

Agócs Péter (1972) a londoni UCL Klasszika-Filológia Tanszékének oktatója. Fő kutatási területe a görög líra.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A szirének éneke (2013/3).

Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában

Agócs Péter

AKr. e. 5. századi görög társadalom a modern etnográfusok és népzene kutatók által kutatott „énekkultúrák” (*song cultures*) minősített esete volt: olyan társadalom, amelyben „a közösség legfontosabb érzelmi és gondolatai kifejezésének, illetve közlésének elsődleges eszköze” az előadásban felhangzó dal.¹ John Herington egy 1985-ben papírra vetett megjegyzése szerint talán a legnehezebb feladat, ami a görög lírai szövegek, köztük Pindaros költeményeinek olvasója elé tárul, éppen az, hogy megértse, hogy az egykor létezett énekkultúra mint mediális rendszer hogyan hathat a mai szövegértelmezési gyakorlatunkra. Attól, hogy olyan szövegekkel van dolgunk, amelyeket egykor előadtak, ráadásul egy alapvetően szóbeli kulturális hagyomány keretein belül, minden megváltozik: ennek fényében meg kell próbálnunk átértékelni a szövegek olvasásáról és értelmezéséről szóló elképzeléseinket, továbbá azokat, amelyek magának az elemzés és értelmezés fő tárgyát képező szövegnek (avagy a „költeménynek” vagy az „irodalomnak”) a természetére vonatkoznak. Miközben olvasunk, illetve amikor reflektálunk arra, amit olvastunk, azzal is kísérletezni kell, hogy összehasonlítás és defamiliarizáció révén miképpen lehet rekonstruálni azt az indigén ógörög fogalom- és viszonyrendszert, amely a dalszövegben feltárul – bár (mivel a szövegek alkotói és befogadói számára olyan természetes volt, mint a légzés) szinte soha nem nyer közvetlen, összetett nyelvi kifejezést, hanem az egyes terminusok, a szóképek és az utalások sokrétű rendszerében él. Olyan sajátos, burkolt, de mindenütt jelenlévő versesztétika ez, olyan fogalmi rendszer, amely az énekszövegek „eredeti” elváráshorizontjának a kereteit adja, meghatározva ezáltal a mindenkori vers- és előadásélmény esztétikai értékét, súlyát, társadalmi funkcióját és jelentését, és amely nagyon messze, de nem leküzdhetetlen távolságban áll a saját, Gutenberg utáni irodalmi ökonómiánk rendszerétől és befogadói kereteitől.

Az archaikus és klasszikus kori énekkultúrának ez a képzelte és csak részben rekonstruálható fogalmi, illetve taxonómiai rendszere – minthogy ezernyi helyi variánsból és kulturális formából épült föl mintegy „alulról” – szinte elképzelhetetlenül változatos volt.² E hatalmas halmaznak csupán egy kis szeletét írták át szöveggé, és a modern kutató ebből a gazdag irodalomból is csak töredékeket lát. Ehhez járul még az a tény, hogy a Pindaroshoz hasonló költők alakját csak a hellénisztikus filológia közvetítő és rendszerező tevékenységének szűrőjén keresztül

ismerjük. Mai Pindaros-értelmezési gyakorlatunkat, bár a versben már az írott, de egyszer elhangzott, az énekkultúra sajátos viszonyaihoz kötődő énekbeszéd nyomait látja, messzemenően és számunkra jórészt még mindig feltáratlan módon meghatározzák az alexandriai tudósok által alkalmazott műfajosztályozási rendszerek vagy taxonómiák; ők voltak azok, akik szerkesztették, kommentálták, kanonizálták és besorolták az általuk „régizene” nevezett kultúrához tartozó szövegeket a „lírai költészet” kanonikus műveinek szövegesített „múzeumába”.³ Egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy a műfajok alexandriai osztályozási rendszere elég pontosan tükrözte az értékeknek és alkalmaknak azt a rendszerét, amelyet a Kr. e. 5. századi énekesek, hallgatók és olvasók a dalokban éreztek.⁴ A költő saját korában a pindarosi kardal még nem volt sem „költészet”, sem „líra”.⁵ Annak érdekében, hogy megérthessük, mit jelentettek e szövegek a saját korukban, meg kell vizsgálnunk kulturális szerepüket és mindenekelőtt azt a „beleértett poétikát” (*implied poetics*), amelyet egyenként és együtt kifejeznek – ez utóbbin az adott dalban megjelenített alkalom, ünnep, előadás és kulturális funkció egészét értem, azt az összefüggést vagy keretet, amelyen belül érvényesülhetett a szöveg verbális vagy ideológiai töltete.

Az énekkultúra mindenekelőtt eleven és emberi közösségekhez kötött tudáshálózat, a lokális (azaz helyi hagyományokhoz kötődő) műfajok, előadási gyakorlatok, valamint esztétikai és kulturális normák és elvárások folyamatos fejlődésben lévő rendszere, amelyet a szerepek, ünnepek, szokások, illetve az éneklés- és beszédmódok nagyobb rendszere foglal magába, és amelyek így együttesen a szóbeli hagyomány (s ezáltal a kultúra) tágabb rendszerét alkotják. Egy olyan költő, mint Pindaros, a polisok világának elismert híressége, aki mindenünnen vállalt megbízásokat különféle alkalmak és ünnepek tiszteletére, e helyi énekkultúrák és a több helyen érvényes és elismert pánhellén dalformák között közvetített. A pánhellén formáknak talán a legfontosabb példáját a Homéros és Hésiodos nevére terjedő epikus énekmondás termékei adják, bár olyan műfajok, mint az epinikion (azaz győzelmi óda), a dionyszosi dithyrambos, illetve a symposionhoz kötődő, részben szájhagyományban, részben írott szöveggé továbbadott énekköltés szintén pánhellén, mindenütt felismerhető kultúrjavakként éltek az 5. század elején. Mind az „ének” tipológiája alá tartozó formák (ezeket együttesen, Bahtyin kifejezésével élve,⁶ úgy de-

finiálhatjuk, mint az efemerebb, mindennapi „beszédműfajok” szélesebb skáláján belül az emelkedettebb, alkalomhoz kötött és „újra felhasználható” nyelvi kifejezés,⁷ tehát a korabeli görögség számára az ének mint *poézis* – a mi „irodalmunknak” megfelelő kategória – lehetőségeit szinte teljesen kimerítő halmazt⁸), mind a változatos terminológia, téma- és szóképanyag, amely a különböző énekformákhoz kapcsolódó elvárások kifejezésére szolgál, azzal a különböző alkalmakhoz kötődő „énekmunkával” (*songwork*)⁹ állnak összefüggésben, amelyet egy-egy adott énektípustól elvártak. Így e „beleértett poétika” – mely leginkább, noha nem kizárólagosan, abban a módban fejeződik ki, ahogy az adott dal önmagát mint szituációba ágyazott kifejezési formát megalkotja – e szövegek nyelvének és pragmatikájának részletes vizsgálatát követeli meg. Nevezhetnénk ezt „etnopoétikának” is, hiszen, akárcsak egy etnográfiai leírás, arra törekszik, hogy felvázolja egy, a megfigyelő saját kulturális rendszerétől különböző poétikai kultúra belső előfeltevéseit. Néhány általános megjegyzést követően, melyek arra vonatkoznak, milyen sajátos helyet foglal el a Kr. e. 5. századi „lira” a görög irodalmi kultúra általános fejlődését illető vitákban, e tanulmány a műfajkijelölés vagy kontextualizáció egyetlen típusára koncentrálna majd: arra, hogy egy adott énekműfaj, az epinikion vagy győzelmi óda, hogyan alkotja meg önnön kereteit azzal, hogy a szövegen kívüli énekvilág, az énekhagyomány múltjára és az adott énektípusokhoz kötődő, meglehetősen összetett kulturális értékekre és ideológiákra reflektál, ezzel mintegy megalkotva és eljátszva a műfajnak egy egyedülálló, de érvényesnek érzett képét.

A görög irodalomtörténet egyik ismert közhelye, hogy az átérés „a dalról a könyvre” – azaz az átlépés az 5. századi polis közösségbe ágyazott, performatív közegéből, ahol a műfajokat az ünnepekben való gyökerezettségük és az előadás kontextusai határozták meg, a hellénisztikus könyvtár egészen más alapokon szerveződő intellektuális rendszerébe, amelyben a költői műfaj az írói tevékenység normáihoz, illetve a tartalomra és formára vonatkozó bizonyos fogalmakhoz kötődő irodalmi konstrukcióvá vált – magának a műfajnak a fogalmát is megváltoztatta.¹⁰ Ahogy minden közhelyben, ebben is van némi igazság. Ugyanakkor általános tézisként nem igazán meggyőző, hogy a költői műfaj vezérlő elve mint olyan az alkalomhoz kötöttségből egyszer csak átvált normatívba. Legyen bár szóbeli vagy írott, minden költészet olyan nyelvjáték (*Sprachspiel*), amelyet a költők hallgatóságukkal és a hagyománnyal játszanak, bizonyos elvárásokkal a háttérben, s amelynek mindig van normatív eleme is. A „műfaj” éppen az a fogalmi tér, amelyben a játék zajlik: a „költői allúzió”, a „hagyomány és egyéniség” dialektikájának metaforája; ehhez képest az adott versbeszéd önmagát határozza meg.¹¹

Legfeljebb annyit mondhatunk, hogy a referencia vagy utalás normatív kritériumai szükségképpen különböztek a klasszikus énekkultúrában és a hellénisztikus kori Alexandria irodalmi rendszerében.¹² A legjelentősebb változás igazából abban az új, az „irodalmiság” keretfeltételeit megfogalmazó és a hellénisztikus korban már érvényes „műfogalomban” (*work concept*) következett be (a terminust Lydia Goehr zenefilozófus 1994-es monográfiájából veszem), amely a klasszikus kori költői szövegekre mint minden szövegen kívüli, az előadáshoz és élőzenei befogadáshoz kötődő tényezőtől immár eltávolított írott termékre tekintett, ezzel egy saját, zárt, a nyelvben tes-

tet öltött mű tárgyiassága által körülhatárolt, autonóm esztétikai megítélés szférájába utalva őket. E folyamat innenső végét Aristotelés *Poétikájában* (6, 1450b) érzük tetten, ahol a filozófus amellett érvel, hogy egy tragédia költői kifejezőereje és jelentése teljességgel az írott szöveg alapján megítélhető, illetve feltárható, az előadás mikéntjére és az előadókra való hivatkozás nélkül. De az arra való reflexió nyomai, hogy az ének, mely egyidejűleg írott szöveg és élő előadás, ennek megfelelően egyfajta kettős létmóddal rendelkezik, már Bakchylidésnél és Pindarosnál megfigyelhetők; mindez már az autonóm szöveg műfogalmát vetíti előre.¹³ A Pindaros-scholionok viszont arról tanúskodnak, hogy a Pindaros-kutatás alexandriai hagyománya csaknem kizárólag írott szövegek alkotójaként tekintett a költőre. A Kr. e. 5. és a 3. század között helyezhetjük el tehát az „irodalom”, a szöveg mint önálló esztétikai tárgy létrejöttét.

