

Acél Zsolt (1979) klasszika-filológus, a Budapesti és Váci Piarista Gimnázium tanára. Kutatási területe az Augustus-kori irodalom. *A látható könyvtár* című, az ókori könyvtárak történeti és elméleti kérdéseit tárgyaló monográfiája 2018-ban jelent meg a Gondolat Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Alexandria és Róma. Megfontolások a hellénisztikus és római könyvtárak történetéhez* (2017/2).

Dionysos, az érkező isten?

Előzetes megfontolások az Augustus-kori elégiaköltészet Bacchus-alakjainak értelmezéséhez

Acél Zsolt

Euripidés Dionysosa 2020 tavaszán

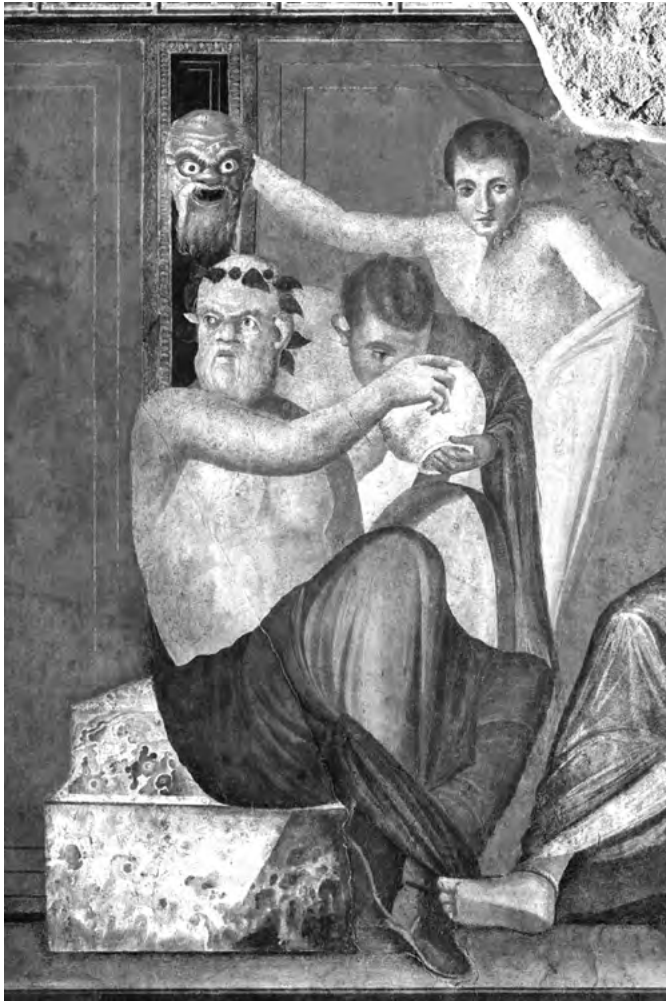
A mikor Kr. e. 405-ben Dionysos Euripidés színpadára lép, a *Bakchánsnők* istene nemcsak az irodalomtörténetet változtatja meg, hanem – miképp erről még lesz szó – a görög vallásgyakorlatra is visszahat, a nyugati szellem-történetben és kulturális emlékezetben pedig kitörölhetetlen nyomot hagy.¹ A *Bakchánsnők* alaphelyzete ismert: Théba városába keletről (vissza)térő Dionysos tébolyt bocsát a város nőire; az eksztatikus kultuszhoz csatlakozik Apollón papja, Teiresias és a városalapító Kadmos is. Csak a város királya, Pentheus áll ellen az *epifánia* és *epidémia*, az önkinyilatkoztatás és járvány istenének, aki szinte kizárólagos tiszteletet követel magának. Az önkívület ragálya ellen Pentheus rendelkezésekkel, zárt ajtókkal védekezik, miközben észrevétlenül maga is belép az isten kelepcéjébe. Teiresias saját hangját és önnön hosszadalmas szofista okfejtését élvezi. A tébolyult Agaué, Pentheus anyja nem ismeri fel fiát, és széttépi. Az idegen isten a várost önmaga előtt is idegen-né, felismerhetetlenné teszi. Minden pillanatok alatt felfordul, értelmezhetetlenné torzul, miközben bizonyítékot nyer, hogy Dionysos voltaképpen e városból származik, így – ha rejtve is – eleve a város, az uralkodói család része volt. A visszatérése régóta érlelődött a távolban.

(1) *Bios* és *zóé*:² az önazonosság kérdése

Az euripidési *epidémia*-isten alakját azért is érdemes *most* felidézni, mert előbb a menekültválság politikaelméleti megfontolásaiban,³ majd a 2020-as világiárvánnyal foglalkozó, illetve az erre adott politikai-gazdasági intézkedések körül kibontakozó filozófiai vitákban⁴ egyre erősebben tér vissza a *bios* és *zóé* fogalompárja, amelyeket a poszthumanizmus és a biopolitika szempontrendszerébe érlelt,⁵ de amelyek – közvetlenül vagy közvetve – a 20. századi Dionysos-kutatáshoz, Kerényi Károlyhoz kötődnek.⁶

Agamben *Homo Sacer* című, 1995-ös könyvének újra és újra hivatkozott meghatározása szerint a *bios* a társadalmi kapcsolataiban, önkifejezésében és szabadságában megvalósított egyedi élet, míg a *zóé* a „nuda vita”, a biológiai ön- és fajfönntartássá csupaszított, meghatározatlan élet, amely a polisból, a kultúrából ki van zárva.⁷ Az aristotelési politikaelmélet agambeni értelmezése⁸ – illetve, Derrida kritikája szerint, félreértelmezése⁹ – a *polis* szerepére hívja föl a figyelmet: az *apolis* („polistalan” – Arist. *Polit.* 1253a) embert megfosztják nyelvétől, önkifejezésétől, kultúrájától, sorsától, végső soron a *biostól*, és minthogy az emberi faj célja a polisban kiteljesedett élet, a *zóéja* is természetellenessé válik. Miképp felhívták rá a figyelmet, Agamben fogalomhasználata gyakran nem egyértelmű, bizonytalan, és talán éppen ez vezethetett ahhoz, hogy különböző jellegű és minőségű irányzatok¹⁰ vették föl alapszókincsükbe a *biost* és a *zóét*. Előbb a külső és belső migráció, a menekültválság, illetve a városok átalakulásával¹¹ *apolisszá* váló tömegek sorsa fölötti szorongó töprengés nyúlt vissza a fogalompárhoz.¹² Aztán váratlanul a 2020-as vírusválság hozta elő a *bios* és *zóé* kérdését: a *zóé* fokozott védelmén túl hogyan lehet a *biost* is védeni?¹³

A 2020 tavaszi hónapjaiban megjelenő, igencsak változó színvonalú és hevesességű vitairatok érveitől és politikai felhangjaitól eltekintve néhány tényezőt érdemes kiemelni. Az egyéni és a társadalmi működésmódok kiszámíthatatlan mértékű és tempójú átalakulása, a fölfordulás keltette szorongás újra az euripidési dráma kér-



1. kép. Dionysosi motívumok a Villa dei Misteriben
(a kép forrása: <http://pompeiiites.org>)

déseivel szembesít: milyen intellektuális válaszok lehetségesek a közösségi és kulturális destabilizációra? Az egymással vetekedő tudásformák és értelmezések közül melyik élvezhet elsőbbséget a döntéshelyzetekben? A szellemi elit, a politikai vezetés, illetve a köznép beszéd- és viselkedésmódja között milyen kapcsolat lehetséges a morális pánik idején?¹⁴ Másrészt a *bios* és *zóé* fogalmak akkor is alkalmasnak bizonyulnak a kortárs társadalmi problémák leírásához, ha e két görög kifejezést az agambeni értelmezési kereten kívül, sőt azzal ellentétes módon használják föl – miképpen ezt Byung-Chul Han filozófus nietzscheiánus társadalomkritikája is teszi (ugyanúgy az egészség és betegség jelenségét járva körül).¹⁵

Fenyvesi Kristóf *Dionysian Biopolitics* című tanulmányának filológiai bevezetése meggyőzően igazolja: Agamben elhíresült görög szóhasználata Kerényitől származhat, hiszen a *Homo Sacer* írója sűrűn hivatkozik Kerényi egyik művének olasz kiadására (*La religione antica nelle sue linee fondamentali* – 1940), melyben szerepelnek a *bios* és *zóé* kifejezések¹⁶ – még ha más összefüggésben is. A *bios* és *zóé* Kerényi-féle koncepciója az ókortudós egész életpályáját átfogja, szorosan kötődik Walter F. Otto 1933-as Dionysos-könyvéhez, a görög istentapasztalat nem metafizikai, hanem érzéki, evilági oldalának hangsúlyozásához.¹⁷ Később e görög fogalom pár a

Dionysos-monográfia (*Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, 1976) kiindulópontjává válik. Agambenéhez képest Kerényi apolitikusabb értelmezésében a két fogalom egymáshoz való viszonya éppen fordított: a *zóé* magasabb rendű, a *bios* a *zóé* megnyilvánulási formája. A *zóé* az egyedi vonással, megkülönböztető történetiséggel nem rendelkező élet („nicht charakterisierte Leben”; „das Leben ohne Eigenschaften”), a szükséges, de önmagában nem meghatározható alap („das Minimum des Lebens”), a *psyché* halhatatlansága („Nichttod”).¹⁸ Leírhatatlan: absztrakcióval, az egyéni életutak legnagyobb közös osztóját keresve nem lehet eljutni hozzá. Ezzel szemben a *bios* a faj és egyed szintjén meghatározott történeti lét. A krétai vallásosság bemutatásában – a monográfia egyik legszebb, művészi igénnyel megírt fejezetében – Kerényinél a *zóé* a *physis*, vagyis a fokozatosan keletkező-pusztuló, nemző természet szinonimája: Dionysos a növények, szárazföldi és tengeri állatok világából emelkedik ki. A Dionysos-mítosz a *zóé*, az elpusztíthatatlan élet betörése a polisba, amikor a *bios* visszatér a *zóé* örök áramába.¹⁹ A társadalmi szerepek, a személy váratlan átalakulása, a biológiai és politikai önazonosság szétporladása a *thyrsos* érintésére, az epidémia és epifánia kiváltotta szorongás: mindez a dionysosi felforgató erőre utal.

(2) Monoteizmus és politeizmus, az idegenség kérdése

Az agambeni biopolitika legutóbb 2020 tavaszán felerősödött szókinccse – a Kerényi-féle megfontolásokhoz képest más árnyalatokkal – a dionysosi problémára, az idegennel való találkozás, az önmagától való elidegenedés, az izolálódás és feloldóság kérdéseire utal. Hasonlóképp a kortárs monoteizmus-vita is az idegenség problémáját járja körül, a társadalmi feszültségek és szorongások erősítik, és szorosan kapcsolódik a Dionysos-kutatásokhoz.

Mint ismert, az assmanni megközelítés a monoteista válaszok kizárólagos és kizáró igazságigényének bennfoglalt erőszakosságát, belső szerkezetéből fakadó, szükségszerű békétlenségét, intoleranciáját emeli ki: az istenek lefordíthatóságára, a funkcionális megfeleltethetőségre építő ókori politeizmus szelleme Assmann szerint sokkal inkább megfelel a kortárs pluralista társadalom igényeinek.²⁰ A „mózesi megkülönböztetés” fogalmára építő, nagy szakmai vitát²¹ kiváltó assmanni elmélet szellemtörténeti háttérét, előképeit maga a szerző is alaposan fölvázolta.²² A *Religio duplex* című könyvében tárgyalt előtörténeten túl Locke (*Epistola de tolerantia*, 1689), illetve az Assmann által nem idézett, de nagyon is „assmanni” Hume (*Natural History of Religion*, 1757) műveinek hatása egészen a mai Angol Humanista Társaságig, Stephen Greenblatt vagy Tim Whitmarsh írásaiig, a hellénisztikus „nyitott társadalom” és politeista társadalmi türelem himnikus dicséretéig terjed.²³ A terrorizmustól való félelem is táplálja a monoteizmus-kritikát, és éppen a kortárs érzékenység megváltozása okozhatta azt, hogy míg John Hick 1989-es, *An Interpretation of Religion. Human Responses to the Transcendent* című könyvének recepciója a szaktudomány határain belül maradt,²⁴ addig a hasonló problémát hasonló módon feszegető Assmann későbbi művei már jóval nagyobb körben éreztették hatásukat.

A Dionysos-jelenség kutatása a kortárs monoteizmus-kritikát három oldalról is érinti. Egyrészt mind a Dionysos-kutatásban, mind az assmanni gondolkodásban – különféle hangsúlyokkal – megjelenik a racionalitás és irracionalitás, a (felvilágosult) ész és a vallási gyakorlatok közötti viszony társadalmi problémája. Megfogalmazódik a vallás fölötti tudományos és/vagy politikai kontroll gondolata, mint amely a monoteizmus belső erőszakát, illetve a tág értelemben vett vallási jelenség romboló erejét féken tartaná. E gondolkodás gyakran a klasszikus ókor különféle hagyományaiban látja és látatja a modern ideál antik előképét. Az idézett újhumanista irányzat inkább a hellénisztikus világvárosokban, míg a második világháború borzalmai után fokozott érzékenységgel és szorongó hangon megszólaló, a konkrét és elvont értelemben vett „dionysosi menadizmus” fölforgató erejét kadmosi aggodalommal szemlélő nagyhatású Dodds-mű (*A görögség és az irracionalitás*, első megjelenése: 1951) a periklési Athén magaskultúrájában.²⁵

Másrészt az assmanni megközelítés kritikájában kulcs szerepet játszott az euripidés *Bakchászsnők*: a görög dráma a klasszikus ókori politeizmus és a későbbi monoteizmus között vont történelmi-világnézeti ellentétet kérdőjelezi meg. Euripidés Dionysosa a politeizmus vagy a monoteizmus mintázatát követi-e? Vagy éppen az egyetlen isten korlátlan hatalom- és kultuszigénye keltette feszültség a színdarab egyik központi kérdése? Az Euripidés-dráma vallástudományi szakirodalma a „politeizmus” és „monoteizmus” kifejezések korlátozott érvényre hívja föl a figyelmet,²⁶ erősen kétségbe vonva az istenek lefordíthatóságát, funkcionális megfeleltethetőségét hangsúlyozó assmanni politeizmus-felfogást.²⁷ A *Bakchászsnők* éppen azért került a figyelem középpontjába, mert – a politeizmust és a monoteizmust egymás utáni vallástörténeti képződménynek tekintve – a színdarab éppen a kettő közötti átmenet első irodalmi példájának tekinthető. Ennek a feszült átmenetnek a leírásához a schellingi²⁸ henoteizmus fogalma tűnt alkalmasnak. E megközelítésben Euripidés műve – vallási és művészi szempontból is – hellénisztikus, „avant la lettre”.²⁹ A misztériumvallások terjedése, a Dionysos-kultusszal is érintkező dél-itáliai filozófiai iskolák egyetemességigénye vagy a szintén dionysosi újkomédia szolidaritás- és filantropia-fogalma mind a hellénisztikus henoteizmus társadalmi-kulturális jelei lehetnek.³⁰ Akik pedig a vallásformát a politikai formák forrásaként mutatják be, a hellénisztikus birodalmak hierarchikus szerkezetében, a legfőbb isten és a legfőbb (Ptolemaida, Seleukida) uralkodó közötti párhuzamban jelölik meg a henoteista gondolkodás forrását.³¹

A Dionysos-kutatással érintkező agambeni és assmanni kérdésföltevés az idegenség és önazonosság, ellenőrzés és szabadság olykor fenyegetőnek tűnő témáit járja körül. Mindez elvezet a Dionysos-jelenség egyik központi problémájához, a belső idegenséghez és önazonossághoz. Dionysos egyetlen isten, kettős isten vagy sok isten? Az egységre és sokaságra vonatkozó kérdés bármely görög istenség kapcsán fölmerülhet, de a probléma Dionysos alakját illetően még erősebben jelentkezik, hiszen az isten kultuszában az elsőségigény, a kizárólagos tisztelet parancsa különösen hangsúlyos. Míg az „unitárius” megközelítés az egyes istennevekhez tartozó közös ikonográfiára, származástörténetre, mítoszokra, kultikus elemekre hívja föl a figyelmet, addig a „szeparatista-pluralista” vallástudomá-

nyi irányzat arra hívja föl a figyelmet, hogy az unitáriusok által felsorolt elemek – akárcsak, mondjuk, a mediterrán vidék Mária-kultuszaiban – nem jelenti az egység biztosítékát. A különféle kultuszhelyekre és egymástól teljesen eltérő funkciókra utaló epithetonok áttekinthetetlen sokaságából kiindulva a pluralista megközelítés a görög istenfogalmak kapcsán a belső ellentmondásokat és következetlenségeket hangsúlyozza.³²

Ugyanakkor Dionysos esetében az egyes vonások belső ellentmondásai még meglepőbbek, amennyiben ezen tulajdonságok két, egymással ellentétes erőterben helyezkednek el: egyszerre az önkívület, a pusztító és felforgató erő, a vadság, másrészt a rendezett városi kultúra civilizációteremtő istene. Azt is lehet látni, hogy már a homérosi himnuszok is próbálják Dionysos fenyegető oldalát tompítani, mérsékelni.³³ Mindenesetre Cicero megfogalmazását és problémafelvetését – *Dionysos multos habemus*, „több Dionysosunk van” (*Nat.* III. 23) – visszhangozzák ókori források és modern tanulmányok egyaránt.³⁴ Plutarchos arról számol be, hogy amikor Antonius Dionysosként lépett föl, a hellénisztikus uralkodók körében megszokott isteni álarcosbál cinikus szemlélői éppen a dionysosi többértelműséget használták föl az antoniusi propaganda ellenében (*Plut. Ant.* 27). A magyar fordításban eltűnt szójáték szerint a római hadvezér az isten *charidotés* és *meilichios* („gyönyörűség osztogatója, mézédés”) vonását kívánta hangsúlyozni, de sokan csak az *ómésztés* és *agriónios* („nyershűsevő, vad”) dionysosi tulajdonságokat érzékelték.³⁵ A Dionysos-szerepjáték veszélyes, kétértelmű.

Cornelia Isler-Kerényi az archaikus görög vázaábrázolásokat vizsgálva a „határ istene”, „az átmenet istene” kifejezésekkel próbálja Dionysos különféle tulajdonságait egybeterelni: megközelítésében ő a fiatal és felnőtt, az ember és isten, az élet és halál, a vadság és civilizáció, a vadon és a város közötti átjárás istene, és ebből fakad kétarcúsága.³⁶ Marcel Detienne a *dynamis* görög szavával írja körül a kettősséget: a *dynamis*nek van kezdő- és végpontja, az isten ellentmondó vonásai e két végpontot írják le.³⁷ De fölmerül a kérdés: amennyiben e kettősség inkább „polarité”, semmint „dualité”, létezik-e valamilyen végső szó, „fin mot”, amely a dionysosi belső idegenséget egy végső önazonosság tág fogalma alá rendelné?³⁸ Vagy hagyni kell e tulajdonságokat a maguk feloldatlan feszültségében? A következőkben erre a kérdésre is keresem a választ.

(3) Szempontok a római költők Dionysosához

A római elégiaköltők Bacchus-utalásainak értelmezését – Tibullus-, Propertius-, Ovidius-elemzéseket – előkészítő tanulmányom első két részében az euripidés szöveg alapján közelíték Dionysos alakjához, utána a nietzschei gondolkodás néhány, a latin költészet megközelítésében is termékeny szempontját vázolom föl, miközben érvényesítem a bevezetésben említett két kortárs problémafelvetés szempontjait. A következő három alfejezet közelebb lép a vizsgált témakörhöz: a görög isten és a latin Bacchus közötti viszony föltárása az *interpretatio Romana* vitatott fogalmán³⁹ keresztül a Dionysos-jelenség – assmanni értelemben vett – nyelvi-kulturális „lefordíthatóságára” kérdez rá: a római Liber valóban Dionysos latin „szinkronhangja”? Néhány vergiliusi és horatiusi szöveghely rövid elemzése az apollóni–dionysosi ellentétpár egyértelműségét,

illetve ezen ellentétpár politikai megközelítését kívánja árnyalni. Végül a latin aranykori költészet és kultúra közvetett (esetleg közvetlen) hatását tükröző kései egyiptomi görög eposzt, Nonnos *Dionysiakáját* hívom segítségül, amely összefoglalja, rikító kontúrokkal erősítve mutatja be a görög–latin irodalmi Dionysos-alak meghatározó vonásait.

