saját példányt is szerezhetett. Jókai emlékezéseiből már ismerjük ezt az úgynevezett „zseb-Horatius”-t, amelyet soproni katonáskodása idején őrségben is magánál tartott, és olvasott. Petőfi lefoglalt könyveinek jegyzékéből tudomásunk van egy másik Horatius-kiadásról is, melyet azonban a szakirodalom nem említ.

A katonaevek után Petőfi életrajzírói nem említenek további adatokat Petőfi és Horatius kapcsolatáról, mégis levelezésének áttekintése után újabb nyomokra bukkanhatunk. Nagy Imréhez írt levelében az Ódák egyik híres mondatával vigasztalódik, a Szeberényi Lajosnak küldött levelében pedig Horatius *Leveleiből* idézi a későbbi Arany-vers címéből ismert mondatot.

Nemcsak Petőfi használt levelezésében Horatiustól származó idézeteket, hanem barátja, Arany János is. E levelek az Ódák, az *Ars poetica* és a *Szatírák* bizonyos kifejezéseit is idézik. Ez a változatosság nem csupán Petőfi, de Arany Augustus-kori irodalomban való nagyfokú tájékozottságára utal, hiszen azt bizonyíthatja, hogy Horatius költészetét mindketten jól és alaposan ismerhették.

Az eddig mondottak alapján jogosan merülhet fel a kérdés, hogy Petőfi Horatius költészete iránti rajongása megmutatkozik-e verseiben? Vannak-e ennek idézetekben, gondolatokban esetleg szavak szintjén megfogható jelei? És ha igen, akkor melyik művek viselik magukon leginkább Horatius hatását?

A *Jövendölés* és *A helység kalapácsa* befejező sorainak elemzése azért tűnik jó választásnak, mert bár mindkét költemény a költői halhatatlanságot jósolja meg, Petőfi életének két ellentétes időszakában íródtak. Kerényi tanulmánya szerint bár „a *Jövendölés* még nagy távlatokkal kecsegtetett, a sanyarú jelen dacára,” *A helység kalapácsa* „a költői beérkezés után [...] szándékolt hetykeséggel és a halhatatlanságot ígérő, eposzi utóhangok mintájára, hibátlan stílusérzéssel a fonákjára fordul.”

Petőfi *Jövedülés* című versében több motívum is megjelenik, amelyeket bizonyos mértékig Horatius ódáihoz is lehet kötni, mint például a *repülés*-, a *tűz*-, a *növény*-, a *méh*- és a *halhatatlanságmotívumát*. A *repülés* vagy *madármotívum* már a költemény elején megjelenik, amikor az ifjú álmaról beszél. A szárnynövesztés és az esetleges madárrá válás itt még a fiúra vonatkozik, ám az 5-6. versszakokban már a dal és a bűvös ének szárnyalásáról lehet beszélni. Ez a madárrá válás és repülés kapcsolódhat a II. 20. ódához, ahol Horatius arról számol be, hogy nem a megszokott és kicsiny szárny repíti az egekbe, és hogy ő, Petőfihez hasonlóan madárrá változik, és tollakat növeszt. Ebben a *carmen*ben említi Horatius Daidalos és Ikaros nevét, akik emberlétük ellenére ugyancsak magasra szálltak, valamint egy nem pontosan azonosítható énekes madarat. Nisbet és Hubbard kommentárja szerint ez a madár egy hattyú lehet, mivel a hyperboreusok neve Apollónra utal, ami pedig a hattyúmadár képzetet vonja maga után. A IV. 2. ódában Daidalos neve ismét felbukkan, ennek jelentésére azonban később térünk ki. A 25. sorban megjelenik az előző *carmen*ben említett hattyú, amely itt már a *Dircaeum* jelző miatt egyértelműen Pindarosra vonatkozik.

A *tűzmotívum* ugyanilyen hangsúlyos Petőfi költészetében. A *Jövedülés*ben először az anya megszólításában jelenik meg, majd az ifjú serdülésének hevében. Ihletettségében az ifjú ezt átörökíti dalai-
ba, amivel pedig megszerzi a *hír csillagát*. A tűz nem csak ihletettségében, hanem pusztulásában is megjelenik, mi több, ez vesztésnek okozója. Ez a *tűz*- vagy *csillagmotívum* Horatiusnál is előtűnik az I. 1. *carmen* utolsó soraiban. Itt szintén a csillagokig emelkedés az egyik ismétlődő és összekötő elem. A II. 20. *carmen*ben explicit módon nincs szó a tüzről, mégis Daidalos és Ikaros neve a tüzet és annak pusztító mivoltát juttathatja eszünkbe. Daidalos neve a IV. 2. *carmen*ben is felbukkan, míg azonban az előző ódában Ikaros nevének enyhítésére és a helyesen alkalmazott mesterségbeli tudás megjelenítése miatt szerepelt, addig ebben az ódában már

a viaszos szárnyak erejének korlátoltságára helyeződik a hangsúly, mert aki Pindarossal kíván versengeni, az mélybe zuhanhat ikarosi szárnyainak gyengesége miatt. Pindaros költészetét tehát Horatius a *tűzmotívummal* dicséri, kiemelve, hogy a gyászoló lány jegyesének lelkét és erényeit a *csillagokig* vezeti énekével.

A *növénymotívum* kevesebb, de annál hangsúlyosabb helyeken szerepel Petőfi versében. A *korona* szó használatával egyrészt a költőkoszorúást idézheti meg, másrészt a *szívének virága* és az életfa ága kifejezés a költőifjú pusztulásának ad metaforikus keretet. A koszorúzás gondolata kapcsolatot teremthet az I. 1. *carmennel*, ahol Horatius borostyánkoszorút kér Maecenastól. Ez a borostyán nem egyenlő a III. 30. *carmenben* szereplő babérlevéllel, mert míg az előbbi Dionysos és a könnyedebb műfajok koszorúja, addig utóbbi Apollónhoz és az emelkedettebb, lírai ihletettséggű költészet-hoz kapcsolódhat. Ugyanez a delphoi babér jelenik meg a IV. 2. *carmenben* Pindaros jutalmaként. A *Jövendölés* elemzéséhez visszatérve a költőifjú sokkal nagyobb jutalmat kap, mint ami Horatius verseiben megjelenik, mert az ő koronája nem elszáradó babérlevélből, hanem örökké ragyogó napsugárból van.

A *növénymotívumhoz* szervesen kapcsolódhat a *méhmotívum* szerepeltetése. A méh nem jelenik meg a *Jövendölésben*, a *dal méze* kifejezés viszont allegorikusan arra utal, hogy a dal szerzője, a költőifjú olyan, mint egy szorgos méh. Ez a motívum jóval különlegesebbnek tekinthető, mint az eddig említettek, ezért talán szorosabb kapcsolatot mutathat Horatius költészetével és annak befolyásoló szerepével. A méh egyedül a IV. 2. *carmenben* jelenik meg, ahol Horatius nem véletlenül a matinus méhhez (és a *thyma* szó miatt a mézhez) hasonlítja magát és költészetét.

A *méhmotívum* után, a *repülés* és a *tűz* által motiváltan következik a *halál-*, illetve a *halhatatlanság* kérdésköre. A *Jövendölés* 8. versszakában a *pokollal* együtt jelenik meg, utána pedig a halálos ággal és az anya panaszával kerül előtérbe. Halhatatlanságról azért is lehet

beszélni, mert a haldokló költőfiú utolsó szavaiban álmának értelmezőjévé lényegül át, és számára a földi halál érdektelenné válik a hírneve halált legyőző szerepe miatt. Ez a költői halhatatlanságba vetett hit Horatiusnál is megjelenik a II. 20. *carmen*ben, hiszen a költő nem fog meghalni; a Styx alvilági folyóját is elkerüli. Erre utal a Maecenashoz intézett felszólítás, mely szerint a „jelképes” temetésen ne sirassa őt, haszontalan díszekkel ne díszítse sírját, hiszen nem testének jár a tisztelet, hanem halhatatlan költői nagyságának. A III. 30. *carmen*ben is megjelenik az örök hírnév, ahol Horatius arról beszél, hogy nem hal meg egészen, elkerüli a halált és a dicséretben megújulva fog növekedni, amíg a Római Birodalom fennáll, vagyis az idők végezetéig.

A *helység kalapácsának* epilógusa a *Jövendölés*hez hasonlóan több Horatius-ódával is kapcsolatba hozható, mégis a III. 30. *carmen*nel mutat szorosabb egyezéseket, ezért elsőként ezzel az ódával kezdem az elemzést. A legszembeütőbb hasonlóság a költemények külső és belső szerkezete. A III. 30. *carmen* és az epilógus is egy-egy nagyobb kompozíciónak a záró verse, ráadásul mindkét költemény négy-négy hasonló szerkezeti egységből áll, még ha más sorrendben is jelennek meg. Az epilógus a *nagy munka* befejezésének hírüldálásával kezdődik, utána a *babér* megszerzése, majd a *halhatatlanság* bejelentése következik, végül a *munkát érő pusztító erők jóslatával* zárul. A III. 30. *carmen* szinte ugyanezekből az elemekből építkezik, de a *monumentum* befejezésének hírüldását az azt érő *pusztító erők* és a *halhatatlanság* megfogalmazása követi, nem pedig a *laurus* (babér) megszerzése.

A szerkezeti párhuzamok mellett érdemes észrevenni a szavak szintjén megjelenő hasonlóságokat is. Az *exegi monumentum* és a *munka bevégezése* közötti megfelelés mellett sokkal érdekesebb a *babér kaszálása*. Petőfi versében a *babér* jelentése egyszerre komikusan hétköznapi és metaforikus a *kaszálás* és a *hír mezeje* miatt. Horatius ódájában a babér mindkét jelentésében megjelenik, igaz,

más szavakkal. A *laurus* a növényre utalhat, a *meritum* pedig az elvont fogalomra, az érdemre. Megerősítőleg hathat erre a párhuzamra, hogy a latin költeményben megjelenő *coma* előzménye lehetett az epilógusban szereplő *borzas főnek*.

Térjünk át azonban a motivikus elemek vizsgálatára. A *Jövendölésben* a *babér* kapcsán előkerült már a *növénymotívum*, az epilógusban azonban ennél több szimbólum is található. Az 1232. sorban érdemes figyelni a *koszorús halom* kettőségére, mivel egyszerre utalhat az epilógus elején szerzett *babérra*, és a sírokra helyezett koszorúra. A koszorú újra felidézheti a III. 30. *carmen*ben olvasható *laurust*, mellyel még szorosabbá válhat a két szerző közötti kapcsolat.

Az 1235. sorban újra megjelenik a *babér*, melynek elérhetetlen magasságához komikusan kapcsolódik *Zöld Marci*. A szereplővel kapcsolatban érdemes visszaidézni a *Jövendölésből* már ismert, de itt is hangsúlyosan megjelenő *halál-* vagy *halhatatlanságmotívumot*. Petőfi a temetésre vonatkozó egyszerű, hétköznapi kifejezésekkel vezeti föl a rá váró halált, ám a III. 30. *carmen* halátagadásával szemben az epilógusban az életigenlés dominál. Az élni akarás olyan erős lehet Petőfi költeményében, hogy a *halál* kimondva nem is szerepel, helyette a *gödör*, a *sírásó*, a *mécses*, a *sír* és a *koszorús halom* kifejezések utalnak a *temetésre*, és így közvetve a *halálra*. A *halálmotívum* megjelenése ellenére a vígeposz befejezése mégsem válik emelkedetté, vagy melankolikussá. Ez részben annak köszönhető, hogy a Horatius ódájában olvasható szakrális esemény, a *pontifex* lépcsőjárása helyett Petőfinél a teljesen profán és hétköznapi *szappanbuborék-*, majd egy *koszorúmetafora* után a váratlan *macskaszem-hasonlat* következik. Ezek a téma emelkedettségéhez képest szokatlan költői képek komikussá teszik a *halhatatlanságról* szóló jóslatot, mégis belesimulnak a vígeposz stílusába, mivel korábban már előfordultak hasonló megoldások.

A többi horatiusi *carmen*nel kapcsolatban csak röviden szeretnék szólni, mivel azokban kevesebb párhuzamos hely található. Az I. 1.

*carmen*ben csupán a *hedera* emlékeztet az epilógus babérjára, bár már korábban említettem a borostyán más típusú szakrális jellegét. A II. 20. *carmen*ben a halál elkerülése és a temetkezési szokások lebecsülése sok hasonlóságot mutat, de ebből nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket. A IV. 2. *carmen* szintén alig kötődik az epilógushoz, egyedül az alvilág gyűlölete idézheti fel a *halhatatlanság* motívumát.

Ez a motívum, úgy tűnik, további lehetőségeket rejt a Horatius-Petőfi kapcsolat kutatásában, mert például a *Hattyúdalféle* című költemény már a címében is kapcsolódhat a II. 20. *carmen*hez, mint ahogyan a mű végén megjelenő *temetés*-, illetve *halálmotívum* felbukkanása is.

Összegzés gyanánt megállapíthatjuk, hogy Horatius ódái a motívumokba épülve nyomot hagytak Petőfi *Jövendölés* című versén. A *repülés*- és *madármotívum* megjelent három ódában is szorosan összekapcsolódva *Ikaros* történetével, és a *hattyú repülésével*. *Daidalos* fiának *szárnyalása* és pusztulása a *halál*- és a *tűzmotívum*ot tette Horatius ódáinak szerves részévé. A *növénymotívum* szintén több ódában is előfordult, melyek egytől egyig a *Jövendölés* részévé váltak, megerősítve azt a feltételezést, hogy Horatius ódáinak hatása megjelent Petőfi versében, ahogyan ezt a *méhmotívum* egyedisége is valószínűbbé teszi.

A *helység kalapácsa* epilógusának motívumai az eddigiek alapján elsősorban a III. 30. *carmen*hez köthetőek. Horatius verse azonban nemcsak motívumok szintjén, hanem külső és belső szerkezeti hasonlóságával is összhangba hozható Petőfi költeményével. Ezeknek az allúzióknak természetesen lehetett irodalmi előzménye Ovidius *Metamorphosés*ének zárszava, vagy Zrínyi *Berekesztése*, mégis okunk lehet Horatius elsőbbsége mellett érvelni, a jóval szorosabb tartalmi, gondolati és szerkezeti kapcsolat, illetve a Petőfi-életrajzból ismert költői rajongás, valamint a latin szöveg alapos ismerete miatt. A két költő irodalmi kapcsolatának vizsgálata nem volt

előzmény nélküli, hiszen Ferenczi Zoltán tanulmányában már foglalkozott Horatius és Petőfi borverseinek hasonlóságával, és a *Jövendölés*ben megjelenő *repülés*-, illetve *halhatatlanságmotívum* horatiusi megjelenésével. Boross István szintén kiemelte a *Jövendölés* és a III. 30. *carmen* közötti párhuzamot, ám az észrevétel filológiai alaposságú bizonyításával, ahogy Ferenczi, úgy ő is adós maradt.

A vígeposz recepciója alapján Petőfi műve paródia, mivel pedig a horatiusi motívumok az epilógus komikus környezetébe helyeződnek át, az ott olvasható reminiscenciákat is célszerű paródiának tekinteni. A vígeposzban ez elsősorban nem tartalmi, sokkal inkább stílusparódia, mivel Petőfi a horatiusi gondolatokat más környezetbe és más kontextusba helyezte.

Míg Horatius emelkedett, patetikus és magasztos hangvétellű ódáival kiérdemelten, szakrális és világtörténelmi szemléletű gondolatokkal terhelten egész életművéért ítélt magának örök hírnevet, addig Petőfi a közönséges, hétköznapi témájú és a témájához kapcsolódó mezőgazdasági életből vett hasonlataival egy kocsmai verekedés megénekléséért, profán és komikus hatású epilógusban jutalmazta magát *babérkoszorúval*.

Bibliográfia

- BOROSS I.: *Horatius és Petőfi (Párhuzam és ellentét)*. In: A mezőtúri református gimnáziumért 1934/1935. Mezőtúr 1935, 5–24.
- BORZSÁK I.: *Horatiusi interpretációk*. In: *Dragma 1. Válogatott tanulmányok*. Budapest 1994, 121–128.
- BORZSÁK I.: *Horatius Magyarországon*. In: *Dragma 3. Válogatott tanulmányok*. Budapest 1997, 128–141.
- BORZSÁK I. (szerk.): *Horatius: Ódák és epódoszok*. Auctores Latini XVIII. Budapest 2002.
- ENDRŐDY S. (szerk.): *Petőfi napjai a magyar irodalomban 1842–1849*. Budapest 1911.
- FERENCZI Z.: *Petőfi és Horatius*. *Petőfi Múzeum* 5 (1892) 8–10, 37–40, 53–62.

- FRIED I.: „Példádon okuljanak a késő unokák” *A helység kalapácsa, mint paródia*. In: A (poszt)modern Petőfi. Budapest 2001, 23–56.
- HEINZE, R. (ed.): *Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden*. Berlin 1955.
- ILLYÉS Gy.: *Petőfi Sándor*. Budapest 1975.
- JÓKAI M.: *Írói arcképek*. Budapest 1993.
- KAIMOWITZ, J. (trans.): *The Odes of Horace*. Baltimore 2008.
- KERÉNYI F. (szerk.): *Petőfi Sándor Összes költeményei (1845. augusztus–1846)*. Budapest 2003.
- KERÉNYI F.: *Petőfi Sándor kötetei*. In: Szegedy-Maszák M. – Veres A. (szerk.): *A magyar irodalom története* II. Budapest 2007, 243–257.
- KERÉNYI F. (szerk.): *Petőfi Sándor Összes költeményei (1847)*. Budapest 2008.
- KERÉNYI F.: *Petőfi Sándor élete és költészete: kritikai életrajz*. Budapest 2008.
- KERÉNYI K.: *Görög mitológia*. Budapest 2010.
- KISS J. – MARTINKÓ A. (szerk.): *Petőfi Sándor Összes költeményei (1838–1843)*. Budapest 1973.
- KISS J. – V. NYILASSY V. (szerk.): *Petőfi Sándor levelezése*. Budapest 1964.
- NISBET, R. G. M. – HUBBARD, M.: *A commentary on Horace: Odes*. Oxford 1970.
- NISBET, R. G. M. – HUBBARD, M.: *A commentary on Horace: Odes*. Oxford 1978.
- NISBET, R. G. M. – HUBBARD, M.: *A commentary on Horace: Odes*. Oxford 2004.
- PAGE, T. E. (ed.): *Q. Horatii Flacci Carminum Libri IV*. New York 1890.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (ed.): *Horatius: Opera*. Lipsae 2001.
- V. NYILASSY V. – KISS J. (szerk.): *Petőfi Sándor vegyes művei: Útirajzok, naplójegyzetek, hírlapi cikkek és egyéb prózai írások*. Budapest 1956.
- WICKHAM, E. C. (comm.): *Horac: The Odes, Carmen Saeculare and Epodes Vol. I*. Oxford 1912.