A műfajra vonatkozó elképzelések megváltozása a klasszikus és a hellénisztikus kor között tehát semmiképpen sem tekinthető „forradalomnak” (ahogy az 5. század második felében Athénban kialakuló „újzene” sem jelentett teljes szakítást a korábbi zenei stílusokkal),¹⁴ hanem sokkal inkább egymásra épülő apró változások sorozatának, először az énekek létrehozásában és használatában, majd pedig az általuk keltett elvárásokban, amelyek végül a 3. század elejére átfarmálták azt a háttérteret, amelyből kiindulva a régi dalok szövegeit olvasták, ezáltal új jelentéshorizontokat és felhasználási lehetőségeket nyitva meg. Ennek a folyamatnak a legfontosabb eleme a mértékadó dalszövegeknek és szerzőiknek (avagy „költőknek”) kategóriákba való besorolása volt, ami a kanonizált szerzői corpusok (*hoi prattomenoi*) létrejöttéhez vezetett. E szerzők önmagukban is fontosak voltak mint az általuk képviselt műfajok „klasszikus” megtestesítői, de a késő klasszikus, kora hellénisztikus korban azért is becsülték nagyra őket, mert tőlük közvetlen út vezetett a klasszikus városállam Platón és Aristoxenos által felvázolt utópiájába, amelyben a dal jelentése egyfelől a közösségi intézményekben gyökerezett, másfelől maga is hatást gyakorolt ugyanezen intézményekre, amennyiben az előadás és az abban megjelenő egyes műfajok (kiváltképp a *khoreia*, a kar által előadott dal és tánc rengeteg változata) révén elősegítette a közösségi identitás kialakítását.

Hogy tisztán lássuk, milyen problémákkal járt együtt a kulturális hagyományteremtés ezen folyamata, próbáljuk először is elképzelni, milyen lehetett a helyzet a Kr. e. 5. század második felében. A családokban, valódi és fiktív nemzetségekben, közösségekben, illetve a szentélyek és más vallási központok helyi rituáléiban hagyományozódott, írásba nem foglalt énekek kimeríthetetlen gazdagsága fölé (melyet megkülönböztettünk attól a még ennél is gazdagabb alaptól, amelyet a mindennapi élet alkalmaihoz kötődő narratív, lírai és használati zene¹⁵ alkotott) helyezkedett az énekek egy másik rétege: a „puszta” szöveggé, kotta nélkül viasztáblán vagy papirusztekercsen hagyományozott daloké.¹⁶ E szöveges hagyományok mindegyikének – köztük olyan műveknek, mint Theognis elégiái, a „simónidészi” epigrammák, az alkmani *partheneionok*, Sapphó és Pindaros dalai, a tragédia- és komédiaszerzők darabjaiban hagyományozott kardalok, Homéros, Hésiodos és a többi epikus mű folytonos változásban lévő szövegei, Timótheos *dithyrambosai* és *nomosai* – megvolt a maga egyedi története és felhasználási módja; az élet minden területén, a symposiontól az athéni ünnepek *dithyrambos*-, dráma-, rhapsódos- és zenei elő-

adásaiig, együtt mozgott az előadás és a szöveg, kölcsönösen hatva egymásra. Ráadásul még arra a modern néprajzkutatók számára jól ismert folyamatra is van bizonyítékunk, különösen a sympotikus, azaz lakomákon előadott dalok gyűjteményei esetében, ahogy egy költemény, amelynek kezdetben volt elismert szerzője és írásban hagyományozódott, olyan változásokon és variációkon megy keresztül, amelyek a szóbeli hagyományozódásra jellemzőek, eközben elveszítve szerzőhöz kötöttségét, vagy éppenséggel más kanonikus szerző munkásságához kerülve.¹⁷ Az 5. század elejére bizonyos szövegek – a legfontosabbak közülük a Homérosnak tulajdonított eposzok – kiemelkedő szerephez jutottak az ifjak nevelésében: azáltal tettek szert különleges kulturális autoritásra, hogy egy bizonyos szerző nevéhez kötötték őket. Ami ezt illeti, a görög kultúrában a legkorábbi időktől kezdve megfigyelhető az a tendencia, hogy a szöveges és zenei korpuszokat, sőt még a zenei előadások közösségi intézményeit is annak megfelelően rendezik csoportokba, illetve kanonizálják, hogy egy alapító tekintély nevéhez kapcsolják. A görög zenetörténet, ahogy a Kr. e. 5. század második felétől a 4. századon át önálló diskurzusként kifejlődött, az efféle újítások és feltételezett „forradalmak” történeteként ábrázolta az énekhagyományt.¹⁸ Ez a sajátosság (mely egy az egyben megfelel a „szerzői funkció” foucault-i fogalmának) ugyanúgy érvényes volt a szövegeként nem létező dalokra és a költői szövegekre is. Rendkívül nehéz megállapítani, és nyilvánvalóan meglehetősen változó is volt, hogy a dalok egy-egy adott korpusza milyen mértékben került leírásra, illetve melyek voltak csoportba rendezésük és szöveghagyományozásuk mechanizmusai és társadalmi kontextusai. Annyi világos, hogy itt azoknak az értékítéleteknek, amelyek „népdal” és „műdal”, „komoly-” és „könnyűzene”, illetve „elit” és „populáris kultúra” közötti modern (s a klasszikus görög kultúra kontextusában teljességgel értelmezhetetlen) megkülönböztetéseken alapulnak, semmi helyük nincsen.¹⁹ A Terpandrosnak tulajdonított *nomosok*, az Ólén nevéhez kapcsolt ősi delói himnuszok hagyománya, a Platón *Iónjában* Tynnichoszhoz kötött delphoi *paian* és a győzelmi óda egyszerű formája, amelyet Pindaros Archilochosnak tulajdonít, mind-mind az írásba nem foglalt dalok olyan példáit vagy korpuszait képviselik, amelyek egyértelmű kulturális asszociációkkal rendelkeztek, illetve politikai, vallási és társadalmi intézményekhez kötődtek; és ugyanezt mondhatjuk számos, a hagyomány emlékezetében legkorábbiaként élő zeneszerzőről és zenésről is, akiknek neve a klasszikus korban bizonyos formákkal, műfajokkal, stílusokkal vagy előadási kontextusokkal forrott egybe.²⁰

Az énekkultúra egy ideig úgy foglalta magában az írásbeliséget, hogy annak eszközeit a maga sajátos céljaira anélkül használta föl, hogy az új technológia meghatározta volna az énekmű mibenlétét. Az írásbeliség csupán az egyik módja volt a hagyomány gazdagságához való hozzáférésnek. A kora klasszikus énekszövegei, mint bármely más dal, azon a teljes fogalmi skálán belül működtek, illetve azáltal határozták meg önmagukat, amelyet a „műfaj” szóban foglalhatunk össze: zenei fogalmak és gondolatok, tánc, előadási gyakorlat, s végül az adott daltípus egy állandó változásban lévő, csak részben szövegesített helyi, illetve pánhellén „története”, amely, legalábbis korai fázisában, elválaszthatatlan volt a tágabban mitizált történeti hagyományoktól. Még a zenei notáció feltalálása sem okozott jelentősebb hasadást írásba foglalt „műzene”, használati vagy

alkalmi zene és általánosabb értelemben vett „népzene” között (igaz, ez utóbbi terminus amúgy is értelmezhetetlen lett volna Pindaros Herder előtti világában). A 4. századi, illetve későbbi feliratokról ismert dalszövegeket – mint az epidauroszi Isyllos dalait vagy a „delphoi *paianokat*” – vagy meghatározott rituális céllal rögzítették feliraton, vagy azért, hogy egy bizonyos személy vallási érzéseit vagy személyes sikerét megörökítsék. Feltételezhetjük, hogy mindeközben az énekkultúra lényegi vonásai (mint ahogy, úgy tűnik, számos esetben a „régizene” is) helyi kontextusokban változatlanul fennmaradtak egészen a kora hellénisztikus korig és tovább, folyamatosan gazdagodva új (jelentős részben szövegesített) kompozíciókkal, amelyeket vagy azért tartottak becsben, mert kulturálisan meghatározott helyhez, mítoszhoz, ünnephez vagy rítushoz kapcsolódtak, vagy egyszerűen művészi hatásuk miatt.

Ennek a kultúrának a 6. és 5. század fordulóján (Pindaros, Simónidész és Bakchylidész korában) már állandó szüksége volt újabb meg újabb dalokra, különösen kardalokra a közösségi ünnepekhez.²¹ Ennek okai meglehetősen összetettek, s részben magyarázhatók azzal, ahogyan az állam mint megrendelő és megbízó az istenek tiszteletére tartott ünnepek intézményesülő rendszerében fellépett (mind olyan dalok esetében, amelyeket egy adott város intézményes naptárában foglalt ünnep számára szereztek, mint az athéni Dionysia, Thargélia vagy Panathénaia ünnepek dithyrambos-versenyeire komponált énekek, mind pedig olyanok esetében, amelyeket az államok közötti versenyzés vagy a nagyobb pánhellén ünnepek helyszínein való reprezentáció hívtak életre, mint Pindaros sok *paianja* és győzelmi ódája); részben a halandók dicséretére szóló költemények iránti igény nagymértékű megnövekedésével, mind egyének, mind egész közösségek részéről; végül pedig a dalköltők és a sztár státusra szert tett szólóhangszeres zenészek professzionalizálódásával, akiket örömmel láttak szerte a hellén városokban. Annak, hogy az írott szövegek, amelyek közvetítésével a dal verbális elemét el lehetett juttatni bárhová, és amelyek annak pontos újraelőadhatóságát biztosították, elérhetőek voltak, biztosan része volt a híres költők pánhellén sztárkultuszának létrejöttében. Ám ezek az „új dalok”, amelyek nagy része meghatározott alkalomra született, még nem szakadtak el az őket körülvevő konzervatív zenei kultúrától, amelyben az ének jelentése és a megkonstruált költői autoritás kifejezési formái jórészt meglévő, hagyományosnak gondolt mintákhoz, illetve a társadalom által felépített diskurzus-lehetőségekhez igazodtak. Az „új dal” a régire való hivatkozással tette önmagát a hagyomány részévé:²² vagyis azt a „műfajnyelvet” alapul véve, amely természetszerűleg túllépett a textualitás keretein, magában foglalva az előadásmódokat (zene, tánc, rituális cselekvés), az előadási kontextust, az intézményesült mitizált történelmet és az adott helyszínről alkotott hagyományokat és tudást. Az ebben az értelemben vett tradicionalizációra való törekvés különösen jellemző Pindaros győzelmi ódáira, de nyomai megfigyelhetők a kora klasszikus kor minden kardalműfajában. Sőt még a későbbi időkben is érvényben maradt: akárcsak Pindaros, aki úgy tünteti fel a dithyrambikus dal általa bevezetett új típusát,²³ mint visszatérést egy maguk az istenek által végrehajtott, ősi dionysosi dalformához, úgy Timótheosz, a kitharódos, az athéni „újzene” botrányos fenegyereke, aki tizenegy húros hangszerével, „új dithyrambosaival” és kitharoidikus *nomos*aival vált híressé az 5. század utolsó év-

