

Simon Attila (1968) filozófiatörténész, klasszika-filológus, a DE ÁJK Jogbölcseleti és Jogszociológiai Tanszékének docense. Kutatási területe az antik gyakorlati filozófia és esztétika, valamint a klasszikus görög dráma. *Dionysos színrevitele* című tanulmánykötete 2009-ben jelent meg a Ráció Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Arisztotelész Poétikájának gyakorlati filozófiai vonatkozásai* (2008/3).

A szónok és a színész

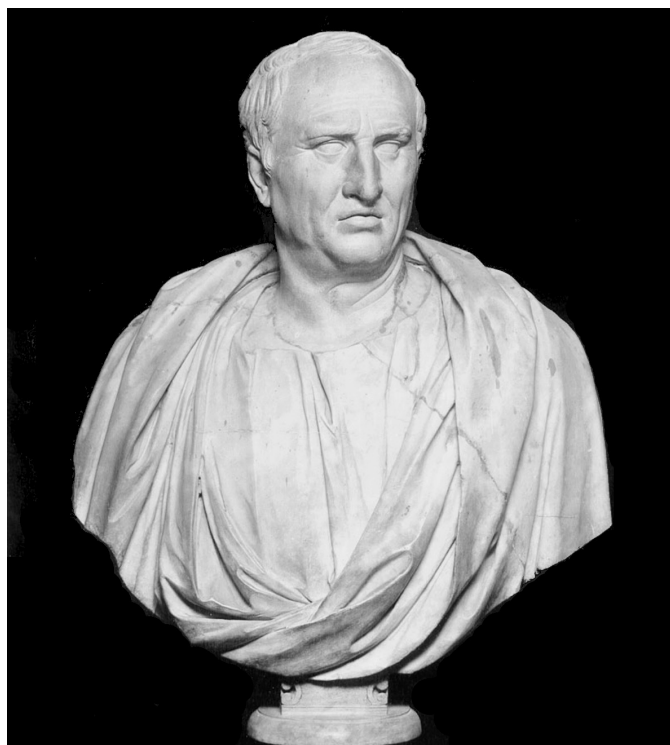
(Cicero, *A szónokról* III. 214–215)

Simon Attila

Cicero *A szónokról* (*De oratore*) írott munkája III. könyvének végén (213–227) foglalkozik a legkifejtettebb formában az *actio* kérdésével. Ezzel a szóval azt a fogalmi tartalmat jelöli meg, amelyet a latin nyelvű szónoklattani irodalomban az *actio* ('cselekvés', 'végrehajtás', 'perindítás/pereskedés', '[színészi] előadás' stb.) mellett a *pronuntiatio* ('kinyilvánítás'), a görög retorikákban pedig a *hypokrisis* ('[színészi] előadás') szóval fejeztek ki.¹ Az *actio* szót ebben az összefüggésben magyarra *előadasként* fordíthatjuk. A szónok feladatai közül (*officia oratoris*) az ötödiket testesíti meg: a körültekintően megtalált érvekre alapozott (*inventio*), logikusan elrendezett (*dispositio*), illően fölékesített (*elocutio*), majd mélyen az emlékezetbe vésett (*memoria*) beszéd működésbe („*actióba*”) hozását, előadását, performálását, nyilvánosság elé tárását.

„Az előadás elmélete azon a felismerésen alapul, hogy »a lélek valamennyi mozgásának« [*A szónokról* III. 216] le kell csapódnia a szónok külső megjelenésmódjában – hangjában, arcjátékában és taglejtésében – annak érdekében, hogy a szónok az ügynek megfelelő előadasmódjával hitelessé váljon közönsége szemében, és azokat az affektusokat hívja elő, amelyeket ő maga külsőleg mutat.”² Bernd Steinbrink megfogalmazása az *actio* lényegéről egyszersmind a vele kapcsolatban fölmerülő elméleti kérdések horizontját is megnyitja. Az előadás kapcsán ugyanis elméleti szempontból az lehet az egyik fontos kérdés, hogy milyen viszony van a „lélek mozgásai” és a szónok külső megjelenése, vagyis e „mozgások” és „kifejezésük” között. Mit jelent pontosan az idézett meghatározásban a „lecsapódás” (*niederschlagen*) metafora? Ennek a kérdésnek, pontosabban már önmagában is összetett kérdéskörnek az egyik legfontosabb szelete a Cicerónál (és más szerzőknél is gyakran) szereplő szónok-színész összehasonlítás: megkülönböztetés és párhuzam. Ez az összehasonlítás a *De oratore*-ban a szónoki előadás részletes tárgyalásának bevezetéseként, a vizsgálandó tárgy fontosságát hangsúlyozandó, valamint a vizsgálódás irányát is kijelölendő hangzik el. A szónok-színész összehasonlítás után – az összehasonlítás által meghatározott nézőpontból – tárgyalja aztán Cicero (pontosabban a dialógus egyik főszereplője, Crassus) az előadás egyes konkrét kérdéseit, a szónok testének (hangjának, arcjátékának és taglejtésének) célirányos, vagyis hatásos használatát. Az *actio* kifejtését *A szónokról* című munkában ezúttal csakis abból a szempontból vizsgálom meg, hogy a szónoki és a színészi teljesítmény között milyen elvi hasonlóságot és különbséget állapíthatunk meg a szöveg alapján, vagyis hogy milyen értelmezési lehetőségei adódnak a szembeállítás során használt szerkezetnek: *actores veritatis* – *imitatores veritatis* (az igazság előadói – az igazság utánzóí). E vizsgálódás során egy általánosabb kérdést is érintek majd: természet és művészet/mesterség (*physis* és *techné*, *natura* és *ars*) viszonyának kérdését, mely a szónoki mesterség egészének szempontjából is alapvető fontosságú. Amit itt a *De oratore* III. 214–215 kapcsán, ahol a szónok-színész összevetés szerepel, a jelzett problémaköröket szem előtt tartva elő tudok adni, az egy, a szónoki előadás összetettebb, történeti és szisztematikuss kérdéseire irányuló részletesebb és elmélyültebb vizsgálódás kezdeti lépéseit jelenti.³