Ami a vizsgált műveket összeköti: Dionysos alakja a társadalmi krízis, a belső és külső fenyegetés, elbizonytalanodás, az elnyomott vagy fékevesztett erőszak világába lép bele – illetve maga válik e krízis, fenyegetés, bizonytalanság, erőszak jelképévé. A peloponnésosi háborúk okozta társadalmi, szellemi, vallási kiúttalanság határozza meg Euripidés Dionysos-ábrázolását.⁴⁰ Az itáliai görögség, illetve Róma újra és újra feltámadó Dionysos-mozgalmait – így például az elhíresült *Bacchana-lia*-pert – a cumaei ütközet vagy a pun háborúk okozta átrendeződések, viharos változások idézték elő, de az Augustus-kori költészet Bacchus-utalásaiban is olykor az actiumi csata emléke, a véres polgárháborús időszak zaklatottsága fedezhető fel.⁴¹ Négyszáz évvel később, a kifinomult görög–római tradíció naplementéjében minden alak, gondolat, nyelvi megfogalmazás árnya meghosszabbodik: Nonnos *Dionysiakája* a pogányság és kereszténység, a római, görög és egyiptomi kulturális önmeghatározás különféle színeit keveri. A Dionysos-eposzban a valláshoz, népcsoporthoz, birodalomhoz való kötődés (de akár a bőrszín) kérdését a törekenység érzése, szorongás hatja át, és ezt sem az allegorizálás megbékítő szinkretizmusa, sem a tobzódó műveltség, sem a burleszkyszerű ironizálás bohócmaszkija nem tudja teljesen elfedni.⁴² *A tragédia születése* – és ezzel együtt a modernség – Dionysosa a porosz–francia háború alatt született, „miközben végigdübörgött Európán a wörthi csata ágyúdöreje”.⁴³ A 20–21. századi művészetben és gondolkodásban az isten úgy jelenik meg, mint aki szétfeszíti az iparosodás, a nagyvárosi lét, a demokratikus intézményrendszer, a közösségtől megfosztott élet, illetve a tervszerű, technikai irányítottság kereteit.⁴⁴

Másrészt Dionysos alakja nemcsak a fenyegetést, hanem az aranykor ígéretét is magával hozza: ő a megszabadító (*lysios*), a gondúzó (*lyaios*), a szabadság istene. Mihelyt az önmagukat „megváltó Dionysosnak”, „jelenlévő Bakchosnak” nevező hellénisztikus uralkodók és római hadvezérek politikai-ideológiai szókincséből⁴⁵ kitorva a művészekhez, az irodalmi szövegekbe került át a dionysosi felszabadítás gondolata, az isten neve az elnyomás, a szürkeség, a kisszerűség, a nyomasztó tervezettség fogságából való kitörés jelképévé vált. Az aranykor álma Euripidésnél véres erőszakba, majd kiábrándultságba torkollik, az Augustus-kori költők szövegeiben – miként a kor képzőművészeti ábrázolásaiban⁴⁶ – erős vágyként jelenik meg, Nonnosnál a civilizációba és a (keresztény) beavatottságba vetett bölcs bizalom része, Nietzsche pedig lelkesült próféciában hirdeti a dionysosi evangéliumot.

Teiresias istene

„Sokan közülünk, különösen a már éltebb korú bakchánssok és bakchánssok – e sorok íróját is mindenképpen beleértve – a vén Teiresiashoz csatlakoztak, hogy közös elragadtatásban keressék ezt a vonzó és intellektuálisan izgalmas nietzschei istent. Korunk emberei kedvelik a kétértelmű istene-

ket.”⁴⁷ Henk Versnel, a Leideni Egyetem professzora az ókori politeizmus és monoteizmus kérdéskörét taglaló tanulmányában a Dionysos-kérdéssel foglalkozó ókortudósokat Teiresiashoz, a *Bakchánssok* egyik szereplőjéhez hasonlítja. Miként egykoron Apollón thébai papja, úgy ma a Dionysos-kutatók önnön témájuk búvkörébe kerülve bakchánssóvé, bakchánssá változnak. Az ifjú isten *thyrsos*ának érintésére a szaktudós, a szaktudás és a szaknyelv újra feszes izmúvá fiatalodik. Mint ha a tudós is kijárna a dionysosi kétszer születés csodája. A fegyelmezett tudomány és művészi ihletettség, a vénség és ifjúság, a bezártság és a bakchosi erőttől feltört zárok, a hegyekbe szaladó megrészegült kitörés ellentétpárjai határozzák meg a szöveget. Úgy tűnik, az euripidési szcenárió és a nietzschei gondolat-, illetve metaforarendszer a mai napig működőképes.

Ráadásul a szakkutató, aki a thébai jós szerepében lép elő, a kortárs világ gyermekének, ihletett értőjének tartja önmagát, és szinte prófétai beszédmódban szól („korunk emberei kedvelik...”). Közben Teiresiasnak, a versneli tudós előképének két olyan fontos tulajdonságáról is meg kell emlékezni, amelyeket sem a sophoklési, sem az euripidési színpadon senki sem kérdőjelez meg. Egyrészt vak, tapogatva botorkál. Másrészt akár papként, akár szofistaként, akár Apollón, akár Dionysos nevében lép föl, kommunikációs eszközei nem túl sikeresek, a titkolt összeesküvés és sarlatánság vádját vonja magára. Felmerül a kérdés: Dionysos mai kutatója tényleg Teiresias? (És ha igen, milyen értelemben az? Lelkesült próféta? Vak? Félreérthető?) Dionysos ma is „nietzschei isten”? A mai kor tényleg kedveli a kétértelmű isteneket?

Euripidés a színházi hagyományból jól ismert jósfüggő, Teiresiaszt éppen lényegi vonásától, a jóspapságától fosztja meg. E szerepváltozást jelzi az is, hogy a sophoklési Teiresiaszal ellentétben az euripidési szereplőt gyermek nem kíséri, nincs kezében bot, hanem a Dionysos-kultuszhoz tartozó *thyrsos*szal tapogatja az utat. Ha a megszokottól „eltérő elemek kísérik Teiresias megjelenését, az színházi (dramaturgiai) értelemben a világ rendjének megbomlását jelenti”.⁴⁸ A *Bakchánssok*ben Teiresias már nem jós, nem Apollón papja, hanem naprakész, kifinomult érvelésű szofista, aki Pródikos érveivel és a platóni *Kratylos* nyelvi-hangtani elemzéséhez hasonlóan érvel Dionysos istensége mellett, miközben Prótagorasszal vitatkozik.⁴⁹ Az epifánia feszült, vészterhes, lelkesült pillanatában Teiresias beszéde iskolás, hüvös, pedáns. A vibráló helyzet és a komótos beszédmód közötti ellentmondás teszi monológját – a gondolatmenet ásitó szürkesége ellenére – színpadilag irritálóan hatásossá. Az euripidési Teiresias és Kadmos alakját vizsgáló Nietzsche megfogalmazásában: „még a legokosabb egyén megfontolásai sem képesek gátat vetni az ősi néphagyomány-nak, Dionysos örökké tovább burjánzó tiszteletének, éppen ezért úgy illendő, hogy legalábbis óvatos, diplomatikus magatartást tanúsítsunk az efféle csodás erővel szemben; jöllehet megeshet még, hogy felbőszíti az istent az efféle hangoskodás, és végül – Kadmoshoz hasonlóan – sárkánnyá változtatja a diplomatát.”⁵⁰ Teiresiaszal a kortárs „diplomata” Athén lép az ősi thébai színhelyre.

Kadmos Teiresias hangját „tanult ember tanult beszédének” nevezi (Eur. *Bacch.* 178–179), de e tanult ember tanult beszéde a szaktudás határaitól, az isteni előtti fegyverletételéről, a köznép hagyományos elképzeléseinek igazáról beszél (Eur. *Bacch.*

200–203). A társadalmi-tudományos elit tagja elitizmusellenes monológjában lemond az önnön képzettsége és szociális helyzete adta előjogokról, racionalizmusával felforgatóvá válik. A tudományos megismerés és társadalmi igazság fennhatóságát átruhazza a köznépre, levedlett papként a természetes és természetfeletti kinyilatkoztatás értelmezésének jogát a közgondolkodásra testálja – a *vox deit a vox populira* –, a polis vallási rendjét pedig kiszolgáltatja a numinózus iránti érzék új, intellektuálisan és jogilag még kezelhetetlen formáinak. Euripidés talán ezért is fosztja meg Teiresiaszt a sophoklési jóspap-ságától, és lépteti föl szofista tudósként: amiről itt szó van, az nemcsak két vallási rendszer, a polis ellenőrzése alatt lévő, illetve azon kívüli kultuszok vetélkedése, hanem két tudásforma társadalmilag fölforgató konfliktusa.

A Kr. e. 5. századi konfliktus egyik gyújtópontja Dionysos, a misztériumisten. Nem véletlen, hogy a képzőművészetben is ekkor terjed el a sima állú, ifjú Dionysos újszerű ábrázolása,⁵¹ illetve hogy ezzel egy időben a drámaíró egymást követő műveiben egyre többször kerül elő Dionysos alakja:⁵² az athéni hétköznapokban egyre jobban hozzá kellett szokni – az orphikus mozgalommal együtt, talán annak részeként – a bakchikus isten jelenlétéhez. Az olymposi világképtől eltérő, alternatív Dionysos, a „követőjét [...] pár óra erejéig vagy éppen örökre Bakchosszá változtató isten egyéni elragadtatást ígérő rítusai, a bakchikus beavatási szertartások (*teletai*) az archaikus kor vége felé alakulhattak ki a görög poliszvilágban a városállamok hivatalos kultuszai mellett, párhuzamos vallási jelenségek egyik korai példaként”.⁵³ Az új, államilag nem (teljesen) ellenőrizhető rítusok és elképzelések megkérdőjelezik a társadalmi kontrollt a vallási, politikai kommunikáció fölött. Az athéni identitás alapját képező eleusisi misztériumok mellett felbukkanó és annak érvényét akaratlanul is megkérdőjelező orphikus, bakchikus kultuszok (a két terminus között már akkoriban sem volt világos a különbség)⁵⁴ magánbejáratot nyitottak az üdvösséghez: mindez az istentelenség, az *asebeia*, *impietas* vádját idézte elő. Ha nő a külső veszély, nő az igény a belső csoportkohézióra, így az összetartozást, együttműködést állítólagosan veszélyeztető csoportokon is nő a nyomás, a tagokat üldözni kezdik – miképpen ez Euripidés Athénjában meg is történt.

A vallási gyakorlatok közötti politikai konfliktushoz egy másik ellentét is kapcsolódik, miként erről az euripidés Teiresias is tanúskodik: vetélkedés a magánkultuszok, a beavatott tudást hirdető mozgalmak és a – ma filozófusoknak nevezett – szellemi elit között. A *bakchosok*, *mystések* ellen kikelő Hérakleitosztól⁵⁵ a vándortanítókat és beavatási szertartásokat támadó platóni invektívákig⁵⁶ terjedő szellemi ívben helyezkedik el Euripidés életműve.⁵⁷ A filozófusok és orphikusok közötti különbséget a társadalom nagyobb része nem vagy nem pontosan látta, hiszen mind az előbbieket, mind az utóbbiakat a gazdagság, katonai erő, hírnév hagyományos értékei ellenében a tudást és megértést hangsúlyozták, gyakran még szókincsük is hasonló. Mindannyian az *asebeia* vádját vonhatták magukra (nem véletlen, hogy az *atheos* szó első előfordulása a sokratészi védőbeszédben található).⁵⁸ A filozófusok éppen ezért támadják az orphikusokat és a bakchánosokat: nemcsak a társadalmi rend elleni fenyegetés miatt, hanem mert érezték, hogy ezen vallási mozgalmak terjedése saját megkülönböztethetőségüket veszélyezteti. A legtöbb görög szemében belsőnek tűnt a polé-

mia, de e viták voltaképpen arra szolgáltak, hogy a filozófusok észrevehetővé, világosan elhatárolhatóvá tehesék saját nézeteiket, és ezen keresztül megerősíthessék társadalmi identitásukat.⁵⁹

A Nietzsche által diplomatának nevezett Teiresiasz filozófiai-nyelvészeti okfejtésében ez a feszültség jelenik meg. Színpadon meglepő a szofista beszéd, és még meglepőbb Teiresiasz szájába adva. Jellemző, hogy bár a levedlett Apollón-jós Dionysos kultusza mellett érvel, mégis – az isten civilizációteremtő oldalát egyoldalúan hangsúlyozva – kerül bizonyos kellemetlen témákat, a dionysoszi jelenlét veszélyes oldalát. Ráadásul hosszú monológjában sokáig ki sem ejti Dionysos nevét (mintha félne tőle), és bizonyos, a műben folyton használt, a pusztító erőre utaló elnevezéseket – *Bromios*, *Bakchos* – elhallgat. Talán azért, mert Pentheust akarja józanságával meggyőzni? Vagy talán azért – miként egy hosszas nyelvi-retorikai elemzés érvel –, mert terjedelmes okoskodásával elsősorban önmagát akarja meggyőzni, és saját szorongásait igyekszik leplezni, mélyről fakadó szkepticizmusát legyűrni?⁶⁰ Mégsem belső meggyőződésből, a megtérés felszabadító érzéséből, hanem egy vészhelyzet rettegő önkénteseként lett Apolló jósból szofista, szofistaként pedig Dionysos bakchánusa?

Egyáltalán: az euripidészi színpadon viszatérő Teiresiasz valóban olyan sokat változott volna, mióta Sophoklésnél Apollón papjaként lépett föl? Talán igen. Ugyanakkor arra sem árt emlékeztetni, hogy Sophoklés magából kikelt Oidipusa éppen azzal a szóval bélyegzi meg Teiresiaszt, amely ekkoriban már az orphikus-bakchikus beavatást végző papok egyik elnevezése: *magos* (Soph. *Oid.* 387).⁶¹ Oidipus odavetett metaforája önbejelítő jóslatként kezd működni: Teiresiasz Euripidésnél valóban *magos*sá változik, és ezt egy furcsa tragikus álarcban, a szofista tanár szerepében egyszerre ki is nyilvánítja, ugyanakkor elfedni igyekszik.

Euripidés istene

A *Bakchánosnők* (és részben a homérosi Dionysos-himnusz)⁶² hatásától nem függetlenül a szakirodalomban három, egymáshoz szorosan kötődő kép él Dionysosról: a fertőző isten, az epifánia istene, az érkező idegen.

(1) Dionysos, a fertőző isten

Euripidés óta, amikor is Pentheus házában falai az isten jelenlétére bakchánosként hajladoznak (Eur. *Bacch.* 586–593), az európai kulturális emlékezetben úgy él Dionysos, mint akinek lába érintésére megrázkódik a föld. Kulturális és társadalmi szempontból is leginkább őrá illik a tengeristenre használt homérosi jelző: *ennosigaios*, *enosichthón* („földrengető”). A *Bakchánosnők*ben nem véletlenül az *ennosi potnia* („földrengés úrnő” – Eur. *Bacch.* 585) fölkiáltással mutatja meg isteni erejét az érkező isten.⁶³ A dionysoszi omlás föltárja a biztosnak hitt társadalmi, szellemi talaj alatt húzódó üregeket. Éppen a fölforgató, földrengető ereje miatt eljövételét nemcsak az *epiphaneia*, hanem a „megérkezést” és „járványt” egyformán jelölő *epidémia*, illetve a latin történetírásban a *contagio* („fertőzés, metely”) szó is jelöli.⁶⁴ Euripidés Pentheusa a fertőző

istenség elől karanténba akarja zárni Thébát, de ő maga is a járvány áldozatává válik. A Dionysos-kultusz Pentheus szemében gyanús: a női oldal és az effeminált idegenség hangsúlyozásával a (vallási) önkontroll hiányát, a mértéktelenséget, társadalmi óvatlanságot, irracionáltságot, fegyelmezetlenséget kárhóztatja a thébai uralkodó. A városhatáron kívül, az éj leple alatt történő rítusok az összeesküvés, a promiszkuitás, a részeg erőszakosság vádját idézik föl.⁶⁵

Euripidés ábrázolása a bakchikus kultuszokról olyan hatásosnak bizonyult, hogy több szempontból is megnehezíti a Dionysos-jelenség vallástörténeti vizsgálatát. Egyrészt szinte lehetetlen megállapítani, hogy Euripidés szövegében mi az, amit a közönség valóban, tapasztalati tényként ismerhetett a bakchánrítusokról, és mi az, amely ugyanezen közönség előítéleteire, elképzeléseire építő – azt módosító, ironikusan elutasító vagy éppen fokozó – irodalmi szcenárió. Másrészt Euripidés műve a bakchikus jelenséget ábrázoló későbbi irodalmi és képzőművészeti alkotásokat is olyannyira befolyásolta, hogy ezek közvetlen dokumentumértékét is árnyalja. Végül – és ez valóban megdöbbentő – minden bizonnyal a színpadi alkotás magára a vallásos gyakorlatra, a Dionysos-kultuszra, annak formáira is visszahathatott.⁶⁶ Ahogy az egyik tanulmány merész metalepszissel fogalmaz: úgy tűnik, Dionysos éppen Euripidést használta eszközként, hogy új alakban lépjen az antik világba.⁶⁷

(2) Dionysos, az epifánia istene

Az epifánia voltaképpen istene Dionysos.⁶⁸ *Nec enim praesentior illo / est deus* („nincs más isten, amelynek jelenléte erősebb lenne” – *Ov. Met.* III. 658–659). Antropomorf megjelenései mellett közelségére utalnak állatok (leginkább bika, kígyó, medve, párduc, oroszlán), növények (szőlő, borostyán), a tűz és a bor.⁶⁹ Bármilyen sokféle alakban is lép az emberi világba Dionysos, és bármennyire is ő az epifánia *par excellence* istene, a homérosi himnusz, az euripidészi dráma és a latin szövegek is arra figyelmeztetnek, hogy antropomorf megjelenéseit – gyerekként, szolgálfiúként – mindig kétkedve fogadják, és még a teljes önfeltárás pillanatában sem egyértelmű, hogy a szolga maga Dionysos vagy csak valaki, aki hozzá tartozik.⁷⁰ Az istenség és a rítusban vele egyesülő, az ő szerepében fellépő szolgálja közötti kapcsolat az epifánia egyik különös formája, amely a rejtőzés és föltárás kettőségére épít. „Az istenség, illetve annak emberi hasonmása közötti dinamikus kölcsönhatás, kettejük rituális azonosulása”⁷¹ a Dionysos-kultusz – mint minden misztériumkultusz és beavatási szertartás – meghatározó eleme, amely egyszerre közelít, másrészt (például a tömeges bakchikus orgiában) megfoghatatlanná teszi Dionysos jelenlétét. Az epifánia emberhez, állathoz, növényhez, tárgyhoz, jelenséghez, városhoz és közösséghez kötődik, azokon keresztül valósul meg, ugyanakkor ezen emberek, állatok, növények, tárgyak, jelenségek, városok és közösségek önazonosságát feloldja, fölismertethetlenné teszi, megváltoztatja őket. Miként az egyik legmeghatározóbb dionysoszi attribútum, a maszk is figyelmeztet rá: Dionysos a *présence absente*, „a távollévő jelenlét” istene.⁷² Euripidés darabjában a színpadi helyzet különös erővel jeleníti meg a távollét és jelenlét kettőségét. Az isten rögtön bemutatkozik, és kétszer is közli, hogy isteni he-

lyett halandó külsőt (*morphé*), sőt emberi természetet (*physis*) ölt (Eur. *Bacch.* 1–5 és 53–54). E pillanattól kezdve a színész tragikus álarca egyszerre a beazonosíthatóság, illetve a rejtőzködés eszköze.⁷³

(3) Dionysos, az érkező idegen

Euripidés drámájának első szava Dionysos szájából hangzik el: *hékó* („megérkeztem, itt vagyok”). A dionysoszi világban „alapvető a kapu-kérdés: kinyílik-e vagy sem?”⁷⁴ Walter F. Otto, a *Dionysos. Mythos und Kultus* című, 1933-ban megjelent, legendássá vált könyv szerzőjének nem kevésbé legendás kifejezésével élve ő nem más, mint az érkező isten.⁷⁵ Ez az „ádvénti”, „eszkhatalogikus” jelleg – Kerényi (1976) találó értelmezése szerint – vonatkozhat egy új vallásos tapasztalat betörésére, a Dionysos-kultusz kereszténységhez hasonlóan misszionárius jellegére, de még inkább a ciklikusan visszatérő ünnep előkészületi izgalomára.⁷⁶ Kerényi óvatos megfogalmazásának egyik alapja, hogy utolsó, összegző műve, a Dionysos-monográfia már ismeri a lineáris B-írás 1953-as fölfedezésének egyik következményét: Dionysos neve a pylosi és chaniai feliratokon olvasható, vagyis a minói kor már ismerte az istent.⁷⁷ Ebből következik, hogy az „érkező isten” fogalma nem jelenthet vallástörténeti megállapítást: nem kései görög istenről van szó, aki valamely idegen területről érkezett volna Hellasba. Euripidés műve viszont olyan hatásosan állította színpadra az isten idegenségét, újdonsült jövevény jellegét, hogy elkezdtek történeti állításként kezelni az euripidészi szcenáriót. Erwin Rohde 1890-es években írott, *Psyche* című könyvét követve még Wilamowitz vagy Nilsson is amellel érvelt, hogy a thrák Dionysos csak később került a görög pantheonba.⁷⁸

A „der kommende Gott” kifejezés az epifániaisten fontos tulajdonságát jeleníti meg: vendég, idegen – még akkor is, ha tulajdonképpen már őslakos. Euripidés Dionysosára is igaz, hogy nemcsak *betér*, hanem *visszatér* Thébába, és az első jelenetben anyja emlékhelyét, első születésének szentélyét nézi. A *Bakchánsnők* főszereplőjének egyik leggyakoribb jelzője az idegent, a vendéget jelölő *xenos*, és ez a *xenos* dionysoszi helyzet metaforájává válik.⁷⁹

A *xenos* alakja kapcsolódik a vándorló, földi alakban kóborló isten (*theos planétés*) képzetéhez: az érkező és szállást kérő utazó gyakran valamilyen új kulturális javat hoz magával. De mint a ház küszöbén felbukkanó minden ismeretlen, a lakás ajtaján kopogó idegen vendég is kettős természetű. Nem ismerni múltját, szándékait, valódi jellemét; áldást és átkot, békét és háborút is jelenthet; kíváncsiság, tartózkodó tisztelet övezi; a megszokott családi, helyi viszonyokat fölforgathatja; múltbéli sebeket téphet föl, de azokat meg is gyógyíthatja. Éppen ezért mindenki a vendég arcát, a mozdulatait fürkészi. A vendég álcázott istenség, az isten álcázott vendég.⁸⁰ Az érkező idegen – főleg ha új adományt hoz, és főleg ha olyan veszélyeset, mint a bor – megváltoztatja a szokásokat, megújítja az emberek munkáját, életmódját, napi ritmusát és gondolkodását. A közösség már nem ismer magára; az isten nemcsak idegen, *xenos*, hanem idegenné tevő is: múltbéli énjükhöz képest a helyiek is *xenosszá* válnak, megdöbbenne veszik tudomásul, hogy megváltoztak.⁸¹ Az identitásvesztés és idegenné alakulás dionysoszi eszköze és irodalmi metaforája bor.