tizedeiben, a radikális újításait hasonlóképpen olyan színben igyekszik feltüntetni, mint visszatérést az éneklés egy tiszteletre méltóbb és hagyományosabb módjához.²⁴ A dal közvetlen előadási kontextusára történő allúziók gyakorta egy általánosabb, vagyis paradigmatis, fikcionalizált ének-világra mutatnak, amely, mint minden költői allúzió, magába zárja mind a közvetlen pillanatot, mind pedig a dal múltját, miközben utal a közös előfeltevésekre, hagyományokra és mítoszokra is.

A következőkben a győzelmi ódákból vett néhány példa segítségével próbálom megmutatni, miként működött mindez. Jóllehet az egyéni atlétikai vagy lóversenyen aratott győzelmeiket ünneplő kardalra vonatkozó tudásunk néhány Ibykos- és Simónidés-töredék újraértékelésének köszönhetően immár a 6. századra is kiterjed – és a közeljövőben még kedvezőbb lesz a helyzet, amint néhány további, kis terjedelmű oxyrhynchosi Simónidés-töredék publikálására sor kerül²⁵ –, a műfajt számunkra továbbra is alapvetően Pindaros és Bakchylidés ódái határozzák meg: ezek a szövegek képviselik a nem dramatikus kardalszövegek legnagyobb egybefüggő együttesét, amely a klasszikus énekkultúrából megmaradt. Az epinikion, legalábbis annak fejlettebb, végső típusa, mint megbízásra szerzett és kar által előadott dicsőítő ének, az 5. századi „műfajnyelvet” mutatja meg annak leggazdagabb és legrafináltabb formájában. Mint a közösségi emlékezetet és megemlékezést elősegítő műfaj, de úgy is, mint viszonylag új jövevény az énekkultúrában, a megbízásra írt győzelmi óda az „új dal” legtöbb fajtájához képest sokkal jobban rászorult arra, hogy az énekkultúra múltjára való reflexióval a hagyomány részévé tegye magát. Legalább részben ez a tény felelős a műfaj jól ismert, utalásokban gazdag jellegéért, különösen Pindarosnál, aki az *arte allusivát* végső határaiig viszi. A költői megbízást és a mű keletkezését befolyásoló tényezők mindig adott helyhez kötődtek, és nagymértékben eltérőek lehettek – az egyének és az arisztokrata családok hatalmi célú reprezentációs törekvéseitől egészen a királyok politikai propagandájáig és az oligarchikus berendezkedésű városállamok uralkodó osztályának egységét és stabilitását bizonyítani hivatott ideológiai *performance*-okig minden egyes győzelmi ódát külön-külön kell kontextualizálni. Ugyanakkor az epinikion ideológiája (leszámítva néhány kontextuális variációt), ahogy a dalokat illető műfaji diskurzus mutatja, meglepően egységes – ami önmagában is figyelemre méltó.

Az „epinikion” szó a *ta epinikia* kifejezésre utal: a „versenygyőzelmet követő” ünnepségekre. Ez korántsem kizárólag atlétikai győzelmeiket jelent: abban a néhány esetben, amikor ezek a szavak vagy rokonaik megjelennek a dalokban, többnyire az ünnep tágabb értelméről van szó. A szó, amelyet a költők magára az előadásra használnak, a *kómos* („győzelmi tivornya”): e terminus a kardalszövegekben kifejezetten erre a műfajra utal.²⁶ A megmaradt epinikionok tele vannak *kómos*-leírásokkal, illetve erre való utalásokkal: a *kómos* egyszerre jelenti az előadók csoportját, a zenélés sajátos módját és magát a tevékenységet, amelyet a kar és néha a hallgatóság tagjai folytatnak. A *kómos*szal összefüggő tevékenységek spektruma, amelyre az ódák utalnak, meglehetősen széles: a közös ivászatól és lakomázástól, illetve a symposionhoz köthető mulatozástól (symposion és *kómos* amúgy is elválaszthatatlanul összefonódik) a fogadalmi vagy vallási jellegű, formálisabb közösségi felvonulásokig. A dalok maguk meglehetősen változatos képet

festenek a *kómos*ról és a benne részt vevő emberek interakcióiról. Olykor, különösen a fiatalabb győztesek tiszteletére szóló ódák esetében, a *kómos* a győztes versenyzővel egykorú ifjak csoportját jelenti;²⁷ máskor egy egyszerű férfikart. A győztes vagy maga is résztvevőként jelenik meg, a *kómos* „vezetőjeként” vagy „uraként”; vagy tőlük elkülönülve,²⁸ magasztos távolságból „fogadja” a költőt vagy az énekeseket. Bakchylidés némelyik ódája egy olyan ünnepi pillanatot állít elénk, amikor a város egész népessége összegyűlik egy általános, *kómos* jellegű ünneplésre.²⁹ A győzelmi óda kereteinek megformálásában néha a symposion is szerephez jut. Pindaros első olympiai ódájában (8–22) a versbeszélő hang a *sophos*, azaz a bölcs énekes álarcát ölti magára, aki más „bölcs emberekkel” együtt érkezett Hierón tyrannos minden jóval megrakott lakomaasztalához; amint (akárcsak Démodokos, a phaiákok vak dalnoka a sajátját az *Odyseia* VIII. énekében) kézbe veszi lyráját (*phorminx*), azonnal érezzük, hogy a dicsőítés e pillanata bensőséges aktus, mely az egyenlők zárt körű symptikus közösségében, a nagy ember otthonában zajlik, ugyanakkor valami nagyon ősi dolog, hiszen újra megelevenít egy irodalmi, vagyis tradicionális mintát, áthelyezve egyúttal e minta *kleosát* („hangzó hírnév”)³⁰ a jelen pillanatra. Az énekes státusa jelentős mértékben emelkedik azáltal, hogy felvételt nyert a nagy ember belső körébe, és hogy méltónak ítélik az ő dicséretére; a tyrannos pedig emberibb színben tűnik fel a barátság, a kedélyes társaság és a kultúra iránt mutatott szeretete fényében; a győzelmi óda – bármilyen realitás áll is a háttérben (hisz például a szóban forgó esetben hajlamos az ember valamilyen hierarchikus „hatalomzenét”³¹ elképzelni) – az egyenlők és egyrendűek társaságának homérosi lakomájává nemesül.

Az a mód, ahogy a győzelmi ódák leírják saját előadási kontextusukat, egy olyan sajátos rugalmasságot vagy inkluzivitást mutat, amely egyrészt lehetővé teszi a *kómos* számára (mely maga is, mint társadalmi gyakorlat, meglehetősen nagy változatosságot mutat), hogy olyan alakban tűnjön föl (mulatozás, symposion, kardal vagy közösségi fölvonulás), amelyet az éppen zajló alkalmi összefüggés megkíván, és amely másrészt lehetővé teszi a költő számára, hogy előhívja hallgatóságában a felszabadultság, a részegesség, a mulatozás és az öröm képeit, amelyek a *kómos*nak mint mindennapi eseménynek az ideológiai alapjait képezik. Arra is képesíti őt, hogy megnevelje dalát azáltal, hogy az olyan rituális cselekvéseket is, mint a könyörgés vagy a votív áldozás, amelyek az istenség elégedett tekintetét vonják a közösségre, az énekesekre vagy az ünneplőkre, bevonja az ünnep leírásába; vagy (ahogy az első olympiai óda példája mutatta) egy esetleg a távoli múltban lezajlott és paradigmatis erővel bíró epikus előadásra hivatkozzék. A *kómos*-ének képzetéhez tartozó kitörő és némiképp veszélyes örömhangulatot az epinikionban a zajongást és kiabálást jelentő szavak gyakori előfordulása fejezi ki. Ám ez megint csak tágabb hangtartományokat nyit meg az ének számára: az énekes „kiáltása” azt a kiáltást visszhangozhatja, amellyel a hírnök kihirdeti a versenygyőztest; „a Múzsák kiáltása” pedig – annak a gesztusnak megfelelően, amely az egyik, Hierónnak, a syrakusai tyrannosnak szóló óda általános politikai vezéreszméjét fejezi ki – nem más, mint az isteni zene „csatakiáltása”, amely a kozmikus hierarchia és rend, illetve az uralkodó Zeuszhoz hasonlítható hatalmának ellenségeit semmisíti meg vagy hozzá dermedt tétlenségbe.³² Eppen az az alkalmiság (*Okka-*

sionalitát,³³ vagyis a meghatározott személyekre és történelmi eseményekre való utalás, illetve az a mód, ahogy ezek a város vagy a teljes kultúra mitikus múltjával összefüggésben állnak) megléte, amely olyannyira jellemző erre az énekműfajra, politikai tartalommal és közösségi relevanciával ruházza fel Pindaros *kómosait*, amelyek majdnem minden esetben túlmutatnak az éppen dicsért személy aktuális érdekein.

