

Simon Attila (1968) az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének docense. Antik gyakorlati filozófiával, rétorikával és poétikával, valamint görög drámákkal foglalkozik.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Idő és barátság Aristotelésnél. A synétheia fogalma* (2020/2).

Líra, hang és ringatás

Platón: *Törvények* 790d5–791b1

Simon Attila

1.

A *Törvények* II. könyvének tanúsága szerint Platón a kartáncnak fontos pedagógiai-politikai szerepet tulajdonít. A költőnek a kartáncban, amely „összességében a tánc és dal együttese” (654b), kell az előadókat és a hallgatóságot az erény felé fordítania.¹ Ennek a szerepnek a betöltését segítik a kartánc nyelvi-értelmi (hermeneutikai) elemei mellett az érzéki-anyagi (nem hermeneutikai) alkotórészei is: a dallam, a zene és a mozgás. Az ezeket az alkotórészeket összekapcsoló középponti elem a ritmus (672e–673a).² Ebben a konfigurációban a szöveg, az énekelt és hangszeren játszott dallam, valamint a hozzájuk kapcsolódó tánc egymástól elválaszthatatlanok, és harmonikus ösztönművészeti egészet alkotnak (lásd például: 669b–671a, 802b–e, 812b–c).³ A kartáncban a szöveg, pontosabban a jelentés vagy értelem vezető mozzanata mellé hangsúlyosan fölemelkednek az érzéki alkotóelemek és hatások is. Platón kartáncelméletében az érzékszervi (értsd: esztétikai) részesülésnek fontos szerep jut: az egyik oldalon a kartánc előadói számára (az önérzékelés sajátos közvetítésmódjaiban), a másik oldalon pedig az aktuális kartáncelőadás közönsége – vagyis potenciálisan a *polis* összes lakója – számára is (a látás és a hallás, valamint az ún. kinesztétikus empátia⁴ közvetítésével). Ez a részesülés a kartánc előadását a tetet elérő sokféle érzékleti hatáshoz, a nem szemantikai anyagszerűség testi impulzusaihoz köti hozzá. A *choreia* platóni elméletében jelentésnek, értelemnek (*logosnak*), valamint az érzékelés korporeális tapasztalatának (*aisthésisnek*) az egybeforrottsága nyilvánul meg.

Az érzéki és nem érzéki elemeknek ezen az összetett hatásán alapul a kartánc politikai teljesítménye.⁵ A *Törvények*ben a kartánc formájában megvalósuló nevelés csakis politikai célja felől értelmezhető. Ez a cél a polgárok nézetei és így az egész *polis* egységének és önazonosságának biztosítása.⁶ A vezetőnek azt kell elérnie, hogy a helyes viselkedésről „az egész polgárság egész életében mindig ugyanazt a nézetet vallja, dalban, mítoszban és beszélgetésben egyaránt” (664a4–7).⁷ A kartánc politikai feladata közelebről tehát a közösség létrehozása és megerősítése. Min alapul a kartáncnak ez a morális és politikai közösséget létrehozó teljesítménye? Platónnál ezt olvassuk: „Nekünk azonban azok az istenek, akik – mint említettük – együtt ünnepelnek velünk, megadták a ritmus és harmónia iránti gyönyörteljes érzéket is, és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetik kartáncainkat; dallal és táncsal fűzve össze (συνείποντας) bennünket” (653e5–654a4). A kartáncban rejlő politikai lehetőségek kiaknázása nem Platón ötlete: a „tánckar a görög kultúrában az egészen korai időktől kezdve a társadalmi szolidaritást, a csoportidentitást, később pedig a *polis* polgárainak kohézióját jelképezi”.⁸ Ez az identitásképző hatás a közös testi jelenlétén alapul.⁹ A *choreia* a görögök számára „a tiszta jelenlét előállítására szolgáló gépezet, amely a mimézis révén összekapcsolja, sőt összeolvasztja az isteneket, a táncosokat és a nézőközönséget”.¹⁰ Ennek az identitásképző és -erősítő folyamatnak a fiziológiai beágyazottságát mindenekelőtt a szöveges és a szociokorporális formák együtt hatásán keresztül lehet megragadni. Szociokorporális formákon Paul Zumthorral azoknak a „nem szöveges alkotórészeknek” a „multiszenzorikus komplexumát” értve, „amelyek a résztvevők testiségével és társadalmi létezésével függenek össze”.¹¹ Platón a leg-

utóbbi idézetben a ritmust és a harmóniát említi ilyenként, másutt a dallamot és a mozgásokat.

A kartáncban eseményszerűen megtestesülő ritmusnak és harmóniának tehát döntő szerepe van ebben a közösségképző teljesítményben. A ritmus esetében ez a szerep Gumbrecht szerint egyfajta koordináló funkcióként írható le, amennyiben a ritmus megkönnyíti az egyének mozgásának összerendezését, és ezáltal lehetővé teszi, hogy az együtt mozgó egyének „kollektív szubjektummá” váljanak.¹² A kartánc esetében a ritmus nemcsak a táncosok mozgásának, hanem az éneknek és a zenének is természetesen részese. Leslie Kurke pregnáns megfogalmazását idézve, mely már kifejezetten a kartánc platóni elméletére vonatkozóan kapcsolja össze a két elemet: „A kartánc figyelemre méltó műve a következő: mozgás és ének tökéletes koordinálása vagy együttessé szervezése (*orchestration*) oly módon, hogy a sok hang egyetlen hangként énekel, és a sok test egyetlen organizmusként mozog. [...] a kartánc »tökéletes polgárokat« formál meg, amennyiben ezek mindannyian uniszónóban nyilvánulnak meg, harmóniában egymással.”¹³ A kartánc révén az előadók és a közönség „egyetlen szubjektummá válnak”, melynek önazonossága a táncosok és a nézők már említett kinesztétikus érzékelésének vagy érzésének azonosságán alapul.¹⁴ Az „egyetlen szubjektummá válás” folyamatának a testi beágyazottságát jól mutatja, hogy Magnésia új közösségének teljes körű egysége Platón szerint ki kell hogy terjeszkedjen még az érzékszervekre is annak érdekében, hogy ezek bizonyos mértékig „közössé” váljanak (*κοινὰ ἀμῆ γέ πη γεγρονέναι*), tehát hogy az új *polis* lakóinak szeme, füle és keze képes legyen úgyszólván közösen látni, hallani és cselekedni, s ugyanez vonatkozik az érzéseknek – az öröm és a fájdalom elemi érzéseinek – a közösségre is.¹⁵ A „kollektív szubjektum” elképzelésnek aligha találhatnánk ennél erőteljesebben és szemléletesebben megfogalmazott példáját.

Ebben az elméleti keretben tölti be Platón ideális *polis*ában a *choreia* a maga szociokulturális és politikai szerepét, vagyis „egyén és közösség teljes körű integrálását mint a városállam stabilitásának alapját”.¹⁶

2.

2. 1. A következőkben azt szeretném megmutatni, hogy a *Törvények* VII. könyvének egy helye (790d5–791b1), ahol a kisgyermek elaltatásáról, s ennek párhuzamaként a bacchosi örvongók gyógyításáról van szó, összefüggésbe hozható a kartánc testi-fiziológiai hatásainak fenti összefoglalásával. Ez arra mutat, hogy Platónnak rendelkezésére állt egy olyan antropológiai-fiziológiai elgondolás, amely a fentieket, ha nem is okszerűen, de legalábbis analógiásan magyarázhatja. A testi hatások, főként a mozgás és az énekhang szerepe a *choreia*, valamint a gyermekek elaltatásának és az örvongók kijózanításának kultúrtechnikáiban természetesen nem azonos – így az említett analógia nem teljes. Mindenesetre úgy gondolom, hogy kellő körültekintéssel, a különbségeket is szem előtt tartva, kaphatunk egy részleges analógiás magyarázatot arra, hogy miképpen is érthető a kartánc összekovácsoló, közösségalkotó hatásának a fiziológiája és pszichológiája.

A szóban forgó szakasz bevezetése szerint a kisgyermek testi-lelki nevelésének egyik alapelve az, hogy „éjjel-nap-

pal gondozni kell és mozgásban kell tartani őket (*κίνησιν γυνομένην*), mert ez mindenkinek jót tesz, de különösen a kicsinyeknek. Ha lehetséges volna, úgy kellene élniük, mintha egyfolytában hajóznának, vagy legalább minél inkább ehhez hasonló körülményeket kell az újszülöttek számára biztosítani.” (790c6–9.) Ennek a módszernek az eredményességét az is mutatja, hogy a dajkák mellett azok az asszonyok is saját tapasztalatuk alapján fedezték fel hasznosságát, akik a korybantikus rítusok gyógyító szertartásait végzik (790d1–5). A ritmikus mozgás mellé pedig olykor ének is társul:

*Mert mikor az anyák el akarják altatni álmatlan csecsemőjüket, nem nyugalommal, hanem mozgással (*κίνησιν*) próbálkoznak, a karjukban ringatva (*σειούσαι*)¹⁷ a kisdedet, és nem csenddel, hanem dallal (*μελωδίαν*) igyekeznek hatni rá, s mintegy álomba varázsolják dalukkal [pontosabban úgy, mintha auloson játszanának nekik: *καταυλοῦσι*], akárcsak a bacchosi örvongés megszállottjait a kartánc, a zene és az ének együttes mozgató-ringató hatása segítségével szokták a nők gyógyítani (*ἢ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰασίς*,¹⁸ ταῦτη τῆ τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μουσὴ χρώμεναι).*