Az *actio* témájának részletezése a dialógus egyik főszereplőjének, Lucius Licinius Crassusnak az előadásában kerül elő. Ez nem véletlen: a történeti Crassus szónokként



Cicero márvány büsztje (Róma, Musei Capitolini)

éppen az *elocutio* és az *actio* terén volt a legjelesebb (Cicero, *Brutus* 143–163, különösen 158–159). Crassus fejtegetésének bevezetéseképpen, a 213. paragrafusban az előadás kiemelkedő, sőt csaknem kizárólagos fontosságát hangsúlyozza (*actio [...] in dicendo una dominatur*). A Démosthenésnek tulajdonított velős mondás után, mely szerint a szónoki beszédben betöltött szerepének fontosságát tekintve az előadás áll az első, a második és a harmadik helyen is, Aischinés esetét hozza elő, aki, miután nagy sikert aratva, a legkellemesebb és egyszerűs mind legerőteljesebb hangon felolvasta Démosthenésnek Ktésiphón érdekében mondott beszédét, az elragadtatott közönségnek a következőket mondta: „Mennyivel jobban csodálnátok [ti. ezt a beszédet], ha őt magát [ti. Démosthenést] hallottátok volna!”⁴ Majd Aischinés szavaihoz Crassus hozzáfűzi: *Ezzel eléggé kifejezésre juttatta, milyen nagy jelentősége van az előadásnak, amennyiben úgy gondolta, hogy ha az előadó megváltozik, akkor ugyanaz a beszéd is mássá válik* (orationem eandem aliam fore putarit actore mutato).

A következő szakaszban G. Gracchus példáján keresztül Crassus a hatásos *actio* fontos összetevőit nevezi meg: a szem, a hang, a taglejtés eszköztét (*oculi, vox, gestus*). Mielőtt azonban ezek tárgyalására sor kerülne, Crassus előadja bevezetésének legfontosabb, elméleti jellegű megállapítását, amely a mostani elemzés tárgya lesz (III. 214–215):

Ezekről [ti. az actio eszközeiről] hosszabban fogok beszélni, mivel ezt a területet a szónokok, akik magának az igazságnak az előadói (oratores, qui sunt veritatis ipsius actores), teljes egészében elhanyagolták, miközben az igazság utáncói, a színészek (imitatores autem veritatis, histriones) szállták azt meg. És bár kétségtelen, hogy az igazság minden területen legyőzi az utánczást, mégis, ha az igazság önmaga által kellőképpen érvényesülne az előadásban, akkor valójában

*nem lenne szükségünk a szónoki mesterségre (arte [...] non egeremus). Csakhogy, mivel a kedélymozgás (animi permutio) – vagyis az, amit az előadás révén a legelső sorban kell akár megnyilvánítanunk, akár imitálnunk (maxime aut declaranda aut imitanda est actio) – gyakorta annyira zavaros, hogy homályossá válik és csaknem elfedődik, el kell vetnünk mindazt, ami homályt kelt, és azt kell kiválasztanunk és előtérbe helyezni, ami világos és nyilvánvaló.*⁵

E szakaszt három lépésben értelmezem.

1. A passzus első mondata kapcsán mindenekelőtt a szónok (*orator*) és a színész (*histrion*) szembeállítására, majd e szembeállítás későbbi fölszámolására hívom föl a figyelmet. Az *orator*res deskripciójaként értett *actores veritatis* kifejezésben az *actor* szó először is a szónokot mint előadót jelentheti, az igazság előadóját, az igazság (*veritas*) szó pedig, amint az idézet harmadik mondatából kiderül, itt elsősorban a lélek igazságára, vagyis a szónok érzelmeire, a *pathosokra* utal (*animi permutio*). A szónok előadja az igazságot, vagyis lelkének igazságát, mentális állapotát, mondandóját kísérő érzelmeit. A színészek ezzel szemben csak *imitatores veritatis*. A szónok előadja, kinyilvánítja, a színész csak utánozza, mímeli az igazságot. Ez a látszólag tiszta és egyértelmű különbségtéves azonban a szakasz második felében maga is – talán nem függetlenül attól, hogy éppen a „gyakorta” hasonlóan viselkedő *animi permutio* a vonatkoztatási pontja – homályossá és zavarossá válik, olyannyira, hogy csaknem elfedődik, és így jószerivel láthatatlanná lesz. Itt ugyanis már azt olvassuk, hogy a lélek mozgása, az emóció (*animi permutio*) az, amit az előadás során elsődlegesen kell vagy megnyilvánítanunk (*declaranda*), vagy utánoznunk, színlelnünk (*imitanda*). A lélek mozgásait, az érzelmeiket, indulatokat vagy deklarálni, tehát megvilágítani, felszínre hozni, megmutatni kell, úgy, ahogyan ezek a lélekben végbemennek (a lélek igazságát kifejezni), vagy pedig imitálni, utánozni kell ezeket, s ez az *imitatio* itt egyértelműen a színlelésre (*simulatio*), valami nem létezőnek létezőként való felmutatására utal. Úgy kell tennünk, *mintha* végbemennének bennünk ezek a lelki mozgások. A szónoknak, a *veritatis ipsius actornak* is szüksége van a színész, az *imitator veritatis* műfogásaira.

