

Péti Miklós (1975) komparatista, a KGRE Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe az antik epika és líra hatása a kora modern angol irodalomra.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Rhapszódosz a világhálón? A Homer Multitext Projectről (2011/4).

„Szörnyű nehéz nekem...” *Aporia* és *pathos* a *Teichomachia* bevezetésében

Péti Miklós

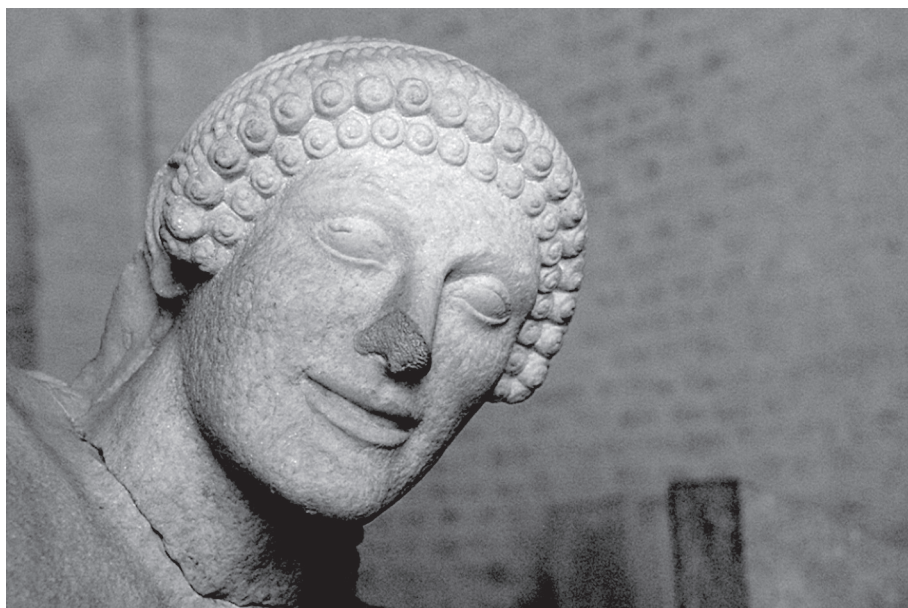
Az *Ilias* XII. énekében jelentős fordulóponthoz érkezik a harc: az akhájokat védő árok és fal nem tartóztathatja fel többé a trójaiak és segítők előrenyomulását. A hagyományosan *Teichomachiának* (azaz: a fal ostromának) nevezett ének elején a költő röviden az *Ilias* cselekményén túli világra tekint, amikor a sánc és az árok – Poseidón és Apollón közbenjárásával – az elemek martalékává válik:¹ ez a nagyívű tabló azonban korántsem kisebbíti, hanem inkább növeli mindazon események jelentőségét, amelyek a cselekmény jelenében (azaz a hősi múltban) játszódnak. *Akkor* ugyanis még állt a fal, „Hektór még élt”, és „Akhilleusz dühe tombolt”,² *akkor* még Zeuson kívül senkinek nem volt világos, mi lesz a trójai támadás vége.³ S bár az eposz korabeli és mai befogadói a narrátor jóvoltából ezekről az ügyekről az isteneknél is többet tudnak, Homéros mindent megtesz azért, hogy az ének cselekménye számukra/számunkra se váljék unalmassá. Az *Ilias* nagy része csataleírás, ám kevés énekben annyira színes és izgalmakkal tarkított a harc megjelenítése, mint itt. Az elbeszélő mind emlékezetesebb epizódokat fűz egymásba, gyönyörű hasonlatokkal árnyalja hősei jellemét, a hősök maguk pedig hatásos beszédekben panaszkodnak, dicsekszenek, vagy éppen buzdítják társaikat a küzdésre. Itt olvashatunk a trójai Asios balvégzetű támadásáról az akháj kapu ellen,⁴ itt hangzik el a homérosi hősi viselkedés talán legpontosabb megfogalmazása, Sarpédón szózata Glaukoshoz,⁵ itt veszekszik Hektór az elővigyázatos Pulydamassal,⁶ s itt tör be ugyanő harci dühtől őrjöngve a sánc kapuján, fékezhetetlenül közelítve legnagyobb, ám végzetes diadalához, a hajók felgyújtásához.⁷

A cselekmény izgalma magával ragadja a máskülönben higgadt és többnyire rejtőzködő homérosi elbeszélőt is, aki az Asios-epizód után a következőképpen indítja a fal ostromának leírását:

*alloi d' amph' alléisi machén emachonto pyléisin:
argaleon de me tauta theon hós pant' agoreusai:
pantéi gar peri teichos orórei thespiades pyr
lainon: Argeioi de kai achnumenoi per anankéi
néón émyntonto: theoi d' akachéato thymon
pantes hosoi Danaoisi machés epitarrothoi ésan.*

*Mások más kapunál verekedtek erős viadalban;
ámde nehéz nekem, istenként, mind sorra sorolnom:
mert az egész kőfal körül így lobogott föl a vad láng:
és az akhájok, bár búsan, védték a hajókat
kénytelenül: s búszult szívében mindegyik isten,
mind, ki az argosziak seregét pártolta a harcban.*