I am concerned with the effect of Horace's work, way of thinking and expression on Petőfi's poetry regarding two of his poems, *Jövendölés* and *A helység kalapácsa*. It is significant to pay attention to the circumstances of the two poems' creation from the following points of view: the poet's way of life and the conditions or the uses of allusions influencing him to produce the two poems. The effect of Horace's work is noticeable in several motives of *Jövendölés* and *A helység kalapácsa*, for example: *immortality, plants, honey, fire and flying*. After considering the reception of Petőfi's *A helység kalapácsa*, allusions of Horace seem to be parody. It is not parody of the message, but the idioms of the ancient poet.

Melléklet

Quintus Horatius Flaccus:

Carmina

I. 1.

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis
5 evitata rotis palmaque nobilis
terrarum dominos evehit ad deos;
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
10 quicquid de Libycis verritur areis.
Gaudentem patrios findere sarculo
agros Attalicis condicionibus
numquam demoveas, ut trabe Cypria
Myrtoum pavidus nauta secet mare.
15 Luctantem Icairiis fluctibus Africum
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui; mox reficit rates
quassas, indocilis pauperiem pati.
Est qui nec veteris pocula Massici
20 nec partem solido demere de die
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.
Multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata. Manet sub Iove frigido
25 venator tenerae coniugis inmemor,
seu visa est catulis cerua fidelibus,

*Maecenas*hoz

(Bede Anna fordítása I. HORATIUS 1989.)

Maecenas, te dicsó, régi királyi sarj,
ó, én támaszom, én édes arany díszem!
Soknak jó mulatás, hogyha Olympián
port ver gyors fogatuk, s tűzkerékű kocsin
5 kört futván, a nemes pálma ragadja fel
őket földeken-úr isteneink közé;
ez boldog, ha a nép ingadozó kegye
verseng mind magasabb polcra emelni őt,
az meg, hogyha saját csűrbe söpörheti
10 mit csak Libya dús szérűin összegyűjt.
Nem csábítod el azt még a nagy Attalus
kincsével se, kinek kedves az ősi föld
s szántás, hogy vígje őt myrtusi tengeren
- félénk szívű hajóst - cyprusi deszkaszál.
15 Míg Dél vad szele és Icarus árja küzd,
reszket, fél a hajós, otthoni csend után
vagyódik - de megint csak kijavítja tört
bárkáit, s nekivág újra, ha pénze fogy.
Egyik nem veti meg Massicus óborát,
20 sem hogy jókora részt lopjon a napból el
hol zöld cserje alatt nyújtva ki tagjait,
hol lassan csobogó szent patak oldalán,
másiknak csak a zord tábor, a trombiták
s kürtök hangja, anyák átka: a háború
25 kedves. Hál a vadász jéghideg ég alatt
s hogy gyöngéd feleség várja, eszébe sincs
míg szarvas nyomain futnak a hű kutyák,

seu rupit teretis Marsus aper plagas.
 Me doctarum hederæ præmia frontium
 dis miscent superis, me gelidum nemus 30
 Nympharumque leves cum Satyris chori
 secernunt populo, si neque tibias
 Euterpe cohibet nec Polyhymnia
 Lesboum refugit tendere barbiton.
 Quod si me lyricis vatibus inseres, 35
 sublîmi feriam sidera vertice.

II. 20.

Non usitata nec tenui ferar
 penna biformis per liquidum aethera
 vates neque in terris morabor
 longius invidiaque maior
 urbis relinquam. Non ego pauperum 5
 sanguis parentum, non ego quem vocas,
 dilecte Maecenas, obibo
 nec Stygia cohibebor unda.
 Iam iam residunt cruribus asperæ
 pelles et album mutor in alitem 10
 superne nascunturque leves
 per digitos umerosque plumæ.
 Iam Daedaleo notior Icaro
 visam gementis litora Bosphori
 Syrtisque Gaetulas canorus 15
 ales Hyperboreosque campos.
 Me Colchus et qui dissimulat metum
 Marsæ cohortis Dacus et ultimi
 noscet Geloni, me peritus 20
 discet Hiber Rhodanique poter.
 Absint inani funere neniae
 luctusque turpes et querimoniae;
 conpesce clamorem ac sepulcri
 mitte supervacuos honores.

vagy hálói között marsusi kan dühöng.
 Engem bölcs koponyák díszé, a zöld babér
 istenné magasít; engem a hús berek
 Nymphák és Satyrok lenge, dalos kara
 mástól elkülönít, s csendre amíg nem int
 Euterpé sipomon, s míg Polyhymnia
 nem tilt pendítenem lesbosi lantomat,
 és míg engem a vers papjaihoz sorolsz,
 fennkölt homlokomat csillagokig vetem.

Maecenashoz

Nem megszokott és nem kicsi szárny röpít,
 kétarcú vátest, át a derült egen,
 nincs mért időznöm már e földön,
 törpül alattam a csúf irigység,
 5 elvész a Város messze. Ki szolgasárj
 voltam, s kit elhív majd szavad: „édesem”,
 Maecenas, én meg nem halok már,
 engem a Styx vize vissza nem tart.
 Már-már kemény bőr vonja be lábaim,
 10 fehér madárrá változom át felül,
 az ujjaim s két vállam immár
 fölrepitő, puha toll borítja,
 már daedalusí Icarus el nem ér,
 látom morajló Bosporus íveit,
 15 zengő madár - gaetuli zátony
 és a hyperboreus mezőket.
 Megismer engem egyszer a colchisi
 s a dák, akit nem rémit erőnk, s Rhodán
 habját ivók, megismer engem
 20 majd az ibér s a gelónus egykor.
 Nékem ne szóljon jel-temetésen
 panaszkodás és csúnya siránkozás.
 Fojtsd el te is jajod, s vigyázz, hogy
 sírom üres, hiu dísz ne érje.

III. 30.

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum. 5
Non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex.
Dicar, qua violens obstreperit Aufidus 10
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphic 15
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

IV. 2.

Pindarum quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis, vitreo daturus
nomina ponto.
Monte decurrens velut amnis, imbres 5
quem super notas aluere ripas,
feruet inmensusque ruit profundo
Pindarus ore,
laurea donandus Apollinari,
seu per audacis nova dithyrambos 10
verba devoluit numerisque fertur
lege solutis,
seu deos regesque canit, deorum
sanguinem, per quos cecidere iusta
morte Centauri, cecidit tremendae 15
flamma Chimaerae,
sive quos Elea domum reducit
palma caelestis pugilemve equomve
dicit et centum potiore signis
munere donat, 20

Melpomenéhez

Ércnél is maradóbbr művet emeltem én,
fenséges piramis csúcsa nem ily magas;
ezt sem kapzsi eső, sem szilaj Aquilo
nem rombolja le már, vagy sohasem fogyó
évek láncsa, s a gyors, elszuhanó idő.
Jobb részem nem enyész, szellemem él tovább.
Hírem hű unokák ajkain egyre nő,
mindig frissen, amíg nagy Capitolium
lépcsőjére a pap lép, meg a néma szűz.
Mondják majd, hol a bőszi Aufidus árja zúg
s hol száraz mezein Daunus uralkodott
pór népén: alacsony sarj, ime nagy vagyok:
én írtam legelőbb aeoli dalt latin
nyelven! Szegd fel ezért homlokodat jogos
göggel, Melpomeném, szedj üde delphoi
lombot, s fonj koszorút büszke fejem köré.

Antonius Jullushoz

Pindarusszal nincs aki versenvezhet;
Daedalus szárnyán, a viasz-puhán száll
égre, Jullus, s hull le, hogy ott a tengert
róla nevezzék.
Mint az ormokról zuhogó patak, mit
bő eső táplált, csap a sziklapartra,
oly csodásan zúg szava Pindarusnak
s zeng a zenéje.
Néki méltán nyújt koszorút Apollo,
hogya szédítő dithyrambusokban
forogat új szókat, s a szokott szabályok
árkain átcsap,
hogya istent zeng s ha királyt, vagy istensarjakat,
kiktől jogosan bukott el
rég a kentaur-had, meg a láng-lehellő
szörnyű Chimaera,
vagy ha róluk szól, kiket otthonukba
pálmaág kísér, lovon és ököllet
győztesekről, és dala száz szobornál
szébb s maradandóbb;

flebili sponsae iuvenemve raptum
 plorat et uiris animumque moresque
 aureos educit in astra nigroque
 invidet Orco.
 Multa Dircaeum levat aura cycnum, 25
 tendit, Antoni, quotiens in altos
 nubium tractus; ego apis Matinae
 more modoque
 grata carpentis thyma per laborem
 plurimum circa nemus uvidique 30
 Tiburis ripas operosa parvus
 carmina fingo.
 Concines maiore poeta plectro
 Caesarem, quandoque trahet ferocis
 per sacrum clivum merita decorus 35
 fronde Sygambros;
 quo nihil maius meliusve terris
 fata donavere bonique divi
 nec dabunt, quamvis redeant in aurum
 tempora priscum. 40
 Concines laetosque dies et urbis
 publicum ludum super impetrato
 fortis Augusti reditu forumque
 litibus orbum.
 Tum meae, si quid loquar audiendum, 45
 vocis accedet bona pars, et: 'O sol
 pulcher, o laudande!' canam recepto
 Caesare felix;
 teque, dum procedis, io Triumphel!
 non semel dicemus, io Triumphel!
 civitas omnis, dabimusque divis
 tura benignis.
 Te decem tauri totidemque vaccae,
 me tener solvet vitulus, relicta
 matre qui largis iuvenescit herbis
 in mea vota,
 fronte curvatos imitatus ignis
 tertius lunae referentis ortum,
 qua notam duxit niveus videri,
 cetera fulvus. 60

vagy ha síró lány jegyesét siratja,
 színarany lelkét, erejét, erényét
 énekében csillagokig röpíti:
 el ne enyészsen...
 Dirce hattyúját vakító fuvallat
 csapja fel, Jullus, föl a fellegekbe.
 En magam csak, ládd, a serény Matinus
 méhet utánzóm:
 szorgosan gyűjtöm szedegetve mézém
 zöld Tibur partján, vizenyős berekben
 csöpp teremtményként, sohasem pihenve
 költöm a versem.
 Zengd te Augustust csuda-lantveróddal,
 mint vonul, hogy hajtja a vad sycambert
 át a Szent Úton diadalmenetben,
 lombkoszorúsan,
 Őt, kinél jobbat soha és nagyobbat
 még az istenség nem adott a Földnek
 s nem fog eztán sem, ha a szép aranykor
 visszajön is még.
 Zengd a vidám szép napokat, hogyan tért
 vissza Augustus, hogyan ünnepelte
 Róma őt, győztest, s a Forum se zajlott
 holmi perektől,
 És ha méltóképp tudok énekelni,
 én is elzengem veled: „Ó, te szép nap,
 ó, dicső, szép nap!” - s örülök, hogy ő ím
 újra velünk van.
 És amíg ott jársz elől; „Éljen! Éljen!”
 50
 hosszan ujjongunk veled: „Éljen! Éljen!”
 mind a polgárság, s a nagy isteneknek
 gyűjtjük a tömjént.
 Tőled akkor tíz bika, tíz tehén jár,
 tőlem egy kis borjú: imént szopott még,
 55
 s most kövér fűben legelészve serdül
 áldozatomra;
 mint tüzes sarló, kicsi szarva görbe,
 mint ha harmadnap kel a Hold telőben,
 homlokán hófolt, egyebütt a szőre
 60
 rótes aranyszín.

„SZÁRNYIM NÖVÉNEK, S ÁTRÖPÜLTEM | A LEVEGŐT, A VÉGTELENT.”
PETŐFI KÉT VERSÉNEK HORATIUSI ELŐZMÉNYEI

Petőfi Sándor: *Jövendölés*

„Mondád, anyám, hogy álmainkat
Éjente festi égi kéz;
Az álom ablak, mellyen által
Lelkünk szeme jövőbe néz.

Anyám, álmodtam én is egyet,
Nem fejtenéd meg, mit jelent?
Szárnyim növének, s átröpültem
A levegőt, a végtelent.”

„Fiacskám, lelkem drága napja,
Napomnak fénye! örvendezz;
Hosszúra nyújtja élted isten,
Álmodnak boldog titka ez.” –

És nőtt a gyermek, lángra lobbant
Meleg keblén az ifjukur,
S a dal malasztos enyh a szívnek,
Midőn hullámozó vére forr.

Lantot ragadt az ifju karja,
Lantjának adta érzetét,
S dalszárnyon a lángérmények
Madárként szálltak szertesét.

Égig röpült a bűvös ének,
Lehozta a hír csillagát,
És a költőnek, sугarából
Font homlokára koronát.

De mérge a dal édes méze;
S mit a költő a lantnak ad,
Szívének mindenik virága,
Éltéből egy-egy drága nap.

Pokollá lett az érzelemláng,
És ő a lángban martalék;
A földön őt az életfának
Csak egy kis ága tartja még.

Ott fekszik ő halálos ágyon,
Sok szenvedésnek gyermeke,
S hallá, mit a szülő bús ajka
Kínjának hangján rebege:

„Halál, ne vidd el őt karomból,
Ne vidd korán el a fiut;
Soká ígérte őt éltetni
Az ég... vagy álmunk is hazud?...”

„Anyám, az álmok nem hazudnak;
Takarjon bár a szemfödél:
Dicső neve költő-fiadnak,
Anyám, soká, örökkön él.”

A helység kalapácsa

(Epilógus)

Té pedig, lantomnak húrja, pihenj!
Nagy volt a munka, s bevégzéd
Emberül e munkát.

Én is pihenek 1220
Babéraimon,
Miket a hírnek mezején
Borzas főmre kaszáltam.

Mostan akár ma megássa 1225
Gödrömet a sírásó,
Bánom is én!
Azért én élni fogok,
Míg a világnak
Szappanbuboréka
Szét nem pattan. 1230

Pislogni fog a hír mécse siromnak
Koszorús halmán,
Mint éjjel a macska szeme.

Eljő az irigység
Letépni babérait... de hiába! 1235
Nem fogja elérni;
Magasan függendnek azok,
Mint Zöld Marci.

S ha sötét zsákjába dugand
A feledés: 1240
Fölhasogatja sötét zsákját
A halhatatlanságnak fényes borotvája.

Irónia Poseidippos *Iamatikájában*

A hellenizmus idején, a Kr. e. 3. században élt, makedóniai Pellából származó, majd később Alexandriában alkotó Poseidippos az elmúlt másfél évtized során igencsak érdekessé vált a nemzetközi klasszika-filológiai kutatásban, mivel a korábban pusztán húsz darab fennmaradt epigrammájához a 90-es években további 116 vers került elő. Így kibővült a Poseidipposról alkotott képünk. Olyan epigrammaciklusait is megismerhettük, amelyekről korábban nem tudtunk: *Nauagika* – hajótöresékről szóló epigrammák, *Andriantopoiika* – híres férfiak szobrait bemutató epigrammák, *Oiónoskopika* – madárjós-epigrammák, *Hippika* – ptolemaida hercegnők lóversenygyőzelmei.

Magyarul megjelent a teljes Poseidippos-corpus Németh Béla fordításában, aki Jerzy Danielewicz, lengyel klasszika-filológus kiadása alapján dolgozott. Előadásomhoz azonban nem ezt a kiadást vettem alapul, hanem a 2002-ben Milánóban megjelent Austin–Bastiniani szerzőpáros által gondozott szövegkiadást.

A fenti ciklusok közül előadásomban az *Iamatika* egyik megközelítést szeretném bemutatni. A téma feltárásához elsősorban Peter Bing, Andromache Karanika és Jacqueline Klooster tanulmánya- it vettem alapul. Közülük is leginkább a Bing-féle interpretációra reflektálok, a másik kettőről csak érintőlegesen beszélek.

Elsőként szeretnék a ciklusról általánosságban beszélni. Az *Iamatika*-ciklus az Austin–Bastiniani kiadásban a 95-től a 101-ig tartó epigrammákat foglalja magában. A hét epigramma közül az első nyolcsoros, a többi hat darab négysoros. Mindegyikben valamiféle gyógyulásról van szó, méghozzá hirtelen, gyors, csodás gyógyulásról. Ezek az epigrammák Asképiosnak, a gyógyító istennek állítanak emléket. Mindegyik epigramma az ő kultuszával áll kapcsolatban.

Felmerül a kérdés, hogy egyáltalán tekinthető-e ez a hét epigramma így együtt egy ciklusnak. Peter Bing részletesebben foglalkozik ezzel a kérdéssel. Az ő elemzése alapján szeretném bemutatni, hogy miért tekinthető egységes ciklusnak ez a hét epigramma, majd a továbbiakban is mint egységes, művészi en egybeszerkesztett ciklust fogom kezelni.

A hét epigrammában hét különböző betegségből való gyógyulást látunk: kígyómarás, sántaság, szent betegség, azaz epilepszia, kínzó fémtárgy a térdben, süketség, vakság. Ezek között nincs átfedés, mindegyikben más betegségről, nagyon különböző jellegű betegségről van szó. Ezek tehát együtt fedik le általában a betegséget. Egységes mindegyikben a kontextus: Betegek Asklépios szentélyéhez zarándokoltak, a szentélyben áldozatot mutattak be, imádkoztak, álomba merültek azt remélve, hogy az isten megjelenik álmukban, akár azért, hogy azonnali gyógyulást hozzon, akár, hogy megmutassa a gyógyulás útját. Ezen elemek közül egy-egy epizódot jelenítenek meg az egyes epigrammák: betegek jönnek az istenhez (96, 1-2); áldoznak, imádkoznak (96, 3; 99, 3; 101, 3.); megta- pasztalják az istenség hatalmát álomban (97, 4; 98, 3-4; 100, 1.); tárgyakat ajánlanak fel a gyógyulásért (97, 1-2); hazatérnek (99, 3).

Így együtt rajzolódik ki az egész rítus. Olyan ez a hét epigramma, mintha Asképios szentélyében sétálgatva a feliratokat olvasgatnánk. Az epidaurosi Asklépios-szentélyben ugyanis nagy számban elhelyezett pinaxok alapvetően prózai formában ilyen gyógyulásélményeket fogalmaztak meg, s Bing szerint ezek lehetnek a legmeghatározóbb előképei a poseidipposi *Iamatikának*. Ezekből a szentélyekben elhelyezett táblákból fennmaradt egy válogatás is. Ismétlődő elemekként megjelennek a különféle betegségek, a szentélyhez való zarándoklat, az ottani álomba merülés, majd felébredve egy tárgy felajánlása, s végül a gyógyultan történő eltávozás.

Ha tehát egy egységként kezeljük ezt a hét epigrammát, további kérdésként felmerül az értelmezésben, hogy hogyan olvassuk őket, mi lehet a céljuk, ha ezek már elszakadtak a gyökerektől, a prózai feliratoktól, maguktól a fizikailag is elhelyezett pinaxoktól. Hogyan értékelhetjük ezeket a csodás gyógyulásokat, és hogyan értékelhette őket Poseidippos és a kortárs közönség?