Nietzsche istene

1870-ig a francia szellemi-politikai elit a terület ókori romanizálásában, a caesari hódításokban látta nemzeti önmeghatározásának, szellemi életének és adminisztratív tevékenységének legfőbb előképét. A sedani vereség után fordult a figyelem a „gall önazonosság” irányába – egy más előtörténetet, más múltat megalkotva.⁸² A francia és német terület, a két nyelv, a két nemzeti identitás tizenkilencedik századi versengése az ókori történelem, irodalom és művészet értelmezését (sokszor mindmáig hatóan) befolyásolta.⁸³ Az 1870-es évek eseményei, a francia-német küzdelem vezette Nietzscht, amikor *A tragédia születése* Dionysosáról írva megjegyzi, hogy „mélyégesen komoly német problémával küszködünk itt, egy olyan problémával tehát, amelyet [...] teljes joggal a német remények középpontjába állíthatunk”.⁸⁴ Ebben a szellemtörténeti összefüggésben Nietzsche német Dionysosa a francia Apollónnal áll szemben: az archaikus-klasszikus görögség 19. századi német földidézése a 18. századi „Alexandrinism” francia felvilágosodásával; a német romantika a francia klasszicizmussal; a német zene elsőbbsége a francia képzőművészet uralmával. Sem maga a Dionysos–Apollón-ellentétpár, sem ennek kulturális allegóriaként történő értelmezése nem Nietzsche újítása⁸⁵ – Nietzsche Dionysos-értelmezése mégis fordulópontot jelent a modern szellemtudományokban.

A szakirodalomban visszatérő állítás, hogy Nietzsche megközelítése vallás- és irodalomtörténeti szempontból többszörösen is pontatlan: Apollón és Dionysos szembeállítása téves, a két isten kultusza szorosan összekapcsolódott akár Delphoiban, akár Athénban,⁸⁶ illetve *A tragédia születésében* apollóninak és dionysosinak címkézett ókori görög műfajok elemzése kapcsán is sok a tévedés.⁸⁷ Azon túl, hogy a nietzschei megközelítés és az ennek hatására született művek elhomályosítottak más tudományterületről érkező fontos Dionysos-értelmezéseket,⁸⁸ fölmerült az igény: talán jobb lenne egy „sans Nietzsche”⁸⁹ irányzat a klasszikus antikvitás kutatásában. Másrészt fontos tudatosítani, hogy Nietzschnél a két isten elsősorban két filozófiai fogalom, a schopenhaueri akarat és képzet allegorikus



2. kép. Apollón és szakállas Dionysos. Castello Aragonese di Baia (a kép forrása: Parco Archeologico Campi Flegrei)

képviselője („allegorische Mythologisierung”),⁹⁰ és bölcséleti, művészetelméleti, esztétikai összefüggésbe ágyazódik; az irodalomtörténeti hivatkozások inkább illusztrációk, *exemplumok*. Másrészt azt is látni kell, hogy a Dionysos-értelmezésben az Apollónnal való szembeállítás megfelelő megszorításokkal igenis termékenynek bizonyul, és nem hiányzik az ezzel kapcsolatos ókori előzmény sem.

A tragédia születését megelőző német ókortudomány – így Creuzer mitológiája (1810), Müller dórokról írott *opus magnuma* (1820–1824), Ritschl egyik tanulmánya (1832), Welcker görög istenekről szóló műve (1857–1862) – az Apollón és Dionysos közötti szembenállásra utaló antik forrásokat földolgozta. Bár Nietzsche nem idézi a görög műveket, de ezen szöveghelyek, illetve a hozzájuk kötődő ókortudományi és esztétikai értelmezések ismeretét feltételezi.⁹¹

Leginkább két forrásra hivatkoztak. Philochoros a Kr. e. 4. században írja (frg. 172), hogy Dionysos tiszteletének alapja az *oinos* és a *methé* (hendiadyoinként értelmezve: „borgözös bódulat”), míg Apollóné a *hészichia* és *taxis* („rendezett nyugalom, nyugalmas rend”). Plutarchos (*E. Delph.* 388e–389b) a két isten kultuszában felfedezhető ellentétet műfajelméleti alapvetésként használja, esztétikai megfontolásokba ágyazza. Ennyi lenne az ókori korpusz egy oly nagyszabású elmélethez? Mint később, a római költészet Bacchus-képének tárgyalásánál visszatérek rá, Philochoros és Plutarchos mellett az aranykori latin irodalom összehasonlíthatatlanul ismertebb szövegei, illetve az ezen alapuló kulturális hagyomány Dionysos-értelmezése is befolyásolta azt a módot, ahogy visszamenőleg a görög Dionysos- és Apollón-kultuszt értelmezték. Sőt minden bizonnyal a két elővadászott görög idézet illusztrációként, indoklasként nem nagyon került volna a szakirodalom látókörébe, ha ezt a látókört nem a római szövegek emléke határozta volna meg.

Augustus korának irodalmában a *kithara* és *aulos* ellentéte, a nagy- és kisköltészet *recusatiós* hagyománya, a két isten ábrázolásának politikai olvasata egyformán befolyásolja azt, ahogy Apollón és Dionysos – metapoétikus és politikai-allegorikus szinten – egymással vetélkedő erőként jelenjen meg. Természetesen az archaikus és klasszikus kor görög kultúráját, a dór-germán párhuzamot magasztaló, és ezzel együtt a „franciásan” római költészetet háttérbe szorító német filológiai hagyomány – így Nietzsche sem – hivatkozhatott kifejezetten Horatiusra, Vergiliusra vagy az elégikusokra. Ugyanakkor a dionysosi világ ábrázolásában a Nietzsche-kommentárok a latin költők szövegemlékeit mutatják ki.⁹² Nietzschnél a római Bacchus, elnémitva, hátsó szobába zárva, mégis megszólal.

Úgy látom, a görög Dionysos alakjába észrevétlenül keveredő latin színárnyalatok adják a Nietzsche-olvasat egyik izgalmas elemét. Éppen ebből a szempontból érdekes, ahogyan *A tragédia születése* első mondata az esztétika tudományára utal, majd később a mérték, nyugalom és fény Apollóját szembehelyezi az önkívület, az életerő, a zord morális kötöttségektől való szabadulás istenével. Az esztétikára történő hivatkozás és az ellentétpár jelzi, hogy az Apollón- és Dionysos-kép egyik forrása, a Nietzsche-szöveg vitapartnerre nem más, mint Winckelmann.⁹³ A Belvederei Apollón szobráról adott leírásában az isten a fenyegető Python legyőzője, Delphoi alapítója: a görög szellemi felsőbbrendűséget biztosító szabadságeszme és kultúra jelképe, a férfias ifjú szépség megtestestítője. Ezzel az

ideállal áll szemben a keleties, szolgálai, effeminált ifjú, Dionysos. Winckelmann szemében a Vatikáni Múzeum Apolló-szobra nemcsak az antikvitás, hanem a ráció, a fenséges nyugalom jelképe, a 18. századi klasszicizmus mintája.⁹⁴ Winckelmann görög műalkotásnak vélte, melyet Nero szállíttatott Delphoiból Rómába – holott római másolatról van szó. A görög Apollón voltaképpen latin Apollo. Winckelmann ugyanis Róma falai közé mindig is a klasszikus görögséget álmodta: „Winckelmann szimbolikus tere [...] nem Róma, hanem »képzeletbeli áthelyeződéssel« az általa sohasem látott Görögország.”⁹⁵ Winckelmann és Nietzsche Apollónja inkább latin Apollo? Dionysosuk inkább latin Bacchus?

Ez a „képzeletbeli áthelyeződés” határozza meg a 19. századi Dionysos-képet is: a kortárs színpalak mögött a görög Dionysos alakját keresték. A görög isten pedig – az indogermán kutatások hatására is – a jelenkori germán kulturális önkép hordozójává, olykor politikai jelképévé válhatott. Jellemző, ahogyan Voss *Antisymbolik* című, 1824-es művében elutasítja Creuzer pár évvel azelőtt megjelent mitológiájának (*Symbolik*) azon állítását, amely szerint Dionysos ősi indiai napisten-ség, valamilyen *Urweisheit* („ős-bölcsesség”) hordozója. Voss ebben a képben – amint keletről érkező hithirdetők zavaros dionysosi-orphikus misztikus tanokkal árasztják el a nyugati szellem világosságát – a katolikus egyház előképét látja. Az önmagát német protestáns szellem képviselőjeként bemutató Voss egyenes vonalat húz Dionysos és a katolikus Krisztus-kép, az ókori beavatási kultuszok és az ellenreformációs misztika baljós sötétsége között; így jut el az indiai napisten, Dionysos alakja Rómáig, a jezsuita barokkig.⁹⁶ Müller és Curtius Dionysos-képében is a *Moralprotestantismus* hatása érződik. A dór (így ezzel együtt a germán) Apollón a tisztaság, a fény, a rend, a ráció protestáns istene, míg Dionysos gyanús, szürkületi miszticizmusa franciás, katolikus és római jellegű. (Nem véletlen, hogy Müller műve Berlin 1806-os elfoglalása után olyan népszerű hivatkozási ponttá vált.)⁹⁷

Nietzsche megvetéssel ír Rohdénak a „göttingeni felvilágosult Apollón” alakjáról.⁹⁸ Miközben *A tragédia születése* több szálon kapcsolódik a német identitáskereséshez (és ezzel együtt a felvilágosodás és a francia szellem kritikájához), valamint a két istent érintő ókortudományi kutatásokhoz, mégis Nietzschénél más jeleget és más mélységet kap Apollón és Dionysos alakja. Nemcsak arról van szó, hogy a két név jelentősége megfordul, és immáron nem a fény és rend apollói világból, hanem Dionysosból lesz főszereplő: ennek előzményei a német romantikából, Hölderlinnél, Novalisnál, Schellingnél kimutathatók.⁹⁹ Ennél jóval jelentősebb a nietzschei fordulat.

Mint volt róla szó, a két isten szembeállítása egy létező, de korlátozott érvényű ókori – inkább irodalmi, mint vallási; inkább latin, mint görög – hagyományon alapszik, és ez a szembenállás az újkori esztétikában és a 19. századi különösen fontossá vált. A nietzschei oppozíció történeti-filológiai szempontból talán „genial mistake”-nek minősíthető, de hatása fölmérhetetlen volt.¹⁰⁰ Ugyanakkor arra sem árt emlékeztetni, hogy *A tragédia születésében* Apollón és Dionysos alakja szorosán összekapcsolódik, és egy nagyobb ellentét szereplőiként azonos oldalon sorakoznak föl: nem egymást megsemmisítő ellenségek, hanem rivalizáló társak. Egy helyütt más, meghökkenítő metaforával él Nietzsche: a két isten „titkos házasságkötéséből sarjad” gyermek a művészettörténet legjelentősebb

korszaka és műfaja, az athéni dráma.¹⁰¹ De vajon miért titkos, sőt titokzatos (*geheimnisvoll*) ez a házasságkötés? Nem azt mutatja inkább, hogy a két fél eleve összetartozott? Nietzsche az athéni színházat megelőző görög kultúrát és társadalmat négy korszakra osztja. Az első dionysosi kor: a *Gigantomachia* történeteiben kifejezésre jutó ősi, keleti-barbár durvaság időszaka. Ezen emelkedett felül az első apollóni kor: homérosi hősök és az olymposi istenvilág rendje, az eposzok, tanköltemények világa. E ragyogó világot a Kr. e. 7. században a Dionysos-kultusz betörése forgatta föl; Archilochos pimaszul gyalázkodó és keserű iambosköltészete jelzi ezt a második dionysosi korszakot. Majd újra az apollóni rend vágya került felül: a dór építészet, a pindarosi kardal, a delphoi kultusz ezen második apollóni kor csúcspontjai. A két isten nevével jelzett „késztetés” (*Triebe*) újra és újra összefonódik, művészi, kultikus, társadalmi beteljesedését az athéni színházban éri el. Az megsemmisülés vágyába aláhulló dionysosi „öspeszimizmust” Apollón önismeretre, a mértéktartásra, a formára és határokra vonatkozó parancsa csitítja, míg Dionysos ismételt betörése „időről időre lerombolta azokat a kicsiny köröket, amelyekbe az egyoldalú apollóni akarat igyekezett bezárni a görögséget; mégpedig azért, hogy ne dermedjen egyiptomi mód merevvé a forma az apollóni irány bővületében, azért, hogy az egyes hullámok pályáját és hatókörét eleve megszabni kívánó törekvés ne bocsásson dermedt mozdulatlanságot az egész tengerre”.¹⁰²

Úgy vélem, Nietzsche történeti okfejtése elsősorban nem egy „Übersystematisierung”¹⁰³ erőltetett és kínos kísérlete, hanem arra irányul, hogy egy ellentétpáron keresztül egységben láttassa a görögség (és az emberiség) művészi önkifejezésének azon formáit és műfajait, melyeket a legértékesebbeknek tart. A dionysosi-apollóni műfajok seregszemléje után következik a szellemi ösbűn bemutatása, a sokratési, „nem misztikus” világ betörése, melyet a színpadon Euripidés életműve jelez. Apollóni tiszta szemlélet helyett paradox gondolatok, szónoklattanból ismerős nyelvi fogások tűzijátéka, dionysosi elragadtatás helyett pedig megjátszott indulatok, naturalisztikus ábrázolás. A színház immáron nem az istenivel való eltöltekezés, az ősmítosz helye, hanem egy olyan szórakozás, amelynek alapja a „bámulatos természetűség és a művész utánzási képessége”, az „anatómiai preparátum”-ként megjelenő színpadi figurák hatásvadász előadásából fakadó gyönyör: „egy teoretikus világ levegőjét szívjuk immár, amely többre becsüli a tudományos megismerést egy világtörvény művészi visszatükrözésénél.”¹⁰⁴ Nietzsche szerint mindez a jelenség győzelme az általánossal szemben. A színháztörténeti változás az egész nyugati szellem fordulópontját jelzi: az optimista logikai-tudományos gondolkodás kiüzte – úgy a színpadról, mint az emberi világból – a zenét, a tragikus világ alapját. A zene nélküli irodalmi szöveg „fej nélküli istenszobor”,¹⁰⁵ a Rilke-szonett megfogalmazását idézve egy olyan Apollón-torzó, amelynek „nem ismertük hallatlan fejét” („sein unerhörtes Haupt”). Másrészt az a zene, amely a jelenség, a közvetlen ábrázolás világába menekül, hangfestő hatásvadászatra és a *stile rappresentativo* kultúrájára épít, voltaképpen zeneietlen.¹⁰⁶ Míképpen a kiváló zenetudós, Carl Dahlhaus felhívta rá a figyelmet, a schopenhaueri esztétikához és az abszolút zene körüli korabeli vitához kapcsolódó Nietzsche a nyelv fogságából kívánja fölszabadítani a zenét, és ezért igyekszik bizonyítani, hogy az abszolút zene történetileg ugyan későbbi fejlemény, metafizikailag azonban az eredeti.¹⁰⁷

A szókratészi optimista, szillogizmusokra építő világ száműzi a tragikus szellemű zenét. Nietzsche szerint a zene szellemét Dionysos képviseli, így a zene számkivetése Dionysos kiirtását jelenti: ugyanakkor másutt megjegyzi, hogy a zenétől és Dionysostól megfosztott új művészetben az apollóni szellem sem valósulhat meg.¹⁰⁸ A két isten – végső soron – ugyanazon világekorszak részesei: egyszerre tűntek el az attikai tragédiával, és egyszerre térnek vissza a német zenében. Minden ellentét és küzdelem ellenére Dionysos és Apollón egybetartozik. Ami a *Belvederei Apolló* winckelmanni leírásában még elképzelhetetlen, az *A tragédia születése* utáni Rilke-sonettben valósággá válik: az Apollón-torzó bőrén fölcsillan a dionysosi villogás (*und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle*, „nem villogna, mint tigris bőre, nyersen” – a némethez képest még „dionysosibb” Tóth Árpád-fordítás).¹⁰⁹ És a két isten érintésére a befogadó megváltoztatja életét.

Tájkép csata után: Actium

Néhány évvel azután, hogy Augustus az actiumi Apollo-szentély¹¹⁰ közelében legyőzte az új Dionysosként (*neos Dionysos*) föllépő Antonius flottáját, a római Circus Maximus körül sétáló látogatót érdekes látvány készíthette megállásra és töprengésre: a Palatium magaslatára tekintve egy újonnan átadott templomnegyed ragyogó épületegyüttesét, míg az Aventinus felé nézve Róma egyik ősi, díszes szentélyének nemrég kiégett romjait láthatta. A képzeletbeli látogató földidézhetette azt is, hogy az új templom milyen gyorsan, mindössze néhány év alatt épült föl: egy évtizede sem volt, hogy Augustus fogadalmat tett az építésére. És mélyen az emlékezetébe vésődött – miként a mai szemlélőben a Notre Dame pusztulása – az actiumi csata évében fellobbanó tűzvész, amely az Aventinus lábánál elhamvasztotta a gyönyörű, több száz éves templomot, a város egyik ékességét, a római történelmi emlékezet kitüntetett helyét. Miközben oly sok szentély újult meg, ezen ősi épület felújítása késlekedett, a várost átfogó újjáépítési programból kimaradt. Fölmerül a kérdés: vajon miért?¹¹¹

A palatiumi Apollo-templom építésére¹¹² tett fogadalom eredetileg egy előjelhez, illetve a naulochosi ütközethez kötődött, de a Kr. e. 31-es győzelem után hamarosan kialakult az épület „actiumi értelmezése”. A legnagyobb görög szobrászok, Myrrhón, Skopas alkotásai a Danaidák csarnokában egy olyan építészeti program részévé váltak, amelyben minden elem az actiumi-augustusi Apollo győzelmére, az új világrend apollói békéjére utal: a *kitharódos*-szobor, a delphoi szentélyt megvédő és a Niobidák lenyilalázását ábrázoló templomkapuk, az oromzat tetején szekéren álló Phoebus Apollo. A diadalt megörökítő Apollo-negyedről újra az Aventinus felé irányul a tekintet, ahol a dél-itáliai görögségtől átvett isteneknek, Démétérnek, Dionysosnak és Korénak temploma állt, melynek alapítását – a római dicsőséges előtörténet kronológiájában igencsak nagyvonalú – annaliztikus hagyomány Kr. e. 453-ra teszi.¹¹³ Az *aedes Cereris, Liberi Liberaeque* etruszk mintájú, Démophilos és Gorgasos díszítette épülete, *Cereris pulcherrimum et magnificentissimum templum* („Ceres ragyogó és fenséges temploma” – Cic. *Verr.* IV. 108) egészen Kr. e. 31-ig állt, amikor is tűzvész pusztította el.¹¹⁴ Bár a *Res gestae* szerint Augustus nyolcvankét templomot felújított a húszas évek ele-

jén, kivétel nélkül mindazokat, amelyek rászorultak a beavatkozásra, Ceres, Liber és Libera szentélyét jóval később kezdik újjáépíteni, és csak Tiberius alatt, Kr. u. 17-ben szentelik föl.

A Ceres-templom sorsa sok kérdést fölvet: a romos állapotra vezethető vissza, hogy az actiumi csata után az Apollo-kultuszt építő és Apollo-szerepben föllépő Augustus nem szívesen látta volna Liber szentélyét a maga ősi ragyogásában, pompájában, hiszen az mindenkit Antoniusra, az ő Dionysos-maszkjára emlékeztetett volna? Az *Apollo Palatinus* ragyogása azért homályosította el az *antiquissima Ceres* kultusz helyét, mert az aventinusi templomban tisztelt társisten, Liber (Dionysos) hitelét az Augustusszal szembeszálló Antonius – Zanker kifejezésével élve – „elkártyázta volna”?¹¹⁵ Bár a Ptolemaidákat követve Antonius tényleg Dionysos szerepében lépett föl, másrészt pedig Augustus Apollo-kötődése ismeretes,¹¹⁶ mégis a római Liber-kultusz dionysosi áthallása valóban annyira meghatározónak bizonyult, hogy a rendszerhűség megakadályozta volna a Ceres-templom felújítását?¹¹⁷

A kérdésre adható válasznál tekintetbe kell venni egyrészt Ceres alakját, másrészt Liber és Bacchus/Dionysos azonosításának kérdését.