Ilias XII. 175–180



1. kép. Haldokló harcos az aiginai Aphaia-templom nyugati tympanonjáról (München, Glyptothek)

A fal teljes hosszán fellángoló harc leírásával a költő a szorongatott akháj hősök és a Zeus tiltása miatt tehetetlen istenek lelkivilágára is kitekintő, érzékletes panorámát alkot. A paszszus azonban leginkább a szokatlan személyes utalásnak köszönheti hatását, amikor is az elbeszélő lélegzetvételnyi időre az elbeszélés jelenére, saját tevékenységére reflektál (XII. 176: *argaleon de me tauta theon hós pant' agoreusai* – „ámde nehéz nekem, istenként, mind sorra sorolnom”). A hősök közvetlen megszólításához, a homérosi *apostrophék*hoz hasonlóan ez a kijelentés is befolyásolja az eposz befogadóinak reakcióját, s egyúttal tudatosítja az olvasókban/hallgatókban az elbeszélte cselekmény és a narratív szituáció jelentőségét.⁸

Mindezekből úgy tűnhet, az idézett részlet kitűnő általános bevezetésként szolgál az ének későbbi részeihez, a szövegrész azonban az antikvitas óta problematikus. A scholionok tanúsága szerint Aristophanés és Aristarchos betoldásnak vélte, Zénodotos pedig nem is szerepeltette e sorokat szövegében. Az alexandriai filológusok és a scholiasták indokai igen változatosak: a kezdősort („Mások más kapunál verekedtek erős viadalban”) a XV. énekből származtatják;⁹ elhibázottnak vélik a több kapura való utalást a „más kapu[k]nál” (*amph' alléisi... pyléisi*) kifejezésben, illetve magát a falnál folyó harcot is, hiszen a trójaiak ekkor még az árkon sem keltek át. Korainak vélik továbbá a „fellobogó tűz” megemlítését; szerencsétlen megoldásnak tartják a *lainon* („kő”, „kőből készült”) jelző különválasztását jelzett szavától (*teichos*), valamint az istenek említését. Ami pedig a narrátor önreflexióját illeti, az egyszerűen csak *geloion*, azaz: „nevetségés.”¹⁰

A modern kritikusok és kommentátorok egy része is csatlakozik az alexandriaiakhoz. Ameis, Leaf, valamint később Jachmann és legutóbb Taplin is késői betoldásként, interpolációként kezeli a szövegrészt,¹¹ Hainsworth pedig – aki a cselekményrészek közötti átvezető részletként szükségesnek tartja a jelenetet – „rosszul megszerkesztett passzusról” beszél, hiszen „Homéros elméje általában nem ennyire csapongó”.¹² Mindemellett a soroknak antik és modern védelmezői is akadnak. A scholio-

nokban olvasható egyik megjegyzés szerint a részlet a homérosi szemléletesség vagy képszerűség (*enargeia*) példája.¹³ A Kr. u. 2. vagy 3. században élt Pios Grammatikos¹⁴ a főkapu melletti kisebb kapuk feltételezésével megoldja a kapuk problémáját, a 176. sor személyes utalását pedig (a scholiasta szerint) „igen helyénvalónak” tartja (*pány metriós phésin eirésthai*), hiszen a cselekmény eddigi sokszínűségének fényében „természetes,” ha a költő rámutat az elbeszélés nehézségeire (*eikotós endeiknytai duscheré tén tón toiotón diégésin*).¹⁵ Eustathios hasonlóan vélekedik, hangsúlyozva, hogy az elbeszélés nehézségeinek ilyen forma, az eposz invokációihoz képest újszerű kifejezése önmagában is a homérosi sokszínűség (*poikilia*) bizonyítéka.¹⁶ A szövegrész modern apologétáit általában kevésbé zavarja az elbeszélés pontatlansága vagy következtelensége – egyedül Van der Valk foglalkozik ér-

demben az alexandriaiak kifogásaival¹⁷ –, előszeretettel tárgyalják azonban az elbeszélő személyes utalását. Az önreflexív sort többnyire az *aporia* motívum korai eseteként szokás értelmezni, gyakran az eposz hasonló metanarratív megoldásaival (invokációk, költői kérdések stb.) összehasonlítva.¹⁸ A kritikusok különböző megközelítéseinek és célkitűzéseinek megfelelően a vélemények megoszlanak abban a kérdésben, hogy a kijelentés valóban az elbeszélő tehetetlenségét és korlátozott tudását exponálja-e,¹⁹ avagy – paradox módon – éppen a mindent áttekinteni képes narrátor megjelenítő erejéről tanúskodik,²⁰ általános azonban a meggyőződés, hogy a szóban forgó sor szerves része közvetlen szöveggörnyezetének, és jól illeszkedik a homérosi eposzok egyéb metanarratív elemeihez.