Pindaros gyakran dicsér egész közösségeket a kardalelőadások terén meglévő helyi hagyományaikért és a dalban és táncban megnyilvánuló tehetségükért, és nem csak a győzelmi ódáiban. Ám ez utóbbiakban konkrétan is utal az írásba nem foglalt dalok két olyan csoportjára, amelyekhez ő maga a saját új kompozícióit kapcsolja. Az első ezek közül a *kastoreionként* ismert dalforma (*melos*), amelyet a mitikus magyarázat szerint a Dioskurosok találtak fel,³⁴ s egyfelől az ő sportgyőzelmeikhez, másfelől (amennyiben hihetünk a scholionoknak) a spártai katonazenéhez kötődött. A másik, a *kómoshoz* jóval szorosabban kötődő daltípus az ún. „archilochosi dal” (*to Archilochu melos*, lásd 9. olympiai óda, 1–8), másik nevén *kallinikos hymnos*. Az egyik Pindaros-scholion megőrizte ennek a dalnak az egyszerű, három versszakos refrénjét. Úgy tűnik, egy eredeti „népdalról” van szó,³⁵ amely Héraklést és Iolaost szólítja meg; a dalt feltehetőleg kérdés-válasz formában és hangszeres kíséret nélkül adta elő a kar és egy szólóénekes, egymást antifonálisan felváltva, ahogy az orosz katonai menetdalokat.³⁶ A Pindaros-scholionokban megőrződött egyik hagyomány szerint – amelynek nyomaait megtaláljuk magának Pindarosnak a szövegében is – a dalt a parosi költő Olympiában szerezte, és (legalábbis Pindaros így állítja elénk!) a helyi énekhagyományokhoz kapcsolódott.³⁷ A scholion-író azt is elmondja, hogy Eratosthenés (Kr. e. kb. 280–200), a neves alexandriai földrajztudós és matematikus aki filológiai problémákkal is foglalkozott, némi zavart árult el ezzel kapcsolatban: véleménye szerint az „archilochosi dal” nem győzelmi óda, hanem egy Hérakléshez szóló himnusz volt.³⁸ Az „epinikion” szónak abban a szűkebb, hellénisztikus kori értelmében, amely szerint az óda egy halandó versenygyőztes tiszteletére szóló dal, talán igaza is volt: de az énekkultúra tipológiája szerint a Hérakléshez szóló hagyományos himnusz éppenséggel alapvető és rendkívül érdekes intertextus a győzelmi óda szempontjából, nem utolsósorban azért, mert éppen a hős-isten alapította a versenyjátékokat, amelyeken az 9. olympiai óda ünnepeltje, a fiatal Epharmostos győzelmét aratta; továbbá azért is, mert az isten által kivívott halhatatlanság mintaként szolgálhatott a versenygyőztes számára egy másfajta (bár Pindaros szerint nem kevésbé fontos) halhatatlanság: a dal által biztosított halhatatlanság eléréséhez. Az analógia elárul még valami alapvetőt a győzelmi ódáról: azt, hogy e költői műfaj társadalmi-politikai, vallási és mitikus mozzanatai legalább annyira fontosak, mint a győztes dicsérete.³⁹ A 9. olympiai óda első sorai ily módon *mimésisként* állítják elénk a dalt mint előttünk elhangzó előadást: a hagyományos *kómos*-ének egy ősi példájának kidolgozottabb és művészebb újraalkotásaként (a dalt, mint később kiderül, ténylegesen előadta Epharmostos saját *kómosa* az ünnepség helyszínén, a győzelmet követő estén). Az új dal életereje a régi egyszerűségéből és a hagyomány biztosította erejéből táplálkozik. A régi dalból származik és továbbnő a régi előadások (vagy ének-aktusok) ama láncolata, amelyben az új dal elhelyezi önmagát. Az új dal leginkább a

régihez írott jegyzetként, illetve annak művészi kiterjesztéseként érthető. Pindaros némelyik vallási vonatkozású dalában ugyanez jut még radikálisabban kifejezésre: a rituálé, amelybe az új dal illeszkedik, újrajátszása, vagy inkább (hiszen a rituális naptár újra meg újra visszatérő ciklikus idejében a pillanat mindig ugyanaz) egyszerűen egy esete (a sok közül) valamely újra megelevenedő isteni/hérosi vagy rituális valóságnak.⁴⁰ A 9. olympiai ódában ezt az analógiát a rituális keret logikája is erősíti; a 10. olympiai ódában (73–81) pedig Pindaros még egyértelműbb folytonosságot teremt a régi és a kortárs dal között, amikor saját győzelmi ódáját azon *kómos*-dalok modern példájává nyilvánítja, amelyeket Héraklés és társai vezettek be a legelső, alapító olympiai játékokon. Ez a felfogás a dicsőítő dalt a rituális térben rögzíti, egy olyan újra és újra megélt hagyomány, illetve kötelezettség erőteljes aktusaként, amely nemzedékeken át eleven marad.

Pindaros nemcsak a 9. olympiai ódában kapcsolja a saját zenéjét egy régebbi költőhöz és az adott dalműfaj valamely alapító hőséhez: a 125. töredékben említi a leszobosi Terpandrost, a *barbitos* feltalálóját, a hosszúhúrú lyrára emlékeztető hangszerét, amelyet az olyasfajta sympotikus dalok (*skolia*) kíséretéhez használtak, amelyet maga is művel; egy a lokrisi *aulódia*, vagyis *aulos*szal kísért ének eredetét érintő részletben (fr. 140b) látszik utalni a lokroi Xenokritos, a régi *paian*-költő zenéjére; másutt pedig (fr. 188) idéz egy aforizmat egy másik híres korai zeneszerzőről, a kolophóni Polymnéstosról.⁴¹ Mindegyik említett zeneszerző a Kr. e. 7. századhoz köthető: a „régizene” azon első két nemzedékéhez tartoznak, amelyek tagjait már nem pusztán mitológiai nevekként tartják számon a későbbi, zenetörténettel foglalkozó írók – ők az „íratlan zene” *par excellence* mesterei.⁴² Ám ami igaz a zene síkján, az igaz arra is, ahogy a költők a gnómius bölcsességet és a mítoszt bemutatják. Pindaros és Bakchylidész gyakran utal olyan gondolatokra és nyelvi formulákra (az ilyenkor használt jellegzetes szavak a *phasi* vagy a *legetai*, vagyis: „azt mondják”), amelyeket egyfelől az elbeszélő énekmondás és a bölcsesség (azaz a „didaktikus költészet”) szerzői névhez nem kötött, szóbeli hagyományaiból, másfelől az „igazság múltbeli mestereitől” (*maîtres de vérité*, Detienne) merítenek. A hagyománynak ez a fajta használata avagy retrospektív feltalálása arra a tényre támaszkodhat, hogy, függetlenül előadásuk körülményeitől és módjától, mind a győzelmi óda, mind pedig a hexameteres „hősi” epika és gnómaköltészet az *oidé* („éneklés”) tágabb kulturális kategóriájához tartozik. Továbbá épít még a hírnév, a halhatatlanság és az autoritás témáinak központi szerepére is, amely ugyanolyan fontos a győzelmi óda, mint a hexameteres epika hagyománya számára. Pindaros különösen nagy hangsúlyt helyez arra a gondolatra, hogy az epinikion és az eposz alapvetően ugyanaz a dolog, csak a formájuk különbözik. Strukturális szempontból az epinikion-költészet majd minden olyan darabja, amely elég hosszú és kidolgozott ahhoz, hogy narratívát is foglaljon magában, arra törekszik, hogy valamiféle folytonossági viszonyt vagy *paradeigma*szerű tipológiát építsen fel a jelen alkalom és valamely múltbeli esemény, illetve a dicsért személy és a mitikus minta között. A történeteket, amelyeket a győzelmi ódák mesélnek, csakúgy, mint azokat, amelyeket Homéros eposzainak hőseitől hallunk, tudatosan helyezik el a közösség múltjában: éppen nagyon régi voltak erősíti meg példaadó erejüket. Ez még azokra az ese-

tekre is igaz, amikor legalábbis lehetséges, hogy a költő a történet egy új változatát adja, vagy éppenséggel ő maga találja azt ki.⁴³ A gnómákat, azaz a bölcs mondásokat vagy szentenciákat ugyancsak lehet a *logos*nak, vagyis a hagyománynak (vö. 9. nemeai óda, 6–7: *esti de tis logos anthrópon...*), vagy akár egy nevesített „atyának” tulajdonítani: egy mitológiai alaknak (e téren Cheirón és a tengeri öreg a legkedveltebbek), a hét bölcs valamelyikének, a költészet atyjainak, Homérosnak vagy Hésiodosnak, vagy olyan gyűjteményeknek, mint az *Admétos mondásai*, mely utóbbi feltételezett létezése segítene megmagyarázni Bakchylidés 3. győzelmi ódájának egy részletét (76–84).⁴⁴ A néven nevezett költőktől származó idézetek eléggé eltérőek lehetnek a textualizált „eredetihez” való hűség tekintetében: legalább egy olyan esetet ismerünk, amikor Pindaros egy olyan bölcs mondást tulajdonít Homérosnak, amely sem az *Ilias*ban, sem az *Odysseiában* nem szerepel.⁴⁵ Az az óda, amelyben megtalálható (a 4. pythói), több okból is – így az egyenes beszéd minden más epinikiont felülmúló használata, az invokációk, a szereplői jellemek mély kidolgozottsága, továbbá a legendás múlt és az ünnep jelene között fönnálló időbeli távolság, illetve a kettő kölcsönös egymásra hatásának folyamatosan fenntartott érzése miatt – Pindaros legnagyobb és legelkötelezettebb költői reflexiója az epikus énekmondók elbeszéléstechnikájára (noha valószínűleg merít Stésichoros terjedelmes, bár nagyrészt elveszett, lírai kompozícióiból is). Pindaros a győzelmi ódáiban gyakran és igen összetett módon reflektál a dalköltészet sokrétű hagyományaira. Ugyanakkor ez a reflexió együtt jár a határok elmosódásával a dal egyedi műfajai és hagyományai között, azáltal, hogy ez utóbbiakat a költő viszonyba állítja a jelen alkalommal és annak követelményeivel. Pindaros számos eltérő hagyományt sző össze, hogy belőlük egy műfaj tartós és plauzibilis illúzióját hozza létre. Ahogy nemsokára látni fogjuk, egészen odáig megy, hogy a homérosi eposzt lényegében a *kómos*-énekből származtatja.