2. A „műfogás” kifejezéssel már meg is előlegeztem a következő megjegyzésemet. Crassus második mondatának megfogalmazása szerint a *veritas* mindenütt (*in omni re*) legyőzi az *imitatiót*. Ezt a megállapítást a *De oratore* e szakaszának nemrégiben megjelent kommentárja szerint Crassus „with dry irony” intézi beszélgetőtársa, Antonius korábban kifejtett nézete ellen (II. 188–196), amely szerint a szónoknak magának is éreznie kell azokat az indulatokat, melyeket hallgatóságában föl akar ébreszteni.⁶ Ha tehát a megnyilatkozás modalitását is figyelembe vesszük, még inkább érthetővé válik Crassus mondatának folytatása, mely szerint ugyanakkor az *actio* során ez az igazság nem érvényesül önmagánál, önnön erejénél fogva, hanem az *ars*nak kell az igazság segítségére sietnie: *ha az igazság önmaga által kellőképpen érvényesülne az előadásban, akkor valójában nem lenne szükségünk a szónoki mesterségre* (*arte [...] non egeremus*).

Az *ars* azonban az igazság természetes, eredendő voltát abban a lélektani összefüggésben, amely a szakaszt behálózza, óhatatlanul a mesterséggel, a művel, s ezáltal a nem igazság, sőt a hazugság lehetőségével szennyezi be. Ez még ak-

kor is így van, ha Cicero e művében természet és mesterség, *natura* és *ars* (*physis* és *techné*) között nem lát ellentétet, sőt úgy fogalmaz, hogy a mesterség a természetből emelkedik ki (*Ars [...] a natura profecta sit*), s a szónok mesterségbeli tudása mit sem érne a természet megindító és gyönyörködtető ereje nélkül (*nisi natura moveat ac delectet*, III. 197). Cicero természet és technika folytonosságának vagy analógiájának tételezése tekintetében Aristotelés⁷ és a sztoikusok⁸ követőjének mutatkozik, s ezáltal természetesen kapcsolódik a mindkét hagyományt befolyásoló Platónhoz.⁹

De ha az *ars* a természetben gyökerezik is, a jelzett összefüggésben, ahol arról van szó, hogy a lélek igazsága hogyan tehető nyilvánossá, mások számára nyilvánvalóvá és meggyőzővé, sőt hogy miképpen színlelhető az *ars* segítségével, ebben az összefüggésben tehát az *ars* mint mesterség annak a lehetőségét hordozza magában, hogy az igazságot (az *animi permotiót*) ne csupán megnyilvánítsa, hanem akár imitálja is. Az *ars* a mesterséget, adott esetben a színleltet, a nem igazat vagy egyenesen a hazugságot előállító technikai lehetőségként mutatkozik meg.¹⁰

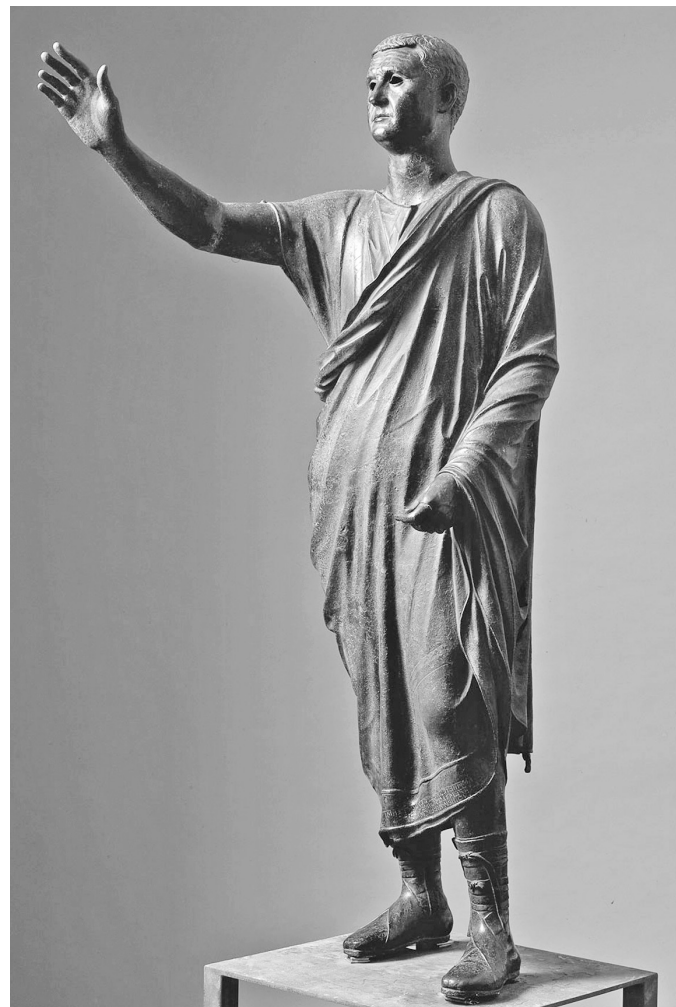
Megjegyzendő továbbá, hogy az *affectusok* (*pathosok*) előadása elsődlegességének szabályát már önmagában is a mesterség diktálja. (Idézem még egyszer a szóban forgó szabályt: *a kedélymozgás [animi permotio] [...] az, amit az előadás révén a legelső sorban kell akár megnyilvánítanunk, akár imitálnunk [maxime aut declaranda aut imitanda est actione].*) A mesterség szava itt a döntő, hiszen a szabály által megszabott „elsődlegesség” (*maxime*) abból a szempontból fogalmazódik meg, hogy milyen hatást kell a szónoknak a hallgatóságra tennie. (Idézem még egyszer, a mondat második, számunkra most fontos részét kiemelve: *mivel a kedélymozgás [animi permotio] [...] gyakorta annyira zavaros, hogy homályossá válik és csaknem elfedődik, el kell vetnünk mindazt, ami homályt kelt, és azt kell kiválasztanunk és előtérbe helyezni, ami világos és nyilvánvaló.*) A hatás szempontja diktálja tehát ezt a szabályt, nem pedig az igazság önértéke alapján fogalmazódik meg, mely Crassus idézett szavainak értelmében éppen hogy nem képes önjelénél fogva az előadásban érvényesülni (*ha az igazság önmaga által kellőképpen érvényesülne az előadásban, akkor valójában nem lenne szükségünk a szónoki mesterségre [arte (...) non egeremus]*).