(1) Ceres és Liber

Ceres alakja az augustusi restaurációs politika egyik központi szereplője.¹¹⁸ A latin Ceres¹¹⁹ – a görög Dionysoshoz sok szempontból hasonlóan – nehezen megfogható, kettős istenség. Az egyes mezőgazdasági részműveletek patrónáján, a római plebs, illetve az állami földterület főisteni szerepén túl van egy más, sokkal átfogóbb természete: Magna Mater-típusú nagy istennő, a kultúra és városi civilizáció megteremtője, akinek henoteista irányultságú kultusza (Tellusszal azonosítva) – a későbbi filozófiai allegória fényében – a *physis*nek, a *naturának* a tiszteltetére utal. Dionysoshoz abban is hasonlít, hogy nők körében elterjedt rítussal rendelkezik.¹²⁰ A késői köztársaság korában polisistenségből a vidéki földműves élet és a háziasszonyi erények, a béke védője lesz: elsősorban ez utóbbi szerepében válik az augustusi valláspolitikai részévé: a domborművökön megjelenő Tellus allegorikus alakján túl az Augustus fejére helyezett *corona spicea*, illetve a Ceres alakjában előlépő Livia szobortípusa mind-mind a principátus kultúrpolitikájának egyik központi üzenetébe, a „renaissance georgica”¹²¹ irányába illeszkedik. Vagyis Ceres értelmezésének alakulásában több, egymással párhuzamos és egymást keresztező folyamat figyelhető meg: a részfunkciók védőistenétől egy általános istenség felé (Tellus); a dél-itáliai hatásoktól nem független henoteista irányultság, melyet később filozófiai allegorizálás is megerősít (*physis*); a hellénisztikus kultúrák keleti területeiről érkező istenképzetek és kultuszok hatása (Magna Mater); a római őstörténet augustusi újraértelmezése (*plebs, mos maiorum*, „renaissance georgica”).

Ha a korai principátus művészete felől kerül elő Liber és Ceres viszonyának kérdése, akkor két összefüggést kell megkülönböztetni: egyrészt Ceresszel és Liberával együtt egy istenháromság része. A szakirodalom kiemelte, hogy erre a közös római kultuszra Démétér, Dionysos és Koré dél-itáliai, szicíliai tisztelete is hatott,¹²² illetve a capitoliumi triász római modellje is erősíthette.¹²³ Az anya- és leányistennő (Latona, Diana,

másrészt Ceres, Libera) között tisztelt férfiisten alakja, a palatiumi és aventinusi triász közötti megfelelés Apollo és Liber/Dionysos kapcsolatát erősítheti. Ugyanakkor Liber elsősorban nem egy istenhármaság részeként fordul elő, inkább – Libera nélkül – egy istenpár tagjaként, Ceres oldalán szerepel. Ceres és Liber közös tisztelete ősbibb az aventinusi triász tiszteleténél, miként ezt a legősibb itálíkus hagyomány is tanúsítja. Vergilius és Tibullus együtt említi a két istent, ráadásul igen hangsúlyos helyen: mind a *Georgica* invokációját, mind Tibullus második könyvét e két istenség neve nyitja (Verg. *Georg.* I. 17; Tib. II. 1,3–4). Azzal, hogy Cerest és Libert összetartozó istenpárként nevezi meg, és hogy az első helyre teszi őket, az antikvárius hagyományokat is megszólaltató két szöveg – az irodalmi megfontolásokon túl – talán a római vallástörténeti tudat (vagy rekonstrukciós politika) elképzeléseire is épít: Ceresnek és Liberek össze kell kapcsolódnia. De e kapcsolat megértéséhez pontosabban kell látni az ősi Liber vagy Liber Pater alakját.

(2) Liber és Bacchus

Liber alakját többen megkülönböztetik Bacchusétól, és az előbbi a 186-os Bacchanalia-perben „lejárátódott” Dionysos/Bacchus „politikailag korrekt” alakjának tekintik. Van, aki szerint éppen az ősi – tehát hellénisztikus Bacchus-képzettől mentes – Liber alakjának hangsúlyozásával, a vegetációs és kultúrteremtő isten római hagyományának kiemelésével kezdődik meg Augustus korában Dionysos/Bacchus óvatos rehabilitációja: újra rómaivá, visszazselidített házi istenné válik Antonius és a Ptolemaidák fölforgató istene.¹²⁴ De valóban arról van-e szó, hogy Liber alakjában Dionysos visszavonult a politikai nyilvánosságból, és Ceres zord matrónasága alatt, a vidéki élet egészséges diétájára, a *mos maiorum* elvonókúrájára fogva kijózanodott volna? Keleti tékozlásától és effeminált egyiptomi kalandjából megtért volna? Liber nem más lenne, mint domesztikált Dionysos? A párdúc házi macskává szelődött? A *Georgica* második könyvének nagy Bacchus-invokációja (*Georg.* II. 1–8) mellett mintha a korabeli ikonográfia, így a Maecenas-auditorium és a Vezúv-térség villáinak freskói is Dionysos politikai „nyugdíjazásának”, magánszférába vonulásának tézisért erősítenék.¹²⁵

Azonban a költői szövegek esetében ez az elképzelés túlságosan leegyszerűsítő: a Dionysos- és Apollo-utalások tisztán politikai allegóriaként való olvasata nem enged szóhoz jutni fontos jelentéseket, figyelmen kívül hagy sok szólamot. Ráadásul archaikus tragédiatörödékek tanúsága szerint a Liber és Dionysos közötti kölcsönös megfeleltetés a római közönség szemében már a Kr. e. 3. századtól – tehát jóval a 186-os Bacchanalia-per előtt – természetesnek számított.¹²⁶ A latin *liber* szó könnyen a *lysios*, „feloldozó”, *eleutherios*, „megszabadító” dionysosi nevek fordításának tűnhetett (hamisan).¹²⁷ Az istennév politikai felhangját erősíthette az aventinusi templom *plebs*hez való kötődése,¹²⁸ illetve a *Liberalia* ünnepe, amikor az ifjak felöltötték a *toga liberát*.¹²⁹ Az 5. századtól kezdve nehéz lenne egy görög mételytől érintetlen, tisztán római, „dionysostalan” Liber-képet föltételezni – illetve ez a Liber létezik, de leginkább a mai tudományos vallástudományi rekonstrukcióban. A varrói nyomokon elinduló tudós tekintet¹³⁰ a *Liberalia* ünnepén tisztelt Liber ősi alakjában egy fallikus termékeny-

ségi szertartásokkal földézett agráristent látat. Ugyanakkor kérdéses, hogy Varro rekonstrukciós kísérleteiben, illetve az augustusi emlékezetpolitikában ez a „dionysostalanítás” megjelent-e.

Hogy még az aranykori költészet augustusi vallásreformjához állítólagosan illeszkedő művek Liber-utalása is több-rétegű, Dionysos-áthallásokkal teljes, álljon itt egy példa. A tibullusi *Ambarvalia*-elégia – akár a *fratres Arvales* ünnepehez kapcsolódik, akár nem – az archaikus itálíkus agrártársadalmak folklorisztikus elemeit kereső szakirodalmi irányzat egyik legtöbbit idézett forrásszövege.¹³¹ A kötetnyitó elégia Liber/Bacchus és Ceres említésével kezdődik, és mintha ez is megerősítené az „ártatlan” agrár-Liber elméletét. Azonban a *Georgica*-háttérzövegen túl¹³² megjelenő közvetlen kallimachosi,¹³³ lucretiusi¹³⁴ utalások rendszere, a horatiusi szatírák¹³⁵ kimutatható jelenléte is óvatosságra int. Tibullusnál éppen a folyamatos irodalmi játék kérdőjelezi meg az egyértelmű politikai, vallástörténeti olvasatokat.¹³⁶ A faliszki nyelvemlékhez hasonlóan Tibullus is a két istennév, illetve a hozzájuk kötődő két ajándék, a szőlő és gabona khiasztikus elrendezésével hangsúlyozza Ceres és Liber egységét: *Bacche, veni, dulcisque tuis e cornibus uva / pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres* („jőjj, Bacchus, szarvaidról édes fürt csüngjön, és kalással övezd homlokod, Ceres” – Tib. II. 1, 3–4), és másutt is a két isten adományát együtt említi (Tib. I. 5, 27–28; II. 5, 83–86). Ugyanakkor az *Ambarvalia*-elégia idézett Bacchus-invokációjában szereplő *cornua* főnév, a dionysosi szarvakra, a bikalakú istenre tett utalás figyelmeztet arra, hogy itt nemcsak a megszelídített Liber alakjáról van szó. A bika képében történő epifánia a Dionysos-kultusz legősibb, krétai kultúrához is kötődő, általánosan elterjedt rétegéhez tartozik,¹³⁷ a *taurokerós* („bikaszarvú” – Eur. *Bacch.* 100) istenkép elsődleges irodalmi mintája viszont Euripidés, a *Bakchánónők* fenyegető istene.¹³⁸ Az euripidészi Dionysos megjelenése azért is jelentős, mert az *Ambarvalia* egyik központi témája a szatírájáték és a tragédia eredete (Tib. II. 1, 51–54).¹³⁹ A tibullusi Liber/Bacchus kép Dionysos-mentességét, állítólagos Augustus-pártiságát még egy különös tényező árnyalja: az elégiák első kötetében Liber alakja Osirisével érintkezik (I. 7). De vajon érdemes-e minden Dionysos- vagy Osiris-utalásban Augustus-ellenes politikai állásfoglalást látni? Önmagában termékeny olvasat-e, ha az actiumi csata antoniusi szurkolótáborának emblémájaként teküntünk az egymással gyakran megfeleltetett görög és egyiptomi isten nevére, Dionysosra és Osirisre?¹⁴⁰

Bacchus vagy Apollo: politika és poétika

A nyugati görögség Dionysos-kultusza több hullámban érkezhett Rómába: először a 476-os cumaei győzelem utáni időszakban, a görög–római kapcsolatok erősödésekor formálódhat ki a római Bacchus alakja: a bor és szőlőművelés istene. Mindez az aventinusi kultuszra már igen korán hathatott. A második, Róma belvárosáig fodrozódó hullámot a dél-itáliai Dionysos-mozgalmak orphikus beavatási szertartásai indították,¹⁴¹ a Kr. e. 4–3. században elerjedő misztérium-érzékenység római jelenlétének a szerencsétlen emlékü 186-as per vetett véget.¹⁴² Ugyanakkor Campaniában ezután is kimutatható Bacchus folyamatos tisztelete, a Kr. e. 1. században meg-

mintha újult erőre kapna. A rabszolgafelkelések dionysosi felhangja, Mithridatés Eupatör vagy éppen a pergamoni Dionysos-kultusz formái is jelzik, hogy az istenség politikai olvasata a ptolemaida Egyiptom határain túl is meghatározó.¹⁴³ Mindez azonban már átvizsgálva Augustus korának költői szövegeihez, illetve ahhoz a problémához, hogy e szövegek kapcsán mennyire érvényes az Apollo és Augustus, illetve Dionysos és Antonius megfeleltetése, ezek ellentétén alapuló politikai olvasat.

A két kérdés összefügg: Apollón és Dionysos, Apollo és Bacchus szembeállításának problémája, illetve a római költői művek politikai-allegorikus értelmezése. A hellénisztikus kultúrában, leginkább a ptolemaida birodalomban az uralkodó dionysosi vonásának hangsúlyozása a Dionysos-tisztelet belső henoteisztikus irányultságán, a megváltás (*sótéria*), a közellét, jelenlét gondolatán alapult. A diadochosok, a Nagy Sándor-i utódállamokat irányító hadvezérek a távoli isteni világ földi képviselői, akik – miként a hajdankor istenei a mítoszok szerint – együtt lakoznak a köznéppel: közbenjárnak, közvetítenek, jelenlétükkel gyógyítanak, ugyanakkor, miként Dionysos, a kultikus-államigazgatási panteonban főhelyet követelnek maguknak.¹⁴⁴ A megváltó jelenlét színpadra állítását szolgálják a Ptolemaidák dionysosi körmenetei; a palotanegyed és a szentélyek megnyíló kapui, az utcák forगतagában végighordozott kultikus tárgyak és szobrok, a város köznapi terébe hatoló liturgikus szövegek és mozdulatok az isten egykori érkezését (*epiphaneia*) idézik föl. Az uralkodó rituális részvételén keresztül újra és újra megjelenik Dionysos a megváltást váró nép tekintete előtt. A hellénisztikus uralkodókultusz három formája: az istenekkel való azonosulás, az istenekre mint családi ősökre való hivatkozás, illetve az istenség pártfogása. E három mód a polgárháborúk korának római hadvezéreinél is megjelent.

Sulla (Venus Felix), Pompeius (Venus Victrix, Neptunus), Caesar (Venus Genetrix), Antonius (Hercules, Dionysos/Bacchus) isteni patrónust tudtak maguk mögött.¹⁴⁵ Éppen az Augustus koráig kiható többtagú és többosztatú uralkodói panteon teszi nehezzé azt, hogy az augustusi Apollo és az antoniusi Bacchus közötti ellentétet kizárólagossá tegyünk, illetve hogy pusztán e két képzeletbeli tengely mentén helyezzük el a római aranykori költészet utalásait. A dichotómiára és az egyértelmű allegorikus megfeleltetésre építő képlet érvényességét még néhány megfontolás árnyalja. A Caesarról halála után kialakult képben a „dionysisme” meghatározó tényező, amely megfeleltetés a dionysosi civilizációteremtő, vadságot leigázó hódításokon, a halál legyőzésén (*katharismos*), a magukat megadókkal szembeni kegyes kímélet, *clementia* hangsúlyozásán, illetve a látványos ünnepek emlékeztén alapszik.¹⁴⁶ Apollóra kezdetben Brutus és Antonius is hivatkozott, az augustusi és antoniusi Apollo- és Dionysos-szerep csak fokozatosan körvonalazódott.¹⁴⁷ Később, a Krisztus születése körüli években Augustus a campaniai Dionysos-kultuszt megújítja, terjeszti;¹⁴⁸ Augustus körének és családtagjainak épületeinek díszítésében dionysosi témák jelennek meg,¹⁴⁹ sőt az Ara Pacis aranykori bőség- és természetmotívumai is a képzőművészet dionysosi mintáit követik.¹⁵⁰

Dionysos neve azonban nem pusztán politikai metafora, hanem a magánmisztériumok és a dráma világának felidézője. A Vezúv-területről ismert freskók, domborművek mutatják: Bacchus ábrázolásai és a bacchusi motívumok két csoportra



3. kép. *Oscillum* backhansnő-motívummal.
Herculaneum, Casa del Rilievo di Telefo
(a kép forrása: Association for Roman Archaeology)

oszthatók: az egyik a beavatási szertartásokhoz, magánritu-sokhoz kötődik, a másik a színházi hagyományhoz.¹⁵¹ E motívumok nemcsak az *oscillumokról* (a *peristylumok*ban lógó kerek domborművekről), hanem az Augustus kori költészetből is ismerősök: szatírok, szilénoszok, pánok, menádok táncos áldozati felvonulásai fűvös hangszer hangja mellett, delfinek és tengeri állatok, mindenekelőtt pedig maszkok. Ez utóbbiak nem konkrét színdarabokra, helyzetekre emlékeztetnek, hanem a dionysosi világot idézik föl, az illúzió felé nyitnak teret, és a zene, a művészet lesz központi témájuk.¹⁵² A misztérium beavatottsága költői beavatottsággá válik; Dionysos nem veszti el szakrális jellegét, de ez a szakralitás a művészi tapasztalat részévé alakul át, „szent díszítőelem” (*décor sacré*)¹⁵³ lesz belőle: az oximoronnak tűnő kifejezés ebben az esetben nem súlytalan szójáték, mindkét tagja meghatározó a Dionysos-ábrázolások értelmezésében. Bacchus szerepének, illetve a Bacchus–Apollo-szembenállásnak az értelmezésekor a politikai utalásrendszer mellett a metapoétikai szintet is figyelembe kell venni. És éppen ebből a szempontból lesz fontos a két isten szembenállásának (nem csak) nietschei gondolata.

Mint már szó volt róla, a delphoi vagy athéni kultuszban, illetve a klasszikus kor irodalmában, művészetében Apollón és Dionysos ellentéte nem volt feltétlen érvényű, a különbségek inkább kiegészítették egymást. A kései Plutarchos (*E. Delph.* 388e–389b) a két művészt a nietschei értelmezés mintáját megelőlegezve állítja szembe: a *dithyramboshoz* a *pathos*, *metabolé*, *plané*, *diaphorésis*, *anómalia*, *paidia*, *hybris*, *mania* szavakat kapcsolja (‘szenvedély, tér-, idő-, nézőpont-, stílusváltás, csatangolás, zaklatottság, egyenetlenség, játékos-ság, erőszak, eszelősség’); az apollóni *paianhoz* a *tetagmenos*, *sóphrón*, *homoiotés*, *taxis*, *spudé akra-ton* kifejezéseket (‘rendezett, megfontolt; belső egység, rend és olyan méltóság, amelybe nem vegyül oda nem illő elem’). A *dithyrambos* és *paian* Plutarchos-féle jellemzéséhez azonban egy jóval koráb-

bi elmélet, a *kithara* és *aulos* közötti ellentét Platóntól és Aristoteléstől is ismert képlete kapcsolódik.

A *kitharával* ellentétben az *aulos* még a társadalmilag, etikailag veszélyes hangnemeket is átfogja (*panarmonios*), ellenőrizhetetlen hatású (*orgiastikos*), megakadályozza, hogy az előadó közben énekelve értelmes szavakat ejtsen ki (*alogos*).¹⁵⁴ A görög kultikus gyakorlat nem kötötte a két hangszert kizárólag egyik vagy másik istenhez. Az *aulost* érintő kritikák egy nagyobb esztétikai vita összefüggésébe ágyazódtak, az újszerű övező polémiához.¹⁵⁵ E folyamattól nem függetlenül a Kr. e. 5. századtól kezdve a szöveges és képi ábrázolásokban kimutatható mítosz, a *kitharódos* Apollón és a fríg szatír, Marsyas *aulosjátéka* közötti versengés története, illetve ennek erkölcsi, esztétikai felhangjai jelzik: az apollóni és dionyszosi művészet feszültsége és vetélkedése fokozatosan a metapoétikus nyelv részévé, a latin költők szókincsének központi elemévé vált, és ezzel együtt a két isten közötti eltérés – metonimikus szinten – két egymást kizáró művészeti világ jelképe lett.¹⁵⁶

Ennek jellegzetes példája a római irodalomra oly nagy hatást gyakorló műben, a kallimachosi *Aitiában* található. Az alexandriai költemény prooemiuma utal Euripidés egyik *stasimonjára*,¹⁵⁷ amelyben a kórus a koszorú övezte múzsák és a művészet megfiatalító hatalmáról beszél, és Apollón, illetve Dionysos közös dicséretét mindkét hangszer kíséretével, *kitharával* és *aulossal* kívánja zengen. Ugyanakkor Kallimachosnál már csak Apollón és csak a *kithara* jelenik meg, a költői hang az *aulost* és a koszorút kifejezetten is elveti (Callim. *Aet.* fr. 3). Az *aulos* fenyegető, dionyszosi világa kiszorul a kallimachosi költészetből; az *Aitia* fölél Apollón isten alakja magasodik (Callim. *Aet.* fr. 1, 21–22).¹⁵⁸ A háborús témájú nagyköltészet elutasítását és a hellénisztikus kisköltészet melletti döntést hangsúlyozó római költői hagyomány, a jól ismert *recusatio* az alexandriai költő szcenárióját követi: Dionysos azonban – latin Bacchusként – visszatér a kallimachosi költészetbe.

Apollo, illetve Bacchus szembeállításában legalább két értelmezési szint jelenik meg: politikai (az augustusi emlékezetpolitikához, az actiumi csata reprezentációs művészetéhez való viszony) és műfajelméleti (archaikus eposz és hellénisztikus költészet). Az ironikus, többretegű római költői szövegek olykor kifejezett humorral kibogozhatatlanná csomózzák e szálakat, és a két isten szerepét is igen nehéz meghatározni. A gondolatmenet ezen pontján érdemes három példát röviden felidézni: a vergiliusi pásztorkölteményeket, a horatiusi ódákat és az *Aeneist*. A részletes elemzést későbbi tanulmányokra hagyva most csak a Bacchus-kép néhány vonását érintem.