Ahogy a homérosi és hésiodosi hagyomány keretei között dolgozó énekmondók olyan jeleneteket alkotnak meg, ahol Apollón és a Múzsák kara az Olymposon énekel és táncol az istenek jelenlétében, vagy olyan énekhelyzeteket, mint Démodikos első és harmadik dala az *Odysseiában*, ahol az énekes Odysseusnak az éneket szentesítő jelenlétében a hős életrajzát és közvetlen élményeit epikus dallá alakítja, ezzel mintegy elindítva azt az énekhagyományt, amelyben Homéros eposza is helyet talál – ugyanígy Pindaros és Bakchylidés is utal vallási kontextusú dalok isteni előadására, illetve olyan szokásokra és formákra, amelyek a helyi dalvilágokban és a rituális cselekvés egyedi kontextusaiban gyökereznek. Henrichs a tragédiák kardalainak összefüggésében „kórus-projekcióként” (*choral projection*) határozza meg ezt a fajta allúziós játékot; a terminust Power vitte át a nem drámán belüli kardalok kutatásába.⁴⁶ Ennek egy különösen gazdag színezetű példáját, amely fentebb már említésre került, Pindaros egyik dithyrambosának prooimionjában találjuk („Héraklés, vagy Kerberos, a thébaiaknak”, 2. dithyrambos = fr. 70b Maehler), ahol a lírai hang ezt az amúgy nyilván új típusú dithyrambost az Olymposon, tehát az istenek körében zajló, prototipikus Dionysos-ünnephez kapcsolja. A verssorok nyelvezete, melyben nagy hangsúlyt kapnak a zajos bacchikus-mainasi mámorra utaló szavak, az istenség örült táncának öserejét hivatott kifejezni, amely energiákból, *mutatis mutandis*, a jelenlegi, némiképp vissza-

fogottabb előadás is merít. De ugyanezt a technikát a győzelmi ódák esetében is megfigyelhetjük, mégpedig nem csak Pindarosnál. Amikor Bakchylidés Aiginát dicsőíti (Aigina a sziget és névadó nimfájának neve is) az egyik, egy ifjú birkózó győzelmét ünneplő nemeai ódájában, mielőtt bevezetné mítoszát (ez utóbbi az *Ilias* az akháj hajóknál zajló csatájának remekbe szabott parafrázisa, mely a kardalköltészetben egyedülálló a háttérszöveg nyelvi szövedékéhez való hűsége miatt), saját dalt egy másik előadáshoz kapcsolja, mely a rituálé mindig újra visszatérő, ciklikus idejében zajlik.⁴⁷ A sziget hírneve, mondja, jelzőtüzként fennen ragyog, és „lányok büszke csapata zengi hatalmad dicséretét... fehér lábuk könnyedén szökell, mint gondtalan ögzida a virágokkal borított folyóparton”. A csapat a lányok kara, mely éppen az Aiakidák, a sziget hősainak emlékét idézi meg. Aiakos fiai (Peleus és Telamón) és unokái (Achilleus, Aias és Teukros) a pánhellén eposz legnagyobb hősalakjai voltak, és a sziget kultikus gyakorlatában is fontos szerepet játszottak. A lányok Aiakidákról szóló elbeszélése titokzatos módon egybeesik azzal, amit az óda versbeszélője éppen kibontakozó narratívájának következő fázisában tervez elmondani. A fiatal lányok részvételével zajló előadás konkrét alkalma szándékosan homályban marad, és talán nem is volt semmilyen pontos megfelelője az aiginai rituális naptárban. Mégis alkalmas arra, hogy a költő epikus anyagát egy elképzelt rituális kartánc kontextusában helyezze el, és az epinikiont mint kiemelten férfiközpontú, harcias műfajt (amely nyíltan „epikus” színezetet és stílust ölt magára a most következő narratívában) a fiatal lányok lágyabb hangjával kapcsolja össze. Ám a kardal-projekció arra is alkalmas, hogy összekapcsolja a régi előadásokat az újakkal. Pindaros két aiginai ódájában még egy lépéssel tovább megy, és az Aiakidák dicséretét ahhoz az *epithalimion*hoz kapcsolja, amelyet egykor a Múzsák énekeltek Péleus és Thetis esküvőjén a halhatatlanok jelenlétében. Az epizód, amely egyébként központi jelentőségű az epikus hagyományban, egyúttal a dallal és tánccal kísért aktuális epinikion-előadás paradigmája a mítosz világában. A költő egy alkalommal a szabad függő beszéd eszközához folyamodik annak érdekében, hogy elhomályosítsa a határt a győzelmi óda beszélőjének szavai és a Múzsák dala között.⁴⁸ Az aiginai ódák különösen erősen kötődnek egy olyan ideológiai diskurzushoz, amely a nemzeti emlékezet, illetve az atyáról fiúra öröklődő kiváltság (*areté*) témáinak hangsúlyozásával nemcsak a jelen győzelemben feltáruló múltbeli dicsőséggel való, elevenné tett közösségi folytonosságot rögzíti, hanem jogot formál az epikus dal nagy pánhellén narratíváira is – amibe még az is belefér, hogy megkérdőjelezi Homéros legendás igazmondását.⁴⁹ De a múlt és a jelen között létrehozott kapcsolatot segít fenntartani a *kharis* (kölcsönös szeretet) érzését is, amely alapvető szerepet játszik a *kleos* köré szerveződő ideológiai konstrukcióban, hiszen ez az, ami a hősi hagyományok továbbadását motiválja, és ami egyben az epinikion mint dalműfaj legfőbb közösségi indítéka.

Röviden: az epinikion, legalábbis abban a fejlett formájában, amelyet Pindaros és Bakchylidés költészete képvisel, erőteljes kapcsolatot teremt az epikus dallal. Az „éneklést” vagy „dalt” jelölő összes szó közül, melyek a korai görög költőknél előfordulnak, az *aidé/aeidein* utal a legerősebben az emlékezet kulturális funkciójára, illetve a dalban megfogalmazott epikus narratívára és gnómaköltészetre: használata mind Bak-

chylidésnél, mind Pindarosnál (noha más műfajú dalokban is előfordulnak) határozottan az epinikionra összpontosul.⁵⁰ Dicsőítő költészetében Pindaros gyakran él az „ösvény” (*oimos*) metaforájával, amikor egy történetre vagy történetek egész (kardalra épülő vagy pánhellén) hagyományára utal. A metafora egyúttal – egy valószínűleg alaptalan népi etimológián keresztül – játékos utalás az *oimé* homérosi fogalmára is, mely a dalt mint költői témát vagy történetet ragadja meg, valahogy úgy, ahogy a világ minden részéről ismert szóbeli kultúrákra jellemző *topical poetic* teszi, amelyben a mitikus hagyomány úgy jelenik meg, mint egy táj elágazó utakkal, melyen keresztül az énekes vezeti a hallgatóságot.⁵¹ A 8. nemeai óda záró részében (50–51) a beszélő – miközben megfogalmazása utal az óda központi mítoszára, Aias szenvedésének és halálának betetőzésére – azt mondja, hogy a „dicsőítő *kómos*-ének (*epikómios hymnos*) már rég megszületett, még mielőtt kitért volna a viszály Adrastos és a thébaiak között”. Egy scholion ebben jogosan fedezi fel az allúziót a nemeai játékok egyik *aition*-jára⁵² – a gyermek Opheltés halotti játéka, melyekre akkor került sor, amikor Adrastos serege északra, Thébai felé mentelt –, de a történet nyilván épp ugyanennyire tartozott a „thébai” epikához, az 5. században még Homérosnak tulajdonított *Thébaishoz* is. Eszerint eposznak és epinikionnak ugyanaz a forrása: amiből valaki akár azt a következtetést is levonhatja, hogy a *kómos*-ének elsőbbségre tarthat igényt a *kleos*-költészet megtestesítéséért.

Am az az „eposzi” corpus, amelyre Pindaros és Bakchylidés utal, meglehetősen különbözik egymástól. Ahogy láttuk, Bakchylidés 13. ódájában figyelemre méltó módon dolgozza át és szövi össze az *Ilias* több szöveghelyét egy új eposzi-epinikioni narratívává; Pindarosnál viszont nem találunk példát ilyesmire.⁵³ Noha Pindaros számos alkalommal említi Homéros nevét (és a 7. nemeai óda egyik híres szöveghelyén támadja az *Odysseia* költőjét amiatt, hogy túl nagyra értékeli Odysseus tetteit – miközben alulértékeli Aiasét), az ő Homérosa a legtöbb esetben nem más, mint a példaértékű dicsőítő költő: hol pozitív, hol negatív paradigmája az egész epikus hagyomány halhatatlanságot biztosító hatalmának. Homéros az a költő-rhapsódos, aki, mint a 4. isthmosi ódában (37–45), egykor meggyújtotta a fáklját, amelynek lángját a győzelmi óda beszélője éleszti most újra a győztes tiszteletére. Az *Ilias* és az *Odysseia* költője itt nem más, mint a Dal örökkévaló és személytelen hangjának egyik lehetséges metaforája a sok közül, ahogyan az az epinikionban megnyilvánulhat, megkülönböztetve a dal halandó előadóinak hétköznapi hangjától.⁵⁴ Archilochos, az iambos-költő ugyanígy válik a 2. pythói ódában (52–56) a költészet becsmérő, invektív jellegű formájának példaértékű alakjává, amelyet a dicsőítő hang hevesen elutasít.⁵⁵ Az isthmosi óda, hűen a klasszikus kor érzékenységéhez, Homéros epikáját „dalnak” tekinti még akkor is, ha nem éneklük, hanem recitálják.⁵⁶ A két monumentális homérosi eposz hagyományozódása kétségkívül kiemelkedő példája volt a *kleos*-tradíció sikerességének és autoritásának a kultúrán belül. Rupert Mann hívta fel rá a figyelmet, hogy Pindaros ugyanúgy kerül a közvetlen utalásokat az *Ilias* és az *Odysseia* szövegszerű változataira, mint az Aischylos utáni tragédiászerek;⁵⁷ ugyanakkor jól észrevehetően mindenütt nagymértékben függ attól a narratív anyagtól, amely más pánhellén

epikus hagyományokból származik, különösen a *Kyklosból* és a „hésiodosi” corpusból, ezen belül is *A nők katalógusából*.⁵⁸ De az epinikionban az epikus dal kétségkívül kevésbé jelentős szerepet játszik kisajátításra és felhasználásra készen álló történetek autoritatív könyvtáraként, mint az epinikion jelenben kifejtett „énekmunkájának” érzelmi és funkcionális analógiájaként. A 8. isthmosi ódában (56a–70), ebben az aiginai ódában, mely a Xerxés-féle háború utáni időszak búskomor és büszke időszakának hangulatát idézve mindvégig borotvaélen táncol két teljességgel ellentétes műfaj, a *kómos* és a *thrénos* (gyászdal), a közös ünneplés és a mély gyász között, az epinikion beszélője elmeséli Achilleus történetét, egészen az isteni anyától a fiú haláláig és temetéséig. Az énekes számára abban a pillanatban, amikor a Múzsák gyászdalt, *thrénost* énekeltek a hős holtteste fölött, beteljesedett az az alapelv, mely szerint a nagy tettek és szenvedések jutalma az emlékezés és a dicsőret kell hogy legyen – az az elv, amely az éppen előadott dal háttérben is áll. És ily módon két össze nem egyeztethető, sőt ellentétes dalműfaj vegyül össze a szeretetben és *kharisban*, amely a kellő érzékenységgel rendelkező jelent saját múltjához és hagyományaihoz kapcsolja: a közös tudás hagyományához, melyet a dal tart elevenen.⁵⁹ Miként más esetben is, az éppen zajló előadás a sajátjává teszi, avagy újraalkotja a dal múltját; az előadás aztán, leírva, továbbhagyományozódik az utókorra, készen arra, hogy költeményként – győzelmi ódaként – kanonizálódjék.