Fontos szem előtt tartanunk, hogy az olvasásnak több rétege jelenik meg az epigrammákban: Mi olvassuk ezeket az epigrammákat, Poseidippos maga olvasta a szentélyek vezetőinek a leírásait a táblákról, amely táblák a csodálatos gyógyulásokat mutatták be, amelyeket a szentélybe vándorló egyes emberek átélhettek. Így tehát nagy a távolság a szentélybe valóban eljutó vándor, és az erről szóló epigrammát olvasó között. Ez a távolság pedig tárgyilagosabb, szkeptikusabb olvasatra készítet. Az epidaurosi szentély korábban nagy tiszteletnek örvendett, de a 4. század közepétől már nem váltott ki általános bizalmat. Bing szerint az epigrammák értelmezésének egyik pólusa a hit, miszerint az isteni gyógyító erőbe vetett bizalmat támogathatják első ránézésre a szövegek, másik pólusa a szkepticizmus, melyet a mélyebb olvasat során felfedezhető irónia támogat.

A továbbiakban egy-egy epigrammára szeretnék kitérni nem teljes mélységben, csupán az értelmezéshez szükséges alapvető elemekre felhívva a figyelmet.

A 97-es epigramma egy Kósból származó Sósés nevű emberről szól, aki ἰηθησια-t, köszönő adományt ajánl fel a gyógyulásért. A hat évig tartó szent betegségből, az epilepsziából gyógyult meg egyetlen éjszaka alatt. Ezek az elemek – adomány, a szent betegség, a 6 év, az egyetlen éjszaka alatti gyógyulás – gyakran fordulnak elő a szentélyben található feliratokon is. Ha önmagában nézzük ezt az epigrammát, nem találunk benne iróniát, egy csodálatos gyógyulásról van szó, ami az istenség gyógyító erejébe vetett bizalomra serkenthet. Ezzel az epigrammával azonban szoros kapcsolatot mutat a már cikluson kívüli 103-as epigramma, amely már mint sírfelirat olvasandó. Méghozzá a kósi Sósés sírfelirataként, aki azon méltatlankodik, hogy az arrafelé elsétálók, azt sem kérdezik meg, hogy vajon honnan származott, ki is volt ő, hanem teljesen érdektelenül haladnak el a sírja mellett. Ráadásul a harmadik sorban önmagában fellelhető az irónia, amely nyugodtan fekvőként – ἡσυχίως κείμενον – ábrázolja Sósést. Sósés felháborodása azonban minden, csak nem nyugodt fekvés. Innen visszatekintve viszont már a 97-es epigramma is ironikus értelmezést nyer, Sósés ugyan meggyógyult az epilepsziából, de később halálában senkit sem érdekelt, hogy kicsoda, és ezért nem nyugodhatott békében.

Szintén a halál okozza az iróniát a 100. epigrammában, amelyben a huszonöt éve vak ember egy nyugodt, jóindulatú álomban nyolcvan éves korában visszanyeri a látását. Majd két napra rá meghal. Így akár még sírfeliratként is olvasható lenne ez az epigramma. Ez így egyedülálló az *Iamatiká*ban. Nem említi a gyógyító isten nevét, de az egység többi részéből szintén kipótolható. ὕπνον ἰαύειν – ez az álom szintén utalhat a halálra is: örök álomba zuhant. De előtte még két napra visszanyerte a látását, majd megpillantotta – βλέψας – Hádést: εἶδ' Αἴδην. Hádést, ami még a nevében is olyan helyre vonatkozik, ahol nem lehet látni.

A 99-es epigramma szintén magában hordozza az ironikus értelmezés lehetőségét, noha az utolsó sorig teljesen kegyes

értelmezhetőséget enged meg. Egy krétai süket ember, aki teljesen süket volt, Asképiosnak tett fogadalma után visszanyerte a hallását. Annyira, hogy most már a falakon túl is minden beszélgetést meghall. Utolsó szó: ἀκουσόμενος. A költemény szimmetrikus, közepén van a váltás. Korábban nem hallott semmit, most pedig hirtelen mindent meg fog hallani, azt is, amit nem akar. Kérdés, hogy ez a gyógyulás mennyire tekinthető áldásosnak.

A ciklus záróepigrammája (101) nem egy csodálatos gyógyulást mutat be, hanem azt az embert dicséri, aki nem pusztán a vagon tekintetében mértékletes, nem pusztán mérsékelten kér jólétet az istentől, hanem egészséget is mértékkel kér Asklépiostól. A kulcsfogalom a versben a μέτριον. Hangsúlyosságát a helyzete is mutatja: a bukolikus diairesis után szerepel. Az az ἄριστος ἀνήρ, aki így kér. Figyelembe veszi, hogy nem a gyógyulás a minden, ahogy a korábbi példákban láthattuk.

Bing szerint ennek az ἄριστος ἀνήρ-nak a példája a 95-ös nyitóepigrammában szereplő Médeios, Lampón fia, a ptolemaida birodalom orvosa, aki az emberek közül elsőként találta meg az áspiskígyó harapásának a gyógymódját. Ez a nyitó epigramma az egyetlen nyolcsoros, és a ciklus első darabjaként kitüntetett helyen szerepel. Továbbá ez az egyetlen olyan epigramma, amelyben ember szerepel gyógyítónak.

Andromaché Karanika továbbmegy Bing értelmezésén, miszerint itt a hajdani csodás gyógyulásokról szóló prózai feliratokat formálná meg költészetben. Ezzel szemben Karanika szerint a csodálatos elemek igencsak vissza vannak szorítva ezekben az epigrammákban, és sokkal hangsúlyosabbnak véli a racionális kapcsolatot a betegség és a gyógyulás között, amelyben valamilyen orvosi szakember is szerepet kapott. Ebből a nézőpontból a halál ugyanúgy elkerülhetetlen, az élet természetes befejezése. Ennek igazolására Karanika az epigrammákban nagy számban szereplő orvosi szakkifejezésekre hívja fel a figyelmet, megvizsgálva a korabeli orvosi szövegeket,

mint például a *Corpus Hippocraticumot*. Ő tehát a korabeli orvosi nyelvnek az epigrammákba való beleszővésését, s ezzel egy sajátos stílus megteremtését tartja különlegesnek.

Klooster szintén a korabeli orvoslás felől közelíti meg az epigrammákat. Megvizsgálja először is a hellenisztikus kori orvosokról szóló műveket, majd innen közelít a poseidipposi ciklushoz is. A fő kérdést számára a lybiai áspiskígyó harapásának gyógyíthatósága okozza, s ehhez több párhuzamos szöveget is megvizsgál: Nikandrosnál, Apollónios Rhodiosnál ez a betegség nem gyógyítható. Klooster alapkoncepciója az értelmezésében, hogy hogyan mosódik egybe a költészet, a mágikus erő a tudományos orvoslással, és hogy általában milyen kritika és szkepticizmus volt jellemző a korabeli orvosokkal szemben, akik ráadásul irreális összegeket kértek a kezelésért. Viszont az epigramma vége – *λείψανον ἀνθρώπου σκελετόν* – azt sejteti, hogy az egyetlen dolog, ami minden betegségtől képes megszabadítani – *πανάκειαν* –, valójában a halál.

Összegezve tehát elmondható, hogy míg Bing inkább a múlt felől, a korábbi előzményektől, addig Klooster és Karanika inkább a kortárs hiedelmekhez, orvosláshoz való viszony felől, kortárs irodalmi párhuzamokban keresve a kulcsot közelíti meg az *Iamatikát*. Akármelyik oldalról nézzük ezeket az epigrammákat, végül egyaránt az ironikus olvasathoz jutunk. Az ironia kifejezi a korábbi Asklépios-kultuszhoz kapcsolódó hiedelemből való kiábrándulást, de rámutat a korabeli orvosokkal szembeni bizalmatlanságra is. Ennek a témának az epigrammaciklusban történő művészi kidolgozása pedig színesíti az elmúlt évtizedben mélyebben feltárt Poseidippos-corpust.

Bibliográfia

- Austin, C. – Bastiniani, G. (eds.): *Posidippo di Pella: Epigrammi*. Milano 2001.
- Bing, P.: *Posidippus' Iamatika*. In: B. Acosta-Hughes – E. Kosmetatou – M. Baumbach (eds.): *Labored in Papyrus Leaves*. Washington 2004, 276–289.
- Karanika, A.: *Medicine and Cure in Posidippus' Iamatika*. In: M. A. Harder – R. F. Regtuit – G. Wakker (eds.): *Nature and Science in Hellenistic Poetry*. Leuven 2009, 41–56.
- Klooster, J.: *Charlatans or Saviours? Posidippus' Epigram AB 95 in the Context of Hellenistic Epigrams on Doctors*. In: M. A. Harder – R. F. Regtuit – G. Wakker (eds.): *Nature and Science in Hellenistic Poetry*. Leuven 2009, 57–77.
- Németh B. (szerk.): *A pella Poszeidipposz epigrammái*. Budapest 2005.

Posidippus of Pella, who lived during the Hellenistic period, started to get an important role in classical researches of the last decade, as to the earlier few known epigrams another 119 pieces of works was found in the nineties. Therefore our picture of him grew wider. One of his section (95–101 AB) the so-called *Iamatika* contains seven epigrams about seven different sudden miraculous recoveries. These epigrams raise a monument to Asclepius, the healing god. The context is the same in each epigram: men suffering from diseases go on a pilgrimage to the sanctuary of Asclepius, they offer a sacrifice there and pray, fall asleep hoping that the god appears in their dreams and brings cure to them. In each epigram one of these elements turns up and so each epigram outlines together the rite of Asclepius. This section of the miraculous cures gives us the impression of a walk in the sanctuary of Asclepius in Epidaurus. A huge amount of pinakes with prosaic inscriptions about

wonderful healings was placed there. According to Peter Bing these inscriptions could have been the archetype of the *Iamatika*, which must have an ironic interpretation, as the rite of Asclepius did not receive a big respect at the Hellenic period anymore. The cures themselves allow us the ironic interpretation as we can see, that the recovery does not automatically mean a blessing, too. The irony of these epigrams expresses the disillusion of the healing power of Asclepius and at the same time the distrust in the doctors of the period. In the end we can understand from the frame of the section, that the only cure, that can heal every illness, is death itself.

Metatheatrális elemek Terentius *Hecyra*jában

Az alábbiakban arra szeretnék kísérletet tenni, hogy egy adott irodalmi eszköz alkalmazásán keresztül rövid betekintést nyújtsak Terentius alkotói műhelyébe. Éppenezért dolgozatom témájául a talán erre legalkalmasabb, egyszersmind legizgalmasabb kérdéskört választottam: történetesen a metatheatrális utalások megjelenését Terentius *Hecyra* című drámájában. Az életmű hat darabja közül már az antik közvélemény által utolsó helyre állított és erősen bírált darab Kr. e. 165-ben keletkezett, s mind első, mind második – az ifj. Scipio apjának, L. Aemilius Paulusnak a temetésén, a funerális szertartás részeként tartott – bemutatóján megbukott, csak harmadszorra váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A Suetonius által írt életrajz Vulcatius Sedigitustól származó idézete jól tükrözi Kr. e. első századi megítélését: *Sumetur Hecyra sexta ex his fabula* (Suet. *Ter.* 2). És bár Petrarca óta Cicero nyomán Terentius népszerűsége egészen az elmúlt időkig töretlen maradt, a *Hecyra* mind a középkor folyamán, mind később is többnyire a háttérbe szorult. Nem általánosítható, ám árulkodó adat, hogy a bresciai

humanista, Ioannes Britannicus 1481-ben megjelent Persius-kommentárjában 39-szer idéz Terentiustól, azonban mindössze egyszer utal a *Hecyrára*, akkor is tévesen.

Mindez a sok kritika azért is különösen meglepő, mert a darab számos erénnyel rendelkezik, amelyek között talán nem szerepel a színpadi megoldások bravúrja, mégis nehezen érthető a későbbi olvasóközönség ily negatív véleménye a komédiáról. A cselekmény zseniálisan összetett, a mű szövege rengeteg finom szóképpel tarkított, ugyanakkor mégis visszafogott, univerzális latin nyelvvel operál, akárcsak Terentius más darabjai. Mindezek mellett a darabnak további különleges ízt adnak a metatheatrális utalások különböző nyelvi szinteken való megjelenései, vagyis a komédia azon szövegrészei, amelyek a nézőnek a darab fiktív valóságától való elidegenítését kívánják elérni. A kontextusba helyezéshez érdemes néhány szóban összefoglalnunk az eseménydús darabot.

A drámai cselekmény kezdetén a hosszú távollét után hazaérkező Philotis megdöbbenéssel tapasztalja, hogy barátnőjének, Bacchisnak a szeretője, az ifjú Pamphilus fogadkozásaival ellentétben mégis megházasodott. Parmeno, a fiú szolgája beavatja Philotist a történetekbe: Pamphilus apja kérésének tett ezzel eleget, nem tudta azonban elhagyni szeretőjét, így nem hálta el a nászt hitvesével. Bacchis azonban nem bírván elviselni riválisát áskálódni kezdett ellene. Pamphilus ezáltal kiismerte hetéréja jellemét, a rajta esett sérelmet hűen titkoló hitvesébe pedig idővel belé is szeretett. Ekkor apja, a többnyire vidéken tartózkodó Laches családi ügyben külföldre küldi: így a lány egyedül maradt városi házukban anyósával, Sostratával. Parmeno tanúsága szerint noha eddig jól kijöttek egymással, a lány hirtelen kerülni kezdte anyósát, majd koholt ürüggyel hazaszökött. Sostrata többször hívta vissza, de az betegsége hivatkozva továbbra is otthon maradt. A hír hallatára hazatér Laches és jól leteremti feleségét, mondván, annak természete tehet a dologról. Az asszony persze mit sem ért az egészből.

Laches ekkor találkozik nászával, s a helyzet megvitatása érdekében elkíséri útján Phidippust. Ekkor érkezik meg váratlanul Pamphilus, és Parmenótól értesülve felesége állítólagos súlyos betegségéről beront hitveséhez, ahol is rájön, hogy neje éppen szülni készül. A lány anyja, Myrrina elmagyarázza neki, hogy még a nász előtt tett rajta erőszakot egy ismeretlen, aki elrabolta lánya gyűrűjét is, de a lány nem tudott ismertetőjelet szerezni támadójától. A fiú megígéri, titokban tartja a történeteket, a lány visszafogadását azonban határozottan elutasítja. Időközben a két öreg is értesül megérkezéről, így arra kéri, vegye újra magához feleségét. A fiú természetesen húzódozik, s az anyja és neje közötti látszólagos viszály ürügyén anyja előrébbvalóságára hivatkozik. Ám Phidippus rövidesen rájön, hogy lánya gyermeket szült, feleségét pedig eltitkolása miatt a gyermek elpusztításának szándékával vádolja meg. Mindeközben Pamphilusnak sikerül beszélnie édesanyjával, aki a helyzet rendezése érdekében átadná a házat a fiataloknak; erre azonban Pamphilus kezd tiltakozni. Laches, majd Phidippus is megjelenik, aki el is újságolja nászának, milyen jó hírt próbált eltitkolni álnok felesége. Minthogy Pamphilus még így sem mutat hajlandóságot, apja és apósa azt gyanítja, szeretője tehet a dologról. Pamphilus tanácsatlanságában elrohan, az öregek pedig beszélnek a hetérával. Az azonban meglepetésükre közli, hogy a házassága óta nem találkozott a fiúval. Igazoláslul a lány családjának is megesküszik, amikor is Myrrina felismeri ujján az elrabolt gyűrűt. Ekkor Bacchis elmeséli, hogy azt még Pamphilustól kapta. Mindezek után Bacchis Parmenóval hívatja Pamphilust, hogy közölje vele a szerencsés fejleményeket. Pamphilus hálálkodásával ér véget a darab.

Már ennyiből is kitűnik, hogy a darab talán központi témája látszat és valóság viszonyának kérdése. Nem minden az, aminek látszik, sőt, éppen ellenkezőleg: a darab szereplői mindannyian megvannak győződve arról, hogy ismerik az igazságot, de idővel rá kell döbenniük – egyes szereplőknek többször is –, hogy előfeltevéseik

hibásak voltak, a logikusnak látszó magyarázat nem is állhatna távolabb a valóságtól. A szereplők csak részismeretekkel rendelkeznek, s minket, olvasókat remekül szórakoztat az ebből adódó bravúrosan összetett helyzetkomikum. Látszat és valóság különbségének ilyen nagyfokú jelenléte következtében talán nem is annyira meglepő, hogy a darab szeretné kiaknázni a metatheátralitásból fakadó humort. Nem is csinál titkot ebből. Minden bizonnyal mosolygunk azon az önreflexív válaszon, amelyet Pamphilus mond Bacchisnak, miután segítsége révén fény derült rá, hogy végül is ő az ismeretlen támadó, így későbbi nejeinek gyermeke a szerencsés véletlennek köszönhetően valójában tulajdon fia. Az ifjú azt kéri a hetérától, hogy az véletlenül se tudassa apjával az igazságot: *PAM. dic mi, harunc rerum numquid dixti iam patri? BA. nil. PAM. neque opus est / adeo muttito. placet non fieri hoc itidem ut in comoediis / omnia omnes ubi resciscunt. hic quos par fuerat resciscere / sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscunt neque scient.* (PAM. Mondtál ezekből már atyámnak bármit is? BA. Nem. PAM. Nem muszáj, / sőt, el ne mondd, hogy ez ne illjen épp komédiába, hol / mindenki mindent megtud; itt kit illetett megtudnia, / már tudja; ám kit nem, ne tudja meg, s eképp ne tudja ezt.) (865–868) De szintén hasonló kiszólásnak lehetünk tanúi a drámai cselekmény korábbi pontján is, amikor Pamphilus váratlan hazaérkeztét követően szolgáljával azon tanakodik, mit is tegyen. Nem szeretne váratlanul berontani házába, így Parmenót kéri meg, hogy jelentse be megérkeztét. Amikor az mindenáron kibúvót keres a feladat elkerülésére, Pamphilus a következő szavakkal utasítja rendre mihaszna szolgálját: *Noli fabularier* (316), amit magyarul így adhatunk vissza, ha meg akarjuk őrizni a kijelentés humorát: „Ne komédiázz!” A műfajra történő utalással szerzőnk szintén valóság és a fikció különbségére hívja fel a figyelmet.

Azonban ezeknél a szintagmaszintű példáknál átfogóbb utalásoknak is tanúi lehetünk. Ortwin Knorr hívja fel a figyelmet egy,

a szövegen végighúzódó motívum, a *servus currens* fontosságára és metatheátrális jellegére. Hagyományos esetben azt várnánk – mint ahogyan egyéb drámák esetében szembeötlően tapasztaljuk is –, hogy itt is az ura gondján frappáns tervvel segíteni szándékozó szolga bevett gyakorlatáról van szó, de mégsem: jelen esetben a fő cél a szószátyár Parmeno távoltage, nehogy megneszelvén és elkotyogván valamit további bajt okozzon. Parmeno így szinte az egész darab során csak ló-fut: először az ifjú holmijáért meneszti a kikötőbe, majd ura egy nemlétező ismeretlen felkeresése és találkozásának lemondása céljából küldi el a fellegvárba, végül pedig Bacchis kérésére kell elszaladnia, hogy felkutassa gazdáját. Mind ezt azonban anélkül, hogy a legkisebb mértékben is tudatában lenne tettei értelmének. Még akkor sem sejti, mi történt, amikor a Pamphilusért küldve ténylegesen kap némi szerepet a bonyodalom felgöngyölítésében. Ő maga összegzi így a dráma egészére vonatkoztatva is találóan tetteit: *PAR. [...] equidem plus hodie boni / feci imprudens quam sciens ante hunc diem umquam.* (879–880) Knorr úgy véli, hogy a *running slave* topikus drámai elem túlhangsúlyozásával Terentius igyekszik közönsége figyelmét felhívni a drámai cselekmény fikció-voltára, ugyanis ez esetben mintegy a toposz kifigurázásának lehetünk tanúi. Bár Lowe e tanulmányra válaszul írt cikkében kételyeket támaszt afelől, hogy az előbbi motívum mennyire is volt topikus a görög újkomédiában, csupán a római hagyományt figyelembe véve is eléggé tarthatónak látszik a motívumra történő rájátszás gondolata.