790d5–e4

Altatódal és ringatás, hang és mozgás együttes megbűvölő-megnyugtató hatása a bacchikus tánc és ennek során a zenével kísért ének¹⁹ lélekformáló és gyógyító erejéhez hasonló. A *Törvények* II. könyvében leírtakhoz képest fontos különbség viszont, hogy mivel a VII. könyvben (788d skk.) kifejezetten újszülöttekről és csecsemőkről van szó, nem az énekelt dal szövege, annak jelentése a lényeges, hanem az anyai ének pusztá hangzásának, vagyis tisztán auditív minőségnek a fiziológiai hatása.²⁰ Könnyen lehet, hogy a bacchikus *ekstasis* említése mellett Platón ezért is hasonlítja ezt a hatást az aulos, vagyis egy fűvös hangszer hatásához, amelynek megszólaltatásával egyidejűleg nem lehet énekelni.²¹ Az anya énekhangja e szerint a leírás szerint nem kizárólag a kultúra része, amennyiben csak részben tartozik a nyelvhez. Ugyanennyire pusztá dallamként, természeti hangként is működik, ennyiben pedig a természethez is tartozik. Az anya énekhangjának hatása ebben az esetben megelőzi az artikuláció és a jelentés (a másik oldalról: a beszédértés) lehetőségeit és képességeit. „Azon a szinten gyakorol hatást, amely a nyelv nélküli testet érinti; paramétere a *melos*, a hangzás [Klang] és a légzés ritmusa.”²² Friedrich Kittler idézett megfogalmazása magát a líra keletkezését is ehhez a mozzanathoz, az anya altatódalához köti, ennyiben pedig nem az önkifejezés vagy valamiféle belső beszéd anyagtalan teréhez (ahogyan a líra idealista elméletei teszik), hanem a hang anyagi-fiziológiai karakteréhez.²³

A *Törvények* II. könyve szerint, tehát a *choreia* szűkebb összefüggésében, az énekek képesek arra, hogy a gyermekek lelkét „elvarázsolják” (659e, 664b). Az ének mágikus hatásáról alkotott elképzelés, a varázslás és a varázsenek, a ráéneklés szótárában (*epódé, kéléthmos, kélein, goeteia, thelgein*) Homérostól kezdve²⁴ Gorgias *Helené*-beszédén át Platónig jelen volt a görög költészetben és gondolkodásban.²⁵ Az altatódal és a bacchikus ének, a másik oldalon pedig a kartánc során énekelt dal analógiájának szempontjából fontos, hogy a *Törvények* II. könyvében ebben az összefüggésben hangsúlyosan az ének, az énekhang testi-érzéki hatásairól is szó van. Ezt nemcsak ab-

ból gondolhatjuk, hogy a „varázserő” elsődlegesen nem értelmi mozzanatra utal, hanem abból is, hogy a gyermekek, akikre a karéneknek hatást kell gyakorolnia, még nem rendelkeznek teljesen kifejlett *logosszal*, és ezért nem az értelem, hanem a gyönyör felől lehet hatni rájuk (653a–c). Ezekben a testies, érzéki hatásokban testesül meg és közvetítődik a *choreia* ráéneklésszerű, mágikus varázserője (a II. könyvben többször: *epódé*, *epadein*, a VIII. könyvben [840c2]: *kélein*). Ez az ének ráadásul nemcsak a gyermekek lelkét, hanem a felnőttekét is, vagyis az egész *polist* képes elvarázsolni (665c, 666c – mindkét hely a gyönyört emeli ki, az utóbbi ehhez még a léleknek az éneket megelőzően borral történő feloldását, tehát ugyancsak a [belső] érzés összetevőjét hangsúlyozza).

Ami az idézett szakaszban hangsúlyosan szereplő másik komponens, a mozgás-mozgatás (ringatás) elemét illeti, itt azt kell előzetesen figyelembe vennünk, hogy a ritmikus mozgás a dallal kísért kartánc fiziológiai hatásának is része. A fentebb, az énekről mint fizikai („természeti”) hangról mondottakhoz hasonlóan Platón a kartánc keletkezését is természetnek és kultúrának, biológiai és kulturálisnak a metszéspontjába helyezi (673c9–d5). Azt mondja ugyanis, hogy a tánc eredete az állatokat is jellemző „ugrálásra” vezethető vissza, az ember esetében azonban ehhez a ritmusérzék is társul, és ennek köszönhetően végül, a dallam közbejöttével, ezekből jön létre a kartánc. A biológiai mozzanat tehát itt is nyilvánvalóan fontos, ám – miként az ének esetében is – csak az egyik összetevője a „testies társsiasságnak”, amennyiben ez a sajátosan testies közösség a ritmusban túllép „a személyesen, de ugyanígy a biológiai is: a ritmus összekapcsolja a természetet és a kultúrát, a fizikait és azt, amit a kultúrán keresztül sajátítunk el”.²⁶

2. 2. Az álomba igéző hatás megidézésén túl a fentebb kiemelt szövegrész vége Dionysos istent és a bacchikus őrjöngők táncának gyógyító hatását említi.²⁷ Ez az említés nem hozható közvetlenül kapcsolatba a kartáncal. Mindenekelőtt azért nem, mert a kartáncról szólva Platón nem beszél őrjöngésről, hanem éppen ellenkezőleg, ennek szabályozott, rendezett voltát hangsúlyozza (ebben játszik szerepet a ritmus és a harmónia is). A bacchikus táncokat viszont, „amelyeket tisztulások és beavató szertartások alkalmával adnak elő”, kifejezetten megkülönbözteti a politikai szempontból is fontos *choreiától* (815b7–d4; d2 a bacchikus táncról: οὐκ ἔστι πολιτικὸν τοῦτο τῆς ὀρχήσεως τὸ γένος).²⁸

Ugyanakkor áttételes kapcsolatot mégiscsak fölfedezhetünk a dionysosi tánc és a *choreia* között. Egyfelől a kartánc is, legalábbis a felnőttek esetében, a megbomlott rendet hozza helyre, hogy az emberek „a közös ünneplés nevelő hatására visszatérjenek a helyes útra” (653d4–5). A kartánc, ahogyan a 3. pontban részletesebben is lesz szó erről, a lélekben megzavarodott ritmusból és harmóniából csinál *eurythmiát* és *euarmostiát*, jó ritmust és szép harmóniát.²⁹



1. kép. Dionysosi thiasos mainas elragadtatott táncával. Vörösalakos harangkráter, Kr. e. 390 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum (ltsz. 2018.1.A)

Másfelől maga Dionysos is többször említődik a *Törvények* II. könyvében, mégpedig nemcsak Apollón és a Múzsák mellett a kartáncban „résztvevő” harmadik istenségként (például 653c9–d5), hanem ennél fontosabb szerepet is betöltve a kartánc keletkezésében és céljainak elérésében. Az egyik ilyen hely a 666b–c. Itt azt olvassuk, hogy negyven év fölött a férfiaknak Dionysos istent és adományát, a bort kell segítségül hívniuk, hogy lelkük *éthosa* „meglágyulván” (μαλακώτερον, b7) ők is dalra fakadjanak, és maguk is énekelve (mégpedig *varázsenek*et énekelve: ἐπαδεῖν, c6) vehessenek részt az istenség ünnepén. A lélek lágy-sága és így alakíthatósága – ezt látjuk a gyermekek *eleve* lágy/puha lelkén is (ταῖς ψυχαῖς... ἀπαλαῖς τῶν παιδῶν, 664b5) – kedvező lehetőséget jelent a nevelés mint a lélek irányítása számára is, és a jó törvényhozónak éppen ezt kell kihasználnia (671b–c).³⁰ Ezen a helyen kifejezetten arról van szó, hogy a megrészegülés (671b3–6) egyrészt alakíthatóvá teszi a lelket (671b8–c2), másfelől viszont veszélyeket is hordoz magában, melyeket el kell háritani (671c4–e3). Az ember ugyanis ilyen állapotban könnyebbé/könnyelműbbé (κουφότερος) válik, mámorosan „kiemelkedik magából” és öröm tölti el (671b3–4) – ez az állapot már közelebb van a bacchikus *maniához* (és az annak tárgyalásakor rendre előkerülő ambivalenciához is).

A másik hely a 672b–d. Itt az Athéninek nevezett szereplő Dionysost védelmezi azzal a téves nézettel és rágalommal szemben, hogy a bacchikus őrjöngés és az egész őrjöngő kartánc (τὰς τε βακχείας καὶ πᾶσαν τὴν μανικὴν [...] χορείαν), valamint a bor adománya is Dionysos bosszúja volna. E nézet elutasításának háttérében, a legszélesebb összefüggést tekintve, az a gondolat lehet, amelyet a *maniának* a *Phaidros*-beli dicsérete fejt ki részletesen, az őrjöngés pozitív hatásait számlálva elő (244a–245c, 249d–252b; a 245a3-ban előjön a bacchosi őrjöngés [ἐκβακχεύουσα] is mint a költői alkotás mozgatórugója). Ezen kívül, visszatérve a *Törvények* II. könyvéhez, Platón magát az orgiasztikus táncot is (Dionysos újbóli említésén keresztül: 672d2) a harmónia- és ritmusérzékre vezeti vissza (ami a szabályos kartánc alapja is), és egyáltalán a múzsai művészetek tiszteletre méltó kezdetét pillantja meg bennük (672b–d).

Az okfejtés végén pedig explicit módon is előkerül őrzöngés és gyógyulás, vagyis a helyes viselkedés szembeállítás, és Platon ennek során a bor hatását (amely tehát a korosabbak esetében a közös ének előmozdítójaként szerepel) az utóbbihoz kapcsolja: „A többiek a borról is azt állítják, hogy büntetésül adatott nekünk, hogy őrzöngjünk (ἴνα μανῶμεν); a mi beszédünk ellenben azt állítja, hogy gyógyszerül (φάρμακον) kaptuk az ellenkező célra: hogy lelkünk szégyenérzettel (αἰδοῦς), testünk egészséggel és erővel gazdagodjék” (672d5–9; a bor mint φάρμακον ugyanilyen összefüggésben előkerül a 666b6-ban is). Valamivel később az Athéni a mámor (részegség) szükségességéről (τῆ τῆς μέθης χρειαί, 673d10) beszél, s néhány sorral lejjebb újra a részegség megfelelő alkalmazását említi (μέθῃ χρῆσθαι, 674a2, és lásd az egész szakaszt c6-ig).