Ebben az esszében csupán néhány alapelvet és példát mutathattam be, ösztönzésként a további kutatáshoz. Világos, hogy a folyamat, melynek során példákat ragadunk ki dalok szövegeiből, súlyos mértékben torzítja a képet. Minden egyes győzelmi óda az énekkultúra egyedi szintézise: mindegyik sajátos viszonyban áll a hagyománnyal, amelyből érkezik, és amelyben otthont alakít ki magának. Minden költő minden dala, legyen mégoly rövid vagy nagyszabású is, saját hagyományt is teremt, de az építőkövek gyakran közösek. A műfaj Pindarosnál és Bakchylidésnél valamifajta nyelv: azaz kifejezési lehetőségek és jelentések tárháza, amelyet az interdiszkurzivitás és a hibridizáció határoz meg, és amelyben az énekkultúra egész spektruma relevánssá válhat a költő céljai szempontjából.⁶⁰ Láttuk, hogy a korai görög lírai dalszövegekben miként működik a műfaj mint idióma, hogyan határozza meg az értékek és elvárások horizontját („*songwork*”), amelynek háttére előtt a szöveg jelenthet valamit, és hogy ez a műfajnyelv (valamint a benne foglalt „beleértett poétika”) miként nyilvánítja ki önmagát az egész írott és íratlan hagyomány – vagyis a dal-világ, amelyben él és működik – alkotó felhasználása útján. Ez az, ami már az alexandriaiak számára is elveszett, és amit csak intuíció útján és töredékesen voltak képesek megragadni. Mi, mai óorkutatók ennél még rosszabb helyzetben vagyunk. Ugyanakkor van remény, hogy jobban megérthetjük a dalkultúrát, amennyiben fokozott érzékenységgel közelítünk ezekhez a szövegekhez, egész stílusukhoz és nyelvevezetükhöz, szóképekhez és mindenekelőtt azokhoz az ideológiai és esztétikai alapelvekhez, amelyek a szépségre és a sikerre való törekvésük alapul.

Böröczki Tamás fordítása

Jegyzetek

A jelen fordítás alapjául szolgáló, angol nyelvű, itt nem tárgyalt összefüggésekre is kitérő tanulmánya a *CHS Research Bulletin* 4. 1-es számában (2015) jelent meg (lásd http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc.essay:AgocsP.Preface_to_Pindar.2016). Köszönettel tartozom a washingtoni Center for Hellenic Studiesnek a cikk megírását lehetővé tevő ösztöndíjért, az ott dolgozó munkatársaknak nagylelkű segítségükért és támogatásukért, illetve a magyar fordítás közlési engedélyéért.

Többeknek tartozom hálával a magyar fordítás elkészültéért: a fordítóknak, Böröczki Tamásnak nagyszerű munkájáért, Simon Attilának hasznos tanácsaiért és Tamás Ábelnek, aki a szerkesztést végezte, és megmentett számos hibától. A megmaradt hibákért természetesen engem terhel a felelősség.

Ha másként nem jelzem, a Pindaros-törödékek számozása Snell és Maehler kiadására utal. Bakchylidés esetében „B.” és szám, Pindarosnál a könyv és szám szerepel (O. = olympiai ódák; P.= pythóiak; N. = nemeiaiak; I.= isthmosiak). A „Dr.” a Pindaros-scholionok A. B. Drachmann-féle, a Teubnernél megjelent kiadására utal. Pindaros *paianjaira* és a *pszeudo-paianokra* Maehler, illetve Rutherford (2001) számozásával hivatkozom. További, a hivatkozásokban szereplő szövegkiadások: W = West (kiad.), *Iambi et Elegi Graeci* (2. kiadás); *PMG* = Denys Page (kiad.); *Poetae Melici Graeci*; Poltera = Orlando Poltera (kiad.); *Simonides Lyricus: Testimonia und Fragmente*. Basel, 2008; Voigt = Eva-Maria Voigt (kiad.): *Sappho et Alcaeus. Fragmenta* (Amsterdam, 1971); Loeb = W. Race (Pindaros) és D. Campbell (Bakchylidés) kiadásai a Loeb Classical Library sorozatban.

E helyütt nyilvánvalóan nem vállalkozhatom a tárgyalt témára vonatkozó teljes irodalom áttekintésére. A tanulmány írása során nem tudtam már figyelembe venni Maslov (2015) és Phillips (2015) új műveit, amelyek vizsgálódásai (különösen az előbbiei) számos megnyugtató hasonlóságot mutatnak a sajátjaimmal, miközben persze némiképp eltérő módon fogalmazzák meg az alapkérdéseket.

- 1 Az idézet forrása Herington (1985, 3), amely kiindulásként szolgált számomra – és sok más kutató számára is – a szóban forgó témához. (A „dalkultúra” helyett – amely a *song culture* Kárpáti András által meghonosított, szép magyar megfelelője – a tanulmány sajátos igényei miatt részesítem előnyben ezúttal az „ének-kultúrát”). Az „alexandriai szűrőhöz”, kicsivel alább, lásd Rutherford 2001.
- 2 Az antik görög eposz és líra népi kultúrában gyökerező jellegéhez szeretném kiemelni a ókor- és folklórkutatás mezsgyéjén dolgozó régebbi magyar kutatók, elsősorban Honti János és Marót Károly – a Parry és Lord nevével fémjelzett angolszász *oral theoryt* néhány kérdésben megelőző, de ma Magyarországon alig olvasott – fontos tanulmányait. A Marót *Idios en koinoi* című cikkében felvázolt „köz-költészet”-fogalom bizonyos rokonságot mutat az itt előadott gondolatokkal, de szintézisigényével jócskán át is lépi dolgozatom határait. Marót Károly személyiségéhez és munkásságának korszerűségéhez lásd Ritoók 2002 és Simon 2009, 243–275. A szövegekkel és textualizálódással kapcsolatos újabb etnográfiai kutatásokhoz bevezetésként lásd Barber 2007, akinek az afrikai szóban és írásban hagyományozott szövegekkel foglalkozó kitűnő munkája állandó vonatkoztatási pontként kellene hogy szolgáljon az ókor-kutatók számára is.
- 3 A „szövegesítés” fogalma az angol *entextualisation* terminusnak felel meg. Lásd ehhez Goehr 1994 kritikáját a zenetörténet kanonizált zeneművek múzeumaként való felfogásával kapcsolatban. A klasszikus és preklasszikus kori görög zene „régizeneként” való felfogásához, a hellénisztikus tudomány kontextusában, lásd Barker 2014. A Pindaros-szövegek korai (ti. pre-alexandriai) történetéhez lásd Irigoin 1952; Currie 2004; Prauscello 2006.

- 4 Pindaros, Simónidés és Bakchylidés alexandriai kiadásainak műfajosztályozási rendszeréhez lásd Harvey 1955 és Lowe 2007.
- 5 Különbséget kell tennünk egyfelől a dal belső, önreflexív nyelve (mely rendkívül konzervatív), másfelől a prózában írt elemző szövegeké között. A „költészetre” vonatkozó terminológia (*poiein, poiësis, poiëma*), úgy tűnik (vö. Ford 2002), csupán a Kr. e. 5. században alakult ki, alapvetően függetlenül a dalkultúrától (Hérodotos az első szerző, aki így módon utal a „lírai” kompozíciókra). A „lírai” szó még későbbi: az 5. században a kardalt *melosként* vagy *molpéként* jelölték meg – az első annak zenei minőségére, a második a tánc fontosságára helyezve a hangsúlyt –, vagy egyszerűen *hymnosnak* vagy *aidénének*, azaz „dal”-nak. A „lírikus költő” (*lyrikos*) vagy a „lírai költészet” (*lyriké*) képze, mely tévesen a *lyrára* mint hangszerre fókuszál, a hellénisztikus tudomány nyelvében jelent meg először (lásd Calame 1998), és a kanonizált szövegekre utalt. Horatius az első költő, aki az archaikus és klasszikus kori görög dalt így módon nevezi meg, amikor arra kéri Maecenast, hogy őt is vegye fel a *vates lyrici* („lírai költők”) sorába (*Carm.* 1. 1, 35). A korai görög költészet – főként az epika – saját terminusaihoz és önképéhez magyarul lásd Ritoók 2009.
- 6 Itt elsősorban az 1952/53-ban, Saranskban írt, „A beszéd műfajai” című dolgozatra gondolok (Bahtyin 1988).
- 7 Az irodalmi nyelvről mint *Wiedergebrauchsrede*-ről lásd Lausberg 1990 és Conte 1986, 40–41.
- 8 Az 5. század 2. felében már létezett egy jelentős görög prózairodalom (vagyis a mitográfia, hérodotosi történetírás, genealógia, földrajz, illetve az orvosi, „filozófiai” és rétorikaelméleti „szakirodalom”), de az korántsem részesült „irodalmi” elismerésben. Ha feltesszük a kérdés, volt-e az ókori görögöknek a modern irodalomnak vagy irodalmiságnak megfelelő terminusuk, gyorsan rájövünk arra, hogy egyáltalán nem volt. A korai prózáról lásd Goldhill 2002.
- 9 A terminust Gary Tomlinsontól (2007) veszem.
- 10 A témára vonatkozó talán legfontosabb tanulmányban Rossi (1971) arról az átmenetről beszél, amely az archaikus kor „íratlan [ti. közösségre garantált] és tiszteletben tartott törvényeitől” a klasszikus városállam „írott és tiszteletben tartott műfaji törvényeiig”, s végül a hellénisztikus költészet „írott és nem tisztelt” műfaji normáihoz vezetett. Lásd még Calame 1974 és 1998, illetve Carey 2009; Rutherford 2001 első oldalait; újabban pedig Maslov (2015) és Phillips (2015) írásait. Az alexandriai „könyvkultúráról” és ennek irodalomtörténeti vonatkozásairól magyarul lásd Pretagostini 2014. Általában az ókori görög szóbeliségről és írásbeliségről: Simon 2009, 201–223.
- 11 A műfajoknak a költői kreativitás mintáiként való (alapvetően wittgensteini) értelmezéséhez, mely épít az orosz formalistákra és a „beszéd etnográfiájára” (*ethnography of speaking*) is, lásd pl. Rutherford 2001; Obbink–Depew 2000; Colie 1973; Fowler 1982; Yatromanolakis 2004 (az orosz irodalomelmélet fontosságáról Pindaros megértésében lásd még Maslov 2015). A költői allúzióról mint olyan trópusról vagy alakzatról, mely „a szó szerinti és az átvitt jelentés közötti feszültségben” létezik, lásd Conte 1986, 23–24 és másutt.
- 12 Az irodalmi rendszer (vagy szisztéma) gondolatát az orosz irodalomelméletből, elsősorban Jurij Tinyanovtól vettem át.
- 13 Ezt részletesen tárgyalom doktori értekezésemben (Agócs 2011).
- 14 A „zenei forradalmak” széles körben elfogadott fogalmának kritikájához vesd össze LeVen (2014) az athéni „újzenéről” írt kiváló monográfiájának érveit a Barkernél (2014) foglaltakkal. Az újzenéről magyarul – zene-, irodalom- és művészettörténeti összefüggésben – lásd Kárpáti 2014.