Ám mindezeknél is érdekesebb – és némiképp zavarba is ejtő – két, a darab egészén átívelő problematika. Ezekben az esetekben Terentius a drámai cselekmény koherenciájának megbontásával érzékelteti a drámai cselekmény látszat-voltát. De miről is van szó? Parmeno rögtön a darab kezdetén azt állítja, hogy fiatal gazdája, Pamphilus, noha belekényszerült a Philumenával kötendő házasságba, továbbra sem tudta kiverni fejéből korábbi szerelmét, ezért

el-eljárógatott hozzá nősülése után is (157). Ha állítását nem is kérdőjelezi meg, mindenesetre gyengíti, hogy már a történet elején kiderül, hogy szolgálk a darab legpletykásabb figurája (109–112, 409–411). Ugyanakkor a megfogalmazás is roppant félrevezető: utólag szemlélve úgy fest, Parmeno saját vélekedéseit vegyíti ura szavaival, éppen ezért eldönthetetlen, mi történt valójában, s mit tett hozzá Parmeno. A szolga állítását erősítik a szülők célozgatásai (550–556; 710–712; 748) is a házasság után folytatott szerelmi viszonyra, ám ezek is csak hipotetikusak annak ellenére, hogy a két apa komikus módon a Phidippus által felesége, Myrrina fejéhez vágott spekulációt később Myrrina saját állításaként kezeli. Bacchis darab végi megnyilatkozásában viszont épp az ellenkezőjét mondja: esküvel fogadja, hogy megházasodását követően nem is látta az ifjút. Szintén kérdéses azonban, hogy a hetéra nem volt-e esetleg tekintettel egyéni érdekeire, vagy nem „falazott”-e az ifjúnak. Ha a pénzsóvár utcalány motívumára gondolunk, az előbbi, ha a jólelkűére, az utóbbi eshetőség állhat fenn, amennyiben kételkedünk Bacchis szavainak igazságtartalmában. Felmerül tehát az eldönthetetlen kérdés: végül is ki hazudik?

Hasonlóan elgondolkodtató nehézséggel találjuk magunkat szembe Philumena szülési, illetve a gyermek születési idejével kapcsolatban. A darab központi bonyodalma, hogy az ismeretlen támadó Philumenán elkövetett erőszaktevéséből még a nászt megelőzően gyermek fogant, amelynek születése túl korán, a házasság hetedik hónapjában lett esedékes. Így nem teljesen érthető Myrrina Pamphilushoz intézett magyarázkodása sem, amelyben arra céloz, hogy a külvilág számára a szülés következtében sem válik nyilvánvalóvá a házasságtörés ténye, mert Pamphilus és Myrrina tudják csupán, hogy a fiú nem hálta el a nászt közvetlenül nősülése után (392). Azonban a hét holdhónap utáni szülés meglehetősen korinak mondható, de mindenképpen gyanús. Phidippus ennek ellenére feleségével való veszekedése során megemlíti, hogy a lány *suo*

tempore hozta világra gyermekét. Ez valóban igaz is, hiszen Bacchis darab végi monológiájában közvetve ki is nyilvánítja, hogy tíz hónappal ezelőtt fogant a gyermek (822–825), Phidippusnak azonban az incidensről nem lehet tudomása, ahogyan a megkésett nászéjszakaról sem, azt pedig végképp nem gondolhatjuk, hogy a hetedik hónapot tartaná a szülés ideális idejének. Két lehetőség állhat tehát fenn: Phidippusnak vagy fogalma sincs arról, mikor is házasodott meg a lánya (530–531), vagy pedig szándékosan nem akar tudomást venni a nyilvánvalóan felvetődő kérdésekről. Ez utóbbit lát-szik sugallni maga a dráma szövege is (527–529): azt hiszi, amit hinni akar, mint ahogyan Lachesben sem merülnek fel kételyek, amikor meghallja a gyermekáldás tényét. Ezen két lehetőség egyikének elfogadásával tisztázódhatna is a probléma, azonban felmerül még egy nehézség, amelyet az utóbbi mellett állást foglaló Sander M. Goldberg nem vesz figyelembe. Phidippus, amikor is a második felvonás elején a forumra menet kilép házából, mielőtt még összetalálkozna a Sostratát éppen lehordó Lachesszel, visszaszól a házba: Philumenához intézi egy minden bizonnyal korábbi beszélgetést lezáró szavait (243–245). Ha azonban az apa személyesen találkozott és beszélt a lányával, nehezen elképzelhető, hogy ne vette volna észre a lány áldott állapotát. Látjuk tehát, hogy ezen esetben sem deríthető ki, mi is a pontos igazság.

E két jelenséget tekinthetnénk hibáknak is, mint ahogyan Lefèvre tette a korábbi, házasságtöréssel kapcsolatos nehézség kapcsán. Ő ugyanis azt állítja, hogy a következetlenség abból fakad, hogy az eredeti apollodórosi darab és a terentiusi átdolgozás között nem sikerült minden módosítást koherensen beépíteni a latin változatba. Mint-hogy azonban az eredeti darabból alig néhány sor áll rendelkezésünkre, ez a távolabb mutató lehetőségeket figyelmen kívül hagyó feltételezés számomra bizonyíthatatlannak és szegényesebbnek mutatkozik.

Ezen jelenségeket tehát értelmezhetjük a metatheatrális humor megnyilvánulásaiként is. Sőt, mindezen túl akár még azt is

megkockáztathatónak tartom, hogy a dráma szövetének ezen „fel-feslései” másfajta többletjelentést is hordoznak: hisz a darab fikció-voltának érzékeltetéséhez – mint láttuk – nem szükségesek efféle hibák. Így ezeket akár a drámai humor bizonyos fokú átértelmezésének is tekinthetjük. Ahogyan maguk a szereplők részismerettel rendelkeznek saját sorsukat illetően, ugyanúgy mi is csupán a komédia egyik elemévé, egyfajta „külső” szereplőjévé zsugorodunk, hiszen ismereteink szintűgy korlátozottak. Terentius ezzel az antikvitásban szokatlan irodalmi fogást valósít meg: lefokozza a nézőt. Így pedig a nézőben-olvasóban olyan végesség-élmény tapasztalatát kelti, amely az antik közönség számára szokatlan élményt nyújthatott.

Mindezek fényében valójában jól érthető, miért is nem ért el sikert a dráma az antik befogadónál. Sikertelensége – úgy tűnik – bizonyos fokú modernségében rejlik. Témája tragédia és komédia határán egyensúlyozik, a borítékolt szerencsés végkifejlet azonban szinte fel is számolja a tragikus felhangot, hiszen a néző tudja, mire számíton. A darab mégsem katarzissal tetőzi a színházi élményt, hanem egy az antik befogadó számára szinte értelmezhetetlen tapasztalattal, amellyel nem tudott mit kezdeni. Természetesen ez a darab egy viszonylag mélyre ágyazott és továbbgondolt, hovatovább mellékes gondolatszála. Ugyanakkor kiválóan mutatja a terentiusi darabok finomságát, árnyaltságát, és gondolati mélységét. A *Hecyrát* a modern olvasó talán sokkal inkább értékelné tudja, mint az antik közönség.

Bibliográfia

Goldberg, S. M. (ed.): *Terence: Hecyra*. New York 2013.

Knorr, O.: *Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence*. In: P. Kruschwitz – W. Ehlers – F. Felgentreu (eds.): *Terentius Poeta*. Zetemata 127. München 2007, 167–174.

- KNORR, O.: *Theatralisches Spektakel und Metatheater in der Andria und der Hecyra des Terenz*. Gymnasium 115 (2008) 435–451.
- LEFÈVRE, E.: *Terenz' und Apollodors Hecyra*. Zetemata 101. München 1999.
- LOWE, J. C. B.: *Terence and the Running-Slave Routine*. Rheinisches Museum 152 (2009) 3–4, 225–234.
- SLATER, N. W.: *The Fiction of Patriarchy in Terence's Hecyra*. The Classical World 81 (1988) 249–260.

Today the appreciation of Terence's *Hecyra* has become more advantageous than before. This is especially true of Terence as a poet, thus in place of making attempts to reconstruct the Greek original the researches now pay more attention on exploring the poetical toolkit of the Terentian oeuvre. In my paper I made an attempt on collecting the metatheatrical elements of the afore mentioned comedy and – as far as it goes – highlight other parts of the text in this drama which attest Terence's talents as a poet and his determining role in the development of the genre and also its significance for the reader of the present. Beside the metatheatrical allusions on the level of words we take notice of the problem of the so-called *running slave* motif, and furthermore some of those failures in the text of the drama which are scattered throughout this work.

VÁMOS Violetta

A Zalán futása szerelmi szálának antik előzményei

Vörösmarty Mihály *Zalán futása* című eposzának filológiai vizsgálata sokféle szöveggel való konkordanciát bizonyított be: az eposz szövegelőzményének tekinthető Homeros *Iliasa*, Vergilius *Aeneise*, Anonymus *Gesta Hungarorum*, Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelme*, Torquato Tasso *Megszabadított Jeruzsáleme*, az *Ossziáni dalok*, Aranyosrákosi Székely Sándor *Székelyek Erdélyben* című eposza és Dugonics András *Etelka Karjelben* című regénye is. Dolgozatomban egy eddig felderítetlen, Ovidius *Metamorphoses*ének első könyvében található Daphné-történetből származó szövegátvétellel foglalkozom, és az ezen szöveggel való kapcsolat által fölvetett problémákra fókuszálva igyekszem fölterképezni a szöveg értelmezésének új perspektíváit, különös tekintettel az eposz szerelmi szálára és annak harmadik tagja, a délszaki tündér motiváltsága problematikusságára.

A *Zalán futása* mint eposz műfajiségében, eszközeiben és szövegének szintjén egyaránt szorosan kapcsolódik az antikvitáshoz. Loósz István és Csengeri János körülbelül hetven szövegátvételt

azonosított az *Ilias* alapján, míg Kiss Ernő az *Aeneis*ből átvett szövegrészleteket gyűjtötte össze. Újabb megfontolás alapján Adamik Tamás Lucanus *Pharsalia* című eposzával is rokonítja a mű szövegét.

Vörösmarty ifjúkori olvasmányairól és fordításkísérleteiről egyaránt sok ismerettel rendelkezünk. Ezt írja Zádor György kérésére elkészített önéletrajzában:

„A hatodik iskolában már jobb könyveket olvastam. Baróti Aeneisét, Rájnis Eclogáit, Virág Horatius-leveleit, s némely Ódáit, a' mi kiváltképpen megtetszett tisztasága, s könnyedsége miatt. Olvastam nagy örömmel Révayt is. Ekkor minden gyakorlatom abban állott, hogy magyar Elégiákat írtam, s némely Epigrammákat. Még ez többnyire száraz verselés volt.”

Vörösmarty ifjúkori fordításkísérleteivel többen foglalkoztak részletesen, összegyűjtve, melyik évben milyen szerzőket fordított. Szöveggyűjteménye a grammatikai iskolában föltehetően a *Ratio Educationis*ban meghatározott Molnár János *Chrestomathiája* volt, a poétai és a rhétor osztályban pedig Chompré hatkötetes válogatása, a *Selecta Latini*, tankönyve pedig a Dominique de Colonia és Joseph Jonvency *De arte Rhetorica et Institutionum Poeticarum*-a. Ifjúkori fordításai javarészt az ezekből a könyvekből ismert szerzők műveiből válogatnak: Vergiliusból, Horatiusból, és súlyozottan Ovidiusból.

Latinból való fordításai között találhatóunk egy Vergilius-ekloga parafrázist, három Horatius-ódát és Ovidius-műveket: 1815-ben a *Fasti*ből az Arión-történetet fordította le – amely történetet a *Chrestomathia* is tartalmazta –, az 1816-ból származó Botond-töredéke pedig a *Thuróczy-krónikából* származó története mellett szintén a *Fasti* eljárásait alkalmazza. Egy 1817-ből származó ódája az *Epistulae ex Pontó*ból idéz egy sort (*Omnia sunt hominum tenui pendentia filo*), 1818-19-ben pedig lefordította a *Heroides*ben található *Leander Heróhoz*, illetve a *Penelope Ulixeshez* című leveleket. Ezen töredékek mellett Mosonyi József említi a Brisits Frigyes által

két változatban? közölt Álom barlangjának a leírását, amely szintén a *Metamorphoses* XI. könyv 592–615. sorában található szöveg. Toldy Ferenc is kiemel egy Hadúr-ra vonatkozó szöveghelyet (*magas égi leányok / megtörlék kezeit 's szép homloka térét*), amelynek előzményét az *Ilias*ban és a *Metamorphoses*ban is fölfedezni véli; továbbá Szauder József is azon a véleményen van, hogy Vörösmartyra a legnagyobb hatással antik olvasmányai közül Vergilius és Ovidius voltak.

Tóth Dezső szerint: „valószínű, hogy Vörösmarty mítosz-teremtő fantáziájának mozgatói között ott húzódnak fiatalkori Ovidius-fordításainak emlékei is, mint például az Álom barlangjának leírása.” Tóth tehát a többi tanulmánnyal ellentétben tulajdonít némi jelentőséget az Ovidius-fordításoknak, azonban nem hívja föl a figyelmet néhány Ovidiusra erősen emlékeztető szövegrészletre.

Logikusnak tűnik, hogy az ifjúkori fordítások szerzőinek művei visszacsengenek a *Zalán futása* soraiban is. Bár a *Zalán futásának* intertextualitását az előzetes tanulmányok részletesen földerítették, az Ovidius-reminiszcenciákról és ovidiusi motívumokról viszonylag kevés említést tesz a szakirodalom. Ami azért is meglepő, mert jól látható a költő fiatalkori zsengei esetében, hogy míg Vergilius és Horatius elvétele fordul elő Vörösmarty fordításaiban, addig Ovidius műveiből több különálló részletet is lefordított. Továbbá a *Zalán futása* kétszázhat személyneve között előforduló több ovidiusi névalak is fölhívja erre a figyelmet, például *Arkas*, *Lykaón*, *Phaeton* vagy *Philémón*.

A *Zalán futása* szerelmi szála különlegesnek tekinthető, mivel epizódszerűen épül bele a mű cselekményébe, és emiatt tartalmilag nem is befolyásolja azt. Több tanulmány megemlíti, hogy Vörösmarty a *Zalán futása* érzelmes cselekményelemeit a *Megszabadított Jeruzsálemből* vehette.

A szerelmi szál három szereplőhöz köthető: Hajnához, Huba vezér hajadon leányához; Etéhez, Ond vezér elsőszülött fiához;

és az isteni eredetű Délszaki tündérhez, aki a *Zalán futása* mitológiájába illeszkedve az Éj és a Hajnal fia. A szerelmi szál leírása a műben Hajna bemutatásával kezdődik; Etét ugyan már korábban, a magyar harcosok felsorolásakor megismerhetjük, a szerelmi szál egyik fontos résztvevőjévé Hajna bemutatása után válik. Így tehát Hajna érzésein keresztül rajzolódik ki az érzelmi motívum, mivel megtudjuk róla, hogy viszonzottan szerelmes Etébe, a nagyreményű ifjú harcosba, aki Hajna hős apjának, a honfoglaláskor érdemeket szerzett Hubának méltó utódja lehet Hajna életében. Hajna mind Hubához, mind Etéhez méltó: ifjú, deli szűz, aki tiszteli apját, megvédi testvéreit, és csak egyetlen férfit szeret szívéből. Ehhez a szerelmi motívumhoz kapcsolódik a Délszaki tündér Hajna iránti viszonzatlan szerelme, aki kisgyermekkorában találkozott a szintén gyermek Hajnával. Együtt játszadoztak az erdőben, fogadalmat tettek egy újabb, későbbi találkozásra, azonban a Délszaki tündér akkor jön el újból, amikor Hajna már Etébe szerelmes. Bár Hajna elfelejti a tündért és neki tett fogadalmát, a tündér érzelmi időközben szenvedélyes szerelemmé változnak. Ez tehát a szerelmi háromszög, amelyből a Délszaki tündér kerül ki vesztesen, hiszen Hajna Etét választja többször is a mű során, aki végül túlélve az alpári csatát visszatérhet szerelméhez családot alapítani.

A szerelmi háromszög problematikussága

Az eposz szerelmi háromszöge azonban már problematikusnak tekinthető, az is kérdéses, nevezhetjük-e ezt a motívumot szerelmi háromszögnek. A Délszaki tündér isteni lényként való jelenléte nem teljesen motivált, mivel a műben szereplő istenek általában a konkrét hadi princípiumokat testesítik meg, pl. Hadúr a harci jószerencsét, Ármány a harci balszerencsét. Az eposz egyik cselekményszálában, az ütközet leírásában nincs a tündérnek értelmezhető szerepe, a szerelmi

szál alakulásában pedig szinte nem is vesz részt: gondoljunk csak arra, hogy Ete nem is tud a tündér létezéséről, Hajnának pedig meg sem fordul a fejében, hogy a tündért válassza. A korábbi tanulmányok egy része ezt a nem egészen motivált történetelemet azzal magyarázza, hogy a Délszaki tündér alakjában a költő saját magát festette meg, a tündér Hajnával való viszonyában pedig Etelka iránti viszonzatlan szerelmét. Ez a válasz azonban túlságosan leegyszerűsíti ennek az igen összetett szerkesztési módnak a miértjét: az életrajzi hagyomány egyik anekdotikus motívuma ugyanis aligha szolgálhat konzekvens válasszal arra vonatkozólag, hogy mi a szerepe a délszaki tündér szerelmi bánatának egy viszonzott és hamarosan beteljesülő szerelem közvetlen közelében, amikor annak sem felbomlásában, sem további alakulásában semmiféle szerepe nincsen. A mű ezen a ponton való problematikussága miatt szerencsés volna, ha válaszolhatnánk arra, hogy vajon mely irodalmi hagyományba illeszkedik bele a délszaki tündér és Hajna különös relációja.

Hajna karaktere

Hajna karaktere kiemelt fontosságú a *Zalán futásában*: ezt Kiss Ernő tanulmánya is rámutat arra, hogy az eposzban elhangzó három invokáció közül az egyik Hajna bemutatásakor ékelődik a szövegbe. Hajna alakját a tanulmányok többféleképpen igyekeztek azonosítani, karakterét Perczel Etelkán kívül egyéb híres irodalmi szereplőhöz hasonlítani, azonban egy erőteljesebbnek látszó hasonlóság is felvethető: mégpedig Daphné alakja Ovidius *Metamorphoses*-éből.