Ugyan nem közvetlenül Dionysos hatása alatt áll és nem kapcsolódik a dionysosi kar énekéhez, de meg kell említeni azt is, hogy a dionysosi énekben részt vevő korosabb férfiak másik feladata a kartánc szabályozása és a költők műveinek megítélése. Ők alkalmasak arra, hogy a megfelelő érzék és tudás birtokában a kartáncok „esztétikai” és morális helyességéről döntsenek (670a–e, 812b–c). Ez a funkció döntő fontosságú a *Törvények*ben megtervezett *polis* szempontjából, hiszen ezáltal biztosítható a kartáncok megfelelő nevelő és így erkölcsi-politikai hatása.³¹

Tehát ha nem is közvetlen oksági viszonyként vagy teljes analógiaként, és nem is a tánc és az ének minden fajtájára vonatkozóan, de ezen az áttételes és részleges módon a ritmikus testi mozgásoknak, valamint a zene dallamának és ritmusának a bacchikus tánc során a lélekre gyakorolt kedvező hatása is összefüggésbe hozható a kartáncokkal és legalábbis az idősebbek által (tánc nélkül, és nem a teljes közösség előtt: 666b–c) énekelt dallal.

3.

3. 1. Az ének hangjainak és a mozgás ritmusának segítségével történő elaltatás – ahogyan az eksztatikus zene és tánc révén végbemenő gyógyítás is – végső soron a lélek belső, zavaros mozgását fékezi meg a maga rendezett mozgásaival:

Mindkét esetben egyfajta félelmet érez az illető, a félelmet pedig a lélek valamiféle rossz állapotokra okozza. S ha valaki rázást (σεισμὸν) alkalmaz kívülről az ilyen érzelmi állapotokra (πάθεισι), ez a kívülről jövő mozgás legyőzi a belső rettegő és őrzöngő mozgást (ἡ τῶν ἔξωθεν κρατεῖ κίνησις προσφερομένη τὴν ἐντὸς φοβερὰν οὔσαν καὶ μανικὴν κίνησιν), s győzelmével szélcsendet (γαλήνην ἤσυχίαν) idéz elő a lélekben, és megszünteti a kellemetlen szívdobogást (τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδῆσεως). Az eredmény pedig minden szempontból igencsak kívánatos lesz: a gyermekeket álomba ringatja, az őrzöngőket pedig öntudatra ébreszti (τοὺς μὲν ὕπνου λαχχανεῖν ποιεῖ, τοὺς δ' ἐρηγοροῦσας), és azt idézi elő, hogy a tánc és az aulos hatására őrzöngő állapotukból (ἀντὶ μανικῶν... διαθέσεων) az istenek segítségével, akiknek kedvező előjelek mellett áldoznak, kijózanodnak (ἔξεις ἔμφονας ἔχειν).

790e8–791b1

A félelem mint a lélek mozgása, vagy általában az affektusok őrzöngő, kaotikus mozgásai a ritmikus mozgás hatására csillapodnak le. A kisgyermek elaltatása kapcsán itt nem említi a szöveg az akusztikus komponens, de a vele analóg esetben, az „őrzöngőkről” szólva igen (αὐλοῦμένους). A mozgás viszont közös eleme a két esetnek: az álmatlan gyermekeknél a rázás, ringatás (σεισμὸς – ez a főnév ugyanabból az igéből van képezve, mint a fentebbi idézetben a σεῖουσαι, „ringatva”), az őrzöngőknél a tánc (ὄρχουμένους). Maradva a gyermekek álomba ringatásánál: egy fizikai mozgás képes előidézni a lélek háborgó tengerének megnyugvását.³² A lélek (szél)csendje (γαλήνη) a háborgó tenger tombolásának, majd lecsendesülésének képét (maga ez a tombolás is, mint hullámozó mozgás, ritmikus) a „lélek mint tenger” metaforikus felületére vetíti.³³ A lélek „felületén” azonban a folyamat végeredménye már nem mint a fizikai mozgások megállása jelenik meg, hanem mint a tomboló affektusok elnyugvása. A kétféle mozgás – vagyis egyfelől a lélek affektusainak belső, zavaros, őrzöngő mozgása, másfelől a külső erő által a lélekbe juttatott mozgás (ἡ τῶν ἔξωθεν... κίνησις), röviden: a testi impulzusok – hatása mintegy kioltja egymást. Pontosabban az utóbbi, a kívülről jövő mozgás uralomra jut (κρατεῖ, κρατήσασα) a belső, rendezetlen mozgások fölött.³⁴ A lélek megzavarodott mozgásainak ilyesféle kiigazítására a *Timaios*ban (ahol ennek a zavarnak a leírását és az okait megkapjuk: 42e–44c) nem találunk példát. De amikor a látás és a hallás (illetve a beszéd) „harmonizáló” szerepének hangsúlyozása után (47a–d) a ritmusról is azt olvassuk, hogy a *harmonia* mellett ez is segíti „a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbehozását” (47d4–e2),³⁵ akkor ezt vonatkoztathatjuk a *Törvények* VII. könyvében leírt folyamatra is.

A fentebb idézett szakasz közepén a szív kellemetlen ug-rálásának, dobogásának említése erős jelzése az elemzett jelenség kifejezetten pszichoszomatikus szempontú magyarázatának, amely persze az egész szakaszban megfigyelhető. Itt az is megemlíthető, hogy az intenzív szívdobogás vagy maga a pulzus is úgynevezett „elemi”, biológiai ritmusjelenség.³⁶ A biológiai-fiziológiai a pszichoszomatikus közvetítésén keresztül csapódik le a pszichológiában. Ugyanúgy, ahogy a korábban idézett szakasznál az elaltatás és a gyógyító tánc esetében láttuk: a ritmikus testi mozgás (tánc) kedvező hatást gyakorol a lélekre.

3. 2. A lélek megnyugtatása azonban nemcsak a testi mozgás (at)ás végbemenéseként és következményeként fogható föl, hanem ehhez hozzájárulhat az akusztikus mozzanat, a hang mozgásának a teljesítménye is. (A korábbi idézet értelmében az anya csengő hangjára, a mostani szerint az aulos hangjára kell gondolnunk.) A *Timaios* egy helye alapján ugyanis magát a hangot is mozgásként kell felfognunk (80a–b). Ha a hangok mint különböző tempójú mozgások – vagyis a magas és a mély hangok – egységes hatással keverednek össze, akkor ezzel „gyönyört okoznak az eszteleneknek, tiszta örömet az értelmeseeknek, az isteni harmóniának halandó mozgásokban való utánzata révén” (80b5–8). A *Timaios* egy korábbi helyén pedig a zenének a lélek rendezetlen mozgásait a maga harmonikus rendjével összerendező hatásáról is olvashatunk. Ami a műzsa-i művészetből hangig természetű, hallásra alkalmas, vagyis a zene (és az énekhang), az „a harmónia kedvéért adatott. Mert

a harmónia, melynek mozgásai a lélek bennünk lévő körforgásaival rokonok, annak számára, aki ésszel él a Múzsákkal, nem értelmetlen gyönyörűsége való – mint ahogyan most tartják –, hanem a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbehozására és összhangja érdekében szövetségesül van adva a Múzsák által” (47d2–7). A harmonikus hangzatok jótékony hatása azt a szabályos (harmonikus) mozgást állítja helyre, amely az emberi lelkek legjobb, eredeti állapotát jellemezte, s ez az állapot volt a legközelebb az isteni lelkek tökéletes harmóniájához is. A kozmikus, a lelki és a zenei harmónia ezen a módon kapcsolódik össze.³⁷ Ennek a folyamatnak fontos tényezője az érzéki komponens is: a rend helyreállítása nem egyszerűen geometriai alakzatok (mindenekelőtt a kör) elgondolása révén történik meg. „A lélek mozgásainak megfelelő rendje úgy áll helyre, hogy ezek a mozgások részt vesznek az érzékszervi észlelésben és afficiálódnak általa.”³⁸

A *Törvények* II. könyve nem említi kifejezetten a ritmusnak és a harmóniának a *Timaios* alapján rekonstruált hatását. De érdemes néhány fontos megfogalmazást bevonni innen, amelyek ezt a kapcsolatot hol többé, hol kevésbé rejtett módon fölidézik. Mégpedig olyanként, mint amely lényegi eleme a *choreia* létrejöttének, működésének és hatásának, s amelyben az érzéki tapasztalat és a rend összekapcsolódik. Először is a helyes érzéseknek a gyermeki lélekbe plántálását éppen a ritmus és a harmónia segíti – mégpedig kifejezetten a rendezetlenség állapotával szembe állítva: „a többi élőlénynek nincs érzéke a mozgásban megnyilvánuló rend és rendezettség iránt (τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῷα οὐκ ἔχειν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιών) – e rend neve ritmus és harmónia. Nekünk azonban azok az istenek [...] megadták a ritmus és harmónia iránti gyönyörteljes érzéket is (τοῦτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρυσθμόν τε καὶ ἑναρμόνιον αἴσθησιν μεθ’ ἡδονῆς), és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetnek kartincainkat.” (653e3–654a3.) Ritmus és harmónia itt mint rend kerül elő, a szakasz végén pedig ezek a mozzanatok hozzákapcsolódnak a kartinához.

Egy következő helyen ritmus, harmónia és rendezettség kifejezett összekapcsolása mellett antropológiai és – legalább utalásszerűen – pedagógiai motívumok is megjelennek:

Ha jól emlékszünk, azt mondtuk beszélgetésünk elején [véltetőleg az iménti helyre utal: 653e–654a], hogy az ifjak természete általában tüzes, és ezért sem testük, sem hangjuk nem tud nyugton és csendben maradni, hanem folyton ugrál, illetve beszél minden rend nélkül (ἀτακτως). Rend-érzékre (τάξεως δ’ αἴσθησιν) a többi élőlény közül egy sem tesz szert, sem a mozdulatok, sem a hangok terén, csupán az emberi természetnek van meg ez a képessége; mármost a mozgás rendjének ritmus a neve (τῆ δὲ τῆς κινήσεως τάξις ῥυθμὸς ὄνομα εἶναι), a hangok birodalmában mutatkozó rend (τῆ δὲ αὐτῆς φωνῆς) pedig, mely a magas és mély hangok összeolvadásából támad, a harmónia nevet viseli (ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο), végül a kettő egyesülését nevezzük kartinának. S elmondtuk, hogy az istenek megszánya bennünket, kartinánkban társul és vezetőül Apollónt és a Múzsákat adták nekünk, s még egy harmadikat is említettünk, ha emlékeztek: Dionysost.