- 15 Szándékosan kerülöm itt a népzene-műzene, illetve a komoly- és könnyűzene terminológiáját: az okokért lásd alább.
- 16 A kérdést legjobban talán Herington (1985, 41–57) tömör összefoglalása világítja meg.
- 17 A legérdekesebb példákat talán Alkaios egy töredéke jelenti (fr. 249, 6–9 Voigt), amely csekély változtatással „attikai scholionként” is megjelenik (PMG 891; lásd Fabbro 1995, 120–130 és Currie 2004, 53), illetve a solóni elégiaköltészet töredékei, amelyek utat találtak a Theognis-corpusba. Egy „attikai scholionhoz”, amelyet Platón korában Simónidésnek és/vagy Epicharmosnak tulajdonítottak, lásd PMG 890; Praxillához: PMG 897. A népdal és az írott költészet közötti „visszacsatolás” jelenségéről lásd Finnegan 1988, 117–120, 167–68; Lord 1995, 167–170; Ortutay 1959, 211–212.
- 18 Hogy a leginkább „népdalszerű” előadástípusok ki voltak téve ennek az eljárásnak, világos abból a tényből, hogy úgy tűnik, még a „rhodosi fecskedalt” (PMG 848), ezt a *par excellence* „ögörög népdalt” is egy *prótos heuretésnek* tulajdonították, mégpedig lindosi Kleobulosnak, az egyik „bölcsnek” (lásd Yatromanolakis 2009, 268), akit Simónidés támad egyik híres költeményében (PMG 581 = 262 Poltera).
- 19 A népdal meghatározásának problémáival kapcsolatban (amelyek nagy vonalakban közismertek, így e helyütt fölösleges kitérnünk rájuk) leginkább Yatromanolakis (2009) megvilágító erejű cikkéből merítettem.
- 20 A pseudo-plutarchosi *De musicáról*, amelyre az e hagyományokról szóló tudásunk nagyjából épül, lásd újabban Barker 2014.
- 21 Lásd pl. Herington 1985, 5–6.
- 22 Lásd Bauman 2001.
- 23 E töredék 1–2. sorának nehezen érthető megfogalmazásai („vonal-hosszban kanyargó dithyrambos-ének”, a „hamis *san*” – a *san* ugyanis a dór ábécék sigmának megfelelő jele) állandó vita tárgyai, amelynek ismertetése túlmutat e cikk keretein. Mindenesetre az a mostanában elfogadottnak tűnő értelmezés, hogy e megjelölések a Lasos-féle (néha asigmatikus, azaz az *s*-hangnak a párizsi Oulipo módszerére emlékeztető teljes kihagyásával élő) „kör-kar-tánc” és a dithyrambos egy korábbi formája közötti koreográfiai különbségre utalnak, két tény miatt is valószínűtlen: (1) a körtánc a források tanúsága szerint a kardalelőadások legősibb formája volt; (2) a pindarosi dal semmiképp sem asigmatikus. Az eddigi értelmezések áttekintésével és a bibliográfiával kapcsolatban lásd Kowalzig–Wilson 2013, *index locorum*.
- 24 LeVen 2014, 87 (Timótheosról, PMG 796).
- 25 A Pindaros előtti epinikionról lásd Rawles 2012. Az új Simónidés-töredékeket Ettore Cingano ismertette Cambridge-ben, 2010-ben a *Simonides Lyricus* címmel rendezett konferencián, és az *Oxyrhynchus Papyri* következő kötetében jelennek majd meg.
- 26 E szakaszban a korábbi cikkemben megfogalmazott érvelést követem (Agócs 2012; a részletesebb tárgyalást és a bibliográfiát lásd ott), és más fontos megközelítések mellett főleg Harvey (1955) és Budelmann (2012) megfontolásaira építek. A témáról érdemes még áttekinteni Maslov (2015) részletes kommentárjait.
- 27 Vö. pl. N. 3 és I. 8 kezdő soraival.
- 28 Vö. pl. P. 4 kezdő soraival, illetve P. 5, 20–22-vel (mindkettő Arkésilaos kyrénéi királyról); a győztes mint „a *kómos* ura”: O. 6, 18.
- 29 Lásd különösen B. 13, 74.
- 30 A megfogalmazást Svenbrótól (1993) veszem (*kleos = le rénom sonore*).
- 31 A kifejezés Cole-é (1992): *music of power*. A syrakusai ódák mint egyeduralkodói megnyilvánulások témájáról lásd újabban Morgan (2015) nagyszerű összegzését.
- 32 Vö. pl. *boa* („kiáltás”): O. 13, 100 (hírnök/énekes), vö. O. 3, 8 (a dal); N. 5, 38 (utalás az isthmosi játékokra); N. 3, 67 (a dal); P. 1, 13 (a Múzsák „kiáltása”), illetve *keladeó* (a szó pindarosi használata az ünneplés, dicsőítés és zene képzetét idézi fel, mely messze esik a pusztá zajtól: a költő számos alkalommal használja a győzelmi ódáiban, és háromszor a *paianok*ban is; lásd Slater 1969 s. v.), amelyhez lásd még Theognis 939–342 (a *kómos*ban éneklés farsztja a hangot).
- 33 Hans-Georg Gadamer kifejezése.
- 34 Lásd O. 1, 101 és P. 2, 69 (és Σ *ad loc.*), továbbá I. 1, 16 (lásd még ehhez Fränkel 1975, 435, 18. jegyzet). Mint olyan dallam (talán a *nomosok*nak nevezett hagyományos dallamok egyike), mely a hősközhöz kapcsolódott, s rituális funkciót töltött be a halandó győztesek dicsőítésében, a *kastoreion* egyértelmű párhuzamokat mutat az alább leírt *kallinikos hymnos*szal.
- 35 A görög énekkultúrában érdekes feszültség látszik a számtalan helyi variánssal, szerzőfogalommal működő és a saját történetéről meglehetősen gazdag és rendszerezett tudás birtokában lévő rendszer, illetve az anonim népdalhagyományok között: ez utóbbiakat (lásd feljebb) gyakran előbb-utóbb az írott hagyományban híres költő-személyiségekhez kötik. Egy ilyen hagyományban a legújabb, leginkább formabontó és művészi költészet is a hagyományos „népi” énekléshez kötheti magát anélkül, hogy ezáltal lefokozná önmagát vagy kilépne művészségéből. Az archilochosi *kallinikos hymnos* szinte teljesen biztosan nem archilochosi mű abban az értelemben, hogy a parosi költő komponálta volna, viszont az ő nevéhez kötődik, és életrajzi történeteket találunk ki, hogy megmagyarázzák a létezését. A mai kiadásainkban szintén Archilochosnál található fr. 324 W-ről pedig tudjuk (vagy inkább magabiztosan sejtjük), hogy nem az övé. A görög hagyomány tele van ilyen komplex esetekkel.
- 36 Az, hogy nem működik közre „professzionális” hangszeres (vagyis *auloson* vagy *lyrán* játszó) kísérő, meghatározó vonása a dal aitiológiai mítoszában, ahogy azt a scholiasta bemutatja (az ide kapcsolódó scholionokat lásd Σ 1a-3m, i: 266–270 Dr.).
- 37 Pindaros a legkorábbi bizonyítékunk erre az Archilochos-szal való kapcsolatra; később Kallimachos egyik saját győzelmi ódájában találunk egy allúziót az övére (fr. 384, 39 Pf.). A történet, mely szerint a dal Olympiában született, valószínűleg ismert volt Pindaros idejében, de lehet újabb keletű is: az mindenesetre bizonyos, hogy ő maga más ünnepekkel kapcsolatban is utal a *kallinikosra* (lásd Slater s. v.), amit Aristophanés is tesz.
- 38 Σ 1k, i: 268, 12–23 Dr.
- 39 Simónidés és a Dioskurosok híres mítosza (PMG 510 = T80 Poltera) ugyanebbe az irányba mutat; lásd Lowrie 1997, 35.
- 40 Az elméleti tárgyaláshoz vö. Nagy 1994; az általam legtöbbre becsült példa erre a módszerre a 15. *paian* (fr. 52p = S 4 Rutherford, óda „Aiakoshoz, az aiginaiaknak”).
- 41 Strabón XIV. 28 (p. 643), aki nem tesz említést az aforizmáról, de Plymnésztos zenetörténeti jelentőségéről igen.
- 42 A zenei „*modusokról*” (*harmoniai*) és a különböző népcsoportokhoz kötött versformák terminusairól, illetve valószínű jelentőségükről Pindarosnál lásd Nagy 1990 és Prauscello 2012. Azt a keveset, amit Xenokritosról tudunk, a pseudo-plutarchosi *De musicából* ismerjük.
- 43 Néhány lehetséges esethez lásd N. 3, 52–3 (vö. Pfeijffer 1999, 335, 349–52); O. 7, 54 (vö. Kowalzig 2007, 224–266); lásd továbbá az első olympiai óda Pelops-mítoszáét.
- 44 Cheirón: P. 6, 20–21 (az ódát mindvégig átszővi a *Cheirón előírásainak* ethosa); Néreus vagy Próteus: P. 9, 93–96; egy bölcs: I. 2, 9–11 (spártai Aristodémos, valószínűleg alkaiosi közvetítéssel – lásd Σ *ad loc.*), lásd továbbá Simónidés Pittakost és Kleobulost illető kritikáját az 542. és 581. töredékben (PMG = fr. 260 és 262 Poltera). Homéroszhoz és Hésiodoszhoz lásd a következő jegyzetet. Arról, hogy valószínűleg létezett egy *Admétos mondásai* című mű, lásd Maehler kommentárját a helyhez.
- 45 Vö. a hésiodosi *Munkák és napok* 412 nem szöveghű, de lényegében pontos átvételét az I. 6, 67-ben, illetve a P. 4, 277–278-ban (a rejtélyes homérosi gnómával kapcsolatban lásd Braswell 1988, 377–378; vö. B. 5, 191–193, ott Hésiodosnak tulajdonítva).