Szerb Antal véleménye szerint az Etelka-élmény Vörösmartynál pusztán szimbolikus volta miatt jelentős, Hajjas Béla szerint azonban „ennek az epedő szerelemnek első igazi irodalmi gyümölcse a *Zalán futásának* Hajnája. Hajna alakját Etelkáról mintázta meg,

a kedélymozgalmait azonban nem Ete alakjába objektiválta – hiszen Ete boldog szerelmes – hanem a Délszaki tündér alakjához fűzte.”

Az első énekben találkozunk ezzel a rövid részlettel, amely Hajna bájára hívja föl a figyelmet. A fönti három sor feltűnő hasonlóságokat mutat az Apollo elől menekülő Daphnéről szóló sorokkal.

Meg ne sebezétek könnyű kis lábait átkos
Tüskék 's rút kórók; ti hajoljatok ifju virágok
'S gyenge füvek deli Hajna' piros talpának alája
(*Zalán futása*, I. 396–398.)

Hajnát a szakirodalom sokféleképpen próbálta már értelmezni, különféle karakterekkel rokonítani. Bodányi Aranka szerint például Hajna alakja a középkori lovagregény nemeshölgyére hasonlít. A mű első kéziratában Hajna neve még Kolma volt, amely névalakot Vörösmarty Kazinczy Ossian-fordításából vette. Érdekes azonban megvizsgálni Hajna daphnéi tulajdonságait is.

Daphne alakja Ovidiusnál hasonlít Dianára, Apollo testvérére: az erdei szűz vadászistennő, aki ijjal a kezében járja az erdőt. Hajna pedig az erdőben járó Daphné tulajdonságait idézi föl. Apollo büntetésből lesz szerelmes az örök szüzességet áhító erdei nimfába, hasonlóan viszonzatlanul, mint a Délszaki tündér Hajnába. Hajna és a Délszaki tündér kapcsolata tehát utal Daphné és Apolló kapcsolatára. Van azonban Daphnének egy még a szűziségre-vágyakozásánál is fontosabb szimbolikus jelentése: Apollótól menekülvén babérfává változik, amely növény később Apollo egyik legfontosabb ismertetőjelévé lesz: a költészet jelképévé koszorúként a homloka körül.

A következő szövegben hasonló motívumot láthatunk megjeleni hasonló szövegkörnyezetben: Apollo taktikája, ahogyan megpróbálja rávenni szerelme viszonzására Daphnét, emlékeztet a Délszaki tündér elkeseredett próbájára.

Jajj nekem! El ne zuhanj; lábad, mit sérteni vétek,
 Föl ne sebezze tövis; kínod valahogy ne okozzam.
 Vad csalitokba szaladsz. Kérlek, fuss óvatosabban,
 Mérsékeld a futást: mérsékelem én is az üzést.
 (Átváltozások, I. 508–511. ford. Devecseri Gábor)

Az előbbi részletek szövegszerűen is hasonlítanak a Daphne-történetre, és allúzióknak is tekinthető Hajnának a Délszaki tündérhez fűződő kapcsolata és Daphne Apollóval való relációja. Fölmerül azonban a kérdés: mennyiben befolyásolja ez az új szövegelőzmény magának a műnek az értelmezését?

Délszaki tündér

1. Napisten

A Délszaki tündér Hajnával való kapcsolatában azonosítható Apollóval. Délszaki, azaz a délhez mint napszakhoz kötődő princípium. Míg Apollo a görög mitológiában a tudomány, a gyógyítás, a nappal és az ifjú férfierő istene, addig a római mitológiában már gyakorta azonosították Heliosszal, a napistennel. Délszaki tündér maga is egyfajta napistennek tekinthető, már pusztán származását tekintve is: szülei az Éj, és a Hajnal. A fönti részletből kiderül, hogy bár nincs szerepe az alpári ütközetben, isteni mivoltában mégis meghatározható. Szavai fölidézik Apollo *Metamorphoses*-beli bemutatkozását: Tiszta verőfényt is beboríthat éji homállyal, azaz uralkodik a fény és a sötétség fölött. Bodányi Aranka a Délszaki tündér alakját Ovidius *Metamorphoses*-éből ismert Phaeton alakjához hasonlítja. A Délszaki tündér ugyanis csillagot lop apjától, a Hajnaltól, ami hasonló Phaeton történetéhez, aki vezetni akarja apjának, Heliosnak a szekerét. Phaeton mint előkép meg tudja támasztani az

előbbieken fölvetett apollói párhuzamot, mivel Phaeton Heliosnak, a *napnak*, a római vallás szerint Apollónak a fia. A két történetben pedig egyaránt valamiféle olyan tulajdon birtoklásáról van szó, amelyekre nem tehet szert az utód, mert az vagy nem elég erős, vagy pedig nem méltó rá. Így tehát Helios fia, Phaeton is szorosan kapcsolódik a naphoz, akárcsak maga Apollo.

2. A költészet

A Délszaki tündér alakjában a költészet motívuma is szerepet játszik. Szerb Antal írja le *Zalán futásáról* írt esszéjében, hogy Lehel alakjában a kürt motívumának kiemelése metapoetikus utalásnak is tekinthető, mivel gyermekkorában isteni donumként kapta gyermekjátékát, a sípot, amikor pedig fölserdült, az isteni tündérhez könyörgött, hogy az növessze meg egykori játékát az erőteljes férfihoz illő eszközzé, így született meg Lehel kürtje. Amint az a fönti részletből kiderül, a Délszaki tündérnek is van egy sípja, aminek kézenfekvő értelmezése a költészetre való utalás. Ezzel a síppal a tündér a természetet is uralma alatt tartja, ami szintén Apollóra enged következtetni.

Összegezve kijelenthetjük, hogy Vörösmarty *Zalán futása* című eposzát bár több részletes filológiai vizsgálatnak alávetették, a műben még mindig felfedezhetőek eddig ki nem mutatott hatások. Dolgozatomban arra tettem kísérletet, hogy a fent említett ovidiusi szöveghelyek tükrében új értelmezési tartománnyal bővítssem ki az eposz szerelmi motívumát, amelynek segítségével talán közelebb kerülhetünk annak értelmezéséhez. A mű további vizsgálata az ovidiusi szövegek tükrében újabb szövegátvételekre deríthet fényt, amelyek a mű komplexebb értelmezéséhez is hozzásegíthetik a kutatókat.

Bibliográfia

- ADAMIK T.: *A Zalán futása szerkezete és üzenete I.* Magyartanítás (2006) 6–12.
- ADAMIK T.: *A Zalán futása szerkezete és üzenete II.* Magyartanítás (2006) 5–11.
- BODÁNYI A. (ed.): *Ete és Hajna epizódja Vörösmarty Zalán futásában.* Budapest 1908.
- CSENGERY J.: *Homeros.* Budapest 1907.
- CSENGERY J.: *Vergilius a magyar költészetben.* ItK 1931, 24–37.
- GYULAI P. (ed.): *Vörösmarty autobiográfiai jegyzetei, melyeket Zádor kérésére 1824-ben írt.* In: Vörösmarty minden munkái. Pest 1864. XII. 537.
- HAJAS B.: *Vörösmarty és Perczel Etelka.* Irodalomtörténeti füzetek. Budapest 1931.
- HORVÁTH K. – TÓTH D. (eds.): *Vörösmarty Mihály Összes Művei 2. Kisebb költemények I. (1826-ig).* Budapest 1960.
- HORVÁTH K. – TÓTH D. (eds.): *Vörösmarty Mihály Összes Művei 4., Nagyobb epikai művek I.* Budapest 1963, 384–420.
- HORVÁTH K.: *A klasszikából a romantikába.* Budapest 1968, 54–88, 275–355.
- KERÉNYI K.: *Görög mitológia.* Budapest 1977.
- KISS E.: *Vörösmarty és Vergilius.* Keresztény Magvető (1902) 92–102.
- MOSONYI J.: *Az ifjú Vörösmarty.* Budapest 1943.
- PÁL J.– ÚJVÁRY E. (eds.): *Szimbólumtár.* Budapest 1997.
- SZAUDEK J.: *Vörösmarty pályája = A romantika útján.* Budapest 1961.
- SZERB A.: *Vörösmarty-tanulmányok.* Budapest 1930.
- SZÖRÉNYI L.: „*S hű a haladékony időhöz*”: *Kompozíció és történetiszemlélet a Zalán futásában.* In: G. Staud – Kerényi F.: „Ragyognak tettei”. Tanulmányok Vörösmarty Mihályról. Székesfehérvár 1975.
- TOLDY F.: *Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály épikus munkájáról.* Pest 1827.
- TÓTH D.: *Vörösmarty és a Zalán futása.* IT (1956) 39–51.
- TÓTH D.: *Vörösmarty Mihály.* Budapest 1974.

Mihály Vörösmarty, one of the greatest Hungarian romantic poets' first significant opus is the *Zalán futása* epic poem. According to the opinion of the researchers there are various origins of the *Zalán futása*: Homer's *Iliad*, Vergil's *Aeneid*, the *Poems of Ossian*. But the young Vörösmarty really loved the poetry of Ovid, the famous antique poet. In my dissertation I try to collect the items of Ovid in the *Zalán futása*.

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM



OFFICINA FÖRSTERIANA

Az ovidiusi *Halieutica* eredetiségének kérdéséhez

Előadásom témája a *Halieutica* című 134 rossz állapotú sorban fennmaradt, halászatról szóló tanköltemény-töredék. A költemény szerzőjéről csak idősebb Plinius nyújt nekünk kapaszkodót: ő a *Naturalis Historia* 32. könyvében azt írja, hogy a *Halieuticát* Ovidius írta száműzetése idején, halála előtt nem sokkal. A költemény hitelességét már korán megkérdőjelezték, és amikor a 12–13. században összeállították az Ovidius-corpusokat, azok nem tartalmazták a *Halieuticát*. A nemzetközi kutatás még nem igazán döntötte el az eredetiség kérdését, hazai szakirodalom pedig az irodalomtörténeti összefoglalásokon kívül egyáltalán nincs.

A szöveget tartalmazó legkorábbi kéziratot Jacopo Sannazaro (latin nevén Actius Syncerus), reneszánsz költő és tudós fedezte fel Közép-Franciaországban 1502-ben. A pre-Karoling minuszkulákkal írt 8–9. századi kézirat a *Versus Ouidi de piscibus et feris* címet viseli. Miután Sannazaro megtalálta a kéziratot, a költeményt tartalmazó oldalakat a *Codex Vindobonensis* 277-be fűzték, amit ma

a Osztrák Nemzeti Könyvtárban őriznek. Egy későbbi, 9. századi kézirat a Francia Nemzeti Könyvtár tulajdonában lévő *Codex Parisinus Lat. Thuanus 8071*-ben található, továbbá a 16. századból is rendelkezünk három kézirattal.

A szöveg nagyon rossz állapotban van. Sok a hiányos rész, és J. A. Richmond szerint az a feltételezés sem alaptalan, hogy egyes sorok talán nem is az eredeti helyükön vannak. Valószínűleg nincs meg a költemény eleje, minthogy hiányzik az invocatio – benne esetleg dedicatióval – és a propositio is, amiket joggal várhatnánk el egy didaktikus költeménytől. Ezenkívül hiányos a 10. és 25. sor, súlyosan sérült a 127. sor, sorok hiányozhatnak a 85. és 127. sor után, és a vers egy gondolat közben szakad meg. A meglévő szöveg olvasását nem csak a szöveg hiányok, hanem a fennmaradt szöveg romlott állapota is megnehezíti.

A költemény címe kapcsán, ahogy a szerzőséggel kapcsolatban is, forrásként egyedül csak Pliniusra hagyatkozhatunk, aki a *Naturalis Historia* 32. könyv 11. caputjában azt írja: *Mihi videntur mira et quae Ovidius prodidit piscium ingenia in eo volumine, quod halieuticon inscribitur...* Plinius alapján a költemény címe tehát *Halieuticon (Liber)* lehetett. A halászatról szóló didaktikus költemények kapcsán a *Halieutica* címet Athénaios adja meg a *Deipnosophistában*. A költemény eredeti címére vonatkozóan nincs több információnk; ha Ovidius más címet adott befejezetlen művének, akkor az valószínűleg a költemény első soraival együtt veszett el. A kézirati hagyományban *Versus Ovidi de piscibus et feris* címen szerepel a költemény, a *Codex Ambrosianus S. 81*-ben található kéziratot leszámítva, amely megtartotta a Plinius által megadott *Halieuticon* címet.

Az ovidiusi szerzőség legfőbb támasza – ahogy az már korábban is szóba került – idősebb Plinius *Naturalis Historiában* tett tanúvallomása. Plinius már az első könyvben is megemlíti Ovidius nevét ott, ahol felsorolja azokat a szerzőket, akiket a 32. könyvéhez forrásként

felhasználta. A 32. könyvben, amely a vízi élőlényekből készített orvosságokról szól, kétszer is felmerül a költő neve és halakról szóló munkája. Plinius először a 32. könyv 11-13. caputjában beszél a *Halieuticáról*, ahol igen pontosan idézi a költemény 9-től 48-ig tartó sorait: a *scarusról* (9–18), *lupusról* (23–26, 39–42), *muraenáról* (27–30, 43–45), *polypusról* (31–37), *mugikról* (38–39), *anthiasról* (46–48) szóló sorok tartalmi kivonatát nyújtja. Itt a felsoroltak sorrendje is megegyezik azzal, amit a *Halieutica*-ban találunk. A sorból Pliniusnál csak a *sepia* (19–22) maradt ki, de van egy kisebb különbség a *muraenáról* szóló második részben is. Itt Plinius azt írja, hogy *muraenae amplius devorant quam hamum, admovent dentibus lineas atque ita erodunt. A Halieutica* pedig azt, hogy *nec proprias vires nescit muraena nocendi | auxilioque sui, morsu nec comminus acri | deficit aut animos ponit captiva minacis*. Plinius tehát nem teljesen azt idézi, ami a *Halieutica*-ban található, hanem mintha továbbgondolná és konkretizálná a költő által lefestett képet. Ezt a kisebb eltérést leszámítva Plinius semmi olyat nem idéz a *Halieuticából*, aminek ne lennének jelenleg is a birtokában.

A második Ovidiusról szóló rész az 152. caputban található, és így hangzik: *His adiciemus ab Ovidio posita animalia, quae apud neminem alium reperiuntur, sed fortassis in Ponto nascentia, ubi id volumen supremis suis temporibus inchoavit*. Ez az a passzus, ami arról tanúskodik, hogy Ovidius a száműzetése alatt és a halála előtt nem sokkal kezdte el a *Halieuticát*.

Ovidiust Kr. u. 8-ban Augustus császár rendelete alapján kiutasították Rómából, és a Fekete-tenger partján található Tomiba száműzték. A *relegatio* oka a mai napig tisztázatlan, Ovidius a *Tristiában* az állítja, hogy száműzetése okával mindenki tisztában van, ezért ő nem idézi fel azt (Ov., *Trist.* 4, 10, 99–100). Tomiba a következő év tavaszán érkezett meg, és Kr. u. 17 végén vagy 18 elején bekövetkezett haláláig mintegy 9–10 évet töltött ott. A kutatás a Tomiban eltöltött időt a költő harmadik alkotói korszakának

tekinti. Száműzetése alatt Ovidius folyamatosan reménykedett, hogy majd hazatérhet Rómába, és ez a remény alkotói tevékenységére is jelentős hatással volt. A költészet a száműzetésben egyrészt vigaszul szolgált számára, másrészt eszköz volt, melynek segítségével megbocsátást próbált nyerni, hogy visszatérhessen Rómába. Ez sajnos nem sikerült neki, és *relegatió*jának csak halála vetett véget. A száműzetés ideje alatt két nagyobb és két kisebb művet alkotott: a *Tristia* (*Keservek*) és az *Epistulae ex Ponto* (*Levelek Pontusból*) című elégiagyűjteményeket, az *Ibis* című támadó költeményt és Plinius tanúsága szerint a *Halieuticát*. Ehhez a korszakhoz köthető továbbá, hogy Ovidius elkezdte átdolgozni a *Fasti*t Germanicusnak ajánlva azt. Ha valóban Ovidius írta a *Halieuticát*, akkor valószínűleg azt a *Fasti* átdolgozása előtt kezdte el megírni, és amiatt is hagyta félbe, halála azonban mindkettő befejezésében meggátolta.

Ahogy arról korábban is szó esett, már a 12-13. században megkérdőjelezték, hogy valóban Ovidius írta-e a *Halieuticát*. Nem ez volt az egyetlen ilyen ovidiusi költemény: Lachman, Haupt, Birt és Skutsch például a *Consolatio ad Liviam* és a *De medicamine faciei feminae* című műveket is elutasították az Ovidius-corpusból, melyeket nem vélték elég jónak ahhoz, hogy Ovidius költeményei legyenek.

Minthogy Plinius szavait azonban nem lehetett figyelmen kívül hagyni, háromféle elgondolás született azok értelmezéséről: (1) a költemény egy Plinius ideje utáni hamisítvány, ami a természettudós idézeteire épül; (2) Plinius tévesen tulajdonította Ovidiusnak a szerzőséget, és a *Halieutica* egy másik szerző első századi munkája; (3) valóban Ovidius írta a költeményt.

A *Halieutica* kapcsán több lehetséges szerző neve is felmerült az idő folyamán. A 17. században Barth azt feltételezte, hogy Olimpius Nemesianus írta a költeményt, Vlitius pedig Grattiusnak tulajdonította azt. A 18. században Wernsdorf egy bizonyos felszabadított rabszolgát, Veidiust nevezett meg szerzőként. Nicolas Eloi

Lemaire azt állította, hogy egy római lovag, L. Axius Naso – aki Pompeius idejében közismert volt halastavairól – egyik felszabadított rabszolgája írta a *Halieuticát*, és a felvett Naso *cognomen* miatt Plinius összekeverte őt Ovidiusszal.

L. P. Wilkinson *Ovid recalled* című 1955-ös munkájában Birt egyik tézisént vette elő, hogy Plinius tévedését igazolja: ahogy Lucanus, Statius és Martialis tévesen tulajdonították Vergiliusnak a *Culexet*, úgy Plinius is tévesen tulajdonítja Ovidiusnak a *Halieuticát*.

Az ilyen feltételezéseknek a vers témája is alapot adhatott, sokan különösnek tartották ugyanis, hogy Ovidius valóban egy olyan szöveget írt volna, ami a halak természetéről és a halászatról szól. De Saint-Denis ezzel kapcsolatban úgy vélekedik, hogy miután Ovidiust száműzték Rómából, elveszetnek és magányosnak érezte magát, amire a *Tristiában* és az *Epistulae ex Pontóban* is többször találhatunk utalásokat, így a *Halieutica* valószínűleg egyfajta menekülési vers, ahogy a *Tristia*, az *Epistulae ex Ponto* és az *Ibis* is: a költő ezekkel vigasztalta magát a magány hosszú óráiban. A *Tristiában* is azt írja a költő, hogy *detineo studiis animum falloque dolores* (Ov., *Trist.* 5, 7, 39).