664e3–665a6

Ebben a szakaszban először is tehát ritmusnak és harmóniának – a szövegrész szerint a kartin két alkotóelemének –, valamint a rendnek (*taxis*) definitív kapcsolata érdemel figyelmet. És nem is csak strukturális összekötöttségük miatt (ami ugyanakkor fontos jellemző a mostani összefüggésben), hanem azért is, mert a rend iránti érzék (*taxeós aisthēsis*) itt antropológiai differenciának mutatkozik: az élőlények közül egyedül az ember rendelkezik vele (vö. ugyanígy a 653e3–5-ben). Az istenek említése is párhuzamos a korábbi hellyel, ahol nyíltan ki van mondva az is, ami itt rejtettebben: hogy a rend iránti, és így a ritmus és a harmónia iránti érzéket is az isteneknek köszönhetjük (654a1–3). Ami pedig számunkra most a leglényegesebb: a szakasz nem teszi explicitté, de erősen sugallja azt az összefüggést, hogy a fiatalok (a gyermekek) rendezetlen mozgásai és hangadásai kartinának köszönhetően rendeződnek el – vagy legalábbis hogy a kartinában csak akkor tudnak részt venni, illetve a kartinában való részvétel azt előfeltételezi, hogy már képesek legyenek a rendezett mozgásra és énekekre, a ritmus és a harmónia megvalósítására mozdulataikban és énekeikben. A *choreia* tehát itt nem a *Timaios* által emlegetett összezavart ritmust és harmóniát állítja helyre a lélekben, hanem egyáltalán létrehozza, vagy, minimáltételként, működésbe hozza és megerősíti azt.

Érdemes még szóba hozni néhány olyan helyet, ahol már inkább az előbb fölidéztet összefüggések következményeire látunk rá: arra, hogy miképpen kapcsolódik össze a ritmus és a harmónia – így tehát a rend is – a kartinában megjelenítendő erkölcsi és esztétikai minőségekkel. A költőknek az igazságos és tiszta életet élőket kell követniük (vagyis azokat, akiknek lelkében rend van) az általuk megalkotott ritmusokkal és harmóniákkal, ilyen módon nevelve az ifjakat (661c6–8). A ritmus és a harmónia megfelelő módjának illeszkednie kell a szemantizált erkölcsi tartalmakhoz, és ezáltal kell segítenie ezek célba juttatását. Hiszen a költő feladata az, hogy „szép és dicséretre méltó szövegekre megfontolt, bátor és minden tekintetben derék férfhoz méltó ritmikus mozdulatokat és harmonikus dallamokat alkosson” (660a4–7). A harmonikus és jól ritmizált mozgás és ének tehát a kartin előadásában is összekapcsolódik a rendezettséggel, nemcsak általában véve, hanem mint az erényes lélek és a helyes viselkedés „rendezettségének” megjelenítője és egyszersmind előmozdítója is. A kartinának éppen ezt a rendezettséget kell a lélekben is kialakítania, abba mintegy átvinnie. A gyerekek esetében „a gyönyör és a szeretet, a fájdalom és a gyűlölet” helyes módjainak lélekbe plántálásával (653b2–3), a felnőttek esetében pedig, akiknél „a helyesen irányított gyönyörökből és fájalmakból [...] sok minden meglazul és megromlik az élet folyamán”, ezeket a kapcsokat kell újrendezni és megerősíteni, hogy „így a közös ünneplés [ti. a kartin mint az ünnep része] nevelő hatására visszatérjenek a helyes útra” (653c7–d6).

Ezeknek az összefüggéseknek a további alátámasztásához és pontosításához érdemes még bevonni az *Államnak* a zenei nevelésről szóló részében (398c skk.) megfogalmazottakat is. Itt ugyan nincsen szó a tánctól, de az érzéki elemeknek a rendezettséggel való kapcsolata és ugyanígy a lélekre tett hatása itt is megjelenik. Ráadásul, másfelől, terminológiailag egyértelműbb a rokonság a *Törvények* VII. könyvével és a *Timaios*-szal. Először is Sókratésnak azt a megállapítását kell innen kiemelni, hogy „a helyes, illetve helytelen ritmussal együtt jár a

rendezettség, illetve a rendezetlenség (τὸ τῆς εὐσημιουσύνης τε καὶ ἀσημιουσύνης τῷ εὐρυθμῷ τε καὶ ἀρρυθμῷ ἀκολουθεῖ)” (400c7–8). *Eurythmia* és *arrythmia* itt is a renddel és ennek ellentétével kapcsolódik össze. Ez a ritmusosság/ritmustalanság azután kiegészül a harmonikus / nem harmonikus (εὐάρμοστον καὶ ἀνάρμοστον) ellentéttel is, mégpedig úgy, hogy az ellentétpárok értékes tagjai a szép beszédhez (τῇ καλῇ λέξει) hasonlulva követik azt (400d1–3). Ez tehát a kartánc elemei közül közvetlenül az énekre vonatkozatható. Valamivel később pedig elénk tárul a lélekkel való kapcsolat is: „A jó beszéd, a szép harmónia, a szép forma és a jó ritmus (Εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσημιουσύνη καὶ εὐρυθμία) tehát mind a nemes lélek velejárója [...], amelynek az alkata és az érzülete valóban jó és nemes” (400d11–e3).

A 401d5–402a4 szakaszban azután Sókratés a zenei nevelés összefoglalását is megadja, mondván, hogy a zenei nevelés azért a legfontosabb,

mert a ritmus és a harmónia hatol legmélyebbre a lélek belséjébe és érinti meg a legnagyobb erővel (καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία καὶ ἔρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς) [...] Nem ez hozza-e magával a szép formát [εὐσημιουσύνην, mint fentebb: a rendezettséget], és részeseíti benne azt, akit helyesen neveltek, akit pedig nem, azt ellenkezőleg? [...] Az ilyen [aki megfelelő zenei nevelést kapott] helyesen háborodik föl [ha valami nem szépen megalkotottal találkozik], és csak a szép dolgokat magasztalja, azoknak örül, lelkébe fogadva belőlük táplálkozik, s ezáltal széppé és derekassá is válik (καταδεχόμενος εἰς τὴν ψυχὴν τρέφοιτ' ὡν ἂν αὐτῶν καὶ γίγνοιτο καλὸς τε κάγαθός), de a rúg dolgokat már gyermekfejjel joggal gáncsolja és gyűlöli, mielőtt még ésszel fel tudná a dolgot fogni [πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν, mielőtt még logosra tenne szert]. Amikor aztán kinyílik az értelme, az ragaszkodik a széphez leginkább, aki így nevelkedett, mert ráismer, hiszen rokon vele.

A szakasz párhuzama a *Törvények* 653a–c-vel tartalmilag, sőt még a szóhasználat szintjén is nyilvánvaló (érzékiség és nevelés kapcsolata, a *logos* megszerzése előtti hatások fontossága és tartóssága, a helyes érzelmi viszonyulás). Ezen kívül pedig mintaszerűen együtt áll benne mindazon elem, amely a zene és az ének kifejezetten érzéki komponenseit (a ritmust és harmóniát) egyfelől a rendezettség képzetéhez (az *euschémiosyné*hez), másfelől a lélekre tett hatáshoz kapcsolja (a lélekbe való behatolás és a lélek „megérintése”), s ezáltal a lélek rendezettségét, így pedig széppé és derekassá formálásához köti hozzá. Az *Allamból* itt összefoglalt meglátások nemcsak azáltal kapcsolhatók a *choreiának* a *Törvények* II. könyvében kifejtett elméletéhez, hogy a zene és az ének a kartáncnak is alkotóelemei, s hogy ezek megfelelő kiválasztása és összerendezése kulcskérdése a nevelésnek, a lélekformálásnak (a legjellemzőbben talán itt: 670d–e). Hanem föltételezésem szerint egyáltalán azt a logikát is megmutatják, amely Platónnál érzékiség – rendezettség – lelki hatás – pedagógiai hatás között kapcsolatot teremt.

Végül említést érdemel az is, hogy a *Prótagorasban* hasonló összefüggésben kifejezetten a lírikusok (*hoi melopoioi*) művei is szóba kerülnek (326a4–b6). Ezeket a darabokat is arra használják a kitharajátékok tanítók, hogy a gyermek lelkébe elültessék a helyes ritmusokat és harmóniákat, mégpedig éppen

azért, hogy ettől jellemük értékesebbé váljon (az önmérséklet, józanság és a szelidség van említve, a lélek *sóphrosynéje* és *hémeros* volta), továbbá hogy hasznukra legyen a gyakorlati életben: „mind a szavak, mind a tettek mezején (εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν)”. S a koronaként föltett utolsó mondat, amely összegezi az itt a *Prótagorasban* Platón által mondottakat, de akár az eddig általam kifejtetteket is: „Az ember élete ugyanis teljes egészében rászorul a jó ritmusra és a szép összhangra (πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται).”³⁹

3. 3. A hangok és a tánc hatásával összefüggésben arra is érdemes emlékeztetni a *Törvények* 790d5–791b1 szakaszának teljesebb megértéséhez, amit Eric Havelock a ritmizált beszéd, ének, zene és tánc testi impulzusainak hipnotikus (vagyis, legalábbis szó szerint, „elaltató”, itt inkább: „elkábító” vagy akár csupán: „elzsongító”) lelki hatásáról mond a rhapsódosi és a táncelőadás – persze sokszor föltételezéseken, illetve a kulturális antropológia által kínált analógiákon nyugvó – elemzése során.⁴⁰ A „hipnotikus transz” állapota kiváltható a ritmikus ének, zene és táncmozdulatok által, a lélek így előidézett, „alakítható” állapota pedig megkönnyítheti azoknak az értékeknek és magatartásmódoknak a bevésését, amelyek nélkülözhetetlenek a polgárok együttéléséhez a *polisban* (vö. a fentebb Platón-tól ehhez idézettekkel a 666b–c- és a 671b–c-ből). Ehhez persze a kartánc platóni elmélete szerint elengedhetetlen a nyelv is (sőt ez áll a középpontban), de maga a hangnem és a ritmus is – hogyan erről már ugyancsak volt szó – rendelkezik efféle kvázi-szemantikai tulajdonságokkal (például 655b és d–e, 660a).⁴¹