(1) *Eclogae*

Az *Eclogae* Bacchus-alakját politikai allegóriaként vizsgáló tanulmányok, látva a referenciális olvasat nehézségeit, a zavaros években keletkezett bukolikus költeményeket évszámokhoz próbálják kötni, és igyekeznek a különféle történeti rétegeket megkülönböztetni, a későköztársaság-kori, triumvirátusi, octavianusi szereplőkre vonatkozó utalásokat szétválasztani.¹⁵⁹ A Servius-kommentár nyomán az ötödik ekloga Daphnisában Caesart szokás látni, állítólag Caesarra utalna a Dionysos-kultusz bevezetése, illetve a kegyetlen halál említése (Verg. *Ecl.* 5, 20; 29–31; 79–81); a daphnisi világban a bacchu-

si és apollói motívumok egyformán jelentősek.¹⁶⁰ A negyedik költeményben Apollo uralmának bemutatásába (Verg. *Ecl.* 4, 10) dionyszosi elemek keverednek, az aranykor leírását, a természet burjánzó harmóniáját bacchusi kifejezések érzékeltetik (Verg. *Ecl.* 4, 18–25). Az utolsó sorokban megjelenő megváltó isten már a bölcsőben is felnevet (Verg. *Ecl.* 4, 62–63): mind ezt már Eduard Norden is dionyszosi motívumnak tekintette, és az *adarkrys* („könnytelen”) istenre tett utalásként értelmezte.¹⁶¹

Míg e két elégiában a politikai referenciákat kereső értelmezések meghatározók, addig a hatodik és hetedik költeményben a poétikai megközelítések uralkodók. Az előbbiben Silenus énekét – már csak a dionyszosi helyszín, a barlang miatt is – az apollói, varusi (Verg. *Ecl.* 6, 9–12) költeménybe ágyazott bacchusi műalkotásnak tekintették: nietzschei megközelítésben a kutatástörténet a dionyszosi megszállottság, daimóni inspiráció, a féktelen silenusi tehetség (*ingenium*), illetve az apollói rend, értelem, fegyelmezettség, kiművelt apollói, varusi technika (*ars*) ellentétét látják a beágyazott elbeszélésben, illetve a kerettörténetben. Silenus megköltözésének metapoétikai olvasata: a dionyszosi hevületet az apollói *ars* köti meg (Verg. *Ecl.* 6, 18–26).¹⁶² A hetedik eklogában pedig Thyrsis és Corydon költői csatájában – a két versengő pásztor szókincsét, stílusát kutatva – a dionyszosi és apollói művészet közötti vetélkedést látják, miközben felhívják a figyelmet arra, hogy az apollói Corydon is, ahogy halad a költői verseny, egyre több dionyszosi motívumot használ.¹⁶³

(2) *Carmina*

A hatodik ecloga megszólítottja – minden bizonnyal – azonos az egyik horatiusi óda címzettjével: ez az első a három nagy Bacchus-költemény közül (Hor. *Carm.* I. 18; II. 19; III. 2). Úgy tűnik, mintha a mértékletesség iskolás költeménye lenne, amely a dühöngő részegség ellen a szokásos mitológiai *exemplumokat*, a kentaurók és thrákok példáját vonultatná föl. Azonban az isten legkülönbözőbb neveinek felsorolása (*Bacche pater*; *Liber*; *Euhius*; *Bassareus*), a himnuszokra jellemző aposztrofé, a *Du-Stil* magasztossága,¹⁶⁴ mind arra utal, hogy a lírai én Bacchus egyre erősebb befolyása alá kerül. Bár az óda hangsúlyozza, hogy ez a követés csak mérsékelt, és Dionysos jótéményeinek józan élvezetén alapszik, nem pedig orgiasztikus bacchusi menetek elfajzottságán, de – úgy vélem – az extatikus menet zaja egyre közelebről hallatszik, és a nyelvi-stilisztikai szint *crescendója* elfojtja a tanítás pedáns hangját. Bizonyos sorokban pedig nem lehet biztosan kijelenteni, hogy a lírai én nem csatlakozott-e már a bacchusi körmenethez: *non ego te, candide Bassareu, / invitum quatiam, nec variis obsita frondibus sub divum rapiam* („téged, ragyogó Bassareus, akaratom ellenére nem foglak *thyrsos*rázással tisztelni, nem fogom napvilágra rántani a különféle lombok alá rejtett misztérium-keléseket” – Hor. *Carm.* I. 18, 11–13). Az első sorban a szőlőre alkalmazott *sacer* jelző kétértelműsége a horatiusi Dionysosra is igaz: szent és átkozott.

A további két Bacchus-óda immáron a misztériumok teljes beavatottjaként, az önkívületi menet tagjaként élte az egyszerű kultúrateremtő és felforgató, könnyed és veszélyes istent (*idem / pacis eras mediusque belli*, „békében és háborúban is te voltál a középpont, miközben ugyanaz maradtál” – Hor.

Carm. II. 19, 26–27). Bár vannak, akik e vers minden mitológiai utalásából valamilyen rejtett actiumi-antoniusi-octavianusi utalást vélnek kiolvasni,¹⁶⁵ az óda inkább (meta)poétikai, mintsem politikai tétellel bír: a dionysosi művészi alkotóerő költeménye, akárcsak a harmadik kötet híres Bacchus-ódája. A dithyrambikus hangvételi szöveg mintha egy előjáték lenne egy soha meg nem írt, Caesar megistenüléséről szóló műnek (Hor. *Carm.* III. 25, 3–7). Azonban úgy tűnik, itt a mű politikai olvasata nem tudja a nyelvi-képi játékok sokszínűségét érvényre juttatni.¹⁶⁶ nem arról van szó, hogy Augustus az antoniusi Dionysost saját panteonjába emeli, hanem inkább arról, hogy a horatiusi Dionysos/Bacchus a caesari-augustusi örökséget bebocsátja saját birodalmába. Nem az *imperator*, hanem a költő diadalmenete ez.

A metapoétikus szint azért is érdekes, mert az ódák három könyvét keretező Maecenas-, illetve Melpomene-óda a horatiusi költészet bacchusi és apollói oldalát mutatja be: az előbbiben az ember nem járta tájon táncoló szatírkórus, a dionysosi borostyánkoszorú, míg az utóbbiban a delphoi-apolloi babékoszorú jelzi a horatiusi költői világ tágasságát (Hor. *Carm.* I. 29–34; III. 30, 15–16).¹⁶⁷ Az ódák első három könyvének – mint egybefüggő gyűjteménynek – két kapuőre: Bacchus és Apollo. Bacchus a teljes pompájában jelenik meg Horatiusnál: szatírok, menádok kíséretében, hegytetőkön, szent barlangban, tánc és zene kíséretében, a beavatás misztikus kellékeit rejtegetve. Meglátásom szerint Horatiusnál is szerencsésen alkalmazható a Vezúv-térség Dionysos-ábrázolásainál használt – és főntebb idézett – szakirodalmi kifejezés: *décor sacré*, ahol is a hang, a kép, a szöveg kulturális önazonosságot teremtő gazdagsága (*décor*) és a *numen*, a szakralitás érzése (*sacré*) a művészi alkotás világában ér össze.

(3) *Aeneis*

Vergilius *Aeneis*ének értelmezésében Apollo és Bacchus szembeállítását meghatározó: míg a megszületendő Római Birodalom, a Tiberis, a leendő augustusi győzelem, az aeneasi *pietas*, a férfi küzdelem a mű apollói rétegét jelentenek, addig Dido udvara, a Nílus, a messze érkező pun fenyegetés, a női gyász és *furor* az eposz bacchusi világához tartoznának – az őrző női szereplők leírásában az euripidési szótár, a *Bakchansnők* világának hatása kétségtelen.¹⁶⁸ Az actiumi-politikai olvasathoz pszichológiai értelmezés járul, amennyiben az apollói felettes én és a dionysosi ösztönén feszültségét mutatják ki Aeneas alakjában.¹⁶⁹ Ebből a szempontból különösen izgalmas az egyik részlet, amely a Dido mellett vadászó Aeneast mutatja be (IV. 143–150):

*Qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
deserit ac Delum maternam invisit Apollo
instauratque choros, mixtique altaria circum
Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi;
ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem
fronde premit crinem fingens atque implicat auro,
tela sonant umeris: haud illo segnior ibat
Aeneas, tantum egregio decus enitet ore.*

Mint ahogy Apollo a téli Lyciát, a Xanthos folyót elhagyja, és meglátogatja az anyai Délost, kartáncokat vezet be, az oltárok körül krétiak, dryopsok, tetovált agathyrsosok egymás közé vegyülve zajonganak, míg maga Kynthos hegyvidékét járja, puha lombbal megkötve összefogja és aranycsattal rögzíti fürtökben lógó haját, tegez zörög a vállán: ugyanolyan peckesen vonult Aeneas, büszke arckifejezéséről oly nagy méltóság sugárzott.

A szöveg – a kimondott szavak szintjén – Apollóról beszél, és ezt a vállon zörgő nyilvesszők *Ilias*-utalása is megerősíti,¹⁷⁰ ugyanakkor a hasonlat motivikus-nyelvi szintje sokkal inkább Dionysosra utal. Dionysos is elhagyja Kis-Ázsiát, hogy felkeresse születése helyét, anyja emlékét; a görög, félig görög és barbár népek közös rítusa a dionysosi (irodalmi) kép része; az oltár körüli tánc, a zajongás (*fremunt*) a bacchusi kultuszhoz tartoznak; a hegytetőkön való vonulás, a hajfonás és az effemináltságában ragyogó férfiarc az euripidési isten jelenlétére utal.¹⁷¹ Vergilius érzékeny hasonlata eljátszik a közlésérték és a retorikai szint közötti játékkal, kétértelműséggel: Apollo szobra Dionysoszá alakul. Pszichológiai értelmezésben: a Didóval vadászó Aeneasban a bacchusi én tör föl, elsöpörve az apollói feladat nyomasztó súlyát. Miként az eklogákban, a horatiusi ódákban, úgy az *Aeneis* ezen hasonlatában is lehetetlen eldönteni, hogy hol is húzódik a Dionysos-értelmezés politikai vagy metapoétikai, dekoratív vagy szakrális, egyéni vagy közösségi szintjeinek határa.

Összegzés helyett kitekintés: Kadmos dionysosi alakja Nonnosnál

Dionysos Homérosnál lép be az európai irodalomba, a hatodik ének híres *agón*-jelenetében. Az istenek jelenléte miatt megkavarodó Diomédés Glaukossal találkozik, és tisztázó kérdést tesz föl: isten-e vagy halandó. Beszélgetésükből kiderül, hogy az istenfélelemnél erősebb kapocs, a vendégbarátság köti össze őket egymással. Diomédés beszéde Lykurgos történetét idézi föl intő példaként:

*Hisz nem is élt Lykoorgos, erős fusarja Dryasnak,
hosszan, amért odaállt civakodni az égbeliekkel.
Őrjöngő (mainomenoio) Dionysosnak dajkáit ez egykor
űzte a szent Nyséion ormán: földre vetette
lombos botját mind, hogy a férfioló Lykoorgos
ostorral (búplégi)¹⁷² sujtott rájuk; megijedt Dionysos,
és a vizekbe merült le: Thetis befogadta ölébe,
s ott remegett szörnyen, hangjától félve a hősnek.
Könnyűéletű isteneink aztán megutálták:
megvakította Kronos fia Zeus, s azután nem is élt már
hosszan, mert mindnyájuk előtt oly gyűlöletes volt.
Ilias VI. 130–140 (Devecseri Gábor fordítása).*

Már az isten legelső irodalmi említésekor is a későbbi Dionysos-hagyomány oly sok eleme bukkan föl: az őrzőgés áldott és átkozott formái; a követőiben üldözött és el nem ismert Dionysos menekülése, majd bosszúja; a gyermekisten és dajkáinak jelentősége; a nők kiemelt szerepe.¹⁷³

Zagreus halála

A hajthatatlan Héra vad haragja arra sarkallta a Titánokat, hogy alattomos módon gipszsel bekenjék arcukat, és ezzel csapják be környezetüket; tartarosi tőrrel támadtak Zagreusra, miközben ő a tükörben nézte visszaverődő, nem valódi vonásait. Aztán a vad titánok széttépték tagjait, mégis Dionysos (Zagreus) az élet végéből egy új élet kezdetét teremtette: természetet változtatott és különféle lényekké alakult át. [...] Aztán apja, Zeus meglátta az első, meggyilkolt Dionysos árnyképét, amint visszaverődött a tükörben.

Nonnos: *Dionysiaka* VI. 169–176; 206–207

Dionysos befogadása az Olymposra
(a *Dionysiaka* utolsó sorai)

És a szőlőajándékozó isten, atyja mennyei örökébe lépve, megosztotta asztalát apjával, aki annak idején szerencsésen vajúdott vele. Miután a halandók között lakomázott és miután elsőként töltötte a bort, égi nektárt iszik nemesebb kehelyből, együtt trónol Apollónnal, együtt étkezik Maia fiával.

Nonnos: *Dionysiaka* XLVIII. 974–978

Bár a későbbi korokban valódi üldözések emléke kapcsolódhatott a Dionysos-kultuszhoz, de akár Lykurgos homérosi, akár Pentheus euripidési történetében a szenvedő, meghaló, feltámadó istenek motívumát lehet fölismeri. Kerényi még tovább megy az értelmezésben: Pentheus, „a fájdalmak férfinja” eredetileg Zagreus-Dionysos neve; „a szenvedő és az erőszakos halált önként vállaló isten tragikus végzetében mutatkozó belső feszültséget [...] egy olyan ember személyesíti meg, aki önmagát pusztítja el, miként az később oly gyakran megtörténik az attikai tragédia színpadán”.¹⁷⁴

Amikor a görög epikus hagyományban utoljára lép föl Dionysos, akkor ugyanúgy a szenvedő, meghaló, feltámadó istenség formájában kerül elő – akár Zagreus, az „első széttéptett Dionysos” (*proteroio daizomenu Dionysu* – Nonn. *Dion.* VI. 206) megkapó erővel előadott történetében, akár az „egyiptomi Dionysos, a bolyongó Osiris” utalásaiban (*Aigyptiu Dionysu [...] phoitétéros Osiridos* – Nonn. *Dion.* IV. 269–271). Az Augustus-kori költészet Dionysos-utalásait vizsgálva azért is fontos kitérni Nonnos művére, mert föltételezhető a latin aranykori irodalom vagy csak az ott fölvetett témák, motívumok közvetett (egyes merészebbnek tartott, de általam elfogadott elképzelések szerint közvetlen) ismerete.¹⁷⁵ Másrészt a latin költökhöz hasonlóan a *Dionysiakában* is az actiumi csata a legjelentősebb kulturális-civilizációs-történelmi fordulat: Augustus Kleopátra feletti győzelmét az egyiptomi eposz úgy ünnepli, mint a biztonságot jelentő birodalom születését, amikor „a szent Rómának” (*Rhómé zatheé*) jut a világbéke megteremtésének feladata. Ahogyan annak idején az itáliai haderők politikával, szervezőerővel, hadsereggel teremtették meg a *pax Romanát*, úgy később ezt a feladatot a jogalkotók, különösen a berytosi (bejrúti) jogi iskola folytatja. Róma dicsérete az Augustus által alapított Berytos dicséretébe torkollik (Nonn. *Dion.* XLI. 389–398). Az Augustus-kori költészet számos motívuma visszatér – fölnagyított formában – Nonnos művében, így a *Dionysiaka* segíthet a latin szövegek Dionysos-alakjának vizsgálatában.

Az egyiptomi Panopolis szülötte, Nonnos negyvennyolc énekből álló műve a zagreusi, dionysosi, osirisi mitológiához a teológiai töprengések Krisztusát, a keresztény megváltást kapcsolja. Az egyiptomi és közel-keleti késő ókor vizsgálatához a „pogány” és „keresztény” fogalmak mai merev használata korlátozottan érvényes.¹⁷⁶ Ugyanakkor az, hogy a krisztusi, illetve zagreusi, dionysosi, osirisi megváltástörténet egymásba fonódása voltaképpen mit is jelent, igencsak kérdéses, a szakirodalomban négy megközelítési módon lehet megkülönböztetni. Ezen irányzatok közötti eltérések hordereje jelentős: a klasszikus antikvitás és a kereszténység kapcsolatáról meghozott szakirodalmi állítások mögött különféle érzékenységek húzódnak, az ókori politeizmus és keresztény monoteizmus közötti assmanni törésvonal érvényessége a kutatás rejtett vagy nyílt előfeltevéseitől is függ.¹⁷⁷

Az első, hagyományos megközelítés, a *quaestio Nonniana* biografikus válassza: eszerint Nonnos először pogány volt, e korszakban írta volna a *Dionysiakát*, majd megtérése után a János-evangélium hexameteres parafrázisát. A megtérésről szóló elbeszélés súlyát növeli, ha a szerzőt azonosítjuk Edessa harcos orthodox püspökével.¹⁷⁸ E leegyszerűsítő életrajzi magyarázatban Dionysos és Krisztus kölcsönösen kizárják egymást: egy keresztény nem írhat Dionysosról. Azon túl, hogy ezen értelmezés vak marad a *Dionysiaka* krisztusi és a János-parafrázis dionysosi motívumaira, a kizárólagos szembeállítás modellje tagadja a pogányság és kereszténység közötti kulturális átmenet finom árnyalatait, holott például – a megtérés irodalomtörténeti narratívájánál maradva – az ágostoni visszatekintő önértelmezés egy „pogány” műben (Cicero *Hortensiusában*) is protokeresztény szöveget láttat. Dionysos és Krisztus között miért ne lehetne átmenet?

Ugyanakkor a *Dionysiaka* keresztény utalásai tagadhatatlanok, a szerzőnek igen jól kellett ismernie a keresztény tanítást, motívumokat, az evangéliumok szövegét. Így a második megközelítés a szinkretizmus fogalmához nyúl: a klasszikus filozófiai hagyomány tanítása, a politeista-henoteista kultuszok, a misztériumvallások, a kereszténység összeér egy allegorizáló, szinkretista világnézet bölcs és bágyadt toleranciájában vagy a személyes megváltás keresésének izgalmaiban.¹⁷⁹ Dionysos és Krisztus alakja nemcsak összeolvad, hanem megannyi más figurát – a krétai Zagreusét, az egyiptomi Osirisét, thrák Orpheusét – is magába olvaszt.

A harmadik és negyedik irányzat vitája igen meghatározó, az előbbit a francia, az utóbbit az olasz iskola néven szokás említeni.¹⁸⁰ Az első értelmezés szerint a *Dionysiakában* a vallás gondolata egyáltalán nem meghatározó, nem megváltáskölteleményről van szó: az irodalmiság, a játékos fikció, az irónia áll a nonnosi szöveg középpontjában. A keresztény szókincs ugyanúgy egy utalásrendszer, egy már súlyát veszített dekoráció része, miként a görög-egyiptomi mitológia, az idézett irodalmi műfajok, filozófiai iskolák, tudományos adatok. Aki a félelmetes információmennyiséget látja benne, az inkább enciklopédiának nevezi, aki a játékosságra, iróniára helyezi a hangsúlyt, az inkább barokkosan tobzódó retorikai remekműnek.¹⁸¹ Dionysos – Krisztussal együtt – nem más, mint maszk egy már bezárt színház raktárában. Szabadon fölvehető, poros kellékek között lehet vele bohóckodni: közönség úgsincs hozzá. Dionysos meghalt saját kultikus előadásaival együtt.

Végül az úgynevezett olasz iskola az evangéliumi motívumokat igyekezett igen pontosan kimutatni a *Dionysiaka* szövegében, és éppen a kereszténységet tartja a mű hermeneutikai kulcsának.¹⁸² Dionysos Krisztus mitikus, kulturális archetípusa.

A négy irányzat azért is jelentős, mert a Dionysos-jelenséghez való viszonyt, az értelmezői közelség és távolság különféle módjait mutatják: Dionysos mint idegen és elérhetetlen, az ókori pogány világ távoli és vonzó istene; Dionysos mint közeli és jelenvaló, a jelenkor allegóriája; Dionysos mint kétértelmű és közelségében/távolságában megfoghatatlan, a múltra vonatkozó kulturális ismeretek szabad játékához tartozik; Dionysos mint egyértelmű és közelségében/távolságában megfogható, a jelenre vonatkozó kulturális önazonosság előképei közé tartozik.

Úgy gondolom, hogy a Dionysos-jelenséghez hasonlóan Nonnos művében sincsen *fin mot*, végső szó, amely az értelmezés középpontja lehetne. Miképpen az ovidiusi *Metamorphoses* középpontjában az örökké átalakuló, megfoghatatlan Proteus (görögösen: Próteus) áll, metapoétikus szinten jelképezve a mű próteusi természetét, úgy Nonnosnál is az invokáció Próteus istent említi, aki a *poikilos hymnos*, a „sokszínű költemény” patrónusa (Nonn. *Dion.* I. 13–15).¹⁸³ Hogy a nonnosi Dionysos-ábrázolás sokféle szintjét, próteusi megfoghatatlanságát érzékeltessem, csak röviden, a részletesebb elemzést későbbre hagyva példaként Kadmos – máshonnan is jól ismert – történetét említem. Az első öt könyv Dionysos előtörténete, amelynek központi alakja Kadmos; az irodalmi hagyományban általában csak mellékszereplőként említett városalapító a *Dionysiaka* egyik legfőbb figurájává válik, aki Dionysos előfutára, és úgy viszonyul az istenhez, mint Keresztelő János Krisztushoz.¹⁸⁴ Odysseushoz hasonlóan ő is bolyongó; és éppen ez a mű első szava róla: *periphoitos* (Nonn. *Dion.* I. 138) – állandó vándorlása a dionysosi utazás, az isteni mozgás és vitalitás, éltető erő előképe. Mindketten új hazába jutnak, az előbbi Thébába, az utóbbi Olympos hegyére, az istenek közé. Mindkettő életét tragédiák, gyászok kísérik; ugyanúgy zenészek, kultúraalapítók, az alakatlan szörnyek legyőzői, de még lányos-kamaszos kinézetük is hasonló. Kadmos és Harmonia lakodalma az utolsó olyan esemény, ahol istenek és emberek rivalizálás, féltékenység és gyászos harag nélkül együtt tudnak ünnepelni.