A másik ok, ami miatt például Birt, Housman, Wilkinson, Richmond és Duckworth is tagadták a pliniusi tanúvallomás értékét az az, hogy úgy gondolták, a költemény alapjaiban nem felel meg Ovidius verselési szokásainak. Ezt számos ponton tetten érhetőnek vélték, például a metrikai és prozódiai eltérések, a nem-ovidiusi szókinchasznaolat, az ismétlések, és a felsorolások kötoszóhasználatára. Housman például úgy gondolta, hogy a költeményben olyan metrikai nehézségek vannak, melyek bizonyára feltűntek volna Pliniusnak, ha ezt a *Halieuticát* olvasta volna. A 46. sorban az *anthias his, tergo quae non uidet, utitur armis* hexameterjére például azt írja, hogy: „Plinius számára... nem lett volna kevésbé bámulatos látványosság, mint a Vezúv kitörése.” (Housman 1907: 275–77). Duckworth is metrikai alapon utasította el Ovidius szerzőségét.

Ő a *Halieutica* első négy verslábának metrikai szerkezetét hasonlította össze a más ovidiusi művekben szereplő arányokkal. Megfigyelte még, hogy a *Halieutica* szerzője bővelkedik spondeusokban, főleg az első lábokban, ahol Ovidius leginkább dactilusokat használ, ahogy a *Metamorphoses*-ben is, ahol az első láb mindig daktilus. A száműzetés többi munkájával kapcsolatban azt állapította meg, hogy azok metrikailag eltérnek a *Halieuticától*.

Akik kiállnak Ovidius szerzősége mellet, azok is elismerik, hogy a költemény tartalmaz következetlenségeket, de több magyarázatot is nyújtanak arra, hogy ezek miért lehetnek jelen. Az egyik feltevés az, hogy a hibák egy része a vers befejezetlenségéből adódik, amit Ovidius minden bizonnyal átdolgozott volna, halála miatt azonban erre már nem volt lehetőség. Mivel a *Halieuticát* Ovidius hagyatékából adhatták ki, az is előfordulhatott, hogy az csak egy nehezen olvasható vázlat volt, és az átírás során olyan hibák is keletkeztek, melyek eredetileg nem voltak jelen a költeményben. Egy másik megközelítés az, hogy a *Halieutica* verselése azért különbözhet a többi Ovidiusi munka verselésétől, mivel didaktikus költemény, amelyre általában más epikus költeményektől eltérő verselés jellemző.

Owen Plinius *Naturalis Historiában* tett utalását döntő jelentőségűnek vélte, ami eleve kizár minden kétséget a szerzőséggel kapcsolatban. Elképzelhetetlennek tartotta, hogy Plinius bárkivel is összetéveszthette volna Ovidiust, és úgy gondolta, hogy senki nem lehetett volna elég zseniális ahhoz, hogy egy ilyen kaliberű munkát hamisítson. Ezzel kapcsolatban De Saint-Denis is megjegyzi, hogy bár Plinius nem volt költő, de ha ezek az anomáliák valóban olyan szembetűnőek voltak, ahogy azt a modern metrikusok hiszik, akkor minden bizonnyal a történeti és retorikai irodalomban is jártas Plinius rájött volna, hogy nem Ovidius írta a *Halieuticát*. A *Halieutica* Owen szerint egy olyan költemény, amit a száműzött költő élete vége felé saját szórakoztatására írogatott, és a többi

megkérdőjelezhető részt ő is annak tulajdonította, hogy Ovidius nem tudta befejezni a művet.

De Saint-Denis egyrészt felhívta rá a figyelmet, hogy a költemény csupán egy 134-soros töredék, melyből 38 sor halfelsősorlás, ahol a halak nevét valahogy el kellett helyezni a daktilikus hexameterben, ami egyáltalán nem lehetett könnyű feladat. Másrészt úgy vélte, hogy a formák és színek, gesztusok és attitűdök pontos és kifejező leírása nagyon is ovidiusi, és hogy ebben a töredékben is tetten érhető az Ovidiusra jellemző dinamizmus és képszerűség. A *Halieutica*-ból jellemző ovidiusi képként leginkább a lovakkal (66–74) és kutyákkal (75–82) kapcsolatos sorokat szokták példaként idézni.

Az ovidiusi szerzőség egyik kiemelkedő támogatója Filippo Capponi, aki 1972-ben egy két kötetes, 615 oldalas monográfiát jelentetett meg a *Halieuticáról*, melynek 162 oldalas bevezetésben a mű autenticitását védelmezi. A *Halieutica irodalmi értéke és stílusa* című alfejezetben Capponi szókincsbeli egyezésekkel igyekszik alátámasztani álláspontját, mely egyezéseket alighanem konkordanciák alapján gyűjtött össze. A szerző az általa felderített párhuzamokról nem ad további elemzést; annak bizonyítékeként szerepelteti azokat, hogy a költemény még e töredékes formájában is Ovidius munkájának tekinthető. Párhuzamaival kapcsolatban meg kell jegyezni azt is, hogy olykor nemcsak a szövegbeli kötések szoros értelemben vett lexikai egyezései szerepelnek köztük, hanem, bár igen kis számban, de tematikai egyezésekre is hoz párhuzamokat a szerző. A *Halieutica*-ban található *vitulus... qui nondum gerit in tenera iam cornua fronte* részre Capponi a következő példákat hozza:

Lucr. 5, 1034: *cornua nata prius uitulo quam frontibus extent*

Verg. *Georg.* 2, 372: *dum frons tenera inprudens laborum*

Hor. *Od.* 3, 13, 4: *cui frons turgida cornibus*

Ov. *Met.* 15, 596: *cornua fronte gerit...*

Ov. *Met.* 7, 363–364: *... qua Coae cornua matres | gesserunt...*

Ov. *Am.* 3, 4, 19: centum *fronte* oculos, centum ceruice *gerebat*
 Ov. *Met.* 13, 772–773: ... <<lumenque, quod unum | *fronte geris* media...>>
 Ov. *Met.* 8, 883–884: *cornua*, dum potui; nunc pars caret altera telo *frontis*...
 Grat. *Cyng.* 489: praeueniunt *teneraque* extrudens *cornua fronte*.

Úgy véltem, hogy érdemes lehet ismét elővenni a témát felhasználva a modern szövegadatbázisok és keresési metódusok adta lehetőségeket. A teljes szövegre kiterjesztendő vizsgálat mintájaként az első 22 sor szókinccsét elemeztem a *Bibliotheca Teubneriana Latina* (BTL) adatbázisa segítségével. Ennek során sikerült részben kiegészítenem a Capponi által elemzett helyek eredményeit, részben pedig további lehetséges párhuzamokat is feltártam.

A szókinccsvizsgálat eredményei az első 22 sorra

1. Csak ovidiusi párhuzam:	4 hely
2. Ovidiusnál és más költőknél is megtalálható:	12 hely
3. Nem ovidiusi költői párhuzam:	11 hely
4. Költői és prózai párhuzamokkal is rendelkezik:	11 hely
5. Csak prózai párhuzamok / előzmények:	2 hely
6. Prózai előzmény és ovidiusi párhuzam:	2 hely
7. Nincs előzmény:	12 hely

Munkám során arra következtetésre jutottam, hogy az Ovidiusnál és más költőknél is szereplő valamint az ovidiusi párhuzammal nem rendelkező helyek száma közel azonos, és az elsőnél csak néhány olyan találat van, ami szorosabban köthető Ovidiushoz: ilyen például az *accepit legem*, ami klasszikus költők közül Horatiusnál szerepel még, a *sub unda*, ami sorzárlatként Ovidiusnál szerepel a legtöbbször és a *vomit illa cruorem*. A *Halieutica* szerzőjének egyediségét mutatja, hogy a szókinccsvizsgálat számos olyan találatot is

hozott, melynek nincs ismert előzménye, és van néhány olyan kifejezés is, amit úgy tűnik, hogy a szöveg szerzője a prózából emelt át a költészet nyelvébe.

Capponi mégoly alapvető jelentőségű kutatásai ellenére is ezen a területen, úgy tűnik, hogy szelektált, és az ovidiusi szerzőség elfogadásának preconcepciójához keresett lexikai (és, mint említettük, jóval kisebb mértékben) tematikai párhuzamokat. A mintaként kiválasztott szövegegység vizsgálata jelenleg abba az irányba mutat, hogy a szöveg szókincsének és kötéseinek jellegzetességei távol állnak attól, hogy egyértelmű érvként szolgáljanak az ovidiusi szerzőség mellett, persze saját eredményeimet (és ugyanígy Capponi eredményeit is) a hiányzó, illetve sérül sorok is befolyásolhatják, ezért célra vezető lehet az alapos lexikai vizsgálatot a későbbiekben kiterjeszteni az egész költeményre.

Bibliográfia

- Adamik T.: *Római irodalom a kezdetektől a Nyugatrómai Birodalom bukásáig*. Pozsony 2009, 374–394.
- Capponi, F.: *P. Ovidii Nasonis Halieuticon (Roma Aeterna II)*. Leiden 1972.
- De Saint-Denis, E.: *Ovide Halieutiques (Les Belles Lettres 217)*. Paris 1975.
- Duckworth, G. E.: *The Non-Ovidian Nature of the „Halieutica”*. *Latomus* 25 (1966) 756–768.
- Housman, E. A.: *Versus Ovidi de Piscibus et Feris*. *CQ* 1 (1907) 275–278.
- Kraus, W.: *s. v. Ovidius Naso*. *RE* XVIII. 2. (1942) 1907, 58–1971, 16.
- Owen, S. G.: *Notes on Ovid's Ibis, Ex Ponto Libri, and Halieutica*. *CQ* 8 (1914) 254–271.
- Radford, R. S.: *The Ovidian Authorship of the Lygdamus Elegies*. *CPh* 22 (1927) 356–371.
- Richmond, J. A.: *The Halieutica Ascribed to Ovid*. London 1962.
- Wilkinson, L. P.: *Ovid recalled*. Cambridge 1955.

The topic of my paper is the authenticity of Ovid's 134 lines long didactic poem fragment, the *Halieutica*. Pliny the Elder is the only source in the question of the authorship: in the 32nd book of *Naturalis Historia* he writes that this poem was written by Ovid during his exile, not long before he died. The international research has not decided yet about the authorship. I would like to summarize the current opinions about the authorship and the results of the vocabulary analysis of the first 22 lines of the poem with the database of the *Bibliotheca Teubneriana Latina* (BTL). In my paper I mention the possibility of correcting the recent studies of Capponi.

Pomponius Mela *De Chorographiá*jának keltezési kérdése

Pomponius Mela *De Chorographia libri tres* című földrajzi munkájának datálása a mű reneszánszkori újrafelfedezésétől kezdve egészen a mai napig vitatott. A viták során két számottevő elmélet látott napvilágot: Az egyik elképzelés szerint a mű valamikor Kr. u. 41–42-ben keletkezett, vagyis Caligula uralkodása alatt, míg a másik szemlélet a munka Kr. u. 43–44-es keletkezését valószínűsíti, tehát a *De Chorographiá*t Claudius-kori alkotásnak tekinti. A kutatók sokáig úgy gondolták, hogy a mű a Caligula-korban keletkezett, Az utóbbi évszázadban azonban ez a nézet megváltozott, és szinte kizártnak tartják a mű Caligula-kori keletkezését. Feltevésem szerint azonban ez utóbbi, mára már meghaladottnak számító elmélet ugyancsak helytálló lehet. Lássuk, hogy miért!

A britanniai hadjárat és a diadalmenet

A munka keltezésének fő problémája, hogy a szerző életéről szinte alig vannak biztos adatok, illetve a *De Chorographia* kevés pontosan datálható eseményt említ. A probléma feloldásához azonban ezekre az eseményekre kell támaszkodnunk, mert egy datálási kérdést nem lehet az alapján eldönteni, hogy a két császár közül, melyik volt nagyobb bolond, sem az alapján, hogy a két császár közül melyik méltóbb arra, hogy kiérdemelje a szerző dicsérő szavait.

A *De Chorographia* esetén a legbiztosabb támpontot a 3. könyv 49. *caputjában* említett britanniai hadjárat jelenti. A *caput Britannia, aperit* és *victor* szavai arról árulkodnak, hogy a hadjárat sikeres volt. Az imént említett adatokból többen helyesen arra következtettek, hogy a *De Chorographia* Caligula vagy Claudius császár uralkodása alatt keletkezett, mert e két *princeps* folytatott hadjáratot Britannia ellen. Frick meglátása szerint, ha a 3. könyv 49. *caputja* Caligula britanniai hadjáratára utal, akkor a mű Kr. u. 41–42-ben keletkezett, ha a másik *princeps* hadjáratára, akkor Kr. u. 43–44-ben. Mivel azonban Caligula britanniai hadjáratára Kr. u. 40-ben került sor uralkodása pedig Kr. u. 41 januárjában ért véget, úgy vélem, hogy a Kr. u. 41–42 közötti időintervallumot Kr. u. 40–41-re kell módosítanunk, tehát a hadjárat alapján a műnek valamikor Kr. u. 40 és Kr. u. 44 között kellett keletkeznie.

További támpontot jelent, hogy a szerző a *caput* végén megemlíti egy diadalmenetet, melyre a *declaraturus* participium alapján még nem kerülhetett sor. E két tényezőnek köszönhetően megállapítható, hogy Mela munkája csak akkor utalhat Caligulára, ha két feltétel teljesül egyidejűleg: szükséges egy sikeres britanniai hadjárat és egy közelgő *triumphus*. Ez a két feltétel azonban a szakirodalom szerint Caligula esetében nehezen teljesülhet, mert Caligula nem ért el tényleges sikereket Britanniában, ráadásul a *princeps* csak *ovatiót*, vagyis egy kisebb diadalmenetet tarthatott. A *De Chorographiával*

foglalkozó kutatók ezekből az adatokból arra következtettek, hogy a sikertelen hadjárat és az *ovatio* alapján egyértelmű, hogy a mű Claudius korában keletkezett. Nem tekinthetünk el azonban attól a tényről, hogy a 3. könyv 49. *caputjában* említett *triumphusra* még nem került sor, vagyis a szerző nem tudhatta, hogy a *princeps* a *triumphus* helyett csak *ovatiót* fog tartani. A jövőben bekövetkező diadalmenet említése tehát nem bizonyítja egyértelműen a mű Claudius korára való datálását, mivel Suetonius szerint Caligula *triumphust* ígért Rómának. Az *ovatio* alapján tehát nem zárható ki a *De Chorographia* Caligula korára való keletzése.

Az *ovatio* kérdésköre azonban önmagában nem igazolja, hogy a vizsgált szakasz utalhat Caligulára uralmára is, mivel a *triumphus* előfeltétele minden esetben egy sikeres hadjárat volt, Caligula britanniai hadjárata pedig nem ért el tényleges sikereket. A *princeps* germaniai hadjárata után seregét a La Manche-csatorna déli partjainál vonultatta fel, feltehetőleg Boulogne térségében, azonban a csatornán nem kelt át seregével. Figyelmet érdemel azonban, hogy Suetonius szerint egy britanniai fejedelem, Cynobellinus fia, Adminius átpártolt Caligulához, és ezt az eseményt a *princeps* a szenátushoz küldött levelében Britannia behódolásaként értékelte. Suetonius *De vita Caesaruma* alapján tehát Mela utalhat Caligula hadjáratára, mert Caligula üzenete attól függetlenül, hogy nem tükrözi a valóságot, azt állítja, hogy a *princeps* tényleges sikereket ért el Britanniában. Ezért cáfolható az az érv, hogy csak mert Caligula hadjárata nem volt sikeres Britanniában, és sosem tartott *triumphust*, Mela kizárólag Claudius uralkodása alatt írhatta művét, a szerző ugyanis Caligula visszaérkezéséig nem szerezhettek tudomást arról, hogy a Rómába küldött követek hamis sikerekről számoltak be. Nem dönthető tehát el, hogy Mela Caligula fiktív sikeréről vagy Claudius valós eredményeiről ír munkájában, ezért aztán a 3. könyv 49. *caputjából* kirajzoló történelmi események alapján a datálás kérdése sem dönthető el, hiszen a szerző mindkét *princeps*re utalhat munkájában.

A druidizmus betiltása

A Claudius-kori keletkezés mellett további érvként jelenik meg a druida vallás betiltása, amire Mela, a szakirodalmi állítások szerint, a 3. könyv 18. *caputjában* utal. Ez érv azonban több okból sem állja meg a helyét. Az első problémát az időrend okozza, ugyanis a 3. könyv 49. *caputja* alapján valószínű, hogy a *De Chorographia* Britannia meghódításával egy időben, tehát Claudius esetében Kr. u. 43–44-ben keletkezett. Claudius druidaellenes tevékenységére viszont csak a britanniai hadjáratot követően került sor, tehát Mela Kr. u. 44 körül semmiképp sem utalhat egy jóval később bekövetkezett eseményre. Komolyabb problémát jelent, hogy az idézett szöveghely még csak említésszerűen sem utal a druidizmus betiltására, Mela mindössze arról tesz említést, hogy a druidák titokban, távol eső helyeken osztják meg tudásukat. A felsorakoztatott érvek alapján úgy vélem, hogy a 3. könyv 18. *caputja* semmiképp sem befolyásolhatja a mű datálási kérdését, azonban a felsorolt tévedések miatt a 3. könyv druidákról szóló értekezése további vizsgálatokat igényel.

Principum maximus

A datálás kérdésének másik fontos eleme a *principum maximus* kifejezés. Az uralkodó megnevezésének ez a módja rendkívül pozitív, épp ezért többen úgy vélik, hogy Caligula szeszélyes természete miatt aligha érdemelte a szerzőtől ilyen dicséretet. Jőmagam azonban úgy vélem, hogy ez a nézőpont téves, mert a korban teljesen megszokott volt az uralkodó dicsérete, attól függetlenül, hogy kiérdemelte-e azt, vagy sem. Caligula életetésére Suetonius is említ egy példát: *Ego in actis Anti editum invenio. Gaetulicum refellit Plinius*

quasi mentitum per adulationem, ut ad laudes iuvenis gloriosique principis aliquid etiam ex urbe Herculi sacra sumeret. (Suet. Cal. 8)

Véleményem szerint ez alapján megkérdőjelezhető az a megállapítás is, hogy a *principum maximus* nem utalhat Caligulára.

Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy miért nem nevezi meg a szerző munkájában az általa egyébként ismert uralkodót. Lehetséges, hogy a *principum maximus* kifejezést úgy interpretáljuk, hogy Mela éppen az uralkodóról alkotott véleménye miatt nem nevezi meg a *princeps*-et. Ebből két dolog következhet: a pozitívabb az, hogy Mela szerint a *princeps* valóban a *principum maximus*, mert megnyitja Britanniaát a birodalom számára. E tette annyira ismert, hogy felesleges is név szerint említeni, mert úgyis mindenki tudja, kiről van szó. A másik az, hogy Mela azért használja a *principum maximus*-t, mert nemcsak, hogy nem büszke korának *princeps*-ére, hanem feltehetően tart is tőle, vagyis a *principum maximus* megfogalmazás korántsem őszinte, mindazonáltal rendkívül ügyesen oldja meg, hogy a szerző megtegye a *princeps* iránti hódolat nélkülözhetetlen gesztusát, ugyanakkor éppen a hízelgő frázis használatával éri el, hogy a *princeps* neve feledésbe merüljön. Az utóbbi Suetonius Caliguláról szóló életrajza alapján korántsem zárható ki, a *De vita Caesarum* Caligulára vonatkozó 34. *caputjának* egy részlete pontosan megvilágítja, hogy mi indíthatta Melát erre a megoldásra.