Föltétődhet viszont az a kérdés, hogy miképpen is tanulhat az alvó ember? Hiszen a *Törvények* VII. könyvének elemzett helyén a gyermek elaltatásáról van szó – hogyan hozható ez kapcsolatba a kartánc nagyon is éberséget igénylő jellegével? Ami nemcsak az előadókra, hanem a közönségre is alighanem érvényes, hiszen a kartánc eseménye számukra a performansz aktív, föltehetőleg mozgással is kísért, intenzíven átélt követését jelenthette (például öntudatlan ritmikus mozdulatokkal, mint a dobolás, a fej vagy a testrészek ütemes mozgatása).⁴²

Először is fontos látni, hogy a kartánc nevelő hatásában a kognitív tanulási folyamatok mellett a bevésődésnek is legalább annyira fontos szerep jut. Ez a bevésődés pedig nagyon is lehetséges a Havelocktól említett hipnotikus transz félig-meddig tudatos állapotában (ezt megváltozott tudatállapotnak is szokás nevezni).⁴³ Hogy Platón elképzelése nem áll ettől távol, azt abból a különös ellentétből – elsietnénk a dolgot, ha azt mondanánk: ellentmondásból – is láthatjuk, hogy míg a szakasz egyik példája a gyermekek *elaltatása*, addig a passzus végén, az őrzöngők táncáról szólva éppen hogy *felébredésről*, józan, öntudatos állapotba kerülésről olvasunk: „az őrzöngöket pedig öntudatra ébreszti (τοὺς δ' ἐγρηγορούτας), és azt idézi elő, hogy [...] kijózanodnak [ἔξεις ἔμφονας ἔχειν, öntudatra ébrednek, visszatérnek a *phrén*, az elme, a józan ész által uralt állapothoz].” Ez arra mutat, hogy a hipnotikus transzállapotban Platón számára is elsősorban a *transz* a fontos: az, hogy a lélek egyik állapotból a másikba lép át, hogy túllép a normál, vagy legalábbis a megelőző állapoton (a gyermekek a zaklatott ébrenlétben, az őrzöngők a patológikus zaklatottságon). Az egyik esetben a hipnotikus transz eredménye az elalvás, a másikban a

felébredés. Nincs itt semmi ellentmondás.⁴⁴ A *choreia* elemzése során a *Törvények* II. könyvében mondottakból azt kell még ehhez felidézni, amit a lélek elvarázsolása kapcsán korábban mondtam: ez az „elvarázsoltt” állapot éppenséggel erre a *transzra* utalhat: „mind a három karnak [...] el kell varázsolnia énekével (δεῖν ἐπάδειν) a gyermekek még ifjú és puha lelkét” (664b4–5). De ugyanígy ide is kapcsolódik a lélek „meglágyításának” és így alakíthatóvá tételének az összefüggése (például 666b–c, a szakasz végén az elvarázsolás is előjön; erről is volt szó korábban Dionysos és a *choreia* kapcsolatát fejtegetve).

Ahhoz, hogy a felébredés, a józanság, az öntudat nagyon is összekapcsolódhat a „megváltozott” tudatállapottal, kontextusként mindenekelőtt az *Ión* kínálkozik.⁴⁵ Az itteni beszámolók szerint ugyanis az *enthusiasmos* állapot nem valamiféle tompa révületet jelent, hanem éppenséggel a tudat ritka élességét és cselekvőképességét hozza magával.⁴⁶ Két szakaszt idézek az *Iónból*,⁴⁷ az elsőt Sókratés beszél, a másodikban maga *Ión*, a rhapsódos.

Ezek közül vagy te is egy, Ión, téged is Homéros szállt meg (κατέχη ἐξ Ὀμήρου), s ha valaki egy másik költő művét adja elő, elszundítasz, és nem tudsz mit mondani (καθεύδεις τε καὶ ἀπορεῖς ὅτι λέγῃς), de ha ennek a költőnek az énekét zengi valaki, tüstént fölserkensz, lelked táncolni kezd, s bővében vagy a mondanivalónak (ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἢ ψυχῆ καὶ εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς). (536b4–c1)

De hát akkor mi az oka, kedves Sókratés, hogy én, ha valaki valamelyik másik költőről beszél, nem is figyelek oda (οὔτε προσέχω τὸν νοῦν) és képtelen vagyok rá, hogy egyáltalán valami szóra érdemes megjegyzést tegyek, hanem egyszerűen elbóbiskolok (νυστάζω), ha viszont Homérosról tesz említést, tüstént fölserkenek, odafigyelek és bővében vagyok a mondanivalónak (ἐγρήγορας καὶ προσέχω τὸν νοῦν καὶ εὐπορῶ ὅτι λέγω)? (532b8–c4)

Ebben a két idézetben éppenséggel az *enthusiasmost* megelőző, „józan”, „öntudatos” állapot van leírva úgy, mint amelyhez sokkal inkább az öntudatlanság, a nem önmagunknál lét jellemzői társulnak. Ha nem Homérosról van szó, *Ión* (el)alszik vagy egyfajta féléber állapotban (el)bóbiskol (καθεύδεις, νυστάζω; a νυστάζει megjelenik még az 533a2-ben is). Képtelen figyelni arra, ami elhangzik (οὔτε προσέχω τὸν νοῦν, szó szerint [nem képes] „odatartani az értelmét valami felé”, vagyis, latinra talán így fordíthatnánk, nem *in-tentus*, nincsen benne *in-tentio*, nem jellemzi intencionalitás és intenzitás). Valamint az *aporia* állapotában van, tanácstalan, nem tudja, mit mondjon, ebben az érte-

lemben nem cselekvőképes (ἀπορεῖς ὅτι λέγῃς). Ezzel szemben, amikor Homérosról van szó, *Ión* hirtelen magára talál. Először is: fölébred, éber és józan, tiszta tudatállapotba kerül (ἐγρήγορας, ἐγρήγορα). Ez az éberség mindjárt lehetővé teszi számára azt is, hogy odafigyeljen arra, ami elhangzik, hogy (újra megtalált) értelmét a hallottakra irányítsa (προσέχω τὸν νοῦν). Végül pedig visszanyeri beszéd- és cselekvőképességét, sőt mindjárt nagyon is jól tudja, mit mondjon (εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς).⁴⁸ Vagyis a megszállottság, az istennel való eltelés folyamatainak leírása, ami másfelől az értelem elvesztését jelenti (534b4–6), itt a fölébredés, a figyelem és a cselekvőképesség jellemzőivel történik meg.⁴⁹ Amit itt a rhapsódosról olvasunk, az egyébként – *mutatis mutandis* – a költőkre is igaz. Hiszen a költők alkotókészsége is abban a pillanatban ébred föl, amikor az isten beléjük költözik, s józanságuk és értelmük elhagyja őket (534b4–6), előtte azonban – az értelemnek, e „kincsnek” a birtokában – szunnyad bennük, s ezért nem képesek alkotni (legalábbis jót alkotni). A költők is „mind csakis azt képesek szépen megalkotni, amire őket a Múza fölindítja”, ki ilyen, ki olyan műfajban, „más területeken pedig silányak mindahányan”. Tehát az ő megszállottságuk sem akármelyik Múzsától következik be, ahogyan *Ión* is csak Homéros műveinek hallatán vagy műveiről hallván ébred föl (534b7–c5). A megszállottság, az elragadtatás, a „megváltozott” tudatállapot tehát nem tehetetlenséget és „elalvást”, hanem éppen ellenkezőleg, éberséget, fölébredést jelent – éppen úgy, ahogyan a *Törvények* VII. könyvében olvassuk a bacchikus őrzöngőkről.



2. kép. Dionysosi thiasos mainasok és satyrosok táncával. Athéni feketealakos oszlopkratér, Kr. e. 520. Malibu, The J. Paul Getty Museum (Itsz. 75.AE.106)

Ennek a párhuzamnak a releváns voltát erősíti továbbá az is, hogy az *Ión*-ban teljesen hasonló szerkezetben olvashatunk a bacchánsok őrzőjéről. Hiszen a költőkkel párhuzamba állított bacchánsnők is csak megszállott állapotban képesek csodás tetteikre, „de ha józan eszüknél vannak, akkor nem” (534a4–7), ahogyan a táncoló korybasok is csak akkor lesznek bővében „a mozdulatoknak és kifejezéseknek”, ha azt a dallamot hallják, „amely azé az istené, aki őket megszállta”, „a többire viszont rá se hederítenek” (536c2–6). Platón az *Ión*-ban analóg esetként kezeli a kétféle istenség követőit, vagyis a bacchánsokat és a korybasokat, nyilván azért, mert az adott kontextusban csak a „megszállottság” mozzanata a fontos számára, egyéb szempontok nem.⁵⁰ Mindenesetre a korybantikus rítusnak is (ezen belül főként az őrző, orgiasztikus táncnak), a bacchikushoz hasonlóan, gyógyító erőt is tulajdonítottak, amely a maga homoio- vagy sympathétikus módján éppen a tomboló örületet gyógyítja.⁵¹ Lehetséges, hogy ez a különös keveredés az őrzőség és a józanság (felébredés) között a bacchikus őrzőségnek és a misztériumvallások beavatási szertartásának sajátosan platóni „amalgámjából” jött létre.⁵²

A gyermek elaltatása és az őrzők felébresztése, öntudatra térítése az *Ión* példája szerint is ugyanannak az átmenetnek, túllépésnek, transznak a kétféle megvalósulásaként gondolható el. Ha pedig a *Törvények* VII. könyvében olvasottak így érthetőek, akkor ez megteremti a lehetőségét annak, hogy ennek a sajátos transznak az állapotát legalábbis részlegesen relevánsnak tartsuk a II. könyvben a *choreia* hatásáról mondottak szempontjából is.⁵³ Ezt nem érinti az a megállapítás, hogy a bacchikus táncok, ahogyan ezt a 2. 2. elején már említettem, *önmagukban* nem értékesek a nevelés szempontjából (815b7–d4).⁵⁴ A Magnésziában gyakorolt *choreia* esetében a ritmus és a harmónia a lelkeket ebbe a sajátos, megváltozott tudatállapotba vonja (elzsongítja), s a mozgás és a zene révén a „meglágyított” és „elvarázsol” lelkeket alakíthatóvá téve „vési be” a *polis* számára fontos értékeket. A nyugtalan gyermekek elaltatásának és a bacchánsok felébresztésének analógiája a kartáncal csupán a hangoknak és a mozgásnak erre az elvarázsoló, más tudatállapotba hozó erejére vonatkozik. A bacchikus táncok „iránytalansága” és jelentésnélkülisége Magnészia kartáncainak ideológiailag és a mozgás szabályozottságát tekintve is „irányított” és jelentéses jellegével nem kizáró ellentétben van, hanem a hang és a mozgás testi-lelki hatásának közös tényére épül rá az egyik esetben a gyógyító, a másikban a nevelő erő. A közös mozzanat a lélek alakíthatósága az ének és a tánc által kiváltott transz állapotában – miként a mérsékelt borfogyasztás enyhe, zsongító mámort adó, de a józanságot el nem vevő esetében, amelyről a 2. 2-ben a dionysosi kar esetében már volt szó.