Egy „irodalmi közetrétegtan” eredményeképpen a nonnosi szöveg több rétegét lehet fölmutatni. A *Dionysiaka* a Kadmos alapította a hét kapujú Thébáról elmélkedve a hetes számnak különös kozmológiai-vallási jelentést tulajdonít;¹⁸⁵ ennek mintájára hét szintet igyekszem fölárni az eposz, illetve az ott bemutatott Dionysos-alak értelmezési lehetőségei közül.

(1) Az első az irodalmi műveltség és szövegeköttség szintje: a különféle műfajok és korpuszok közül különösen meghatározó a két homérosi eposz, illetve Apollónios Rhodios szinte folytonos idézése. Amikor Kadmos kiköt Samothraké szigetén, és elindul Élektra palotája felé, hogy a főisten parancsát követve Harmoniát feleségül kérje, Peithó („rábeszélés”) istennő igazítja útba, és ködfelhőt bocsát rá (Nonn. *Dion.* III. 77–130). A jelenet és az egyes kifejezések ismerősek: Homérost idézi Nonnos, azt a jelenetet, amikor Odysseus Alkinoos palotája felé indul, és Athéné ad neki tanácsokat, illetve borítja be védőfelhőbe (Hom. *Od.* VII. 1–77). Csakhogy éppen a Homéros-allúzió tudatosítása hívja föl a figyelmet egy olyan, Nonnos által hangsúlyosan említett eltérésre, melyre sem a kommentárok, sem a szakirodalom nem hívja föl a figyelmet. Peithó – a rábeszélés istennője

Semelé terhelessége

Bár a születendő isten súlyos terhét hordozta, ha egy öreg pásztor sípja megszólalt, és meghallotta, amint a vadonban lakozó Échó a közelben megismételte a hangot, egyetlen al-sóruhában bakhánszó-rohanással kiszaladt a házból. Ha a kettős aulos hegyeken kóborló zsvivaja elért hozzá, felugrott, szandál nélkül rohant ki a palotából a meredek hegyre, a néptelen erdőbe – anélkül, hogy bárki is hívta volna. Ha felcsendült a cintányér, tánclepcsében körözött, aprókat szókelt, lábát magas ívbe emelve, szandáljának talpát meggörbítve. Ha meghallotta, amint egy hosszú szarvú bika felbőg, ő is válaszul felbőgött, torkával utánozva a bika hangját. Olykor a domboldal legelőin őrző hanggal társult Pán énekéhez, együtt zengő Échóvá változva. A szarvból készült aulos pásztori hangjára kartánca görbítette lépését. A még nem szem született, de már értelemmel rendelkező isten benn, a méh belső szobájában együtt táncolt anyjával. Bár még ki sem fejlődött teljesen, magától utánozta a dallamot – mintha az aulos hangja megszállta volna –, és anyjának bensőjéből visszhangzott éneke.

Nonnos: Dionysiaka VIII. 13–30

– Athénéval ellentétben nem szólal meg, rejtélyesen hallgat: *loutrophoros* szolgálánként megjelenve, vagyis élő vízben rituálisan megtisztálkodva Kadmos szerencsés házasságát jelzi előre, aztán pedig semmit sem mondván, pusztán ujjával mutatja, merre kell menni Élektra palotája felé (Nonn. *Dion.* III: 83–89; 124–130). A gátlástalanul fecsegő mitológiai szereplők és az egyes jelenetek titokzatos csöndje jelenti a nonnosi feszültség egyik forrását.

(2) Éppen ez, a néma útbaigazítás (*sigaleó kéryki*, „hallgató tag követtel” – Nonn. *Dion.* III. 128) motívuma mintha a szöveg értelmezésének második szintjét hangsúlyozná, a *misztériumvallások, a beavatási szertartások nyelvezetének* rétegét. Miután a „prófeta szelek” (*manties aurai*) Samothraké szigetére sodorják Kadmos hajóit, Aphrodité a hajnali némaságban ijesztően ható szélcsendet támaszt (*sigaleés galénés*). Majd ebben a csöndben egyszerre csak előbb egy madárdal hallatszik, majd a Korybantes táncának ritmusa, fuvolák, dobok hangja, a papokkal rituális táncával együtt mozgó fák, vadállatok mozgásának egyre erősebb, fülsüketítő zaja veri föl Kadmos népét: a hatásos jelenet a misztériumok világát idézi föl (Nonn. *Dion.* III. 41; 60; 61–76).

(3) Az *allegorizáló filozófia metaforavilága* is meghatározó a műben, ez a harmadik szint. Amikor Peithó megmutatja a palota felé vezető utat Kadmosnak, a kamasz főhős egy nagyváros kiismerhetetlen sötét sikátoraiban bolyong, az utat nem találja, az arctalan tömeg sodorja, és úgy pillantja meg megszűröl Élektra palotáját, amely a lakónegyed fölé magasodik (Nonn. *Dion.* III. 124–129). A mű allegorikus nyelvezete alapján a város labirintusszerű, sűrűn lakott része a kaotikus, folyton változó anyagi világ, míg Élektra és Harmonia magasan emelkedő lakóhelye a tapasztalati világ mögött meghúzódó szellemi rend, nyugodt és moccsatlan isteni szféra jelképe. Mint minden beavatási szertartásban, úgy a nonnosi filozófiai tanítás metaforikus rendszerében is a labirintus védi a legteljesebb beavatottság helyét, a valóság szemlélését. Théba alapításánál pedig ki is mondja a szöveg: a város a kozmosz földi mása, „művészetével az ég hét övét utánozta” (Nonn. *Dion.* V. 65), majd hosszan időzik az égi mintára tervezett város leírásánál; Nonnos Thébája – Eliade kifejezésével élve¹⁸⁶ – valóban *imago mundi*, a világ képmása, a megváltó Dionysos méltó szülőhelye.

(4) Krisztus és Dionysos története közötti kapcsolatok számosak, és a késő ókor számos szövege, képi ábrázolása ezeket a párhuzamokat ki is emeli. Mindketten a (fő)isten fiai, anyjuk halandó; már csecsemőként menekülniük kell az erőszak elől; tanítványaik, követőik életét megváltoztatják, fölforgatják környezetük vallási rendjét; egyértelmű döntést kívánnak a híveiktől; istenségüket kétségbe vonják; csodákat tesznek; Zagreus-Dionysos és Krisztus is meghal, föltámad; életük végén újra visszatérnek a (fő)istenhez, aki maga mellé ülteti őket.¹⁸⁷ A görög és latin egyházatyák a Dionysos-kultusz és a keresztény hitvilág közötti párhuzamokat tudatosították, és olykor Krisztusra vonatkoztatták a görög istenhez kapcsolódó nézeteket, szövegeket és rítusokat. Máskor azonban a külső szemlélő (különösen a birodalom, a társadalom és a műveltség peremterületein élő szemlélő) tekintete előtt egybemosódnak, mai fogalmainkkal pogánynak és kereszténynek nevezett tanítás- és kultuszformák megkülönböztető jeleit hangsúlyozták polemikus éllel.¹⁸⁸ Bármilyen is legyen a *Dionysiaka* szándéka, a

keresztény szókincs és az evangéliumokra tett utalások alkotják a mű negyedik szintjét. A Kadmos-történetben a krisztusi áthallás különösen erős akkor, amikor Hermés Élektrát meglátogatja, hogy hírül adja: lányától születik a megváltó isten. Nonnos szövege több fordulatában szó szerint idézi Lukács evangéliumát, az angyali üdvözlés szövegét (*Luc.* 1, 28–33; Nonn. *Dion.* III. 425–444).¹⁸⁹

(5) Az ötödik szint a *kultúráról tett kijelentések* rétege. A *Dionysiaka* a címszereplő isten civilizációteremtő erejét hangsúlyozza, a városi kultúrát olyan vívmányként, kései eredményként látatja, amely legyőzte és folyamatosan kordában tartja a szörnyűséges (emberi) természet fenyegetését. Amikor Kadmos, Dionysos ösatya hajója fedélzetén, kamasz fiúként a még kislány Harmoniával együtt görög terület felé tart, hogy a főisten parancsára a világ új központját, Thébát megalapítsa, a szöveg elidőzik azon a gondolon, hogy a föniciai-egyiptomi Kadmos mit hozott az emberiségnek. Párhuzamba állítja a másik, Egyiptom területéről érkezett királlyal, Danaossal, aki pusztán az öntözésre tanította a görögöket, míg Kadmos adományai jóval nemesebbek: az írás fölfedezése, a misztériumvallások (az egyiptomi Dionysos, vagyis Osiris kultusza), a képzőművészet és a csillagászat. Nonnos Danaos és Kadmos alakján keresztül a civilizáció anyagi és szellemi feltételeit állítja párhuzamba; Kadmos ajándékai az emberi szellem legmagasabb vívmányai közé tartoznak, a dionysosi-krisztusi világrendet készítik elő (Nonn. *Dion.* IV. 252–284).

(6) Élektra palotája az égi harmónia jelképe. A kadmosi lánykérés mellett az üdvtörténet még egy fontos eseménye kötődik hozzá: annak idején a Hórák ide érkeztek, elhozva Zeus jogarát, az Idő (Khronos) köpenyét és az olymposi botot – az elsőbbség, az örökkévalóság és az igazság jelképét –, és megjövendölték a leendő Római Birodalom elpusztíthatatlan hatalmát (Nonn. *Dion.* III. 197–199).¹⁹⁰ Miként már említettem, az actiumi ütközet, az augustusi *pax Romana* létrejötte az eposz által említett legfontosabb történelmi esemény, amelynek mitológikus párja a titánok és a pusztító hatalmak legyőzése. A biztonságot jelentő államra tett utalások, a társadalmi rend mellett állásfoglalás, a *politikai összefüggések* jelentik a mű hatodik szintjét: Dionysos a mindenkor biztonságos állam előképe.

(7) Mind a hat eddig említett réteg egymáshoz való viszonyát alapvetően meghatározza az utolsó szint: ez pedig a féktelen, burleszkbe hajló *humor* szintje.¹⁹¹ A művön végigvonul a felszabadító dionysosi kacagás; az eposz szereti lassítással, kitérőkkel, felsorolásokkal kiemelni az abszurd jeleneteket. Kadmos és Harmonia násza a dionysosi világrend, az isteni és emberi szféra kiengesztelődésének öseseménye. E jelentőséghez képest különösen is furcsa, ahogy a *Dionysiaka* a két főszereplő szerepét és jellemét tárgyalja. Amikor Kadmos Élektra palotája felé tart, egy madár jósol neki: szemére veti, hogy még gyermek, szexuális dolgokban járatlan (*néis Erótón*), fél a nászéjszakától, ezért megy ilyen lassan és bizonytalanul Harmonia felé (Nonn. *Dion.* III. 97–122). Kadmos a lakomán is igen félszegen viselkedik, jövődöbelijére még csak rá sem néz. Élektra este fölkeresi lányát: az idegen látogatásából és anyja arcából Harmonia rögtön megsejti, mi vár rá. Az igen finom pszichológiával leírt jelenet után Harmonia szabályos hisztériás rohamban tör ki: egy hozomány nélküli idegenhez akarja anyja adni, aki mindenfelét hazudozik magáról; pedig öneki – az uralkodói család tagjaként – valamely közeli ro-

konát, testvérét kellene elvennie. Csak akkor változik meg hozzáállása, amikor az egyik szolgálólány Kadmos szépségét ecseteli, és buja erotikus képzelgéseivel féltékennyé teszi Harmoniát (Nonn. *Dion.* IV. 1–176). Úgy tűnik, Harmonia tapasztaltabban készül a nászra, mint Kadmos.¹⁹² A két kamasz érzékeny pszichológiával, felszabadító humorral megírt jelenete jelzi: az eposz irodalmilag egyik legértékesebb rétege, amely ma is olvasmányossá teszi a *Dionysiakát* annak minden allegorikus-vallási-irodalmi agyassága mellett (vagy azok ellenére), az maga az önfelelt humor.

Az ókortól így búcsúzik Dionysos: az irodalmi műveltség, a beavatási szertartások, az allegorizáló filozófia, a bontakozó kereszténység, a kultúráról és a birodalomról való töprengések, valamint a humor határozza meg alakját. Az írás – Kadmos találománya – és írásos kultúra, a könyvtárakból táplálkozó tudós műveltség megszelídítette Euripidés Dionysosát. Roberto Calasso *Le nozze di Cadmo e Armonia* című mitológiai esszéregényének legfőbb háttérszövege Nonnos eposza. A mű utolsó sorainak idézőjeles kifejezései is az egyiptomi görög eposzt idézik. A kultúraalapító Kadmos legnagyobb ajándéka, az írás végső soron rabjává teszi Dionysost. Nietzsche a zene erejével próbálta az írás börtönéből újra kiszabadítani az istent. De ha az írás végképp eltűnik, a Nonnos és Calasso által említett „értelem csendjével” együtt a kezdeti kor zavaros és kiszámíthatatlan istenei visszatérnek?

Kadmos a múltján töprengett. Mi is maradt belőle? A szekéren néhány batyu, benne pár apróság, mögöttük pedig egy

város, melyet Dionysos éppen előbb rázott meg egy földrengéssel. Kadmos megmentette Zeust, de az isten nem mentette meg őt attól, hogy élete állandó bizonytalanságban teljék. Annak idején elindult, hogy nővérét, Európét megkeresse: a még kislány Harmoniát hódította el. Egyszer egy utazótól hallotta, hogy Európé Kréta uralkodónője lett: most oldalán Harmonia, a kígyóvá változott öregasszony. Úgy érezte, mint amikor Samothraké szigetén kikötött; nem volt, mit adományozzon, mert minden tulajdona elfért egy szekéren. De az igazi adományát nem lehetett kézbe venni.

Egy másik király, aki hozzá hasonlóan Egyiptomból érkezett, Danaos, az ötven gyilkos lányával, az öntözést hozta ajándékol a görögöknek. Amit viszont Kadmos nyújtott a görögöknek, az „az adomány értelemmel terhes”: apró jelek jármába fogott magánhangzók és mássalhangzók, „a sohasem hallgató csend vésett képmása.” Ez volt az ábécé. Az ábécével a görögök majd egyre inkább hozzászoknak, hogy az isteneket értelmük csendjében éljék meg, és többé már ne a természetes és hétköznapi együttlétben, amelyben annak idején neki is része volt lakodalma napján. Szétrombolt királyságára gondolt: lányaira, unokáira, a szétmargangoltakra és a marcangolókra, a forró víztől megégett bőrűekre, az átszúrtakra, a tengerbe fulladtakra. Théba is romhalmazzá vált. De már soha senki nem lesz képes eltörölni ezeket az apró, légypiszoknyi betűket, melyeket Kadmos, a föníciai vetett a görög földbe – ahová annak idején a szél sodorta, miközben Európét kereste, akit egy tengerből kiemelkedő bika rabolt el.¹⁹³

Jegyzetek

- 1 Az Euripidés-dráma (irodalmon és társművészeteken kívüli) felmérhetetlen hatásáról a hellénisztikus birodalmi elképzelésekre, római politikai szövegekre, a görög és római vallásgyakorlatra, az Újszövetség szövegére, a kereszténység önmeghatározásaira: Mac Góráin – Perris 2020.
- 2 Bár a biopolitikával, pusztumanista irányzatokkal foglalkozó magyar szakirodalom a *zöé* írásmódot követi, magam az eredeti görög szó tudományos átírását követve a *zöé* alakot használom, mert a kifejezést nemcsak a modern elméleti viták összefüggésében, hanem ókortudományi vonatkozásban is tárgyalom.
- 3 Brown 2019 a *zöé/bios* fogalompárt az aristotelési politikafilozófia kereteiben értelmezi, és így próbálja körüljárni a mai menekültválság problémáját.
- 4 Leginkább Agamben 2020 márciusában megjelent cikkei alapján, melyek a Quodlibet kiadó honlapján érhetők el: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-contagio>. A világhálón kiváltott vitáról – úgy tűnik – folyóiratokban hamarosan nyomtatásban is megjelenő tanulmányok, összeállítások születnek. A lassan mérhetetlenné duzzadó anyagból kiemelendő két tanulságos összeállítás: egyik az *European Journal of Psychoanalysis* honlapján: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/coronavirus-and-philosophers>; másik a *Netherlands Journal of Legal Philosophy* közlésében: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3566072.
- 5 Magyarul a *Helikon* folyóirat 2018/4. száma kínál részletes áttekintést a problémakörrel.
- 6 Kerényi filozófiai/biopolitikai olvasata: Fenyvesi 2014.
- 7 Agamben 1995, 3–16. Bár a szakirodalom szinte kivétel nélkül a mű angol kiadására utal, magam a hivatkozásokban az olasz eredetihez térek vissza, már annak – az angolhoz képest – plasztikusabb nyelvezete miatt is.
- 8 Aristotelés alapján Agamben értelmezése: Bényei 2013, 140–142.
- 9 A derridai kritikáról: Brown 2019, 128–129.
- 10 David Roden próbál áttekintést nyújtani az egymással versengő transz- és posztumanista irányzatok között: Roden 2018.
- 11 Salvatore Settis, az ókori régészet és művészettörténet elismert tudósának könyve a modern urbanisztikai válságról, ennek politikai okairól, következményeiről, az emberi jogaitól és identitásától megfosztott tömegek, illetve a demokrácia kulturális és gazdasági javaiból kieső középosztály *apolis* jellegéről a demokrácia és a várostervezés kapcsolatának vizsgálatán keresztül: Settis 2017.
- 12 Brown 2019 (olykor felszínesnek tűnő) aktuálpolitikai áttekintésből indul ki, majd Agamben elméletén keresztül kiváló Aristotelés-értelmezést kínál.
- 13 Vö. 2. jegyzet. A vitában egyesek a karanténra vonatkozó intézkedéseket, a „social distancing” etikai és törvényi parancsát – vagy csak ezek mértékét és formáját – a demokratikus állam működését fenyegető tényezőként, a rendkívüli állapotra hivatkozó politikások *bios* és *zöé* fölött gyakorolt hatalmi ámokfutásaként, egy apokaliptikus beszédmód egyeduralmaként, végső soron az emberi élet túlélésre való lemeztelenítéséért, a *bios zöévá* való lefokozásaként mutatják be.
- 14 Az euripidési problémáról: Rauhala 2019, 19–36.
- 15 A *bios* és *zöé* fogalompár használata az agambeni elmélet erős kritikájával: Han 2019, 89–94.
- 16 Fenyvesi 2014, 46. Ugyanakkor nem találtam szakirodalmi nyomtát annak, hogy Kerényi és az 1930-as évek német protestáns bibliatudományi szakirodalma között – a *bios* és *zöé* fogalompár igencsak hasonló értelmezése kapcsán (is) – milyen kapcsolódás lehetett. A *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* 1935-ös második kötetében a *zöé* címszó legendás szerzői: Gerhard von