Dolgozatomban én is ehhez a sorhoz (*Ilias* XII. 176) fűznék megjegyzéseket, jórészt osztva mindazok véleményét, akik szerint az elbeszélő személyes utalása fontos része mind az általunk rekonstruálható antik, mind pedig a modern esztétikai tapasztalatnak. A kijelentésben az *aporia* kétségkívül jelenlévő motívuma mellett azonban egy olyan lehetséges olvasatra szeretném felhívni a figyelmet, amely a költői alkotás *technikai* nehézségei mellett az elbeszélői és a befogadói tapasztalatban megjelenő *etikai* problémákat is feltárja, s a sorra adott *intellektuális* válaszok mellett a befogadók *emocionális* reakcióját is figyelembe veszi. Ez az olvasat, amennyiben helyesnek bizonyul, egyrészt különleges adalékkal szolgálhat az antik esztétikai gondolkodás korai történetéhez, másrészt új szempontot nyújthat a sor eposzon belüli jelentőségének újragondolásához. Ahhoz azonban, hogy ezekhez az általános következtetésekhez eljussunk, először alaposabban szemügyre kell vennünk a szóban forgó elbeszélői kijelentést.

A sor tartalmi és formai (grammatikai) szempontból is érdekesítő. Ez az egyetlen hely a két eposzban, ahol a költő nem a Múzsák segítségül hívásával utal saját magára;²¹ és kivételesnek számít az isteni elbeszélő-képességet közvetlenül tematizáló, általában más kontextusban használatos *theos hós* („istenként”) kifejezés *accusativusos* formája is.²² Kérdéses to-

vábbá, hogy pontosan mire utalhat a *tauta panta* („mindezt” vagy „mindazt”) szókapcsolat, s hogy miért az *agoreuó* („nyilvánosan beszél”, „kimond”, „elmond”) igét használja a költő. A legkülönösebb azonban maga az állítmány (az *argaleon* melléknév): a homérosi eposzok szövegében egyáltalán nem gyakori ugyanis, hogy az elsődleges narrátor (a két eposz elbeszélője, „Homéros”) saját tevékenységét így minősítse. A II. ének közismert invokációja talán az egyetlen párhuzam, ám Homéros ott többnyire feltételesen, itt viszont egyértelműen kijelentő módon fogalmaz.²³ Mit jelenthet ez a sor, mire utalhatnak ezek a kifejezések *így együtt?*

Kezdjük az *argaleon* szóval! A sor különböző olvasatai rendszerint a „nehézség” fogalmára fektetik a hangsúlyt, erre az értelmezésre alapozva az elbeszélői tehetetlenség, az *aporia* tézisének. Amint azonban etimológiája is mutatja (**alg* + *aleos*, az „l” elhasonulásával), a kifejezés eredetileg a nehézségek egészen konkrét fajtájára, a fájdalomra utalt.²⁴ Ha áttekintjük a kifejezés *Ilias*-beli előfordulásait, azt láthatjuk, hogy az eredeti jelentés a legtöbb esetben legalább részben megmarad. *Argaleos* például a háború,²⁵ a sebesülés,²⁶ a fáradtság,²⁷ a betegség,²⁸ a kihagyó lélegzet,²⁹ a haldokló katonák sóhaja³⁰ vagy akár a viharos szél.³¹ A kifejezés nem egyértelműen fizikai megpróbáltatásokkal (pl. a haraggal,³² a büntetéssel,³³ a szidással,³⁴ a meneküléssel³⁵ vagy akár a sorssal³⁶) kapcsolatos használatában sem nehéz felfedeznünk a fájdalom képzetét, és az elvont „nehézség”-fogalom viszonylag kevés *Ilias*-beli megjelenése is értelmezhető fizikai vagy lelki fájdalomra való utalásként.³⁷ Az *Odysseia* szövegében jóval gyakrabban fordul elő a szó elvont jelentésben (’nehézség’-ként), ám ezekben az esetekben sem mindig könnyű kizárni a konkrét (testi vagy pszichés) fájdalommal kapcsolatos értelmezéseket.³⁸ A homérosi himnuszokban és Hésiodosznál túlnyomórészt a fájdalomhoz kapcsolódó jelentésekben szerepel a szó;³⁹ különleges, ám jelentésében az eddigiéhez hasonló használat a vágy *argaleos*-ként való leírása a *Munkák és napok* szövegében.⁴⁰

A korai görög epika szövegvilágában tehát az *argaleos* kifejezés kontextusától függően kisebb vagy nagyobb mértékben előidézhetheti a szó eredeti jelentését, a (fizikai vagy lelki) fájdalmat. Ami a XII. ének vizsgált sorának közvetlen kontextusát illeti, látható, hogy egy rövid általános összefoglaló után („Mások más kapunál verekedtek erős viadalban”) az epikus narrátor állítja, hogy *argaleos* az elbeszélés, majd a következő sor magyarázó mellérendelésével („Mert az egész kőfal körül” stb.) rögtön bele is kezd a mesébe. Ez az elbeszélői szituáció könnyen párhuzamba vonható az *Odysseia* azon helyével, ahol az álrühás Odysseus a következő panasszal vezeti be válaszáat a phaiák királynőnek, Aretének:

argaleon, basileia, diénekeós agoreusai
kéde’, epei moi polla dosan theoi Uraniónes

Szörnyű nehéz elmondani mindent sorra, királynő,
mert hisz olyan sok kint-bajt mértek az égilakók rám.