Hogy ez az egész láncolat egyáltalán nem idegen Platón gondolkodásától, azt meggyőzően mutatja a *Phaidros* egy helye. A felébredés és bacchosi örület kapcsolatához, valamint a kartáncokhoz is releváns összefüggésben ugyanis itt azt olvassuk, hogy ha a Múzsáktól való megszállottság és örület „megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, akkor felébreszti, dalok meg a költészet egyéb módjának bacchosi mámorába vonja [a görögben a két fontos kifejezés egymás mellett: ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα], s a régiek számtalan tettét magasztalván nevelik a jövő nemzedékeket” (245a1–5).⁵⁵

Végül az is említést érdemel, a *Törvényektől* vagy akár az egész Platónról immáron elvonatkoztatva, hogy a fentebb több

szempontból elemzett teljes hatáskomplexumnak a figyelembevétele hozzájárulhat a költészet ritmikus meghatározottságának és hatásának antropológiai magyarázatához is. Egyetlen klasszikus példaként hadd hivatkozzam ezzel kapcsolatban Friedrich Nietzsche-re, aki (még filológusként) több tanulmányt is szentelt az antik ritmikának, a görög irodalom történetéről 1875–76-ban tartott előadásain pedig az irodalom keletkezésének fő ösztönzőjeként tartotta számon a ritmust, a beszéd affektív és effektív ritmizáltságát.⁵⁶ Nietzsche itt is ösztönzőnek bizonyulhat.

4.

E szerteágazó gondolatmenet összefoglalásaként a következőket mondhatjuk. A *Törvények* II. könyve szerint a kartáncnak a *polis* életében fontos erkölcsi nevelő, és így politikai szerepe van. Ez a politikai teljesítmény mindenekelőtt a polgárok morális és politikai egységének megteremtését segíti. Ennek az egységnek a létrehozásában a kartánc nyelvi-értelmi elemei mellett testi-érzéki hatásai is szerepet játszanak. A *choreiában* a szöveghez egyenrangú társként csatlakozik a zene és az ének, valamint a mozgás. A kartánc, mindenekelőtt a ritmus és a harmónia segítségével, „kollektív szubjektummá” varázsolja az előadókat és nézőket-hallgatókat. Az előadók és a közönség közösséggé kovácsolásban a kartánc nem hermeneutikai összetevői testi-fizikai hatásukkal vesznek részt: fiziológiai hatás és a lélek formálása összekapcsolódik.

Ennek a komplex hatásösszefüggésnek egy részleges analógián alapuló magyarázatát a *Törvények* VII. könyvében kapjuk meg (790d5–791b1). A háborgó lelki mozgások miatt elaludni nem tudó gyermeket az anya hangja és a ringatás igézi álomba, és a bacchikus őrzők gyógyítása is hasonló elven alapul: a zene és a mozgás (tánc) szünteti meg az őrzőjést, vagyis állítja helyre a lélek jó ritmusát és szép harmóniáját. A kartánc platóni elméletével kapcsolatot mutat az ének (az altatódal) akusztikus minőségének kiemelése, amely mindenekelőtt a *choreia* kapcsán többször hangsúlyozott „elvarázsoló” hatással hozható összefüggésbe. Ugyanígy analógnak tekinthető a ringatásban és a táncban közös mozgás-elem is. A bacchikus őrzők táncának fölemlítése a VII. könyvben Dionysosnak a II. könyvben is többször hangsúlyozott szerepével állítható párhuzamba (666b–c, 672b–d). A lélek „meglágyítása” és így jobban formálhatóvá tétele a bor előidézte mámor áldásos hatásának eredménye (miközben a gyermekek eleve „lágú” lelkének esetében erre a mesterséges szerre nincsen szükség).

A *Törvények* VII. könyvében arra is kapunk magyarázatot, hogy pontosabban milyen folyamatok állnak a megnyugtató és kijózanító hatás háttérében. Ebben a magyarázatban a külső fizikai hatásra fellépő fiziológiai folyamatok hatnak a lélek mozgásaira: a lélek „szélcsendjét” idézik elő, s ennek eredményeképpen az álmatlanságban szenvedő gyerekek elalszanak, a bacchikus őrzők pedig „fölbrednek”, kijózanodván észhez térnek. Ez a magyarázat összefüggésbe hozható a *Timaios* elgondolásával, amely a lélek megzavarodott mozgásainak kiigazításában, összerendezésében fontos szerepet tulajdonít a ritmusnak és a harmóniának, vagyis a zenének és éneknek (47d–e). A *Törvények* II. könyve ugyan nem említi a *Timaios*-ban előadott elméletet, de a ritmus és a harmónia itt is kifejezetten a renddel kapcsolódik össze (653e–654a), s ezekhez még antropológiai és

– hol burkoltan, hol nyíltan megfogalmazott – pedagógiai mozzanat is társul (653e–654a, 664e–665a). A kartánc elméletében ezeken a helyeken ugyan nem a megzavarodott ritmus és harmónia helyreállításáról, hanem egyáltalán ezek létrehozásáról vagy legalábbis működésbe hozásáról és megerősítéséről van szó. Ugyanakkor a rendezett lélek erkölcsileg értékes tulajdonságai „lekövetésének”, vagyis reprezentációjuknak a ritmus és a harmónia közegében, valamint az eltévelyedett lelkek „helyes útra visszatérítésének” mint a kartánc hatásának a hátterében tartalmaz már erősebb, bár kimondatlan kapcsolatot tételezhetünk a *Timaios*ban előadottakkal (661c, 660a, 653b–d). Az *Államban* a zenei nevelésről mondtak egyértelműbben kapcsolatba hozhatók a *Törvények* VII. könyvének és a *Timaios*nak az elméletével. A ritmus és a harmónia itt többször is kifejtett módon a rendezettséggel kapcsolódik össze, és az is egyértelmű, hogy a műzsai művészet a jó ritmusnak és a szép harmóniának a lélekbe ültetésével fejti ki kedvező hatását (401d–402a; hasonlóan *Prótagoras* 326a–b).

Végül arra a kérdésre igyekeztem választ adni, hogy miképpen egyeztethető össze – a *Törvények* VII. és II. könyve között vont részleges analógia fontos részeként – a gyermek elalvása és a kartánc nagyon is aktív részvételt igénylő jellege. Ennek magyarázatához az ebbe az összefüggésbe Havelocktól bevezetett „hipnotikus transz” kifejezés *transz* mozzanatát hangsúlyoztam: az egyik tudatállapotból a másikba való átmenetet. Azt, hogy a „transz” megváltozott tudatállapota nagyon is összefüggésbe hozható a felébredéssel, józansággal, az öntudat megszerzésével vagy visszanyerésével, már a VII.

könyv elemzett részlete is mutatja: a bacchosi őrzöngők a zene és a tánc hatására felébrednek és magukhoz térnek. Ennek a folyamatnak a részletesebb leírását és részleges magyarázatát az *Ión*ban kapjuk meg. Itt ugyanis a megszállottság, az istentől való elteltség (*enthusiasmos*) állapota éppenséggel a felébredéssel, az öntudattal és a cselekvőkészséggel kerül oksági kapcsolatba (536b–c, 532b–c). Ezen kívül a VII. könyvben leírt bacchánsokhoz hasonlóan az *Ión* is említi a bacchikus és korybantikus őrzöngőket, mégpedig a költők és a rhapsódosok „megszállottságának” párhuzamaként (534a, 536c). Mindezek alapján a gyermekek elaltatásának és az őrzöngők felébresztésének példája a *Törvények* VII. könyvében ennek a sajátos túllépésnek, transzállapotnak a kétféle megvalósulásaként fogható fel. Ez pedig megteremti a lehetőségét annak is, hogy ezt a sajátos transzállapotot mint egyfajta zsongást relevánsnak tartsuk a *Törvények* II. könyvében elemzett kartánc esetére is. A ritmus és a harmónia a lelkeket ebbe a megváltozott tudatállapotba vonja, s a mozgás és a zene révén a „meglágyított” és „elvarázolt” lelkeket alakíthatóvá téve „vési be” a *polis* számára fontos értékeket.

A *Phaidros* egy helye ezt az egész bonyodalmas komplexumot enigmatikus tömörséggel, de mégis belső összefüggéseivel együtt és az eddig mondtak fényében világosan mutatja meg: amikor a Múzsáktól való megszállottság és örület „megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, akkor felébreszti, dalok meg a költészet egyéb módjának bacchosi mámorába vonja (ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα), s a régiek számtalan tettét magasztalván neveli a jövő nemzedékeket” (245a1–5).

Jegyzetek

A jelen tanulmány megírását az NKFI FK 128492, K 132113 és K 120375 számú pályázata, valamint az ELTE Tématerületi Kiválósági Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal keretében megvalósított pályázata (K 10109/19) támogatta.