Az idézetet záró mondat utolsó része (*el kell vetnünk mindazt...*) megint visszatér az *ars* kérdéséhez: az *animi permotiones* megnyilvánításához olyan eszközöket, az *actio* (az *actiót* végrehajtó test) olyan jeleit kell igénybe vennünk, melyek világosak és nyilvánvalóak, s el kell vetnünk, ki kell zárunk az olyanokat, amelyek nem világosak, nem egyértelműek. Itt a többes számú semlegesnemű *ea* névmás utaltjaként ‘eszközöket’, ‘fogásokat’ kell értenünk, mert az igenevekből kiderül, hogy tudatos cselekvésekről, az *ars* technikáiról van szó: *discutienda, sumenda*.

Orator és *histrion* elválasztásának – az *ars* nélkülözhetetlenségével összefüggő – nehézségét (vagy egyenesen lehetetlenségét?) mutathatja az is, hogy Crassus a III. 217–219-ben, a hang (*vox*) gazdag érzelmefestő lehetőségeinek előszámlálásakor kivétel nélkül római tragikusokból vett idézeteket hoz föl, e példák pedig nyilván előhívják a színház, a színészi mesterség fogásainak emlékezetét,¹¹ még akkor is, ha természetesen a hangos olvasás viszonyai közepette a *lectorok* (*anagnóstészek*) által történő felolvasás és a magányos olvasás is az értelmileg és érzelmileg megfelelő vokalizálás útján történt.¹²

Végül ez az elválaszthatatlanság mutatkozik meg Cicero szóválasztásában is. Amikor ugyanis az *orator* *actor*nak nevezi (*a szónokok, akik magának az igazságnak az előadói* [oratores, qui sunt veritatis ipsius actores]), akkor nyilván tisztában van vele, hogy olyan szót választott a „szónokok” körülírására, melyet a korábbi, a korabeli és – ahogyan a belőle fejlődött angol *actor*; francia *acteur* és olasz *attore* is mutatja – a későbbi latinban a *histrion* mellett a „színész” megjelölésére is használtak.¹³ Ilyen módon egyébként, ha nem is a „szó szerinti” jelentést figyelembe véve, de a használat alapján mindenképpen, az *actor* szó választásának köszönhetően létrejövő jelentés-összefüggés közel kerül a görög *hypokrinein*, *hypokrisis*, *hypokrités*, *hypokritiké* (*techné*) szavak jelentéseinek lombzatához, mely a ‘válaszadás’ párbeszédhez kötődő mozzanatából szét-növekedve utalhat az értelmezői tevékenységre (a jósák válszában, mely az isten szavait értelmezi), a szónoki, valamint a színészi előadásra, innen aztán a színlelésre és a képmutatásra – utóbbi jelentésben használjuk a magyarban is a „hipokrita”, „hipokrizis” kifejezéseket.¹⁴

3. Az *actor* szó kétértelműsége pedig már átvezet a harmadik értelmező lépéshez, melynek alapjául már nem is e szó két-, hanem többértelműsége szolgál. Mert igaz ugyan, hogy – amint fentebb bemutattam – a közvetlen szövegösszefüggés alapján a szónokok, a *veritatis ipsius actores* itt lelkük igazságának (az



Szónok bronzszobra, Kr. e. 150 körül
(Firenze, Museo Archeologico)

animi permotiónak) az „előadói”, ám az *actor* szó a nyilvános beszéd s így a szónoklattan tágabb összefüggésében jelenti általában a szónokot is, akkor is, ha politikai, s akkor is, ha törvényszéki ügyben lép föl, utóbbi esetben mint a perben eljáró személyt, mint a jogi cselekmény (*actio*) kezdeményezőjét és végrehajtóját (*causam agere*).¹⁵ Ez a jelentés is árnyalhatja az itteni helyet. Ekkor pedig a *veritas* már nemcsak a szónok (őszinte vagy kevésbé őszinte) érzelmeire, hanem a képviselt ügy „igazságára” is utalhat (amely, meglehet, pusztán a szónok meggyőződése szerint – netán aszerint se – „igaz”). A szónok ekkor már nem pusztán egy mentális, hanem egy mások számára is valóságos, a külvilágban hatékonyra váló igazság képviselőjeként jelenik meg, mégpedig olyan képviselőjeként, aki ezt az igazságot éppen nem passzívan szemléli vagy elméjében fontolgatja, hanem *agit*, végrehajtja, megvalósítja. Ennyiben ez a szónoki igazság aktív, performatív, és – amennyiben másokra is hatással lehet – tranzitív jellegű. Egyszerűsége pedig eseményszerűnek is mutatkozik, abban az értelemben is, hogy performancia, színrevitel formájában valósul meg (ha egyszer *actorai* vannak, lehetnek), s abban az értelemben is, hogy e performancia révén ő maga is performatív, a valóságot alakítóvá válhat (a *veritas*, miután *acta est*, maga is *agit*). A szónok véghezviszi, megvalósítja, keresztülhajtja az igazságot (mondjuk a népgyűlésen vagy a törvényszék előtt, a törvényszéken), ugyanakkor az az igazság, amelyet cselekedetével végrehajt, nem pusztán a maga igazsága, hanem *maga az igazság* (*veritatis ipsius*).