Odysseia VII. 241⁴¹

Irene de Jong mutat rá, hogy az *Odysseia*-ban a trójai veteránok visszaemlékezései tipikusan az elszenvedett keserveket és fájdalmakat állítják előtérbe. Az imént idézett részlet kitűnő

példája ennek a tendenciának, „érzelmes bevezetésként” (*emotional preamble*) funkciója a befogadók figyelmének felkeltése – akár a phaiákokról, akár az eposz közönségéről legyen szó.⁴² A párhuzam alapján az *Ilias* szóban forgó sorát értelmezhetjük ilyesfajta bevezető fordulatként, mely az elbeszélendő tartalmak kiemelésével feszültséget teremt a befogadóban; s talán nem túlzás azt állítanunk, hogy az *Odysseia*-beli példához hasonlóan ez az elbeszélői kijelentés sem mentes az érzelmi vonatkozásoktól.

Az *aporia* megnyilvánulásaként az *Ilias*-beli sor az elbeszélés nehézségét, számtalan egyidejű történés pontos megfogalmazásának lehetetlenségét fejezi ki. Amint azonban a fenti párhuzam is mutatja, az elbeszélés tárgya nem kizárólag mennyisége vagy változatossága tekintetében okozhat nehézségeket. Az elbeszélendő történet hosszúsága és sokszínűsége fölött érzett (látszólagos) tehetetlenség könnyen együtt járhat az elbeszélő valós fájdalmával, melyet éppen a hosszú és sokszínű történet vált ki. Devecseri az *Odysseia* idézett helyén „szörnyű nehéznek” fordítja az *argaleon* szót, találozva érzékeltetve a mesélő felfokozott érzelmi állapotát (a *pathos*). Kérdés azonban, hogy az *Ilias* tárgyalt sorában milyen többletjelentést hordoz, ha feltételezzük, hogy az elsődleges narrátor (a homérosi elbeszélő) számára is „szörnyű nehéz:” nem csupán lehetetlennek tűnő, hanem egyúttal fájdalmas feladat is az elbeszélés. Ahhoz, hogy ezt a kérdést megválaszolhassuk, meg kell vizsgálnunk, pontosan *mit* és *hogyan* akar elmesélni a költő.

Argaleon de me tauta theon hós pant’ agoreusai – a sort az *aporia* kifejezéseként értelmező Egbert Bakker szerint a *tauta* mutató névmás ezen a helyen „nem valami jelenvalóra mutat; inkább arról van szó, hogy az ottani (ti. a cselekmény idejében történő) összes esemény leírásának nehézsége különleges emberi kapcsolatot hoz létre a költő és közönsége között. Olyan dialogikus pillanat ez, melyben a *tauta* használata teljesen indokolt.”⁴³ Ezen elgondolás szerint a *tauta panta* szókapcsolat *mindazokra* a régmúltbeli dolgokra vonatkozik, amelyeknek az elbeszélő csupán töredékét tudja szemünk elé tárni, s melyek nagy része menthetetlenül a múltba tűnt mind saját maga, mind közönsége számára. A *tauta* névmást azonban olyan, saját szövegkörnyezetére utaló ún. *diskurzusdeixis*-ként is értelmezhetjük, amely *mindazokra* az eseményekre mutat rá, amelyeket az elbeszélő az eposz előadásának/megalkotásának idejében megjelenít (tulajdonképpen: „mindezekre”).⁴⁴ Ezek szerint – a fent idézett első *Odysseia*-beli példához hasonlóan – a konkrét elbeszélendő történet, azaz itt: a fal elleni lehengerlő trójai támadás, az akhájok bújja és az istenek keserve *argaleon*. Amennyiben tehát – Bakkerrel ellentétben – nem kizárólag az elbeszélés lehetetlenségére való utalásként fogjuk fel az *argaleon* szót, úgy az elbeszélő fájdalma a tizenkettedik énekben ábrázolt egész reménytelennek tűnő helyzet kapcsán is megfogalmazódhat.

Ez az értelmezési lehetőség talán meglehetősen meglehetősen, hiszen nem várnánk az egyébként túlnyomórészt objektívnak tűnő homérosi elbeszélőtől, hogy érzelmi reakcióját közölve közvetve állást foglaljon az akhájok mellett. Noha nem zárható ki a költő ilyesfajta részrehajlása,⁴⁵ úgy vélem, a sor általánosabb érvényű megnyilatkozásként is felfogható. Maga a költő mondja ki ugyanis, *theon hós*, azaz: *mint isten szörnyű nehéz* számára mindezeket a dolgokat elbeszélni. Ez a határozói szókapcsolat rendszeren *theos hós* formában fordul elő Homérosnál „a megjelenés vagy a társadalmi státusz iránti csodálat” kifejezése-