- Rad, Georg Bertram, Rudolf Bultmann. Sajnálatos, hogy az azonos görög szavakra hivatkozó ókortudományi, bibliatudományi és modern elméleti kutatások még nem igazán kezdtek egymással párbeszédet folytatni a *zóé* és *bios* antropológiai kérdésében.
- 17 Az antikvitás érzéki hagyománya Kerényinél: Simon 2009, 171–200.
- 18 Kerényi 1976, 16.
- 19 Fenyvesi 2014, 53–56.
- 20 Talán legmarkánsabb megfogalmazásában: Assmann 2008, 311–318.
- 21 Rauhala 2019, pontos áttekintést ad a kortárs szakirodalmi vitáról. Magyar nyelven a zömmel német kutatástörténetről: Görföl 2012, 436–440.
- 22 Assmann 2013.
- 23 A hellénisztikus kultúra mai értelmezésében megjelenő assmanni hatásról: Acél 2018a, 35–36.
- 24 A vallás mitológiai és filozófiai síkjának megkülönböztetése erősen emlékeztet a *duplex religio* elméletére. John Hick művének ismertetése magyar nyelven: Losonczi 2004.
- 25 Dodds (2002, 158) a görögségről beszélve kifejezetten is hivatkozik a 20. század háborús tapasztalataira.
- 26 Szakirodalmi áttekintéssel: Versnel 2011.
- 27 Rauhala (2019, 8–9) jogosan hívja föl a figyelmet arra, hogy az *interpretatio Graeca* világában az igaz és hamis istenek közötti elentét ismeretlen volt, de a görög városállamok saját panteonjukat és önnön kultikus gyakorlatukat a vallás legalkalmasabb formájának tekintették. Idegen istenek tiszteletét nem hamisnak, csak kulturálisan alacsonyabb rendűnek tartották. Ráadásul az egyes istenek és az ahhoz kötődő kultikus-rituális formák átvétele nem mindig történt egyszerre, aminek oka a kölcsönös kulturális bizalmatlanság volt.
- 28 Versnel 2011, 43, 64. jegyzet.
- 29 Sfameni Gasparro 2013, 444.
- 30 Kerényi ezen elméletéről: Fenyvesi 2014, 56.
- 31 Rauhala 2019, 39–40. A hellénisztikus henoteizmus társadalmi kontextusáról: Lindner 2019, 28–30. A hellénisztikus korszakot tekintve tanulságos a politikai és vallási berendezkedés között párhuzamot feltételező, nagy hatású Eric Peterson-féle Philón-értelmezés: Görföl 2012, 432–433.
- 32 Versnel 2011, 34 és 37. Ugyanó ad áttekintést az „unitárius” és „szeparatista-pluralista” megközelítésről. Hasonlóan érvel a kulturális-vallási többközpontúság és történelmi dinamika alapján Isler-Kerényi 2007, 253. Az etruszk Fufluns, a görög Dionysos és a latin Liber közötti megfeleltetések problémáját tárgyi emlékek alapján vizsgálva a „szeparatista-pluralista” értelmezési keret mellett érvel: Miano 2020, 112–113.
- 33 Herrero de Jáuregui 2013, 247.
- 34 A dionysosi kétarcúságra vonatkozó ókori források: Henrichs 2013, 560–561. A Cicero-szöveghely vallástörténeti értelmezése: Manuwald 2020, 159–165, különösen: 160.
- 35 A plutarchosi szöveghely elemzése: Fuhrer 2011, 377–379.
- 36 Isler-Kerényi 2007, *passim*.
- 37 Detienne 1986, 92–96.
- 38 Pailler 1995, 31 és 48.
- 39 A tacitusi eredetű (*Germ.* 43), Wissowa után elterjedt értelmezői fogalom története: Ando 2005. Meghatározása: „broad identification among Greeks and Romans of a foreign godhead with a member of their own pantheons” (Ando 2005, 41).
- 40 Vallás- és társadalomtörténeti összefüggésbe ágyazva: Rauhala 2019, 36–37.
- 41 Az itáliai és római Bacchus-kultusz és a latin költészet Bacchus-motívumát leginkább a társadalmi krízisek alapján magyarázza Adrien Bruhl hatalmas (ma kevésbé hivatkozott) monográfiája (Bruhl 1953), illetve Jean-Marie Pailler esszéisztikus könyve (Pailler 1995).
- 42 A Római Birodalom fenyegetett helyzetéről, az ebből fakadó konfliktusokról, előítéletekről: Gigli Piccardi 2003, 37–43. Vallási szempontból: Nonnos világa, „a késő antikvitás nem a biztonság és stabilitás kora; inkább – és ehhez nem fér kétség – az izgatottság, bizonytalanság és kérdések időszaka; mit is jelent kereszténynek lenni? Milyen viszony fűzi a kortárs kereszténységet a klaszszikus múlthoz?” (Shorrock 2011, 9).
- 43 Nietzsche 2019, 7. A franciaellenes kultúrákritikáról: Reibnitz 1992, 88; Isler-Kerényi 2007, 238. Nietzsche a háborúban és a mű keletkezése: Schmidt 2012, 15.
- 44 Martínez 2011, 524–526.
- 45 Rauhala 2019, 37–42. A római hadvezérekről: Bruhl 1953, 123–131; Pailler 1988, 736–741; Deys 2017, 79.
- 46 Augustus-kori „szakrális-bukolikus” tájképek dionysosi motívumairól: Bencze 2017.
- 47 Versnel 2011, 39.
- 48 Karsai 2015, 76.
- 49 Di Benedetto 2004, 99–103; 338–343.
- 50 Nietzsche 2019, 91–92.
- 51 Isler-Kerényi 2010.
- 52 Di Benedetto 2004, 14–16.
- 53 Bencze 2013, 358–359. Ugyanakkor a tanulmány állítása, miszerint Dionysos önnön nevét, a Bakchos a vele azonosuló híveinek adta, nem igazolható. Úgy tűnik, nyelvtörténetileg épp ellenkezőleg történt: a bakchánokról később kapja az isten a Bakchos elnevezést. A hívekről nevezik el az istent, nem pedig fordítva: Santamaria 2013.
- 54 Bencze 2013, 359.
- 55 Hérakleitos fr. 14, Kirk–Raven–Schofield 1998, 309–310 (1. jegyzet); 312 (1. jegyzet). Betegh Gábor szerint a Hérakleitos-törredék felsorolása (éji kóborlók, *magosok*, bakchánok, *mainasok*, beavatottak) még nem feltétlenül negatív előjelű, bár az orphikus-bakchikus beavatási kultuszok terjedésével egyre nagyobb ellenérzés övezi őket: Betegh 2013, 487–489.
- 56 Plátón: *Allam* 346b–365a; *Törvények* 906b és 933a.
- 57 Théseus Hippolytos elleni dührohamában fölfedezhetők a bakchikus és orphikus mítoszokról alkotott itéletek, vádak (Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában: „csak büszkélkedj, kerüld a húsételt, zabálj / növényt, Orpheust kövesd rajongva mint urad, / és jámborran forgasd a füstös könyveket” – Eur. *Hipp.* 952–954). A szöveg elemzése: Rauhala 2019, 21–22.
- 58 Plátón: *Sókratés védőbeszéde* 26c. Az *asebeia* értelmezéséről: Gourinat 2018, 7.
- 59 A filozófusok orphikusellenes kijelentéséről: Rauhala 2019, 19–26.
- 60 Encinas Reguero 2013, 360–363.
- 61 Betegh 2013, 482 és 489; Bajnok 2013, 544–546.
- 62 Hom. *Hymn.* 7. Miller (2016, 96) szerint a homérosi himnusz és Euripidés szövege együttesen, egymást átjárva („contamination of models”, „a virtuoso mixing of genres”) határozza meg az aranykori latin költészet Dionysos-képét.
- 63 Di Benedetto 2004, 383–385; vallástörténeti szempontból: Petridou 2015, 2, 8. jegyzet.
- 64 A dionysosi *epiphaneia* és *epidémia* jelenségéről: Kerényi 1976, 123–125. A Bacchus-kultuszról mint *contagió*ról Livius XXXIX. 8 kifejezése alapján: Pailler 1995, 50.
- 65 Rauhala 2019, 10–19.
- 66 Porres Caballero 2013, különösen 162; Alonso Fernández 2013, 191–192.
- 67 Herrero de Jáuregui 2013, 247.
- 68 Szakirodalmi áttekintéssel: Henrichs 2011, 105–106, különösen 1. jegyzet. Walter F. Ottóra vezetnek vissza a kifejezést, de már Rohde *Psychéjében* megjelenik: Rohde 1967, 147.
- 69 Petridou 2015, 49; 97–98; 32–33; 103–104.
- 70 Miller 2016, 96–97.

- 71 Petridou 2015, 49.
- 72 A Vezúv-régió villáinak dionysosi díszítéseit (*oscillumok*, maszkok, freskók) elemezve: Pailler 1995, 97.
- 73 További szakirodalommal: Vernant – Vidal-Naquet 1992, 254–255.
- 74 A dionysosi *kómos* jelenségét elemezve: Di Benedetto 2004, 85.
- 75 „Sie [die Kultformen] zeigen ihn als den Kommenden, den Epiphaniengott” (Otto 1933, 75). „Der kommende Gott”, „az érkező isten” kifejezés Hölderlin *Kenyér és bor* című költeményéből származik. A hölderlini költői világ Walter F. Ottóra gyakorolt hatásáról: Henrichs 2011, 107–108; 111–112.
- 76 Kerényi 1976, 123–125.
- 77 A feliratok értelmezése: Bernabé 2013.
- 78 Érdekes módon az „érkező isten” kifejezést megalkotó Otto maga ösinek gondolta Dionysost, és állítását nem kronológiai ténynek szánta. Otto hipotézisét igazolták a minőségi kori feliratok. Kutatástörténettel: Isler-Kerényi 2007, 244–252; Henrichs 2011, 114; Bernabé 2013, 23; Bremmer 2013, 6.
- 79 Schwartz 2013, 302 és 324.
- 80 Petridou 2015, 302–305.
- 81 Pailler 1995, 28–29.
- 82 Vercingetorix a megtiport francia nemzet jelképévé vált, a gall szimbólumok pedig megsokasodtak. Az ókorra – akár történetírókra, akár (hamisított) régészeti leletekre, feliratokra – történő hivatkozás veszélyei hamar láthatóvá váltak. Minderről: Arnaud 2017, 290–292.
- 83 Periklés, Démosthenés, Nagy Sándor, a klasszikus athéni kultúra, a hellénisztikus világ francia és német értelmezésének különbségéről, ennek politikai háttéréről, a 20. századi közéletre gyakorolt hatásáról: Canfora 2011, 30–53.
- 84 Nietzsche 2019, 22.
- 85 Isler-Kerényi 2007, 238.
- 86 Apollón és Dionysos kultuszának összefonódásáról kutatástörténeti áttekintéssel: Torre 2013.
- 87 Calame 2013 Nietzsche megállapításait cáfolja a *dithyrambos* műfaja kapcsán.
- 88 Konaris 2011, 475–478.
- 89 Calame 2013, 96–98.
- 90 Schmidt 2012, 87.
- 91 Az Apollón és Dionysos közötti ellentét szerepéről a 19. századi német ókortudományban: Reibnitz 1992, 61–63; Schmidt 2012, 91–98.
- 92 Schmidt 2012, 118–119, 199 (Vergilius, Ovidius, Catullus szövegeinek emléke Nietzsche szövegében).
- 93 Isler-Kerényi 2007, 238–241.
- 94 A winckelmanni ellentétpár hatásáról a német esztétikai gondolkodásban: Reibnitz 1992, 61–62. Radnóti 2019 az Apolló-szobor winckelmanni értelmezéséből több olyan szempontot emel ki, melyek nagy hatást gyakoroltak a későbbi művészettörténeti és esztétikai gondolkodásra: a szoborban több életkor egyszerre láttatása; a megalkotottság szempontjának központi szerepe; antinaturalizmus; a képi ábrázolás mítosz alapján történő magyarázata; a befogadás helyett a műtárgyra irányuló figyelem.
- 95 Radnóti 2010, 229.
- 96 A Voss-idézet és a mű Dionysos-képének értelmezése: Konaris 2011, 468–469. Talán a barokk Róma ellen irányuló invektívában érdemes lenne a Bernini és Borromini világának hatat üzenő Winckelmann hatását is felkutatni.
- 97 Isler-Kerényi 2007, 241–244.
- 98 Martin 1996, 144.
- 99 Konaris 2011, 467.
- 100 A „genial mistake” fogalma és a nietzschei oppozíció szellem-történeti hatásáról: Isler-Kerényi 2007, 252–254.
- 101 Nietzsche 2019, 45–46.
- 102 Nietzsche 2019, 77–78.
- 103 Reibnitz 1992, 152.
- 104 Nietzsche 2019, 128.
- 105 Nietzsche 2019, 48.
- 106 Nietzsche 2019, 129, 136, 144. A zenetudomány újabban felhívja a figyelmet arra, hogy a Nietzsche által példázatként állított euripidészi színházhoz nemcsak valamely külső hasonlóság alapján kapcsolható a *stile rappresentativo* operai világa, hanem történeti szál köti össze őket. Az euripidészi mintájú ovidiusi (női) monológok – az opera témájától, a színpadi helyzettől teljesen függetlenül is – szövegszerűen hatottak a 17–19. század librettóira (egészen Verdi középső korszakáig). Az operatörténetben igen jelentős a „contrasto di affetti” jelensége, vagyis a hirtelen érzelmi, gondolati váltás tipikus zenei ábrázolása, főleg az áriákat előkészítő recitativókban. E „contrasto di affetti” zenei megoldásai olyan szövegmintákhoz kötődnek, amelyek forrása és mintája elsősorban Ovidius (illetve Seneca drámái, de végső soron Euripidés). A görög és latin költő monológjainak felépítése – ellentétes érzelmek megfogalmazásán keresztül a végső döntéssig való eljutás – az olasz operában él tovább, a „solita forma” hagyományában (*scena, recitativo accompagnato, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta/stretta*). Érdekes adalék, hogy az örülési jelenetek szövegeiben különösen is kimutatható az euripidészi-ovidiusi hatás. Isotta 2018, 112–113, 120–129.
- 107 Dahlhaus 2004, 38–41.
- 108 Nietzsche 2019, 91 és 94.
- 109 A dionysosi motívumot („az ösztönök sötét csapatvezetője”) már Nemes Nagy Ágnes ismert elemzése is ragyogó érzékkel emelte ki: Nemes Nagy 2004, 378.
- 110 Innentől kezdve római összefüggésben, latin szerzők kapcsán az isten nevét latin formájában használom.
- 111 A két templom történetének összevetése az Augustus-kori politikai és ideológiai összefüggések alapján: Fuhrer 2011, 380–381.
- 112 Cass. Dio IL. 15; Vell. Pat. II. 81; Suet. Aug. 29. A főlenszentesről: Prop. II. 31; Hor. Carm. I. 31. A templom építéstörténetéről, építészeti programjáról: Balensiefen 2002; Carandini 2008; Jacopi–Tedone 2005–2006, 375; Hekster–Rich 2006; Ittész 2010; Coarelli 2012; Zink 2015. Legújabban Zanker 2018 (aki azonban nem vesz tudomást arról az alapvető kritikáról, amely Carandini kutatásainak szakmai és emberi hitelét alapvetően kérdőjelezi meg; a Coarelli és Carandini közötti vitáról: Acél 2018a, 109, 52. jegyzet), illetve a Zanker határozott értelmezésével szemben óvatos La Rocca 2018, 46.
- 113 A források alapos feldolgozása: Wissowa 1912², 297–304. Bruhl 1953, 31–35 jóval későbbre datálja az aventinusi triász kultuszát. Alapítása: Dion. Hal. VI. 17. Leírása: Plin. Nat. XXXV. 154; Vit. III. 3, 5. Leégése: Cass. Dio L. 10, 3. Augustus templomrekonstrukciós programja: *Res gestae* 20; Liv. IV. 2, 7 (Augustusról: *templorum omnium conditor aut restitutor*, „az összes templom alapítója, illetve felújítója”); Suet. Aug. 30; Cass. Dio LIII. 2. Az újjáépített szentély: Tac. Ann. II. 49.
- 114 A templom etruszk mintára épült (Vit. III. 3, 5), de görög szobrászok díszítették (Plin. Nat. XXXV. 154); van, aki ebben a művészettörténeti tényben a Dionysos- és Liber-alak, és rajta keresztül az itáliai és görög vallásosság kulturális keveredésének emblémáját látja: Mac Góráin 2020, 11; Wyler 2020, 90–91.
- 115 Zanker 2003⁴, 73. Antonius és Dionysos azonosításáról a korabeli ábrázolások alapján: Zanker 2003⁴, 65–73.
- 116 Újabb áttekintés: Marton 2018.
- 117 Rung 2020, 121–122 az elmaradt templomrekonstrukció egyértelmű politikai olvasatát adja.
- 118 Spaeth 1996, 23.
- 119 Ceres alakjának különféle vallási, politikai értelmezéseiről: Chirassi Colombo 1981; Spaeth 1996.
- 120 Spaeth 1996, 103–123.
- 121 Chirassi Colombo 1981, 423.

- 122 Wissowa 1912², 297–298.
- 123 Chirassi Colombo 1981, 409–410. Érdeemes felidézni a palatiumi templomról adott korabeli költői leírást az anyja és nővére között álló Apollo-szoborról, illetve a sorrentói domborművet, valamint az Albani-gyűjtemény ábrázolását: az előbbi a palatiumi szentély szobrait, a Latona és Diana között álló *kitharódos*-Apollót ábrázolja, míg az utóbbi az Apollo Palatinus temploma előtt áldozati körmenet résztvevőiként mutatja be a három istent. *Inter matrem deus ipse interque sororem / Pythius*, „anyja és nővére között maga a pythói isten” – Prop. II. 31, 15–16. Az említett két kép reprodukciója és értelmezése: Balensiefen 2002, 101–103; Zanker 2003⁴, 70–72, 241; Carandini 2008, 65, 68. Az Albani-gyűjteményről: Radnóti 2010, 214–217.
- 124 Ez Fuhrer 2011 alapvető gondolatmenete. Találó kifejezése: „(Re-)Romanisierung und (Re-)Domestizierung” (Fuhrer 2011, 383).
- 125 Wyler 2013. Stéphanie Wyler később még markánsabban képviseli a Dionysos és Liber közötti szembenállásra építő értelmezést: Wyler 2020.
- 126 Naevius töredékei alapján: Rousselle 1987, 194–195.
- 127 Ezzel kapcsolatban Altheim és Wilamowitz vitájáról: Bruhl 1953, 24.
- 128 Mac Góráin 2020, 7.
- 129 Mac Góráin 2020, 12.
- 130 Bruhl 1953, 15–21. A továbbiakban is Bruhlt követem; Adrien Bruhl 1953-as hatalmas monográfiája (*Liber Pater. Le culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*) éppen ezt a problémát járja körül, és a könyv hitelét – legalábbis ami a római kultusz történetére vonatkozó megállapításait illeti – az orphikus leletek későbbi megtalálása után kiinduló szakirodalom (Bence 2013, 353–360) sem érvényteleníti, csak árnyalja.
- 131 Bennett 1988.
- 132 Fabre-Serris 2001, 141.
- 133 Cairns 1979, 126–133.
- 134 Foulon 1987, 120–129.
- 135 Tzounakas 2013, 27.
- 136 Itgenshorst 2013, 395–396.
- 137 Petridou 2015, 97.
- 138 Eur. *Bacch.* 100; 616–641; 920–921; 1017–1019; vö. Otero 2013, 333–335. Meglepő, hogy Euripidésen kívül milyen kevés archaikus és klasszikus irodalmi szöveg utal az *aureo cornu decorus* („aranyzarvval ékes” – Hor. *Carm.* II. 19, 29–30) bika-Dionysosra: Aesch. fr. 57; Soph. fr. 959. A *Bakchánsnők* fenyegető Dionysosa azért is lényeges, mert éppen az euripidészi dráma jelenti a Démétér és Dionysos, illetve a két isteni adomány (gabona és szőlő) kapcsolatát leíró római szövegek egyik háttérszövegét (Eur. *Bacch.* 274–285). Akár Euripidésnél, akár Tibullus egyik legfőbb forrásánál, a kallimachosi himnuszokban (Callim. *Hymn.* 6, 70–71) Démétér és Dionysos, Ceres és Liber kapcsolatának van fenyegető oldala: nemcsak táplálékot nyújtanak, kultúrát teremtenek, hanem közös erővel örültséggel büntetnek, pusztítanak is.
- 139 Tzounakas 2013, 25.
- 140 Miként teszi – egyébként kiváló – áttekintésében Bilinski 1986, 180–183.
- 141 A dél-itáliai Dionysos-kép misztériumvallásokhoz való kötődéséről paestumi vázáképeket elemezve: Kárpáti 2019, különösen: 7.
- 142 Szakirodalmi áttekintés magyarul: Adamik 2003.
- 143 Plut. *Crass.* 8; Cic. *Flac.* 60; Cass. Dio XLI. 61. Bruhl 1953, 123–124.
- 144 Rauhala 2019, 39–41.
- 145 Deytis 2017, 79.
- 146 Pailler 1988, 736–741.
- 147 Mac Góráin 2012–2013, 198–200.
- 148 Bowersock 2011, 6–7.
- 149 Wyler 2013.
- 150 Pollini 2012, 278; a fejezet részletesen elemzi az Ara Pacis di-onysosi motívumait.
- 151 Bruhl 153, 146–148.
- 152 Pailler 1995, 91–99.
- 153 Pailler 1995, 96 találó kifejezése.
- 154 Platón: *Állam* 399d–e; Aristotelés: *Pol.* 1341a. A források elemzése: Acél 2011, 114–115.
- 155 Az újjene körüli vita társadalmi, esztétikai összefüggésének kiváló elemzése: Kárpáti 2014, 7–72.
- 156 Darab 2015.
- 157 Callim. *Aet.* fr. 1, 33–38; Eur. *Her. fur.* 673–700.
- 158 Prauscello 2011, 298–308.
- 159 Mac Góráin 2012–2013, 202.
- 160 Szakirodalmi áttekintéssel: Mac Góráin 2012–2013, 205–207.
- 161 Norden 1924, 65, 2. jegyzet. Az egész fejezet (*Das lachende Sonnenkind und der himmlische Bräutigam*) végkövetkeztetése a dionysosi misztériumok felé mutat (Norden 1924, 72). A Norden-könyv birtokomban lévő példányát külön érdekesség teszik Marót Károly bőséges ceruzás megjegyzései. Úgy tűnik, a német tanulmányból többször hiányolja a theokritosi kapcsolódásra utaló pontosabb hivatkozásokat.
- 162 Kutatástörténet: Mac Góráin 2012–2013, 208–209.
- 163 Mac Góráin 2012–2013, 210–212.
- 164 Miller 2016, 113.
- 165 Leginkább Stevens 1999, 283–295.
- 166 Batinski 1991, 371–375. Batinski a politikai-referenciális olvasat mellett igen érzékeny (meta)poétikai értelmezést is kínál; tanulmányában Apollo a kallimachosi esztétika, az *ars*, míg Bacchus az *ingenium* metaforája.
- 167 Batinski 1991, 361 és 369–370.
- 168 Szakirodalmi áttekintéssel: Mac Góráin 2012–2013, 217–222. Azonban az *Aeneis* Apollo-képe lényegesen összetettebb, és gyakran a vergiliusi szövegben a fenyegetés, a gyász, a vérengzés emléke kapcsolódik az apollói szimbólumokhoz; erről kiváló elemzés: Pandey 2013.
- 169 Mac Góráin 2012–2013, 223.
- 170 *Ilias* I. 45–46. A jelenet Apollo-utalásainak elemzése: Fratantuono 2017, 176–177.
- 171 Weber 2002, 323–333.
- 172 Kerényi magyarázata a szóhoz: nem ostorról, hanem az áldozatbemutatásnál használt kétélű bádról van szó: Kerényi 1976, 150.
- 173 Faraone 2013, 123–127.
- 174 Kerényi 1976, 161.
- 175 Ovidius és Nonnos kapcsolatáról: Acél 2018b, 192–193.
- 176 Shorrock 2011, 1–12.
- 177 A négy irányzatról: Accorinti 2016; Shorrock 2016, különösen 578–580. Ugyanígy Gigli Piccardi kommentárjának bőséges jegyzetei, bevezetői tájékoztatnak a különféle megközelítési módokról: Gigli Piccardi 2003.
- 178 Accorinti 2016, 32.
- 179 A Krisztus és Dionysos kultusza közötti kapcsolat vizsgálatában Nonnos szövege és a Nea Paphos területén talált Dionysos-mozaik sorozat értelmezése szorosan összekapcsolódik: Accorinti 2016, 40.
- 180 A nyelvterületekre használt jelző némileg pontatlan, illetve az „iskola” szó is túlzásnak tűnik. Annyiban lehet franciának, illetve olasznak nevezni, hogy az előbbi a Budé-, az utóbbi BUR-kiadás szerkesztői köréhez kötődik.
- 181 Shorrock 2016, 578–580.
- 182 Ennek legjelentősebb összefoglaló kötete: Shorrock 2011.
- 183 Az ovidiusi és nonnosi Próteus/Proteus-alak kapcsolatáról és jelentőségéről: Acél 2018b, 192–193.