Szónok és színész szembeállításában ebben az értelmezésben sem veszíti el relevanciáját. Ekkor ugyanis a szónok tevékeny, a valóságban hatékonyra váló igazsága a színész imitált igazságával kerül szembe, mely a színpad világán belül maradván nem válik a szó szoros értelmében a valóság részévé. (Itt érdemes föl-hívni a figyelmet arra, hogy a színészekre használt *imitatores veritatis* kifejezésben az *imitator* a *mimétés*, s így az *imitatio* a *mimésis* fordítása is lehet, például a művészi *mimésis*-é, mint amely a színpad fiktív világára, a valóság „utánzására” utal – megint csak aristotelési motívumot szólaltatva meg ezzel, a háttérben persze itt is Platónnal.)¹⁶ A szónoki igazság megvalósulása ily módon nemcsak a *veritas ipsa* első pillantásra vonzó patináját nyeri el, hanem egyszerűsége egy sötétebb, markánsabb, s akár fenyegető árnyalatot is kaphat: a politikai vagy törvényszéki beszéd kockázatát, ahol – különösen Cicero korának nem egyszer veszterhes napjaiban – az *actio* téjé akár élet vagy halál is lehetett. Ha ugyanis az az igazság, az lesz, az válik igazsággá, illetve – a *veritas* másik, persze az előbbivel összefüggő értelmében – valósággá, amit a szónok *actiója* eredményez, akkor a szónoknak a valóságba beavatkozó, a valóságot szavaival, előadásával átalakító, hallgatóit a maga (beszéd- és előadói) cselekvésével cselekvésre bíró, ily módon pedig a valóságot megváltoztató, végső soron tehát azt *előállító* ereje összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint az esztétikai fikció valóságot fölfüggesztő, biztonságos belvilágában ágáló színészeké.¹⁷

Ennek az értelmezési lehetőségnek az alátámasztására ezen a ponton érdemes idézni Antonius szavait arról a helyről, amellyel Crassus az *ars*, adott esetben tehát az *imitatio* szükséges voltát állítva vitatkozik. Antonius ugyanis a II. könyv egy helyén éppen azt mondja, hogy a szónoknak még inkább át kell éreznie a maga ügyének igazságát, mint a költőnek (vagy épp a színésznek), mégpedig éppen azért, mert az ő beszédének, beszéde sikerének téjé sokkal nagyobb (II. 193–195):

*Ha mindezt még az a színész sem tudta megfelelően előadni anélkül, hogy fájdalmat érzett volna (recte agere sine dolore non poterat), aki pedig nap mint nap előadta, akkor hogyan gondolhatjátok, hogy Pacuvius csak úgy lazán és könnyed lelkülettel írta e sorokat? Ez lehetetlen. Gyakran hallottam ugyanis – azt mondják, ez a nézet Démokritos és Platón műveiben maradt ránk –, hogy senki sem lehet jó költő lelkének lángra lobbánása és mintegy az örület valamiféle ihletése nélkül (sine inflammatione animorum [...] et sine quodam adflatu quasi furoris). Ezért ne gondoljátok rólam – elvégre én nem a hősök régi ügyeit és költött fájdalmait készülök beszédemmel utánozni és megrajzolni (qui non heroum veteres casus fictosque luctus velim imitari atque adumbrare dicendo), s nem más személyt alakítok, hanem a magam ügyét terjesztem elő (neque actor sim alienae personae, sed auctor meae) –, hogy amikor M. Aquilius polgárjogát kellett megvédenem, akkor mindazt, amit a beszéd befejező részében tettem, nagy fájdalom nélkül tettem (sine magno dolore fecisse). Mert amikor őt, aki emlékeimben mint consul, mint a szenatustól tisztelettel övezett imperator és mint a Capitoliumra diadalmenetben vonuló személy élt, most lesújtott, megtört, búskomor és nagy veszélybe került emberként láttam viszont, nem törekedtem jobban arra, hogy másokat részvétre indítsak iránta, mint amennyire engem magamat eltöltött a részvét (non prius sum conatus miseriacordiam alii commovere quam misericordia sum ipse captus). Valóban láttam, mennyire megindulnak a bírák (magno opere moveri iudices), amikor a letört és szennyes göncökbe öltözött öreg embert előre hívtam; amikor pedig azt tettem, amit te, Crassus, dicsérsz, azt nem a mesterség szabályait követve tettem (melyekről nem is tudom, mit mondhatnék), hanem lelkem erős mozgásától és fájdalmától hajtván (non arte [...] sed motu magno animi ac dolore): szétéptem ruháját, és föltártam sebeit.*¹⁸