ként,⁴⁶ itt azonban kivételesen az elbeszélés képességére utal. A sorban *aporiát* felfedező kritikusok általában az emberi tudás korlátozottságának jelzésként, az eposz hasonló helyeinek (invokációk, költői kérdések stb.) vonatkozásában értelmezik a kifejezést,⁴⁷ s kétségkívül ezt az olvasatot erősíti a mondat szórendje is: a *tauta* és a *panta* közé ékelve a *theon hós* szókapcsolat elsődlegesen a mindent (minden egyes dolgot, minden részletet) közvetíteni képes isteni megjelenítő képességre utal (kb. „szörnyű nehéz nekem ezeket, mint egy isten, *mind* elbeszélmem”). Amennyiben azonban a *tauta panta*-t (a fentiek alapján) nem kizárólag az elbeszélés számszerűsíthető jellemzőire (a cselekmény különböző, gyakran egyidejű mozzanataira), hanem a konkrét ábrázolt szituáció egyéb, olykor csak a sorok között sugalmazott (lélektani, ideológiai, emocionális stb.) aspektusaira is vonatkoztatjuk, akkor az „istenhez hasonló” elbeszélés eszünkbe juttathatja a homérosi istenek „játékvilágát” (Szabó Árpád kifejezését használva), azt a halhatatlan könnyedséget, amely gyakran a halandók szenvedésének szenvtelen tudomásulvételében nyilvánul meg.⁴⁸ Amint Griffin rámutat, Homéros istenei (főként az *Ilias*ban) sokszor megható, ám egyúttal szórakoztató színjátékként vagy látványosságként figyelik és kommentálják a földi eseményeket, s a költő e merész innovációja következtében a befogadók olyan perspektívával gazdagodnak, amelyből egyszerre tragikusnak és komikusnak, jelentéktelennek és nagyszerűnek láthatják az emberi életet és halált.⁴⁹ Az eposz befogadói az elbeszélő segítségével minden további nehézség nélkül elsajátíthatják ezt a nézőpontot; a tanulmányomban vizsgált sorban azonban a költő szükségesnek tartja, hogy reflektáljon saját halandó mivoltára, s mind trójai, mind akháj hősei szenvedése fölött érzett fájdalomával kifejezze keserves sorsuk – általában a keserves emberi sors – iránti szimpátiáját. Talán az sem véletlen hogy az epikus elbeszélésre rendszerint használt igék (*aeidó*, *eipon*, *ennepó* stb.) helyett itt az istenek egymás közötti társalkodását is gyakran leíró *agoreuó* igét használja a költő: szörnyű nehéz ugyanis halandóként, halandó közönség előtt, úgy *beszélni* az emberi szenvedésről, mint egy isten.⁵⁰ Az elbeszélő ilyesfajta szimpátiája hősei iránt talán szokatlan, ám egyáltalán nem kivételes: az eposzban: a Menelaoszhoz és Patrokloszhoz intézett homérosi *apostrophék*⁵¹ hasonló részvétet sugallnak. Mi több, Homéros mintáját követve a későbbi eposzköltők sem zárkoznak el a *pathos* ilyenforma kifejezésétől: a legkésőbbi, s talán leginkább Homérosot követő példa Milton *Elvesztett Paradicsoma*, ahol az első emberpár és az angyalok bukásának elbeszélése „szomorú”, illetve – mintegy az *argaleon* jelentésárnyalatait elősorolva – „szomorú és nehéz feladatként” jelenik meg, bár a Múza mindvégig „könnyen sugallja” a dalt.⁵²

Argaleon de me tauta theon hós pant' agoreusai – „szörnyű nehéz nekem minderről istenként beszélnem”: a Bakker által tételezett különleges emberi kapcsolat énekmondó és közönsége között az általam javasolt „pathetikus” értelmezésre is jellemző, hiszen az eposz közönsége a homérosi elbeszélőhöz hasonlóan halandóként viszonyul az eposz cselekményéhez. Erről néha hajlamosak vagyunk megfeledkezni: az *Ilias* olvastán csupán könnyed szemlélői vagyunk mindannak a (nagyszabású hősökkel és fennkölt stílusban előadott, megható és szórakoztató) küzdelemnek és szenvedésnek, mely saját (többnyire kicsit sem nagyszabású vagy fennkölt, s gyakran a legkevésbé sem megható vagy szórakoztató) emberi küzdelmeinket és szenvedésünket

mintázza. A költő ezért rendre figyelmezteti befogadóit: ami a harctéren történik, az nem lebecsülendő,⁵³ akár még az isteneknek sem,⁵⁴ sőt, előfordul, hogy egyenesen a közönséghez fordul:

*hós hoi men marnanto, ude ke phaiés
ute pot' élion són emmenai ute selénén*

*Így tusakodtak ezek tűzlángként; mondhatod akkor
tán, hogy a nap meg a hold sincs már épségben az égen.*