- 1 A *Törvények* magyar fordítását mindenütt Platón 2008-ból veszem, helyenként apró módosítással.
- 2 Ezt a tételt és az egész bekezdés tartalmát részletesen kifejtettem itt: Simon 2019a.
- 3 A kartánc összes elemének ehhez a tökéletes integrációjához, a korábbi görög irodalomból vett példákön szemléltetve lásd Kurke 2013, 146–160.
- 4 Olsen 2017, 154. A kinezttikus empátia „az a folyamat, amelynek során a néző testileg és a mozgás érzékelése révén azonosul a táncos által előadott mozgással”. Lásd még Jackson 2016, 156–158.
- 5 Ennek részletes kifejtését lásd Simon 2019b.
- 6 Prauscello 2014, 105, 107.
- 7 Vö. még 665c2–5: „férfinak és gyerekeknek, szabadnak és szolgának, nőnek és férfinak, és egyáltalán az egész városnak az egész város számára szüntelen énekelnie kell ezeket a himnuszokat, mint a varázsenekeket”.
- 8 Kowalzig 2013, 173. Az elgondolás hátterében a Herington (1985) által bevezetett *song culture* (énekkultúra) fogalma áll; ehhez lásd Agócs 2016, illetve Agócs Péter írását a jelen számban is.
- 9 Gumbrecht 1988, 714; vö. Gumbrecht 2010, 69–76, 81–97.
- 10 Kurke 2013, 147.
- 11 Zumthor 1988, 707.

- 12 Gumbrecht 1988, 717. A zenére, ritmusra történő együttmozgás „harmonizáló” teljesítményéhez az orphikus *Argonautika* kapcsán lásd Beszkid Judit írását a jelen számban.
- 13 Kurke 2013, 132 (653c7–654a7-hez).
- 14 Gumbrecht 1988, 721–722.
- 15 739c7–d3: „ami természettől fogva saját tulajdona az embernek, az is valamiképp közös legyen, hogy például szemünk, fülünk, kezünk közösen lásson, halljon és cselekedjen, egybehangzóan helyeseljünk és szidjunk, merthogy mindannyian ugyanannak örülünk és ugyanazon szomorkodunk, és egyáltalán, hogy törvényei, amennyire csak lehet, eggyé forrasszák a várost”.
- 16 Kowalzig 2013, 172.
- 17 A szó mindenféle ide-oda mozgást, hintáz(tat)ást, ráz(kód)ást, sőt rengést (például földrengést) is jelent.
- 18 ἰόσεις helyett, F. H. Dale-t követve.
- 19 Itt a „tánc”, a „zene” és az „ének” is persze nagyon tágan (vagy épp szüken) értendő, nem a tragédiák vagy Pindaros kardalaihöz fogható komplexitású, pontosan kidolgozott művek szabályozott és kifinomult előadásáról van szó, hanem mindhárom elem erősen redukált színreviteléről, ami például az „ének” esetében aligha jelentett sokkal többet például Dionysos különböző neveinek kiáltás- vagy gajdolásszerű ismételtetésénél, vagy akár jelentésten szavak (hangsorok) félig-meddig artikulált vokalizációjánál. A nyelv redukált szerepét mutatja az is, hogy a bacchikus táncoknál az *aulos* mellett főként ütőhangszereket használtak (cintányér, kereplő, kasztanyett, csörgődob, dob, lásd Griffith 2019, 239, 23. jegyzet), s ez nem kedvez a finoman artikulált és cizellált ének párhuzamos megszólalásának. Az énekhang maga is inkább mint pusztá *phóné* jöhet itt számításba, amelynek a hangszerekével összevethető instrumentális szerepe van (Griffith 2019, 237). Min-

- denesetre valamiféle ritmus és dallam, mégpedig erős érzéki-afektív hatású ritmus és dallam része kellett hogy legyen ennek a „bacchikus kartáncnak” is. Griffith 2019.
- 20 Prauscello 2014, 143, 115. jegyzet. Vö. *Timaios* 67b–c, a hang és a hallás fiziológiai működéséről és (ezen alapuló) pszichológiai hatásának lehetőségéről, valamint Theophrastost (fr. 91 Wimmer) arról, hogy az összes érzék közül a hallásnak van a legnagyobb hatása az affektusokra (παθητικωτάτην).
- 21 A *kataleó* persze metonimikusan jelentheti egyszerűen azt is, hogy „elvarázsolni” (ti. eredetileg az aulos hatásával). Vö. *Az őrző Héraklész* 871 (itt hasonlóan átvitt értelemben szerepel a *choreuó* ige is). Hogy azonban Platón nagyon is *hallotta* az aulost a *kataleó*-ban, azt az *Allam* egy helye mutatja: „Ha valaki hagyja, hogy a zene az aulos hangjával betöltse őt (μουσική παρέχη καταυλεῖν), és a fülén, mint valami tölcserén keresztül eláraszsa a lelkét (καταχεῖν τῆς ψυχῆς διὰ τῶν ὠτῶν ὡσπερ διὰ χώνης) az imént említett édes, lágy és bánatos dallamokkal, és így a dal hatása alatt szomorú dúdolgatás és mámoros öröm között éli életét, az ilyen ember az indulat erejét, ha megvan benne, először csak meglágyítja, mint a vasat, s így használhatóvá válik, ami korábban használhatatlanul merev volt. De ha nem hagy föl ezzel, hanem átadja magát a bűvöletnek (κηληῖ), idővel már megolvasztja és cseppfolyóssá teszi, míg végül teljesen kiolvasztja, és ahogy az inakat szokás, teljesen kimetszi lelkéből az indulatot, és »lagymatag harcossá« csinál magából.” (411a; az *Allamból* származó idézeteket Platón 2014-ből veszem.) A hely az auditív érzékszervi hatás és a lelki átalakulás között is kapcsolatot teremt, s végül morális értéket is hozzárendel a folyamathoz – ezek a kapcsolatok a *Törvények* helyének értelmezéséhez is fontosak.
- 22 Kittler 2017, 37.
- 23 Kittler 2017, 38.
- 24 Ritoók 2009, 262–264.
- 25 Gorgias B11 10 (*epódé, thelgein, goeteia, mageia*), 14 (*ekgoetein*). Sőt, Platónnál, a *Menexenos*-ban, Sókratész a szónoki beszédnek is ilyen hatást tulajdonít (234c–235c): ez is elvarázsol (*goetein*), itt is fontos a beszéd fülbemászó zeneisége (*enaulos logos* és *phthongos*). Sókratész itt persze ironizál – de ez nem változtat azon, hogy ezt a szókincset használja. Vö. Dionysios Halikarnasseus *Dem.* 22, 6–13, aki arról számol be, hogy Démosthenész olvasása a legkülönbözőbb *pathosok*-ba ragadja magát és *enthusiasmos*-ba viszi, és úgy érzi magát, mint akik Kybelé-, korybantikus és hasonló rítusokban vesznek részt (τῶν τὰ μητρῶα καὶ τὰ κορυβαντικὰ καὶ ὅσα τούτοις παραπλήσιά ἐστι, τελουμένων).
- 26 Kowalzig 2013, 193.
- 27 Vagy ahogyan Schöpsdau (2003, 512) értelmezi, az „eksztázis valamennyi formájára” utal. Dionysioshoz, főként ritmus és ekstázis összefüggésében lásd You (1994, 367) megfogalmazását: „Dionysus, the most rhythmically gifted god of all Greek gods, may be the primordial Hellenic shaman of trance, transport, or ecstasy.” (A sámánizmussal való megfélemltetést mindenesetre a görög valóstörténeti irodalom túlnyomó részét vitatja.) Az őrző és a zene és tánc terapeutikus hatásának kapcsolatához a bacchikus és a korybantikus rítusban résztvevőknél lásd még Dodds 2002, 82–86, 312–313, 102. jegyzet; Ustinova 1992–1998, 508–509; Sourvinou-Inwood 2005, 237–238; Murray 1996, 115, 125; Schöpsdau 2003, 510–511.
- 28 Folch 2015, 215.
- 29 A *Törvények* II. könyvében felbukkanó εὐρυθμον szó a kartánc alkotóelemeire vonatkozik (655a6), tehát itt közvetlenül nem jön számításba, ahogyan a 795e6 sem, ahol az *eurythmia* egyáltalán a táncmozgás jellemzője lesz. Mindenesetre az nem egészen lényegtelen, hogy Platón ezeken a helyeken használja az *eurythmia* képzetét és magát a szót is. De lásd még ehhez távolabbról *Theaitétos* 153b–c, *Timaios* 88d–89a és 89e–90d a mozgás kedvező hatásáról általában (a *Timaios* 89a7–8 a hajón vagy kocsin ringatózást említi; vö. a *Törvények* fentebb idézett szakaszából [790c9] a hajózás képét), és Schöpsdau 2003, 507–508.
- 30 Folch 2015, 139.
- 31 Folch 2015, 140–150.
- 32 Prauscello 2014, 144–145. Ennek a hatásnak a pszichológiai feltételeihez lásd Kamtekar 2010, 140–141; a folyamat konkrét, bár a hiányzó szöveges evidenciák miatt csak föltételezhető lefutásához: 145.
- 33 A kép hasonló alkalmazásához lásd még *Phaidón* 84a7, *Timaios* 44b3.
- 34 England (1921, II. 241) föltételezése szerint olyan módon, hogy nagyobb ereje révén a tudatot (a figyelmet) a félelemről saját magára „irányítja”.
- 35 A *Timaios*-ból vett idézeteket Platón 1984 alapján hozom, helyenként adaptálva.
- 36 Az „alapvető ritmusok” (mint például a szívdobogás) biológiai jelenségéhez lásd You 1994, 375–376, 6. jegyzet.
- 37 A bekezdésben foglaltakat részletesebben lásd itt: Simon 2019c, 282–286, az ott használt irodalomból az itteni összefüggéshez fontos: Pelosi 2010, 74–81 (a zene lelket „harmonizál” hatásához) és Lautner 2005 (a hang fizikájához és a hallás fiziológiájához). Hang és ritmus jelentőségéhez Horatius költészetében – szemantikai (metapoétikai) és nem szemantikai (hangulati) összefüggésben egyaránt – lásd Korompay Eszter tanulmányát a jelen számban.
- 38 Bobonich 2002, 358.
- 39 Idézem a teljes szövegrészt: „De a zenetanárok sem cselekszenek másképpen: önmérsékletre (σωφροσύνη) szoktatják a gyermeket, s azért dolgoznak, nehogy az ifjú rossz útra tévedjen. Miután pedig elsajátította a gyermek a kitharajáték alapjait, újabb kiváló költők, a lírikusok (μελοποιῶν) műveivel ismertetik meg, melyeket kitharakísérettel adnak elő. A gyermeki lelket így rászorítják, hogy a ritmusokat és a harmóniákat is elsajátítsa (τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οικειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παιδῶν), hogy ezáltal az ifjak szelidebbé váljanak (ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾖσιν), s így jó hasznát látják majd a jó ritmusnak és a szép harmóniának, amely most még inkább sajátjukká lett (εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι), mind a szavak, mind a tettek mezején. Az ember élete ugyanis teljes egészében rászorul a jó ritmusra és a szép összhangra (πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται).” A fordítás Platón 2007 alapján, módosításokkal.
- 40 Havelock 1963, 147–149 (ritmus), 150–151 (tánc), 152 (a lelki feszültség feloldása a hipnotikus hatásban). Herington 1985, 13 (és 225, 19. jegyzet) elismeri, hogy amit a rhapsódos-előadás hatásáról mondani tud, az nem történeti evidencián, hanem „tapasztalati és szubjektív” megfigyeléseken alapul. Mindenesetre ezek a megfigyelések – főként a recitálás hatásának jellegét és intenzitását illetően – a Havelockéihoz nagyon hasonló eredményekre vezetnek őt is.
- 41 Ezért lehetséges egyáltalán az, hogy a kardalok ritmikai és harmóniai elemei is a megfelelő *kognitív* tartalom (669a–c) és *morális* hatás (670b–671a) ideológiai szempontjainak rendelődjenek alá. Ennek részletes reprezentációelméleti magyarázatához, az ábrázolás „helyességének” (*orthotés*) itt megjelenő követelményével összefüggésben, lásd Hatzistavrou 2011, 366–385; az ezzel kapcsolatos paradoxonokra is fölhívja a figyelmet Ferrari 1989, 106–107.
- 42 Ehhez lásd Havelock 1963, 152, 159–160; Herington 1985, 11–13, 39, 225, 19. jegyzet; Griffith 2019, 250, széles merítésű (nem görög) antropológiai anyag alapján.
- 43 Például: Ustinova 1992–1998; Griffith 2019, 249, 269.
- 44 Aristophanésnál a *Darászokban* (8–9) a korybantikus őrző és a Sabazios istenségtől jövő leküzdhetetlen álomosság között nem mutatkozik számottevő különbség. Sabazios is az entusziasztikus-orgiasztikus istenek közé tartozik (Griffith 2019, 237, az Aristophanés-helyhez 259).