- 184 Paschalis 2018 a Kadmos-történeten végigvonuló bikamotívumot Dionysos próféciájának tekinti; Kadmos és Dionysos hasonlóságáról: Aringer 2012, 89–94.
- 185 Gigli Piccardi 2003, 388–389.
- 186 Eliade 2014, 545. Sem Eliade nem hivatkozik a nonnosi szövegre, sem a Nonnos-kommentárok Eliadéra – holott számos esetben a *Dionysiaka* szövege az eliadei fogalomkészletet erősíthetné.
- 187 Shorrock 2011, 55.
- 188 Massa 2020, 222. Mac Góráin – Perris 2020, 55 kifejezése: „Dionysian-Christian »crossover«”.
- 189 Részletes elemzés: Shorrock 2011, 87–91.
- 190 Gigli Piccardi 2003, 298–299.
- 191 Az eddig általam áttekintett kortárs szak- és kommentáriróladalom alapján úgy gondolom: jelenleg ez a mű legkevésbé – vagy csak félrevezetően, ideológiai alapon – hangsúlyozott rétege. Shorrock (2016, 579–580) sorolja föl azokat a kutatókat, akik szerint a nonnosi humor eleve kizár bármilyen filozófiai-vallási tartalmat. Magam a nonnosi humort a létező filozófiai-vallási tartalom részének tartom.
- 192 A nonnosi Harmonia- és Kadmos-alak meghatározó előképe Médeia és Iasón Apollónios Rhodios *Argonautikájából*: Gigli Piccardi 2003, 265 és 286.
- 193 Calasso 1988, 436–437. A tanulmány megírásakor sokat merítettem azokból a szempontokból, melyeket a Budapesti Piarista Gimnázium végzős diákjai fogalmaztak meg 2020 márciusában (egy be nem fejezett tanév utolsó heteiben), mikor közösen olvastunk Nietzsche-szövegeket. Kerényi Dionysos-monográfiáját is a diákoktól kaptam – e könyv elolvasása indított a tanulmány megírására.

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosokban*. Budapest.
- Acél Zs. 2018a. *A látható könyvtár. A palatiumi Apollo-könyvtár és a római irodalmi élet*. Budapest.
- Acél Zs. 2018b. „La figura di Proteo, il testo proteiforme e la struttura delle Metamorfosi (Ov. Met. 8.730–737)”: *Prometheus. Rivista di studi classici* 44, 176–196.
- Accorinti, D. 2016. „The Poet of Panopolis. An Obscure Biography and a Controversial Figure”: D. Accorinti (szerk.): *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 11–53.
- Adamik T. 2003. „Livius és a Bacchanalia-összeesküvés”: *Antik Tanulmányok* 47, 203–251.
- Agamben, G. 1995. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino.
- Alonso Fernández, Z. 2013. „Maedadic Ecstasy in Rome. Fact or Fiction”: *Redefining Dionysos*, 185–199.
- Ando, C. 2005. „Interpretatio Romana”: *Classical Philology* 100, 41–51.
- Aringer, N. 2012. „Kadmos und Typhon als vorausdeutende Figuren in den Dionysiaka. Bemerkungen zur Kompositionskunst des Nonnos von Panopolis”: *Wiener Studien* 125, 85–105.
- Arnaud, P. 2017. „Iberi, Celti, Liguri”: A. Barbero (szerk.): *L'espansione di Roma. Dalla Repubblica all'Impero*. Vicenza, 289–330.
- Assmann, J. 2003. *Mózes, az egyiptomi*. Ford. Gulyás A. Budapest.
- Assmann, J. 2008. *Uralom és üdvösség. Politikai teológia az ókori Egyiptomban, Izraelben és Európában*. Ford. Hidas Z. Budapest.
- Assmann, J. 2013. *Religio duplex. Az egyiptomi misztériumok és az európai felvilágosodás*. Ford. V. Horváth K. Budapest.
- Bajnok D. 2013. „Sophoklész: *Oidipus király* 380–403. Kommentár”: Nagy Á. M. (szerk.): *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*. Budapest, 544–546.
- Balensiefen, L. 2002. „Die Macht der Literatur. Über die Büchersammlung des Augustus auf dem Palatin”: W. Hoepfner (szerk.): *Antike Bibliotheken*. Mainz am Rhein, 97–116.
- Batinski, E. 1991. „Horace's Rehabilitation of Bacchus”: *The Classical World* 84, 361–378.
- Bencze Á. 2013. „*Bacchoi kai mystai*. Eszkhatologikus hiedelmek és rítusok Magna Graeciában”: Nagy Á. M. (szerk.): *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*. Budapest, 353–385.
- Bennett, P. C. 1988. „Tibullus and the Ambarvalia”: *American Journal of Philology* 109, 523–536.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai*. Pécs.
- Bencze Á. 2017. „Egy hullámmzó világ képei. Reális, irreális, szürreális tájkép a korai római császárkorban”: *Ókor* 16/1, 65–74.
- Bernabé, A. 2013. „Dionysos in the Mycenaean World”: *Redefining Dionysos*, 23–37.
- Betegh G. 2013. „A magos, a halandók és az isenek. Mágia és a mágus az archaikus és a klasszikus kori görög kultúrában”: Nagy Á. M. (szerk.): *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*. Budapest, 476–489.
- Bilinski, B. 1986. „Riflessi dell'antropologia culturale nelle poesie di Tibullo”: S. Mariotti (szerk.): *Atti del Convegno internazionale di studi su Tibullo*. Roma, 167–195.
- Bowersock, G. W. 2011. „Infant Gods and Heroes in Late Antiquity. Dionysos' First Bath”: R. Schiesler (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 1–12.
- Bremmer, J. N. 2013. „Walter Otto's *Dionysos* (1933)”: *Redefining Dionysos*, 4–22.
- Brown, T. C. 2019. „Aristotle's Stateless One”: *Critical Inquiry* 46, 118–139.
- Bruhl, A. 1953. *Liber Pater. Le culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris.
- Cairns, F. 1979. *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*. Cambridge.
- Calame, C. 2013. „Rien pour Dionysos? Le dithyrambe comme forme poétique entre Apollon et Dionysos”: *Redefining Dionysos*, 82–99.
- Calasso, R. 1988. *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano.
- Canfora, L. 2011. *Il mondo di Atene*. Roma–Bari.
- Carandini, A. 2008. *La casa di Augusto. Dai „lupercalia” al natale*. Roma–Bari.
- Coarelli, F. 2012. *Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero*. Roma.
- Chirassi Colombo, I. 1981. „Funzioni politiche ed implicazioni culturali nell'ideologia religiosa di Ceres nell'Impero Romano”: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.17.1. Berlin – New York, 403–428.
- Dahlhaus, C. 2004. *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai D. Budapest.
- Darab Á. 2015. „Marsyas és Apollo. Két paradigma”: *Ókor* 14/2, 33–40.
- Detienne, M. 1986. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris.
- Deytis, R. 2017. „Les dieux d'Homère et le panthéon d'Auguste”: *Revue des Études Latines* 95, 79–98.
- Dodds, E. R. 2002. *A görögség és irracionalitás*. Ford. Hajdu P. Budapest.
- Di Benedetto, V. 2004. *Euripide. Le Baccanti*. Milano.
- Eliade, M. 2014. *Vallástörténeti értekezés*. Ford. Sujtó L. Budapest.
- Encinas Reguero, M. C. 2013. „The Names of Dionysos in Euripides' *Bacchae* and the Rhetorical Language of Teiresias”: *Redefining Dionysos*, 349–365.
- Fabre-Serris, J. 2001. „Deux réponses de Tibulle à Virgile. Les élégies II, 1 et II, 5”: *Revue des Études Latines* 79, 140–151.

- Faraone, C. A. 2013. „Gender Differentiation and Role Models in the Worship of Dionysos. The Thracian and Thessalian Pattern”: *Redefining Dionysos*, 120–143.
- Fenyvesi K. 2014. „Dionysian Biopolitics. Karl Kerényi’s Concept of Indestructible Life”: *Comparative Philosophy* 5, 45–68.
- Foulon, A. 1987. „Les laudes ruris de Tibulle. II, 1, 37–80. Une influence possible de Lucrèce sur Tibulle”: *Revue des Études Latines* 65, 115–131.
- Fratantuono, L. 2017. „Apollo in the *Aeneid*”: *Eirene* 53, 169–198.
- Fuhrer, Th. 2011. „Inszenierungen von Göttlichkeit. Die politische Rolle von Dionysos/Bacchus in der römischen Literatur”: R. Schlesier (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 373–389.
- Gigli Piccardi, D. 2003. *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. Volume primo. Canti I–XII*. Milano.
- Görföl T. 2012. „A monoteizmus és az erőszak. Erik Peterson, Jan Assmann, Odo Marquard és a kereszténység”: *Vigilia* 77, 431–440.
- Gourinat, J-B. 2018. „L’athéisme dan l’Antiquité”: *Philosophie Antique* 18, 7–11.
- Han, B-C. 2019. *A kiégés társadalma*. Ford. Miklódy D. – Simon-Szabó Á. Budapest.
- Hekster, O. – Rich, J. 2006. „Octavian and the Thunderbolt. The Temple of Apollo Palatinus and Roman Traditions of Temple Building”: *Classical Quarterly* 56, 149–168.
- Henrichs, A. 2011. „Göttliche Präsenz als Differenz. Dionysos als epiphanischer Gott”: R. Schlesier (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 105–116.
- Henrichs, A. 2013. „Dionysos. One or Many?”: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.): *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston, 554–582.
- Herrero de Jáuregui, M. 2013. „Dionysos in the Homeric Hymns. The Olympian Portrait of the God”: *Redefining Dionysos*, 235–249.
- Isler-Kerényi, C. 2007. *Dionysos in Archaic Greece*. Leiden–Boston.
- Isler-Kerényi, C. 2010. „Szinház és ikonográfia. Dionysos a *Bacchansnökb*en” (ford. Nagy Á. M.): *Ókor* 9/2, 17–22.
- Isotta, P. 2018. *La dotta lira. Ovidio e la musica*. Venezia.
- Itgenhorst, T. 2013. „Tibulle et la »révolution augustéenne.« Quelques réflexions sur l’apport de l’élégie romaine à l’histoire sociale du début du Haut Empire”: *Latomus* 72, 380–399.
- Ittész D. 2010. „Apollo Palatinus. Kultúrpolitika és költői értékrend Propertius 2, 31. elégiájában és Horatius 1, 31 ódájában”: Mayer P. – Tar I. (szerk.): *Fikció és propaganda az ókorban*. Szeged, 129–141.
- Jacopi, I. – Tedone, G. 2005–2006. „Bibliotheca e Porticus ad Apollinis”: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 112, 351–378.
- Kárpáti A. 2014. *Múzsák ellenfényben. A régi görög úzene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Kárpáti A. 2019. „Táncra penderített komédiás. Megjegyzések az Antik Gyűjtemény új paestumi vázájához”: *Ókor* 18/3, 3–20.
- Karsai Gy. 2015. „Sophoklés: *Oidipus király*. Az Oidipus–Teiresias-agón (I)”: *Ókor* 14/2, 76–89.
- Kerényi K. 1976. *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München–Wien.
- Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M. 1998. *A preszókratikus filozófusok*. Ford. Cziszter K. – Steiger K. Budapest.
- Konaris, M. 2011. „Dionysos in Nineteenth-Century Scholarship”: R. Schlesier (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 467–478.
- La Rocca, E. 2018. „Lo sguardo di Ovidio sulla Roma augustea”: A. Ghedini (szerk.): *Ovidio. Amori, miti e altre storie*. Napoli, 43–49.
- Lindner Gy. 2019. „Tradíció, folytonosság, újítás. A kyméi Isis-areta-logia és a hellénisztikus kori vallásosság”: *Ókor* 18/3, 21–35.
- Losonczi Péter 2004. „Vallási pluralizmus. Elmélet és gyakorlat”: Losonczi P. – Xeravits G. (szerk.): *Vita és párbeszéd. A monoteista hagyomány történeti perspektívában*. Budapest, 151–165.
- Mac Góráin, F. 2012–2013. „Apollo and Dionysus in Virgil”: *Incontri di Filologia Classica* 12, 191–238.
- Mac Góráin, F. 2020. „Introduction. Dionysos in Rome: Accommodation and Resistance”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 1–37.
- Mac Góráin, F. – Perris, S. 2020. „The Ancient Reception of Euripides’ *Bacchae* from Athens to Byzantium”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 39–84.
- Manuwald, G. 2020. „Dionysus/Bacchus/Liber in Cicero”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 157–175.
- Martin, N. 1996. *Nietzsche and Schiller. Untimely Aesthetics*. Oxford.
- Martínez, R. 2011. „Dionysos – eine Chiffre der ästhetischen Moderne”: S. R. Schlesier (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 513–533.
- Marton M. 2018. „A tizenkét isten vacsorája”: *Ókor* 17/3, 67–78.
- Massa, F. 2020. „The Shadow of Bacchus. Liber and Dionysus in Christian Latin Literature (2nd–4th centuries)”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 219–238.
- Miano, D. 2020. „Liber, Fufluns, and the Others. Rethinking Dionysus in Italy between the Fifth and the Third Centuries BCE”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 111–132.
- Miller, J. F. 2016. „Ovid’s Bacchic Helmsman and Homeric Hymn 7”: A. Faulkner – A. Schwab – A. Vergados (szerk.): *The Reception of the Homeric Hymns*. Oxford, 95–108.
- Nemes Nagy Á. 2004. *Az élők mértana. Prózaí írások. I–II*. Budapest.
- Nietzsche, F. 2019. *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kurdi I. – Tatár S. Budapest.
- Norden, E. 1924. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*. Leipzig–Berlin.
- Otero, S. M. 2013. „The Image of Dionysos in Euripides’ *Bacchae*. The God and his Epiphanies”: *Redefining Dionysos*, 329–348.
- Otto, W. F. 1933. *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt am Main.
- Pailler, J-M. 1988. *Bacchanalia. La répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie. Vestiges, images, tradition*. Roma.
- Pailler, J-M. 1995. *Bacchus. Figures et pouvoirs*. Paris.
- Pandey, N. B. 2018. „Blood beneath the Laurels. Pyrrhus, Apollo, and the Ethics of Augustan Victory”: *Classical Philology* 113, 279–304.
- Paschalis, M. 2018. „The Cadmus Narrative in Nonnus’ *Dionysiaca*”: H. Bannert – N. Kröll (szerk.): *Nonnus of Panopolis in Context. II. Poetry, Religion and Society*. Leiden–Boston, 21–32.
- Petridou, G. 2015. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford.
- Pollini, J. 2012. *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Norman.
- Porres Caballero, S. 2013. „Maenadic Ecstasy in Greece. Fact or Fiction?»: *Redefining Dionysos*, 159–184.
- Prauscello, L. 2011. „Digging Up the Musical Past. Callimachus and the New Music”: B. Acosta-Hughes – L. Lehlus – S. Stephens (szerk.): *Brill’s Companion to Callimachus*. Leiden–Boston, 289–308.
- Radnóti S. 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest.
- Radnóti S. 2019. „Apollónok”: *Ókor* 18/2, 17–30.
- Rauhala, M. 2019. „Arresting Alternatives. Religious Prejudice and Bacchantic Worship in Greek Literature”: *Numen* 66, 1–55.
- Redefining Dionysos* = A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (szerk.) 2013. *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston.
- Reibnitz, B. von. 1992. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«*. Stuttgart–Weimar.

- Roden, D. 2018. „Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus” (ford. Keresztury D.): *Helikon* 59, 405–434.
- Rohde, E. 1967. *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Stuttgart.
- Rousselle, R. 1987. „Liber–Dionysos in Early Roman Drama”: *The Classical Journal* 82, 193–198.
- Rung Á. 2020. „Miért meztelenek a Lupercusok? A *Fasti* és Ovidius mint nagyon is római szerző”: Krupp J. (szerk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 107–128.
- Santamaría, M. A. 2013. „The Term βάκχος and Dionysos Βάκχιος”: *Redefining Dionysos*, 38–57.
- Schmidt, J. 2012. *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*. Berlin–Boston.
- Schwartz, N. 2013. „Under the Spell of the Dionysian. Some Meta-tragic Aspects of the *Xenos* Attributes in Euripides’ *Bacchae*”: *Redefining Dionysos*, 301–328.
- Settis, S. 2017. *Architettura e democrazia*. Torino.
- Sfameni Gasparro, G. 2013. „Dioniso tra polinomia ed enoteismo. Il caso degli Inni Orfici”: „Under the Spell of the Dionysian. Some Meta-tragic Aspects of the *Xenos* Attributes in Euripides’ *Bacchae*”: *Redefining Dionysos*, 433–451.
- Shorrock, R. 2011. *The Myth of Paganism. Nonnus, Dionysos and the World of Late Antiquity*. London – New Delhi – New York – Sydney.
- Shorrock, R. 2016. „Christian Themes in the Dionysiaca”: D. Accorinti (szerk.): *Brill’s Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden–Boston, 547–600.
- Simon A. 2009. *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest.
- Spaeth, B. S. 1996. *The Roman Goddess Ceres*. Austin.
- Stevens, J. 1999. „Seneca and Horace. Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. *Carm.* 2.19 and Sen. *Oed.* 403–508)”: *Phoenix* 53, 281–307.
- Torre, E. S. de la 2013. „Apollo and Dionysos. Intersections”: *Redefining Dionysos*, 58–81.
- Tzounakas, S. 2013. „Horace and the Poetology of Tibullus’ Elegy 2.1”: *Museum Helveticum* 70, 16–32.
- Vernant, P. – Vidal-Naquet, P. 1992. *La Grèce ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*. Paris.
- Versnel, H. S. 2011. „Heis Dionysos? One Dionysos? A Polytheistic Perspective”: R. Schlesier (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 23–46.
- Weber, C. 2002. „The Dionysos in Aeneas”: *Classical Philology* 97, 322–343.
- Wissowa, G. 1912². *Religion und Kultus der Römer*. München.
- Wyler, S. 2013. „An Augustan Trend toward Dionysos. Around the Auditorium of Maecenas”: *Redefining Dionysos*, 541–553.
- Wyler, S. 2020. „Images of Dionysos in Rome. The Archaic and Augustan Periods”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 85–110.
- Zanker, P. 1987. *Augustus und die Macht der Bilder*. München.
- Zanker, P. 2003⁴. „I templi degli dèi di Augusto”: A. Ghedini (szerk.): *Ovidio. Amori, miti e altre storie*. Napoli, 51–57.
- Zink, S. 2015. „The Palatine Sanctuary of Apollo. The Site and its Development, 6th to 1th c. B.C.”: *Journal of Roman Archaeology* 28, 359–370.