Ilias XVII. 366–367

Longinos az ilyen részletekkel kapcsolatban rámutat: a költő közönségének kiszólva „nagyobb szenvedélyt” (*empathesteron*), „érdeklődést” (*prosektikóteron*) és „izgalmat” (*agónos empleón*) kelt,⁵⁵ s ez a dolgozatomban vizsgált sorra is igaz. Itt ugyanis, amint már megállapítottuk, a homérosi elbeszélő egy pillanatra saját emberi mivoltára reflektál, erős ellentétet állít fel a történetek isteni és emberi felfogása között, és fájdalom kifejezésével közvetlenül szimpatizál küzdő hőseivel. Ezáltal bennünk is tudatosítja az *Ilias* egyik legfontosabb etikai problémáját: azt, hogy az eposz sokszor az emberi fájdalom és szenvedés ábrázolásával szerez mérhetetlen esztétikai örömet.⁵⁶ Ezzel a fordulattal a költő egy pillanatra kizökkenti befogadóit a szöveg felhőtlen élvezetéből, és emlékezetükbe idézi, hogy az *Ilias* cselekménye – minden kellemes feszültsége és izgalma ellenére – végső soron tragikus. Roland Barthes megkülönböztetésével élve egyenesen azt állíthatjuk, hogy e helyen az eposz *örömszövege*, mely „kielégülést okoz, betölt, eufóriát idéz elő; [...valamint] az olvasás *kényelmes* gyakorlatához kötődik”, egy pillanatra *gyönyörszöveggé* válik, olyan műalkotássá, mely „elveszetté” és „vigasztalanná” tesz.⁵⁷

Mindent egybevéve azt láthatjuk tehát, hogy a szóban forgó sorban Homéros az *Ilias*ban egyedülálló módon egyszerre tematizálja az elbeszélés nehézségeit és az esztétikai befogadás olykor feloldhatatlan feszültségét.⁵⁸ Az utóbbi motívumot inkább az *Odysseia* dalnok-jeleneteiből ismerjük (például amikor Odysseus keserves emlékei felidézése ellenére is szívesen hallgatja Démodokost);⁵⁹ *Ilias*-beli szerepeltetése azért különleges, mert az elsődleges narrátor kijelentéseként közvetlenül, mindenfajta eltávolító elbeszélői fogás nélkül firtatja az alkotás és a befogadás etikai dimenzióját. A közönség ilyesfajta érzelmi befolyásolására már Longinos is reflektál, a sor kettős, intellektuális és emocionális hatásának pontos leírására azonban talán alkalmasabb a modern esztétika szókincse. Egyrészt, amint Andrew Ford is rámutatott, az *aporia*, azaz a tökéletes, minden részletre kiterjedő elbeszélés lehetetlenségének felvillantása leírható a matematikai fenségesség kanti fogalmával: a költő ugyanis bevallja, nem képes egybefogni a megjelenítendő részletek sokaságát.⁶⁰ Másrészt azonban annak tudatosítása, hogy a tökéletes (azaz: az istenek könnyed távolságtartásával előadott) elbeszélés a halandók számára egyszersmind gyötrelmes is, inkább a burke-i fenségességet idézi: azt a „negatív örömet”, amely a fájdalom ideájára való reflexión alapul.⁶¹ Bármelyik olvasatot is részesítjük előnyben, az csupán Homéros nagyságát bizonyítja, hogy ezt a jelentőségteljes mondatot éppen a fal megostromlásának kezdetére időzítette, intellektuálisan és emocionálisan is felkészítve közönségét Achilleus haragjának véres következményére, a hajóknál elszenvedett „sokezer kínra”.⁶²

Jegyzetek

A dolgozat az Ókortudományi Társaság 2013-as ifjúsági előadói pályázatán harmadik helyezést elért pályamű szerkesztett változata (nyilvános előadására 2013. április 19-én került sor). Ezúton szeretném megköszönni az előadás hallgatóságának kritikai észrevételeit, melyeket igyekeztem beépíteni gondolatmenetembe. A dolgozat írása idején a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásában részesültem.