Az is lehetséges azonban, hogy Mela a *principum maximus* fordulatot komolyan gondolja, és éppen az elért eredmény jelentősége miatt mulasztja el a *princeps* megnevezését. Megítélésem szerint a vizsgált szöveghelyen a római világfelfogás *De Chorographiára* gyakorolt hatása érhető tetten. A római világtkép szerint a lakott világ határát az *Oceanus externus*on fekvő *Thule*, a birodalom északi határát pedig az *Oceanus externus* jelentette. A Brit-szigetet a rómaiak külön kontinensnek tartották, így az, hogy Britannia a Római Birodalom részévé vált, egyben azt is jelentette egy római polgár számára, hogy a birodalom túlnőtt az európai kontinens északi

határain, a *princeps* meghódította és a birodalom részévé tette az óceánt. Úgy vélem, e jelentős esemény kétségtelenül felkeltette a korabeli geográfus érdeklődését, és a világról alkotott addigi római képben beálló gyökeres változás a *princeps* személyétől függetlenül is kiválthatta Mela dicsérő szavait. Ez elégséges, hogy megmagyarázzuk vele, a szerző miért nem említi meg munkájában név szerint is a *princeps*et: a *principum maximus* körülírással Mela a *princeps*et az esemény jelentősége miatt élte, s a *princeps* magasztalása éppúgy vonatkozhat Caligulára, mint Claudiusra. Összességében véve tehát téves az a meglátás, hogy a *principum maximus* kifejezés segít meghatározni a munka keletkezési idejét.

Összegzés

A *De Chorographia* datálása korántsem olyan egyértelmű, mint amennyire a szakirodalom állítja. Noha a kérdést általában lezártnak és megoldottnak tekintik, úgy tűnik, a rendelkezésünkre álló adatok alapján valójában nem eldönthető, mert a *De Chorographia* Claudius és Caligula korára is keltezhető. Biztosan csupán azt állíthatjuk, hogy a *De Chorographia* valamikor Kr. u. 40 és Kr. u. 44 között keletkezett.

Bibliográfia

- Barrett, A. A.: *Caligula the Corruption of Power*. London – New York 2001.
- Batty, R.: *Mela's Phoenician Geography*. JRS 90 (2000) 70–94.
- Brodersen, K.: *Pomponius Mela: Kreuzfahrt durch die Alte Welt: Zweisprachige Ausgabe von Kai Brodersen*. Darmstadt 1994.
- Grüll T.: *A principátus geopolitikai propagandája*. Ókor 7/3 (2008) 56–65.
- Grüll T.: *Róma és a külső óceán*. Specimina Electronica Antiquitatis 6 (2009).

- Frick, C.: *Ueber die Abfassungszeit der Chorographia des Pomponius Mela*. Philologus 33 (1874) 741–42.
- Parroni, P.: *Pomponii Melae De chorographia libri tres*. Roma 1984.
- Romer, F. E.: *Pomponius Mela's Description of the World*. Ann Arbor 1998.
- Roth, C. L.: *C. Suetoni Tranquilli Quae Supersunt Omnia*. Lipsiae 1904.
- Silberman, A.: *Pomponius Mela: Chorographie. Texte établi, traduit et annoté par A. Silberman*. Paris 1988.
- Wiśniewski, R.: *Deep Woods and Vain Oracles: Druids, Pomponius Mela and Tacitus*. Palamedes 2 (2007) 143–156.
- Wissowa, G.: *Die Abfassungszeit der Chorographia des Pomponius Mela*. Hermes 51/1 (1916) 89–96.

The fascinatingly-written geographical work of Pomponius Mela, the *De Chorographia libri tres* has been rediscovered in the age of renaissance, and it's dating is controversial ever since. For a long time, the researchers thought that it was written during the Caligula regime, but at the end of the 19. century this opinion has been overshadowed by a theory that dates the work into the Claudius regime instead. By reconsidering the theories and arguments around the question, I realized that the overshadowed theory is not certainly incorrect. What is more, it could be as correct as the newer one. As a result, I date the work between 40–44 AD. Furthermore I noticed, that some studies connected with the druids place the creation of the work to the year 54 AD, which brings up more misunderstandings.

NÁDAY Ádám

Aurelius Victor *Origo Gentis Romanae* című művének stilometriai elemzése

Bevezetés

Előadásom célja bemutatni a Sextus Aurelius Victor neve alatt fennmaradt *Origo gentis Romanae* című mű elemzését egy nem hagyományos eljárás, a stilometria segítségével. A vizsgálatnak több célja is van:

- Megerősíteni, vagy megcáfolni azt az elméletet, miszerint az *Origo gentis Romanae* két részből lett összeállítva.
- Megállapítani, vajon az *Origo gentis Romanae* stílusa beleillik-e az Aurelius Victor neve alatt fennmaradt gyűjteménybe (Tehát, hogy ugyanaz-e a szerzője, mint a többi műnek).
- Ha az előző kérdésre negatív a válasz, akkor kísérletet tenni az *Origo gentis Romanae* szerzőjének megállapítására.

1. A vizsgált művek

Az *Origo gentis Romanae* Itália őstörténetét meséli el Saturnus uralkodásától Róma alapításáig. Egy három műből álló korpusz részeként maradt fent, amelynek tagjai az *Origo*-n kívül a *Liber de viris illustribus urbis Romae* és az *Aurelii Victoris Historiae abbreviatae* (közismertebb nevén a *Caesares*) címen szerepelnek. Ez a *Historia Tripertita* néven is emlegetett összeállítás tévesen egy Kr. u. IV. századi római szerző, Sextus Aurelius Victor neve alatt maradt fent, holott a három mű közül csak az utolsót, a *Caesares*t írta biztosan ő. A három művet valószínűleg a IV. században szerkesztették össze. Az így kapott gyűjtemény lefedi a római történelmet a mondai őstörténelemtől egészen Kr. u. 360-ig. Mindhárom műnek valószínűleg külön szerzője volt, illetve feltételezik, hogy az összeszerkesztő egy negyedik személy lehetett.

2. A stilometriáról

A stilometria (a. m. stílusmérés) az irodalmi stílus elemzése statisztikai módszerekkel, leggyakrabban egy mű szerzőjének meghatározása céljából. Bár eredetileg szépirodalmi művekre alkalmazták, ma már olyan egyéb írásos anyagok vizsgálatát is végzik stilometriai eszközökkel, mint például interneten keletkezett szövegek: blogok, e-mailek, Twitter-bejegyzések és hasonlóak, vagy szoftverek forráskódjai. Többek között a klasszika-filológiában, illetve a közép- és neolatin irodalom kutatásában is használt és bevált eszköz. A gondolat, hogy egy irodalmi kérdés megválaszolására egy matematikai módszert, a statisztikát alkalmazzák, először a XIX. század második felében bukkant fel. A következő évtizedekben a szöveg többféle tulajdonságát próbálták ki stilometriai mutatóként (pl.: átlagos

szóhosszúság, átlagos mondat és tagmondathosszúság), de ezek a próbálkozások nem voltak sikeresek.

A XX. század második felében a számítógépek elterjedésével átalakult a statisztika és ezért a stilometria is. Több adatot, gyorsabban és pontosabban tudtak feldolgozni és ez igaz volt a szöveges adatokra is. Nem csoda, hogy a stilometria talán legnagyobb hatású alapküve is ebben a korszakban született. Ez Charles Frederick Mosteller és David Wallace 1964-ben megjelent könyve, melyben az ún. *Föderalista értekezéseket* elemzik. A kutatópáros a funkciószavakra fókuszált a kutatásban. A funkciószavak a beszéd olyan összetevői, melyek önmagukban nem hordoznak jelentést, szerepük a mondatok összetartása (pl. kötőszavak, névelők, névutók, elöljárószók) és ezért függetlenek a szöveg témájától. A szerzőpáros 30, a szövegekből kinyert funkciószó eloszlását elemezte, és azt az eredményt kapták, hogy a funkciószavak kiválóan alkalmasak az egyéni stílusok elkülönítésére. Az általuk alkalmazott módszer annyira sikeresnek mutatkozott, hogy az azóta eltelt ötven évben a stilometriai elemzések körében domináns a funkciószavak használata.

3. Stylometry with R

Az R egy számítógépes programozási nyelv és szoftverkörnyezet statisztikai számítások céljára. Széles tárházát nyújtja a különféle statisztikai és ábrázolási technikáknak és könnyen bővíthető. Nyílt forráskódú, ingyenes, többféle operációs rendszeren futtatható. Az R kiválóan alkalmas szöveges állományok statisztikai elemzésére is (pl.: szövegbányászat).

Ezt a tulajdonságot használja ki a Computational Stylistics Group (Maciej Eder, Jan Rybicki és Mike Kestemont) kutatócsoport által

fejlesztett Stylometry with R nevű programcsomag, amely négy különálló R szkriptből áll:

- Stylo: Ez a fő eszköz a csomagban. Főkomponens analízist (PCA), klaszteranalízist (CA), sokdimenziós skálázást (MDS) és bootstrap konszenzus fa elemzést (BCT) képes végezni.
- Classify: különféle osztályozásokat tud elvégezni.
- Rolling Delta: többszerzős műveket képes elemezni és elkülöníteni a szakaszokat szerző szerint.
- Oppose Test: két szövegtörzs közötti különbséget elemzi.

A vizsgálatok során a Stylo szkriptet használtam.

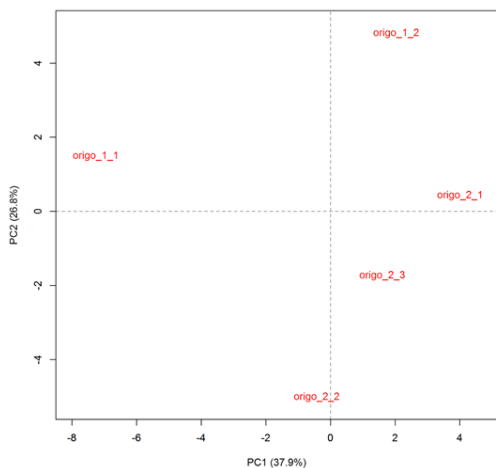
4. Főkomponens-analízis

A főkomponens analízis (Principal Component Analysis – PCA) a legrégebbi és legismertebb többváltozós statisztikai eljárás. 1901-ben találta fel Karl Pearson, majd 1933-ban fejlesztette tovább Harold Hotelling. Az eljárás a dimenziószám csökkentésére használható. Hogy ezt elérje a főkomponens analízis az eredeti változókat átalakítja át új, nem korreláló változókká, az úgynevezett főkomponensekké. A folyamat során minimális az adatvesztés, az első néhány főkomponens egyesíti magában az eredeti változók információit és segítségével eredetileg rejtett hatások figyelhetőek meg. Az első két főkomponens grafikusán megjeleníthető koordinárendszerként, egyfajta árnyékként a sokdimenziós térnek. Alkalmazási területe igen széleskörű: pszichológia, meteorológia, biológia, mérnöki tudományok, stb. A főkomponens analízis legeredményesebben csak azonos, vagy közel azonos hosszúságú szövegeken alkalmazható.

5. Vizsgálatok

5.1. Első vizsgálat

Az első vizsgálat célja eldönteni, vajon két részből szerkesztették-e egybe az *Origo gentis Romanae*-t. A 9. caput végén feltűnő váltás figyelhető meg a szövegben. Az első kilenc fejezetben igen gyakoriak a szó szerinti Vergilius idézetek, de a tizedik caputtól kezdve egyetlen egy sincs, illetve az idézetek formája is változik: szó szerinti helyett tartalmi. A vizsgálatot főkomponens analízis segítségével végeztem a Stylometry with R programcsomag *stylo* szkriptjével. A 10. fejezetnél kétfelé vágtam az *Origo*-t. Az így kapott két fájl hosszúsága közti eltérést mintavételezéssel küszöböltem ki, ezért minden szöveg 800 szavas darabokra (mintákra) lett osztva. Ennek hátránya, hogy a minta kis mérete csökkenti a pontosságot. A leggyakoribb 50 szó előfordulási gyakorisága képezte a számítások alapját.



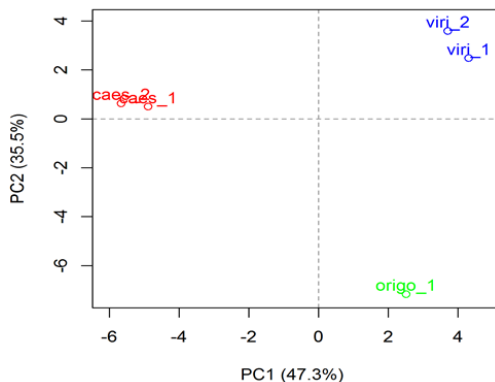
Az első (PC1) és második főkomponens (PC2) együtt az összes variancia 64,7%-át fedte le, ami nem ad lehetőséget pontos

elemzésre. Ennek ellenére megfigyelhető, hogy bár a minták eltérnek egymástól, de a köztük lévő távolság nagyjából egyenlő, kivéve az origo_1_1 címkéjű minta, ami az *Origo gentis Romanae* első 800 szavát takarja. Összességében az 1. vizsgálat eredménye látszólag az, hogy az *Origo gentis Romanae* első 9 fejezete stilisztikailag gyengén eltérő a többitől, de ez az eredmény óvatosan kezelendő, mivel a vizsgált szöveg szavainak száma is elég alacsony és ebből következően a minták szószámai még alacsonyabbak: 800 szó, de 1000 szó alatt a pontosság erősen romlik.

5.2. Második vizsgálat

A második vizsgálat célja eldönteni, hogy a Sextus Aurelius Victor neve alatt fennmaradt korpusz egységes-e, azaz, hogy ugyanazon szerző tollából származik-e a három mű (*Origo gentis Romanae*, *De Viris Illustribus*, *De Caesaribus*). A vizsgálatot főkomponens analízis segítségével végeztem a Stylometry with R programcsomag stylo szkriptjével.

Az *Origo* és a két másik szöveg hosszúsága közti eltérést mintavételezéssel küszöböltem ki, ezért minden szöveg 4200 szavas darabokra (mintákra) lett osztva. A leggyakoribb 50 szó előfordulási gyakorisága képezte a számítások alapját.



Az első (PC1) és második főkomponens (PC2) együtt az összes variancia 82,8%-át fedi le, ami elég jó pontosságot eredményez. Az eredmény (a hagyományos vizsgálatokkal összehangban) alátámasztja azt az elméletet, miszerint a három művet három különböző szerző írta.

A leggyakoribb ötven szó közé nem csak funkciószavak kerültek, hanem tartalomszavak is, de ezek nem befolyásolták a végeredményt, ellenben jelenlétük érdekes megfigyelésekre ad alkalmat. Az *imperium* gyakori használata császárkorról szóló műre szerzőjére jellemző, míg a *consul* gyakoribb a köztársaság koráról szóló műben. A római őstörténelemről szóló műre a városalapítások miatt lehet jellemzőbb az *urbem* gyakoribb előfordulása.

5.3. Harmadik vizsgálat

A harmadik vizsgálat célja az *Origo gentis Romanae* szerzőjének meghatározása stilometria segítségével. Mivel nincsenek konkrét jelöltek a szerzői szerepre, ezért a császárkori történetírókat vettem be a vizsgálatba. Kizártam a keresztény szerzőket, mivel a mű egy szóval sem említi a kereszténységet, ami pogány eredetre utal. Azoknál a szerzőknél, akiknek több könyvnyi írásuk is fennmaradt, egy válogatást raktam össze, lehetőleg úgy, hogy a műveik elejéből, közepéből és végéből is legyen egy-egy könyvnyi szöveg. A vizsgálatot főkomponens analízis segítségével végeztem a Stylometry with R programcsomag stylo szkriptjével. A vizsgálatban a következő művek vettek rész:

- Ammianus Marcellinus: *Historiae* 14., 20., 25., 31. könyv
- *Epitome de Caesaribus*
- Eutropius: *Breviarium*
- Festus: *Breviarium*
- Florus: *Epitome*

- *Origo gentis Romanae*
- Tacitus: *Annales* 1., 12., 15. könyv
- Tacitus: *Historiae* 1., 3., 5. könyv
- Velleius Paterculus: *Historiae Romanae* 1., 2. könyv

A vizsgálat eredménye szerint az *Origo gentis Romanae* Velleius Paterculus közelében található, főleg annak első mintájával mutat hasonlóságot, ami lényegében a *Historiae Romanae* teljes első könyvét takarja. Szintén a közelében található Eutropius.

Összegzés

Az első vizsgálat eredménye szerint az *Origo gentis Romanae* első 9 fejezete valóban mutat stílusbeli eltérést a mű többi részéhez képest, tehát nem csak az idézetek forrásai és formái különböznek a két rész között. A második vizsgálat eredménye alátámasztja az eddigi ismereteinket a Sextus Aurelius Victor neve alatt fennmaradt korpusz egységességével (vagy inkább az egységesség hiányával) kapcsolatban, miszerint a három művet három különböző szerző írta. A harmadik vizsgálat érdekes eredményeket hozott: többféle beállítással is elvégezve a méréseket kiderült, hogy az *Origo gentis Romanae* stílusához Velleius Paterculus stílusa áll a legközelebb. Az, hogy az Origo szerzője Velleius Paterculus lenne nem zárható ki teljesen, legalábbis kronológiailag lehetséges, mivel az Origo legkésőbbi forrása Verrius Flaccus, aki kortársa volt Velleius Paterculusnak. Az eredmény szerint a második esélyes jelölt, Eutropius, időben közelebb élt az Origo feltételezett keletkezési idejéhez. Az Origo és a két szerző kapcsolata további vizsgálatok tárgyát képezheti.