Antonius tehát a szónok érzelmeinek őszinteségéért száll síkra, s ezt egy *a fortiori* érv formájában részlegesen szembeállítja a művészi utánzás kitaláltságával, annak – a fikció és a szerepjáték értelmében véve – „hamis”, „őszintétlen” voltával (*fictosque luctus [...] imitari; neque actor sim alienae personae*).¹⁹ Crassusnál viszont a főntebbi idézet első mondata után a szónoki és a színészi tevékenység között eltűnni, vagy legalábbis elmosódni látszik a különbség: a lélekben zajló folyamatok a szónok esetében is színlelhetők vagy legalábbis mesterségesen előállíthatók, s ehhez a szónoki előadásnak az *ars* kidolgozta eszközei jönnek segítségünkre. Ami mindkettejük számára nyilvánvaló – s ez Antoniusnál kifejtett, Crassusnál itt burkolt módon jelenik meg –, az a szónoki beszéd performatív ereje, s az ebből fakadó kockázatok és veszélyek, melyek a szónok tevékenységét ismét csak – immáron a beszéd tevékeny hatásának szempontjából – szembeállítják a színészéval.

A szónoki szó e veszedelmes, aktív, performatív erejéről vélhetőleg senkinek sem volt mélyebb tapasztalata, mint e dialógus szónok szereplőinek, Antoniusnak és Crassusnak, vagy éppen magának a dialógus szerzőjének, Marcus Tullius Cicerónak. Ahogyan talán arról sem, hogy a *veritas ipsa* milyen sokszor jelenthet (az aktuális perbeli vagy politikai érdekektől függően) éppenséggel egymásnak ellentmondó „igazságokat” is.

Jegyzetek

A tanulmány az OTKA K 75457 számú pályázat keretében készült.

- 1 Az *actio* szóhoz lásd *OLD* s. v. „*actio*”; *TLL* s. v. „*actio*”, főként II. 1–3, III. 4; összefoglalólag Fantham 2002, 362–363. A szónoki előadás elméletéhez jó történeti áttekintések: Bernd Steinbrink, „*Actio*” A; B, I (*HWdRh* 1, 43–52); Fantham 2008, 344–348. Az előadás legfontosabb kérdéseit filozófiai összefüggésben a görög előzményeket is előszámlálva tárgyalja Wöhrle 1990.
- 2 Bernd Steinbrink, „*Actio*”: *HWdRh* 1, 43.
- 3 A következőkben nem foglalkozom tehát sem a cicerói fejtegetés további, nagyobbik részével, sem pedig a szónoki előadásnak Aristotelés – illetve az általa is említett Thrasymachos – kezdeményezése nyomán (*Retorika* III. 1) Theophrastosnál kibontakozó rendszeres tárgyalásával. (Melyre vonatkozóan forrásaink igen szűkösek.) Ugyanígy csak itt említem meg a *De oratore* mellett a legfontosabb latin nyelvű forrásokat: Cornificius, *A C. Herenniusnak ajánlott retorika (Rhetorica ad Herennium)* III. 19–27; Cicero, *Szónok (Orator)* 55–60; Quintilianus, *Szónoklattan (Institutio oratoria)* XI. 3. Utóbbihoz nemrégiben lásd Adamik–Gonda 2009.
- 4 A tanulmányban szereplő valamennyi fordítás a szerzőtől származik.
- 5 *Haec ideo dico pluribus, quod genus hoc totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actores, reliquerunt; imitatores autem veritatis, histriones, occupaverunt. Ac sine dubio in omni re vincit imitationem veritas, sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus; verum quia animi permotio, quae maxime aut declaranda aut imitanda est actione, perturbata saepe ita est, ut obscuretur ac paene obruatur, discutienda sunt ea, quae obscurant, et ea, quae sunt eminentia et prompta, sumenda.*
- 6 Wisse 2008, 353.
- 7 Aristotelésnél lásd a klasszikus helyet: *Fizika* II. 8, 199a8–20: *Továbbá minden olyan területen, ahol van valamiféle cél, ezért a célért történik a cselekvés: először a korábbi, azután a rákövetkező. Tehát ahogyan a cselekvés végbemegy, úgy van a dolog a maga természete szerint, és ahogyan a dolog a maga természete szerint van, úgy megy végbe a cselekvés, legalábbis ha nem ütközik akadályba. A cselekvés pedig valamiért [a célért] történik, ennél fogva a természetes létrejövés is valamiért [a célért] történik. Hogyha például a ház a természet terméke lenne, akkor úgy jönne létre, ahogyan most a mesterség által [jön létre] (hoion ei oikia tón physei gignomenón én, hutós an eaigneto hós nyn hypo tés technés). Hogyha pedig azok a dolgok, amelyek a természet által jönnek létre, nemcsak a természet által jönnének létre, hanem a mesterség által is, akkor ugyanúgy jönnének létre, ahogyan most természetüknél fogva, mármint hogy mindegyik a maga sajátos céljának megfelelően [jönne létre] (ei de ta physei mé monon physei alla kai techné gignoitó, hósautós an gignoitó hé pepyken. heneka ara thateru thateron). Általánosan érvényes, hogy a mesterség vagy végbeviszi azt, amit a természet nem tud befejezni, vagy pedig utánozza [a természetet abban, amit az magától befejez] (holós de hé techné ta men epitelei ha hé physis adynatei apergasasthai, ta de mimeitai). Ha tehát a mesterség révén létrejövő dolgok valamiért [a célért] jönnek létre, akkor világos, hogy a természettől létrejövő dolgok is [valamiért, ti. a célért] jönnek létre; mert ugyanúgy viszonyul egymáshoz az előbbi és a későbbi a természetes és a mesterséges dolgok területén (homoiós gar echei pros alléla en tois kata technén kai en tois kata physin ta hystera pros ta protera).*
- 8 Amennyiben a természet és a mesterség folytonosságának és a természet mesterség általi utánzásának gondolata megjelenik az éppen Cicero által is közvetített sztoikus elképzelésekben is, lásd *A törvények (De legibus)* I. 26: *Ezenfelül a természet útmutatása nyomán (docente natura) számtalan mesterséget találtunk*