- 1 *Ilias* XII. 3–35; a továbbiakban Homéroszt a Monro–Allen-féle kiadásból idézem, szükség esetén Devecseri fordítását is felhasználva.
- 2 *Ilias* XII. 10.
- 3 Vö. *Ilias* XII. 34–35: „Ezt voltak később végzendők büszke Poszeidón / és Phoibosz; de a harc most még lángolt a remekbe / épült fal mellett.” Zeus először a XV. énekben árulja el pontosan akaratát (49–77), a VIII. ének elején az istenek gyűlésében még szándékosan homályosan fogalmaz (*Ilias* VIII. 5–10).
- 4 *Ilias* XII. 110–174.
- 5 *Ilias* XII. 310–328.
- 6 *Ilias* XII. 195–251.
- 7 *Ilias* XII. 445–471.
- 8 A homérosi *apostrophék*hoz lásd Block 1982.
- 9 Vö. *Ilias* XV. 414.
- 10 Erbse 1969–1983, III. 35–337. Vö. még Jachmann 1949, 176: „M 176: so redet wohl ein Rhapsode, aber kein homerischer Dichter”.
- 11 Ameis 1868, I. 108; Leaf 1900, I. 537; Jachmann 1949, 169–187; Taplin 1992, 166.
- 12 Hainsworth 1993, 336–337: „Homer’s mind is not usually so butterfly”.
- 13 Erbse 1969–1983, III. 337. Az *enargeia* fogalmához lásd Nünlist 2009, 194–198.
- 14 „Pius”: *Brill’s New Pauly* 2013.
- 15 Erbse 1969–1983, III. 336–337.
- 16 Eustathios 1971–1987, III. 371. A *poikilia* fogalmához lásd Nünlist 2009, 198–202.
- 17 Van der Valk 1963, I. 579.
- 18 Lásd pl. Beye 1964, 352; Ford 1992, 72–77; Hainsworth 1993, 337; de Jong 2001, 102; de Jong 2004a, 47; de Jong 2004b, 16; Bakker 1997, 57–58.
- 19 Bakker 1997, 57–58; Garcia 2002, 52; Garcia 2007, 220; Maguire 2009, 13.
- 20 Latacz 1977, 98; Stoddard 2004, 89–90; Clay 2011, 62–63.
- 21 Vö. *Ilias* I. 1; II. 484–492; II. 761; XI. 218; XIV. 508; XVI. 112; *Odysszeia* I. 1; I. 10.
- 22 Hainsworth 1993, 337.
- 23 Lásd *Ilias* II. 484–492, különösen a 489–492. sorokat.
- 24 Lásd a szó definícióját a Liddel–Scott–Jones-féle *Greek–English Lexicon*ban, a *Lexicon des Frühgriechischen Epos*ban, és a Györkösy–Kapitánffy–Tegyey-féle *Ógörög–Magyar Nagyszótár*ban.
- 25 *Ilias* I. 589; IV. 470–471; X. 521; XI. 4; XI. 278; XIV. 87; XVII. 384–385 (Eris); XVII. 544; XXI. 385–386 (Eris); XXI. 498–499.
- 26 *Ilias* XI. 812; XVI. 528.
- 27 *Ilias* XIII. 85.
- 28 *Ilias* XIII. 667.
- 29 *Ilias* XV. 10; XVI. 109.
- 30 *Ilias* XIX. 214.
- 31 *Ilias* XIII. 795; XIV. 254.
- 32 *Ilias* X. 106–107; XV. 121–122; XVIII. 119.
- 33 *Ilias* XIII. 669.
- 34 *Ilias* XIV. 104–105.
- 35 *Ilias* XVII. 666–667.
- 36 *Ilias* XXII. 60–61.
- 37 *Ilias* XII. 62–63; XII. 410–411; XVII. 252–253; XX. 356–357; XX. 366–368; XXI. 498–499; XXIII. 791–792. A szó „tisztán” nehézségre utal: *Ilias* XV. 140–141.
- 38 *Odysszeia* II. 244–245; IV. 393; IV. 397; IV. 483; V. 174–175; V. 366–367; XI. 100–101; XI. 292–293; XII. 161; XIII. 14–15; XV. 232; XV. 444; XVI. 88–89. „Tiszta” nehézség az *Odysszeiában*: XI. 291–292; XIII. 312; *argaleos* lehet továbbá a kérők tevékenysége: II. 198–199; a kérők gonosz terve: IV. 688–689; a szél: XI. 399–400; XI. 406–407; XXIV. 109–110; Skylla: XII. 118–119; a beszéd: XXI. 168–169; az átjáró Odysseus házában: XXII. 137; és a háború: XXIV. 531.
- 39 Lásd *Héraklész pajzsa* 43 (betegség); *Démétér-himnusz* 311 (éhezés); *Apollón-himnusz* 306 (Typhón); *Dioskurosok himnusza* 14 (szelek); *Dionysosz-himnusz* 12 (béklyók), 24 (szelek).
- 40 *Munkák és napok* 66.
- 41 Lásd még *Istenek születése* 368–369; *Hermés-himnusz* 202–203.
- 42 De Jong 2001 75, 227. Lásd még Vergilius variációját a témára: *Aeneis* II. 3–8.
- 43 „The demonstrative is here not used to point at something that is present; rather, the sheer difficulty of describing all that was happening there creates a special human bond between the poet and his audience, a dialogic moment in which the use of *tauta* seems fully justified” (Bakker 1999, 10).
- 44 A diskurzusdeixis fogalmához lásd Tátrai 2010, 224–226. Ezt az értelmezést támasztja alá a Loeb-kiadásbeli fordítás is: „hard were it for me, as though I were a god, to tell the tale of all *these* things” (Homéros 1924, I. 557; kiemelés tőlem).
- 45 A homérosi részrehajlás rövid, ám idevágó tárgyalását (a különböző nézetek részleges feltárásával) lásd Holmesnál (2007, 57).
- 46 „[T]o express admiration for appearance or status” (Hainsworth 1993, 337).
- 47 Lásd pl. *Ilias* II. 484–492 és *Odysszeia* XIX. 221–223 (ahol Odysseus az *argaleon* szót használja); vö. még *Aeneis* XII. 500–503.
- 48 Szabó 1954, 41–46.
- 49 Griffin 1986, 183–204.
- 50 Lásd pl. *Ilias* V. 431; VI. 464; VIII. 212; XVIII. 368.
- 51 Lásd pl. *Ilias* VII. 104; XVI. 692–693.
- 52 Lásd *Paradise Lost* V. 564 (*Sad task and hard*); IX. 13 (*Sad task*), 23–24 (*inspires / Easie*).
- 53 Lásd pl. *Ilias* IV. 539–542; XIII. 343–344; XV. 697–698.
- 54 Lásd pl. *Ilias* XIII. 127–128.
- 55 Longinos 26.2; lásd még *Ilias* V. 85–86.
- 56 MacLeod 2001, 301.
- 57 Barthes 1996, 82.
- 58 Lásd Ritoók 2009, 266.
- 59 Lásd *Odysszeia* VIII. 83–92, 486–531.
- 60 Ford 1992, 72–77; Kant 2003, 170–171.
- 61 Burke 2008, 44–45.
- 62 *Ilias* I. 2.