- 46 Vö. Henrichs 1994 és 1996; Power 2000.
- 47 B. 13, 77–99, vö. Power 2000, illetve Cairns (2010) bőséges kommentárját. Az óda „homérosi” jellegéhez lásd még a továbbiakat. Az időről Pindarosnál lásd főként Nünlist 2007 és Pavlou 2012.
- 48 Vö. N. 4, 66–67 és N. 5, 22–39 (az utóbbihoz lásd Pfeijffer 1999 *ad loc.*, illetve Pfeijffer 2004).
- 49 Lásd különösen N. 7, 17–27 (egy sokat vitatott szöveghely).
- 50 Lásd doktori értekezésem (Agócs 2011) 44. és 45. függelékét.
- 51 Lásd pl. P. 4, 247–248 (megszakítás); a „topikus poétikáról” lásd Ford 1992, 41; a metafora indoeurópai alapjaihoz: Becker 1937, 68–85 és Nünlist 1998, 228–283. Meuli (1935, 172–173; lásd Ford 1992, 47–58), mint ismeretes, amellet érvelt, hogy a metaforát a sámánnak a tudás rejtett helyeire tett spirituális utazásához kell kapcsolnunk. Az elképzelés legismertebb megnyilvánulási formáját a kultúrában az ausztrál bennszülöttek „dalvonalai” (*songlines*) jelentik, melyek különösen erőteljes kapcsolatról árulkodnak magával a földdel.
- 52 Σ N. 8, 85, iii: 148–149 Dr.
- 53 E szövegről újabban lásd Cairns 2010; Fearn 2007; Most 2012.
- 54 A Conte (1981, 148; 1986, 29–31) és Barchiesi (1984, 91–122) által a római költészetre kidolgozott terminológiával élve Homéros Pindaros számára inkább *modello-genere*, mint *modello-eseemplare*.
- 55 Lásd különösen Morgan 2008.
- 56 E „diakrón torzításról” lásd Nagy 1994, 21–24.
- 57 Mann 1994.
- 58 A *Thébaisból* való közvetlen idézet lehetséges példája az O. 6, 17, amely csak kismértékben tér el egy daktilikus hexametertől; Σ O. 6, 26, i: 160 Dr. szerint Asklépiadés úgy tartotta, hogy a beszédet az eposzból „vették át”, ami persze különböző dolgokat jelenthet. A gondolat mindenesetre a hagyományból ered, s egyértelmű homérosi párhuzamai vannak. A hésiodosi *A nők katalógusa* és Pindaros kapcsán lásd d’Alessio 2005.
- 59 Lásd Agócs 2012, 207–210; a *thrénosról* Alexiou 2002 (mintaszerű összehasonlító kutatás az etnopoétika és ókortudomány határterületén).
- 60 Lásd Yatromanolakis 2004 és Maslov 2015.

Bibliográfia

- Agócs, P. A. 2011. *Talking Song in Early Greek Poetry*. UCL, PhD-disszertáció: <http://discovery.ucl.ac.uk/1317722/>.
- Agócs, P. A. 2012. „Performance and genre: reading Pindar’s *ΚΩΜΟΙ*”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 191–223.
- Agócs, P. A. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge.
- Alexiou, M. 2002. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham, MD.
- Bahtyin, M. 1988. „A beszéd műfajai”: Kanyó Z. – Síklaki I. (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest, 246–280.
- Barber, K. 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge.
- Barchiesi, A. 1984. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana* Pisa.
- Barker, A. 2014. *Ancient Greek Writers on their Musical Past*. Pisa.
- Bauman, R. 2001. „Mediational Performance, Traditionalization and the Authorization of Discourse”: Knoblauch–Kotthof 2001, 91–117.
- Becker, O. 1937. *Das Bild des Weges*. Berlin.
- Braswell, B. 1988. *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin – New York.
- Budelmann, F. (szerk.) 2009. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge.
- Budelmann, F. 2012. „Epinician and the symposion: a comparison with the enkómia”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 173–190.
- Cairns, D. 2010. *Bacchylides: Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Cambridge.
- Calame, C. 1974. „Réflexions sur les genres littéraires en grèce archaïque”: *QUCC* 17, 113–28.
- Calame, C. 1998. „La poésie lyrique grecque: un genre inexistant”: *Littérature* 11, 87–110.
- Carey, C. 2009. „Genre, occasion and performance”: Budelmann 2009, 21–38.
- Cole, T. 1992. *Pindar’s Feasts or the Music of Power*. Rome.
- Colie, R. 1973. *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Conte, G. B. 1981. „A proposito dei modelli in letteratura”: *MD* 6, 147–60.
- Conte, G. B. 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*. Ithaca, NY.
- Currie, B. 2004. „Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes”: Makkie 2004, 49–69.
- d’Alessio, G. B. 2005. „Ordered from the *Catalogue*: Pindar, Bacchylides and Hesiodic genealogical poetry”: Hunter 2005, 217–38.
- de Jong, I. J. F. – Bowie, A. – Nünlist, R. (szerk.) 2004. *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden.
- de Jong, I. J. F. – Nünlist, R. (szerk.) 2007. *Time in Ancient Greek Literature*. Leiden.
- Fabbro, E. 1995. *Carmina convivalia Attica*. Pisa.
- Fearn, D. 2007. *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*. Oxford.
- Finnegan, R. 1988. *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*. Oxford.
- Ford, A. 1992. *Homer. The Poetry of the Past*. Ithaca, NY.
- Ford, A. 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton.
- Fowler, A. 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford.
- Fränkel, H. 1975. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Oxford.
- Goehr, L. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford.
- Goldhill, S. 2002. *The Invention of Prose*. Cambridge.
- Harvey, A. E. 1955. „The classification of Greek lyric poetry”: *CQ* n. s. 5, 157–75.
- Henrichs, A. 1994. „Why should I dance: choral self-referentiality in Greek tragedy”: *Arion* (Third Series) 3.1, 56–111.
- Henrichs, A. 1996. „Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides”: *Philologus* 140.1, 48–62.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Hornblower, S. – C. Morgan (szerk.) 2007. *Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford.
- Hunter, R. (szerk.) 2005. *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge.
- Irigoin, J. 1952. *Histoire de texte de Pindare*. Paris.
- Kárpáti A. 2014. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újjene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Knoblauch, H. – Kotthof, H. 2001. *Verbal Art Across Cultures. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication*. Tübingen.
- Kowalzig, B. 2007. *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford.
- Kowalzig, B. – P. Wilson (szerk.) 2013. *Dithyramb in Context*. Oxford.
- Lausberg, H. 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart.

- LeVen, P. 2014. *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge – New York.
- Lord, A. B. 1995. *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca, NY.
- Lowe, N. J. 2007. „Epinikian eidography”: Hornblower–Morgan 2007, 167–76.
- Lowrie, M. 1997. *Horace's Narrative Odes*. Oxford.
- Mackie, C. (szerk.) 2004. *Oral Performance and its Context*. Leiden.
- Mann, R. 1994. „Pindar's Homer and Pindar's Myths”: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35, 313–337.
- Marincola, J. – Llewellyn-Jones, L. – Maciver, C. (szerk.) 2012. *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras*. Edinburgh.
- Maslov, B. 2015. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge.
- Meuli, K. 1935. „Scythica”: *Hermes* 70, 121–76.
- Morgan, K. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the 5th Century B.C.* Oxford.
- Most, G. W. 2012. „Poet and public: communicative strategies in Pindar and Bacchylides”: *Agócs–Carey–Rawles 2012*, 249–76.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore.
- Nagy, G. 1994. „Genre and occasion”: *Métis* 9/10, 11–25.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart.
- Nünlist, R. 2007. „Pindar and Bacchylides”: *de Jong – Nünlist 2007*, 233–54.
- Obbink, D. – Depew, M. (szerk.) 2000. *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*. Cambridge, MA.
- Ortutay, Gy. 1959. „Principles of oral transmission in folk culture”: *Acta Ethnographica* 8, 175–221.
- Pavlou, M. 2012. „Pindar and the reconstruction of the past”: *Marincola–Llewellyn-Jones–Maciver 2012*, 95–112.
- Pfeijffer, I. L. 1999. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III and Pythian VIII*. Leiden.
- Pfeijffer, I. L. 2004. „Pindar and Bacchylides”: *de Jong – Bowie – Nünlist (szerk.) 2004*, 213–32.
- Phillips, T. 2015. *Pindar's Library Performance Poetry and Material Texts*. Oxford.
- Power, T. 2000. „The parthenoi of Bacchylides 13”: *HSCP* 100, 67–81.
- Poltera, O. 2008. *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*. Basel.
- Prauscello, L. 2006. *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden.
- Prauscello, L. 2012. „Epinician sounds: Pindar and musical innovation”: *Agócs–Carey–Rawles 2012*, 45–63.
- Pretagostini, R. 2014. „Előzetes megfontolások a hellenisztikus irodalom vizsgálatához” (ford. Acél Zs.): *Kelemen P. et al. (szerk.): Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Budapest, 514–533.
- Rawles, R. 2012. „Ibycus and Simonides”: *Agócs–Carey–Rawles 2012*, 3–27.
- Ritók Zs. 2002. *Marót Károly 1885–1963*. Budapest.
- Ritók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában” (ford. Kozák D.): *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 259–74.
- Rossi, L. 1971. „I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nella letteratura classiche”: *BICS* 18, 69–94.
- Rutherford, I. 2001. *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments With a Survey of the Genre*. Oxford.
- Simon A. 2009. *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest.
- Slater, W. J. 1969. *Lexicon to Pindar*. Berlin.
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca, NY.
- Tomlinson, G. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual poetics in archaic Lesbos: contextualising genre in Sappho”: *Yatromanolakis–Roilos 2004*, 56–70.
- Yatromanolakis, D. 2009. „Ancient Greek popular song”: *Budelmann 2009*, 263–76.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics*. Cambridge, MA.