- föl, gondolkodásunk, ügyesen utánozva a természetet (quam [sc. naturam] imitata ratio), az élethez nélkülözhetetlen eszközöket szerzett nekünk.* (E szakasz folytatásában pedig a szónoki előadás eszközeinek tárgyalásakor is fontos szerepet játszó arckifejezésről [*vultus, species oris*] és a szabályozott hangadás képességéről, vagyis a beszéd erejéről [*moderatio vocis, orationis vis*] van szó: I. 26–27.) *Az istenek természete (De natura deorum)* című munka II. könyvében, a sztoikus Balbus előadásában pedig természet és mesterség egysége az isteni előrelátás (*pronoia*) eredményeként illeszkedik bele a világmindenség célszerű és értelmes létrehozásába és működ(tet)ésébe (II. 148–152). Itt olvassuk a következő megfogalmazást: *végző soron kezünk segítségével a természetben mintegy második természetként próbálunk működni (nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur)* (II. 152).
- 9 Vö. *Timaios* 28a–31b az isteni *démiurgos* tevékenységéről, amelynek eredményeképpen létrejön a lélekkel és ésszel rendelkező világ. Ez az elgondolás szolgál az alapjául minden későbbi, a természet és a technika (az emberi mesterség) között folytonosságot vagy (részleges vagy teljes) analógiát tételező felfogás számára.
 - 10 Vö. *Tusculumi előadások (Tusculanae disputationes)* IV. 55, ahol Cicero arról beszél, hogy a szónoknak beszéde közben egyáltalán nem illendő ténylegesen haragot éreznie, a harag színlelése viszont nagyon is illendő (*simulare non dedecet*). (Az *actio* kérdése ilyen módon a *simulatio – dissimulatio* retorikai eszközpárjával is összefüggésbe kerül.) Itt – cáfolatra váró szónoki kérdések formájában – nemcsak annak bizonyítékát kapjuk meg, hogy Cicero szerint a hiteles előadásnak nem előfeltétele az affektusok tényleges átélése, következésképpen hogy színlelésre, vagy legalábbis mesterséges előidézésükre van szükség mind a beszéd előadása, mind pedig megírása során, hanem egyben a szónok-színész párhuzam egy újabb példáját is: Aesopus nem haragosan játszotta a haragvó szerepét, s Accius sem haragosan írta darabjait. *Az ars* és a *natura* viszonya persze az egyszerű szembeállításnál bonyolultabb képletet mutat: például az *ars* mint a színlelés eszköztársára a természetes adottságokon alapul: *A szónokról* I. 114–115.
 - 11 Hall 2007, 222.
 - 12 Fantham 2006, 295 szerint elsősorban a felolvasás tapasztalatát hívhatták elő Cicero példái és azok értelmezése, de természetesen ennek magának is „színházias” hatása lehetett, legalábbis ha a mai, papírról történő néma olvasással vetjük össze.
 - 13 *OLD* s. v. „*actor*” 5; *TLL* s. v. „*actor*” II. 2. Az *actor* továbbá jelentheti a „rendező”-t vagy „szinigazgató”-t (*dominus gregis*) is, aki ugyanakkor általában a főszerepet is játszotta a darabokban (Fantham 2002, 362; Horst-Dieter Blume, „*Histrío*”, *DNP* 5, 646). Ekkor a „szónok mint színész” esethez hasonlóan érdekes következtetések adódnak a „szónok mint rendező” képzele kapcsán. Cicero beszédeiben, különösen a *peroratiók*ban, számos olyan helyet találunk, melyek az előadás valóságos jelenetszerű megrendezésére utalnak (legalábbis ha szó szerint vesszük őket), a hallgatók megindítása érdekében (akár a szó szoros értelmében is) színre vitt szereplőkkel, például: *Flaccus védelmében (Pro Flacco)* 106; *Fonteius védelmében (Pro Fonteio)* 46, 48; *Plancius védelmében (Pro Plancio)* 102. Ezt részletesebben, további helyekkel lásd Hall 2007, 226–227; Winterbottom 2004.
 - 14 Lásd *LSJ* s. v. „*hypokrinó*” II. B.
 - 15 *OLD* s. v. „*actor*” 4; *TLL* s. v. „*actor*” II. 4.
 - 16 Lásd Aristotelés, *Poétika*, főként a 9. fejezet; Platón, *Állam* X. A két fölfogás minden – főként a *mimésis* értékelésében megmutatózó – különbsége ellenére közös abban, hogy a művészi *mimésist* megkülönbözteti a tapasztalati világ egy másik szintjétől, illetve jelenségtípusától. Platón ontológiailag különböző szinteket állapít meg, melyek közül a művészi *mimésis* a harmadik, a

legértékeltenebb, Aristotelés pedig – Joachim Küpper értelmezése szerint – nem ontológiai, hanem fenomenológiai-hermeneutikai különbséget tesz a fenomenének mimetikus és nem mimetikus típusa között. Lásd Küpper 2009, 33–34, 40–41.