Bibliográfia

- Adamik, T.: *Római irodalom : a kezdetektől a Nyugatrómai Birodalom bukásáig*. Pozsony 2009, 720.
- Binongo, J. N. G. – Smith, M. W. A.: *The application of principal component analysis to stylometry*. *Literary and Linguistic Computing* 14/4 (1999) 445–466.
- Burrows, John F.: *Computers and the study of literature*. In: C. S. Butler (ed): *Computers and Written Texts*. Oxford 1992, 167–204.
- Delcourt, C.: *Stylometry*. *Revue Belge de Philologie et D'histoire* 80/3 (2002) 979–1002.
- Eder, M. – Kestemont, M. – Rybicki, J.: *Stylometry with R: a suite of tools*. In: *Digital Humanities 2013. Conference Abstracts*. Lincoln 2013, 487–489.
- Gruendel, R. – Pilchmayr, F. (eds.): *Sexti Aurelii Victoris liber de Caesaribus : praecedunt Origo gentis Romanae et Liber de viris illustribus urbis Romae, subsequitur Epitome de Caesaribus*. Leipzig 1970.
- Holmes, D. I.: *Authorship Attribution*. *Computers and the Humanities* 28/2 (1994) 87–106.
- Hotelling, H.: *Analysis of a complex of statistical variables into principal components*. *Journal of Educational Psychology* 24/6 (1933) 417–441.
- Juola, P. – Sofko, J. – Brennan, P.: *A Prototype for Authorship Attribution Studies*. *Literary and Linguistic Computing* 21/2 (2006) 169–178.
- Juola, P.: *Authorship Attribution*. *Foundations and Trends in Information Retrieval* 1/3 (2008) 233–334.
- Momigliano, A.: *Some Observations on the “Origo Gentis Romanae.”* *The Journal of Roman Studies* 48 (1958) 56–73.
- Mosteller, F. – Wallace, D.: *Inference and disputed authorship: The Federalist*. Reading – Massachusetts 1964.
- R Core Team: *R: A Language and Environment for Statistical Computing*. Vienna 2013. <http://www.R-project.org> 2015. 03. 30.
- Rudman, J.: *Authorship Attribution: Statistical and Computational Methods*. In: K. Brown (ed.): *Encyclopedia of Language and Linguistics*. New York 2006, 611–617.

The so-called *Origo gentis Romanae* is a short historiographic work about the foundation of Rome starting with Saturn and finishing with Romulus. It is questionably attributed to the late Roman historian (AD IV. century) Sextus Aurelius Victor, because It was found in the manuscripts alongside with two other works (the *Liber de viris illustribus urbis Romae* and the *Aurelii Victoris Historiae abbreviatae*) attributed to the aforementioned writer. These three together are often called the *Historia Tripartita*. I tried to answer three questions about this corpus: Are the *Origo gentis Romanae* composed from two separate pieces? Did Sextus Aurelius Victor write the *Origo gentis Romanae*? If not then who did? To answer these questions I used the method of stylometry, the statistical analysis of texts. With the open source software package called *Stylometry with R*, I applied a multivariate statistical method, the Principal Component Analysis on the texts. The result of the first analysis was that the *Origo gentis Romanae* was not composed from two separate pieces. The second analysis yielded that author of the *Origo gentis Romanae* and the author of the other two work in the corpus could not be the same person. The third analysis revealed that the literary style of the *Origo gentis Romanae* is similar to the style of Velleius Paterculus and Eutropius, at least based on the selection of the works of late Roman historians.

ZSÓTÉR Szabolcs

Lukianos és a szkíták – a görög identitás kérdése a 2. században

A második szofisztika idején alkotó Lukianos munkásságával kapcsolatos kutatás talán leginkább meghatározó kérdései a következők: vajon Lukianos teljes mértékben elmerült a múltban (*mimésis*-ben), tudomást sem véve saját jelenéről, avagy éppen ellenkezőleg, műveit csak a 2. század szellemi irányzatainak ismeretében lehet behatóan megismerni? A „vitaindító” munkát az előbbi, hagyományos felfogás szellemében Jacques Bompaire írta, míg a másik szemléletnek több jelentős képviselője is akadt az évek során.

A tradicionalista, avagy retorikai irányzat legfőbb ismérve, hogy a szövegek *topos*ainak és különböző műfaji újításainak bemutatására helyezi a hangsúlyt. Emellett nem számol azzal, hogy Lukianos esetleg saját korára is utalhatott, vagy ha mégis, ezt a szempontot akkor sem tartja további vizsgálódásra érdemesnek. Kétségtelen, hogy a második század szofistáit erősen foglalkoztatta a hagyomány, valamint a retorikában rejlő manipulációs lehetőségek. Mindez azonban általánosan jellemző a korra – ha a kutatást kizárólag erre

a két elemre korlátozzuk, csak a felszín kapargatjuk. Hagyomány és retorika Lukianos életében is kiemelkedő szerepet játszott, de akárcsak a második szofisztika alkotóit, az ő tevékenységét is erősen befolyásolták a közönség elvárásai. A Római Birodalom elérte anyagi lehetőségeinek csúcspontját, az ott élő, kultúrförlényének egyértelműen tudatában lévő görögség pedig önazonosságát vélte és akarta felfedezni az ékesszólásban. Lukianos csakúgy, mint a kor legtöbb szónoka, szükségképpen visszanyúlt a hagyományhoz, viszont a többséggel ellentétben, mint ahogyan látni fogjuk, nem a megszokott módon illeszkedett korának kulturális áramlatába.

A görögség vívmányai egyre inkább beépültek a Római Birodalom mindennapjaiba, nem utolsó sorban Hadrianus vagy Traianus beavatkozásainak köszönhetően. A görög műveltség, a *paideia* bárki számára megszerezhető volt. Elismertségéhez és népszerűségéhez nagyban hozzájárult, hogy *paideia*, vagyis meghatározó kulturális tőke birtokában és azzal visszaélve bármelyik római polgár népszerűsége, ismertsége, befolyásra tehetett szert. Lukianos pedig ezt a helyzetet támadja műveiben: a *paideia* látványossággá való lealacsonyítását. Csakhogy megoldást nem tud kínálni, ráadásul művei ugyanabból a kulturális közegből származnak, amelyet folyamatosan elítél, áldozatait ugyanaz az eszmevilág és retorika teszi célponttá, és maga is ugyanazt a nyelvet használja, amit műveiben kigúnyol. Műveinek egyik legjellemzőbb tulajdonsága éppen ez a „bűnrészesség”, és az abból fakadó önirónia.

A lukianosi életművön belül elkülöníthető egy önálló szövegcsoporthoz, amelynek elemzése talán közelebb vihet Lukianosnak a hellén identitás elsajátításával kapcsolatban vallott felfogásához. A szóban forgó dialógusokban művelt szkíták szerepelnek, s talán nem véletlen, hogy a szíriai Kommagénéből származó szerző éppen rájuk osztotta a főszerepet.

Lukianos három dialógust szentel a szkítáknak (*A szkíta vagy a jövevény, Toxaris vagy a barátság, Anacharsis vagy a testedzésről*):

a főszereplők mindhárom műben görögökkel kerülnek kapcsolatba, a dialógusok pedig kronológiai sorrendben következnek egymásra. A szoros kapcsolat a három dialógus között már a mindhárom szövegben előforduló közös szereplők alapján is nyilvánvaló. A három szkíta-szöveg keletkezését néhányan Lukianos szónoki tevékenységével kötik össze. Robinson úgy véli, hogy a három dialógus egy makedóniai körút során nyilvánosan el is hangzott, a téma legalább is alkalmas volt arra, hogy elnyerje a közönség tetszését, ugyanakkor hozzáteszi, hogy a szerzőről igen csekély számú kortárs feljegyzés maradt fenn az utókor számára. Philostratos *A szofisták élete* című munkájában még csak meg sem említi Lukianost, az egyes művek esetleges előadásáról pedig szinte semmilyen adat nem áll rendelkezésünkre.

A szkíta dialógusokkal kapcsolatos szakirodalom másik visszatérő feltevése szerint a művekben Lukianos saját korának szónoki gyakorlataira reflektál. Whitmarsh második szofisztikáról szóló könyve oldalakon át elemzi ezt a dialógusokat átszövő közös szálát, de akad egy, a témával részletesebben foglalkozó tanulmány is. Mi is pontosan ez a közös szál? A *paideia*, melyre Lukianos úgy reflektál, hogy a görög hagyománynak a barbárokról, nevezetesen a szkítákról alkotott negatív és pozitív képét sajátos módon egyaránt felhasználja. S miközben így tesz, akarva-akaratlanul eszünkbe jut a szerző származása, hiszen ő maga is barbár, hellenizált szír volt. De vajon mit gondol saját származásáról Lukianos? Szégyenkezve próbálja leplezni, vagy éppen ellenkezőleg, büszke rá? Szert tehet-e egyáltalán barbár létére a *paideiára*? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ a három szkíta-szöveg kapcsán.

A szkíta vagy a jövevény 11 fejezetből álló rövid *prolalia*, amit Lukianos bevezetésnek szánhatott a másik két dialógushoz. Ha követjük a hagyományos kronológiai sorrendet, akkor itt találkozunk legelőször Anacharsis és Toxaris alakjával, akik később külön-külön főszereplői lesznek majd a róluk elnevezett dialógusoknak. Anacharsis

a görög irodalmi hagyomány rendkívül összetett alakja. görögök között szinte mindenki ismerte ezt a bölcs szkítát: Hérodotos is beszámol róla 4. könyvében, az úgynevezett szkíta-*logos*ban. Lukianos változatában Anacharsis azért utazik Athénba, hogy megismerje a görögök kultúráját. Ám alighogy megérkezik a városba, a görögök kinevetik ruházata miatt, ráadásul senkihez sem tud szólni, mert nem ismerik a nyelvét. Anacharsis ezért úgy dönt, hogy azonnal hazatér. Ám ekkor véletlenül összetalálkozik Toxarisszal. Bár előtte nem idegen a szkíta öltözék, ő maga olyan mértékben hellenizálódott, hogy Anacharsis már fel sem ismerte benne a szkítát. Mint a fentiekből is látszik, Anacharsis ezúttal a műveletlen szkíta képében jelenik meg, míg az idegenekkel kapcsolatos másik *topos*, a „művelt barbárt” Toxaris jeleníti meg. történet folytatásában Toxaris bemutatja Anacharsist Solónnak, a görög *paideia* tökéletes megtestesítőjének. A műben, ha úgy tetszik, fokozatos fejlődésnek lehetünk a tanúi: Anacharsis állapot a kiindulópont, Toxarisé pedig a cél; a kettő közti út bejárásához pedig Solón, az athéniak törvényhozója nyújt segítséget. Solón maga mellé veszi Anacharsist, megtanítja mindenre, amit egy görögnek tudnia kell, arról azonban – felettébb érdekes – nem esik szó, hogy Anacharsis megtanul görögül. Márpedig a „barbár” kifejezés eredetileg azok megjelölésére szolgált, akik nem beszélték a görög nyelvet.

Anacharsis öltözéke kapcsán már láttuk, hogy a *paideia* a külsőségekkel is elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Ugyanezzel a témával találkozunk egy másik dialógusban, a Filozófusok árverésében is, ám ott a külső megjelenés nem érdem: sőt, Lukianos úgy véli, hogy a korabeli bölcselek csak utánozzák a filozófusok megjelenését, tudásukban azonban elmaradnak az elődöktől. A Szkítában mindenestre egész más a helyzet, ahogyan Toxaris mondja: „Szólónt megismerve mindent megismertél. Ő Athén, Ő Hellasz. Nem vagy idegen.” Az eredeti görög mondatban szereplő ὄραω (= lát) ige véleményem szerint egyértelműen kiemeli a látvány fontosságát

a kultúra elsajátításában. Hogy mennyiben van köze mindennek Lukianoshoz, az kitűnik a műből, a szerző ugyanis bizonyos szempontból Anacharsishoz hasonlítja magát:

„Állítom, hogy hasonló helyzetben vagyok, mint Anakhsarsisz volt... hiszen ő is barbár volt, és senki sem mondhatja, hogy mi, szírek, hitványabbak vagyunk a szkítáknál.” Lukianos itt arra utal, hogy akárcsak annak idején Toxaris és Anacharsis, maga is Makedóniába érkezett. Igaz, az ő célja más, mégpedig hogy elnyerje a város előkelőségeinek támogatását, akik mellesleg maguk is kiváló szónokok. Anacharsisszal ellentétben tehát Lukianos nagyon is aktív, hiszen ő beszédet mond remélt pártfogói előtt, míg amaz görögül sem tudott.

Ebben a dialógusban tehát Toxaris alakja hordozza mindazt, amit Solón segítségével egy szkíta megszerezhet, s amit egy makedón város saját polgáraitól elvár. Vagyis Lukianos itt azt hangsúlyozza, hogy a „görögség” műveltség, nem pedig származás kérdése – akár egy szír előtt is nyitva áll az út a „göröggé váláshoz”.

A *Toxaris* című dialógusban Toxaris ismét a hellenizált barbár szerepében tűnik fel. Egy göröggel, Mnésipposzal öt-öt történetet mesélnek el görög és szkíta barátokról, hogy eldönthessék, melyik nép derekabb a barátság terén. Toxaris már a beszélgetés elején tudtára adja Mnésipposznak, hogy szerinte a görög szószátyár nép, csak a színpadon dicsérik a legendás barátságokat, mint amilyen például Achilleusé és Patroklosé volt. A beszélgetőtársak megállapodnak abban, hogy nem fognak sem kitalált, sem retorikai elemekkel túlszínezett történeteket mesélni. Mnésippos azonban már annak hallatán is elképed, hogy a szkíták kultuszt építettek fel Orestés és Pyladés barátsága köré: „Megölték királyotokat, hatalmába kerítették a papnőt, sőt még magát Artemiszt is elhurcolták, s hajójukon elvitorláztak, csúfot úzva a szkíták néptörzséből.” Miután Toxaris azzal védelmezi őket, hogy mindez a javukra válik és a bátorságukról tanúskodik, Mnésippos megjegyzi, hogy milyen ékesszólón

(σοφιστικῶς) dicsérte a két hőst. Mnésippos azt is csodálkozva fogadja, hogy a görög hagyományokról elismerően szóló szkíta éppen olyan kiválóan szónokol szkíta létére, mint bármelyik görög. Az elbeszélte történetekből pedig kiderül, hogy egyikük sem képes magát az egyezséghez tartani: hiába ragaszkodott Toxaris az egyszerű megfogalmazáshoz, ő maga is azokkal a retorikai eszközökkel él, mint egy művelt görög. Úgy tűnik tehát, hogy barbár és görög között megszűnnek a különbségek, amint ugyanazon a nyelven szólnak meg. Közösségüket a dialógus végén a szereplők azzal szentesítik, hogy maguk is barátságot kötnek. Ebben a műben tehát a *Szkitában* már megismert hellenizált barbár a főszereplő, aki a nyelv és a retorika segítségével szinte tökéletesen el tudta sajátítani a görög kultúrát.

Az *Anacharsis* című dialógusban Lukianos újra Anacharsisszal foglalkozik, aki immár meg is szólal, sőt mi több, bírálja is Solónt és a testedzésről szóló beszédét. A szkíta többször is tudtára adja mesterének, hogy mennyire különösnek találja ezt a foglalatosságot. Solón persze nem hagyhatja annyiban, megpróbál érvelni, meghozza újból a látvány, a külsőségek segítségével, mondván, ha látná az olympiai vagy az isthmosi játékokat, biztosan megértené a dolog lényegét. Anacharsist azonban teljes mértékben hidegen hagyják az érvek: értésére adja Solónnak, hogy őt az állam kormányzása és a törvények érdeklik igazán, s ha tanára erről mesélne nekik, akkor talán az atlétikát is el tudná fogadni. A törvényhozó eleget tesz a kérésnek, és még arra is hajlandó, hogy ő tanuljon a szkíta megjegyzéseiből, ám Anacharsis nyomban figyelmezteti, hogy ne csúfolódjon: ő mindössze egy barbár, ezért lehetőleg ezt figyelembe véve igyekezzen őt tanítani. Solón készségesen megígéri neki, és Anacharsist kinevezi „areiopagitának”, aki félbeszakíthatja őt, ha esetleg eltérne a tárgytól. Toxarisban már találkoztunk ugyanezzel a motívummal: a szkíták a tömörséget értékelik, míg a görögök szónokias fecsegését lenézik. Szembetűnő ugyanakkor, hogy ami

a tartalmi vonatkozásokat illeti, inkább Anacharsis vall magáról göröghöz illő nézeteket, nem pedig Solón. Anacharsis nem szakítja félbe tanárát akkor sem (Solón ezt az illedelmességnek tekinti), amikor a lélekről kezd el értekezni, holott ez nem tartozik szorosan a tárgyhoz. Ajon tényleg olyan egyszerű jellem ez a szkíta, ahogyan mindenáron szeretné magát láttatni? Amikor Anacharsis megkérdezi Solóntól, miért nem utánozzák az athéniak a spártaiakat és az ő törvényhozójukat, Lykurgost, például az ifjak ostromozásában, „[h]iszen szép szokás ez is, méltó hozzátok”, Solón a következő választ adja: „Megfelelnek nekünk ezek a versenyek, Anakharszisz, ez a szokás nálunk. Méltatlannak tartjuk az idegenek utánzását.” Solónnak láthatóan nem tetszik, hogy lelepleződött, így mindjárt Anacharsis felé fordítja a figyelmet: a szkíták nevelési módszereiről kérdezősködik, ám mivel közben beesteledett, a beszélgetést kénytelenek másnapra halasztani. A szkíta, ha közvetlenül nem is szakítja meg Solón gondolatmenetét, annyiban mégis „areiopagitaként” viselkedik, hogy nem hajlandó elfogadni magyarázatként a külsőségeket, és elmés módon rámutat a görög beszédei mögött rejtőző előítéletekre.

A fentiek alapján kijelenthetjük, hogy a tanult szkíták toposainak segítségével Lukianos képes volt több szempontból bemutatni a barbárok hellenizálódásának kérdését; a szkíták beszélgetéseiből pedig úgy tűnik, a paideia segítségével nyitva áll az út afelé, hogy egy barbár kiváló görögöt faraghatson magából.

Bibliográfia

- Anderson, G.: *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. New York 1993.
- Anderson, G.: *Lucian: Tradition versus Reality*. In: W. Haase – H. Temporini (eds.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. II.34.2. Berlin – New York 1994, 1422–1447.

- Baldwin, B.: *Lucian as a Social Satirist*. CQ 11 (1961) 199–208.
- Bompaire, J.: *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris 1958.
- Johns, C. P.: *Culture and Society in Lucian*. London 1986.
- Robinson, C.: *Lucian and his influence in Europe*. London 1974.
- Strohmeier, G.: *Übersehenes zur Biographie Lukians*. Philologus 120 (1976) 117–122.
- Sybel, L. von: *Toxaris*. Hermes 20 (1885) 41–55.
- Visa-ondarÇuhu, V.: *Parler et penser grec: les Scythes Anacharsis et Toxaris et l'expérience rhétorique de Lucien*. REA 110 (2008) 175–194.
- Whitmarsh, T.: *Greek Literature and the Roman Empire*. New York 2001.

Two main trends are identifiable in the modern research on Lucian's oeuvre. One trend tends to examine the rhetorical features of his works, and is often reluctant to acknowledge that the author living during the Second Sophistic has any merits other than his rhetorical virtuosity. The other trend, which ignores this proposition, looks at his works in a larger context by considering other tendencies present in the second century AD. In this study, however, I argue that three texts dealing with Scythians unequivocally show that rhetoric was not necessarily an end in itself for the authors of the Second Sophistic. On the contrary, it played a key role in enabling them to acquire Greek identity, regardless of their origins. That is why it is worth analyzing the aforesaid three dialogues: Lucian was born in Syria, and he explicitly identifies himself with the Scythians in these texts, which, therefore, help us discover stage by stage how a Barbarian could successfully accomplish his own hellenization.