Bibliográfia

- Ameis, K. F. (szerk.) 1868. *Homers Ilias*. 2 kötet. Teubner, Leipzig.
- Bakker, E. 1997. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca.
- Bakker, E. 1999. „Homeric ΟΥΤΟΣ and the Poetics of Deixis”: *Classical Philology* 94, 1–19.
- Barthes, R. 1996. *A szöveg öröme*. Budapest.
- Beye, C. R. 1964. „Homeric Battle Narrative and Catalogues”: *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 345–373.
- Block, E. 1982. „The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil”: *Transactions of the American Philological Association* 112, 7–22.
- Brill's New Pauly*. 2013. Brill Online (hozzáférés: 2013. augusztus 15.). <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/pius-e926480>
- Burke, E. 2008. *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest.
- Clay, J. S. 2011. *Homer's Trojan Theater: Space, Vision, and Memory in the Iliad*. Cambridge.
- de Jong, I. J. F. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge.
- de Jong, I. J. F. 2004a. *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. Bristol (2. kiadás).
- de Jong, I. J. F. 2004b. „Homer”: I. J. F. de Jong – R. Nünlist – A. Bowie (szerk.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden, 13–24.
- Erbse, H. 1969–1983. *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*. 7 kötet. Berlin.
- Eustathios 1971–1987. *Eustathii archiepiscopi Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*. Szerk. M. Van der Valk. 4 kötet. Leiden.
- Ford, A. 1992. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca.
- Garcia, J. F. 2002. „Ritual Speech in Early Greek Song”: I. Worthington – J. M. Foley (szerk.): *Epea & Grammata: Oral & Written Communication in Ancient Greece*. Leiden, 29–54.
- Garcia, L. F. 2007. *Homeric Temporalities: Simultaneity, Sequence, and Durability in the Iliad* (doktori disszertáció, hozzáférés: 2013. augusztus 15.). <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1481658181&sid=1&Fmt=2&cl=1&id=79356&RQT=309&VName=PQD>> (UCLA).
- Griffin, J. 1986. *Homer on Life and Death*. Oxford.
- Hainsworth, B. 1993. *The Iliad: A Commentary. Volume III: Books 9–12*. Szerk. G. S. Kirk. Cambridge.
- Holmes, B. 2007. „The Iliad's Economy of Pain”: *Transactions of the American Philological Association* 137, 45–84.
- Homéros 1924. *Homer: The Iliad*. Ford. A. T. Murray. 2 kötet. Cambridge.
- Homéros 1951. *Homeri Opera*. Szerk. D. B. Monro – Th. W. Allen. 5 kötet. Oxford.
- Homéros 1993. *Iliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest.
- Jachmann, G. 1949. *Vom frühalexandrischen Homertext*. Göttingen.
- Kant, I. 2003. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest.
- Latacz, J. 1977. *Kampfpäränese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*. Beck, München.
- Leaf, W. 1900. *The Iliad, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices*. 2 kötet. London.
- Longinos 1965. *A fenségről*. Ford. Nagy Ferenc. Budapest.
- MacLeod, C. W. 2001. „Homer on Poetry and the Poetry of Homer”: D. L. Cairns (szerk.): *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford, 294–311.
- Maguire, L. 2009. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Chichester.
- Milton, J. 2007. *Paradise Lost*. Szerk. Barbara Lewalski. Oxford.
- Nünlist, R. 2009. *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában”: Ritoók Zs.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Stoddard, K. 2004. *The Narrative Voice in the Theogony of Hesiod*. Leiden.
- Szabó Á. 1954. *Homéros*. Budapest.
- Taplin, O. 1992. *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Oxford.
- Tátrai Sz. 2010. „Áttekintés a deixisről (funkcionális kognitív kiindulópontból)”: *Magyar Nyelvőr* 134, 211–233.
- Van der Valk, M. 1963. *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*. 2 kötet. Leiden.