- 17 A színész ilyen típusú leértékelése a szónokhoz képest egyfelől elvi okokkal magyarázható: a platóni hagyományban a színész a nem igazság, a színlelés képviselője, aki az érzelmek fölösleges felkorbácsolásával ráadásul megrontja a nézők lelkét, s így kárt okoz az állam lakóinak (*Állam* 604e–608b, a költői tevékenység átfogó bírálatába ágyazva; a rhapsódosok előadása kapcsán, hatáselméleti magyarázattal: *Ión* 535c–536d). Másfelől a római kultúrtörténet és értékrend sajátosságai is közrejátszanak ebben: a (forrásaink szerint az etruszkoktól átvett) színészi mesterséget általában alantasnak, római polgárhoz méltatlannak és erkölcsileg is kétesnek tartották (miközben persze jó néhány „sztár”, például a Cicero által is kedvelt és az *actio* tárgyalásakor is emlegetett Roscius, nagy megbecsülésnek örvendett). Vö. Cornelius Nepos, *Híres férfiak, Előszó* (*De viris illustribus, Praefatio*) 5; Cicero, *Az állam* (*De re publica*) IV. 10; *A szónokról* I. 251; Livius VII. 2; Plutarchos, *Cicero* 5. 4–6; Valerius Maximus II. 4, 4; Gellius, *Attikai éjszakák* (*Noctes atticae*) XX. 4; Augustinus, *Isten városáról* (*De civitate Dei*) II. 9–11; Boris Warnecke, „Histrio”, *RE* 8, 2117, 2121–2122, 2125–2127; Blume, „Histrio”, *DNP* 5, 646. A szónokok képzésében ugyanakkor – bár a túlzottan színpadias előadásmódot Cornificius, Cicero és Quintilianus is elutasítja – Démosthenéstől kezdve színészek is szerepet játszottak. Ter-

mészetesen a színészet (s így burkoltan az esztétikai tapasztalat performatív hatékonyságának) leértékelésével elvileg sem kell egyetértünk. Platón elutasítása *ex negativo* éppenséggel a költészetnek (ide értve a drámaköltészetet is) és a költészet előadásának (ide értve a színházi előadást is) súlyos gyakorlati következményeiről tanúskodik, vagyis arról, hogy Platón nagyon is tisztában volt ezekkel a következményekkel. A színházi előadások és a színészek nagyon is hatékony politikai szerepéről és ennek veszélyeiről Phrynichostól (Hérodotos VI. 21) Aristophanés és Kleón viszályán át Diphilus esetéig (Cicero, *Levelek Atticushoz* [*Ad Atticum*] II. 19, 3, Valerius Maximus VI. 2, 9) számos történetet ismerünk.

- 18 A sebek föltárásának hatásos gesztusát maga Cicero is alkalmazta: *A hazaárulással vádolt Rabirius védelmében* (*Pro Rabirio perduellionis reo*) 36.
- 19 Vö. még Antoniustól a következő megfogalmazásokat: *Ugyan melyik színész hat ránk kellemesebben az igazság utánzásával* (imitanda [...] veritate), *mint a szónok az igazság föl vállalásával* (susicipienda veritate)? (*A szónokról* II. 34) És a főszovegben idézett szakaszt közvetlenül megelőző sorokban ugyanó: *Mi lehet annyira kitalált* (tam fictum), *mint a versek, a színpad és a szindarabok?* (II. 193). A tárgyalt ügy súlyossága és így megindító volta, valamint a hozzá illő tárgyalásmód, a beszédben megformált meggyőződésnek és a felhasznált *topos*oknak az ereje oly nagy lehet (*magna vis est earum sententiarum atque eorum locorum*), hogy a szónok maga is ténylegesen átéli a megjeleníteni és a hallgatókban előhívni kívánt érzelmeket (II. 191–192).

Bibliográfia

- Adamik–Gonda 2009: Adamik Tamás – Gonda Attila, „Quintilianus a testbeszédről”: A. Jászó Anna (szerk.), *A testbeszéd és a szónoklat*, Trezor, Budapest, 2009.
- DNP: Cancik, H. (szerk.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart–Weimar, 1996–.
- Fantham 2002: Fantham, Elaine, „Orator and/et actor”: Easterling, Pat – Hall, Edith (szerk.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Fantham 2006: Fantham, Elaine, *The Roman World of Cicero's De oratore*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- Fantham 2008: M. Tullius Cicero: *De Oratore Libri III, A Commentary on Book III, 96–230*, komm. Wisse, Jakob – Winterbottom, Michael – Fantham, Elaine, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2008. (Az *actio*t tárgyaló rész kommentárját Elaine Fantham írta, Jacob Wisse ehhez fűzött és Fantham szövegébe illesztett kiegészítéseire Wisse 2008 formában utalok.)
- Hall 2007: Hall, Jon, „Oratorical Delivery and the Emotions: Theory and Practice”: Dominik, William – Hall, Jon (szerk.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Blackwell, Malden–Oxford–Carlton, 2007.
- HWRh: Ueding, G. (szerk.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, 1992–.
- Küpper 2009: Küpper, Joachim, „Dichtung als Mimesis”: Höffe, Otfried (szerk.), *Aristoteles, Poetik*, Akademie, Berlin, 2009.
- OLD: *The Oxford Latin Dictionary*, Oxford University Press, 1982 (1996²).
- RE: *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*.
- TLL: *Thesaurus Linguae Latinae*.
- Winterbottom 2004: Winterbottom, Michael, „Perorations”: Powell, Jonathan G. F. – Paterson, Jeremy (szerk.), *Cicero the Advocate*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- Wisse 2008: lásd Fantham 2008.
- Wöhrle 1990: Wöhrle, Georg, „Actio. Das fünfte officium des antiken Redners”: *Gymnasium* 97 (1990) 31–46.