- 45 Az *Iónnal* kapcsolatos megállapításokat részletesebben kifejttem itt: Simon 2020.
- 46 Ennek hátteréhez és kontextusához, Aristotelés hasonló gondolatait is referálva, a legfontosabb irodalom: Büttner 2011.
- 47 Platón 2000 alapján.
- 48 Ugyanezek a kifejezések olvashatók azokban a leírásokban, melyeket Sókratés a festészet (532e7–533a5), a szobrászat (533a6–b4), s végül a zenei és a rhapsódosi előadás (533b5–c3) példája kapcsán ad.
- 49 Ennyiben nincs igaza Griffithnek (2019, 260–261), amikor a korybantikus (enthusziasztikus) „örjöngés” platóni példáit csakis negatív hangsúllyal értelmezi.
- 50 Ez nemcsak az *Iónban* figyelhető meg, hanem – a *Törvények* ebben a tanulmányban tárgyalt helyén kívül – a *Phaidrosban* (228b–d) és *A lakomában* is (215c–e; vö. Griffith 2019, 262–263). A vonatkozó szóhasználat lazaságának szempontjából Platón nem különbözik más antik szerzőktől, akik úgyszintén nem tettek szisztematikus különbséget a korybantikus és a „bacchikus” rítusok között. Lásd Griffith 2019, 245 (Aristotelés), 254, 257 (Euripidés), 258 (Strabón), 259 (Aristophanés); Griffith összefoglalóan enthusziasztikus-orgiasztikus performanszként beszél róluk. Jellegzetességeik összefoglalásához lásd Griffith 2019, 237, 266. A keveredés már Pindarosnál jelen van (fr. 70b5–11, Strabón X. 3, 13; Burkert 2011, 275). A megszállottság föltevése, amely a korybantikus és a bacchikus rítusoknak is konstitutív eleme lenne, összevethető a *Törvények* II. könyvének azokkal a megfogalmazásaival, ahol az istenek aktív jelenlétéről van szó a kartáncban (igy például 653d5: μετὰ θεῶν; 654a1: τοῦς θεοῦς συγχορευτῶς).
- 51 Még egyszer: Dodds 2002, 82–86; Murray 1996, 115, 125; Ustinova 1992–1998, 508–509; újabban: Wasmuth 2015, 74; Griffith 2019, 253. A felfogás megjelenik később Pseudo-Longinosnál is: *A fenséges* 39, 2, együtt a zene és a ritmus szenvedélyt keltő és elvarázsoló hatásával.
- 52 Legalábbis ezt a lehetőséget veti föl Schlesier 2006, 58–59; Bremmer (2014, 27–28) éppen a tánc mozzanatában látja a lehetséges kapcsolatot az eleusisi és a samothrakéi misztériumok, valamint a korybantikus rítusok között. Platón másutt is használja a misztériumvallások beavatásának nyelvezetét, például a *Phaidros* 248a–250c-ben, az „égbolt fölötti tájba” való bepillantás erejét és hatásait érzékeltetendő. Ugyanitt a *maniáról* is szó van, mégpedig éppen a szépség hatásával összefüggésben: 249d–e. Mindazonáltal Burkert (2011, 249) szerint már maga a dionysosi *mania* is elsődlegesen nem az „Abirren des Wahns”-t jelölte, hanem a „Steigerung der selbsterlebten »geistigen Kraft«”-ot (vö. Frisk 1960–1972, s. v. *mainomai* és *menos*).
- 53 Ezt a párhuzamot erősítheti az is, hogy Platón a *Törvényekben* is a költészetet enthusziasztikus eredetét vallja (719c–e). A megszállott költő tevékenységét azonban, ahogyan erről korábban már volt szó, a dionysosi kart alkotó korosabb férfiaknak kell felügyelniük és szükség esetén kiigazítaniuk (669c–670b, 670c–e).
- 54 Szemben Folch 2015, 216–219 véleményével, aki a bacchikus gyógyító rítus relevanciáját a Platón által leírt kartánc szempontjából teljességgel elveti.
- 55 Platón 2005 alapján, módosítva.
- 56 Nietzsche 1912, 139–145.

Bibliográfia

- Agócs P. 2016. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lirájában”: *Ókor* 15/3, 3–13.
- Bobonich, Ch. 2002. *Plato's Utopia Recast. His Later Ethics and Politics*. Oxford.
- Bremmer, J. 2014. *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Berlin–Boston.
- Burkert, W. 2011. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart.
- Büttner, S. 2011. „Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues”: P. Destrée – F.-G. Herrmann (szerk.): *Plato and the Poets*. Leiden, 111–129.
- Dodds, E. R. 2002. *A görögység és az irracionális*. Ford. Hajdu P. Budapest (eredetileg: *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1951).
- England, E. B. 1921. *The Laws of Plato*. I–II. Manchester.
- Ferrari, G. R. F. 1989. „Plato and Poetry”: G. A. Kennedy (szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism*. I. Cambridge, 92–148.
- Folch, M. 2015. *The City and the Stage. Performance, Genre, and Gender in Plato's Laws*. Oxford.
- Frisk, H. 1960–1972. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. I–III. Heidelberg.
- Griffith, M. 2019. „Is Korybantic Performance a (Lyric) Genre?": M. Foster – L. Kurke – N. Weiss (szerk.): *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*. Leiden–Boston, 231–270.
- Gumbrecht, H. U. 1988. „Rhythmus und Sinn”: Gumbrecht–Pfeiffer 1988, 714–729.
- Gumbrecht, H. U. – Pfeiffer, K. L. (szerk.) 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main.
- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítása*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Hatzistavrou, A. 2011. „'Correctness' and Poetic Knowledge. Choric Poetry in the Laws”: P. Destrée – F.-G. Herrmann (szerk.): *Plato and the Poets*. Leiden–Boston, 361–386.
- Havelock, E. A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, MA – London.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Jackson, L. 2016. „Greater Than Logos? Kinaesthetic Empathy and Mass Persuasion in The Chorus of Plato's Laws”: E. Sanders – M. Johncock (szerk.): *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart, 147–163.
- Kamtekar, R. 2010. „Psychology and the Inculcation of Virtue in Plato's Laws”: C. Bobonich (szerk.): *Plato's Laws*. Cambridge, 127–148.
- Kittler, F. 2017. „Lullaby of Birdland” (ford. Smid R.): *Prae* 2017/3, 24–39.
- Kowalzig, B. 2013. „Broken Rhythms in Plato's Laws. Materialising Social Time in The Chorus”: Peponi 2013, 171–211.
- Kurke, L. 2013. „Imagining Choralit. Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues”: Peponi 2013, 123–170.
- Lautner, P. 2005. „The *Timaos* on Sounds and Hearing”: *Rhizai* 2, 235–253.
- Murray, P. 1996. *Plato on Poetry*. Cambridge.
- Nietzsche, Fr. 1912. „Geschichte der griechischen Literatur (Dritter Theil)”: uő: *Philologica. Zweiter Band. Unveröffentlichtes zur Literaturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik* (Nietzsche's Werke XVIII, szerk. O. Crusius). Leipzig, 129–198.
- Olsen, S. 2017. „Kinesthetic *Choreia*. Empathy, Memory, and Dance in Ancient Greece”: *Classical Philology* 112, 153–174.
- Pelosi, F. 2010. *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge.
- Peponi, A.-E. (szerk.) 2013. *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge.

- Platón 1984. *Timaiosz*. Ford. Kövendi Dénes. *Platón összes művei* III. Európa, Budapest.
- Platón 2000. *Ión. Menexenosz*. Ford. Kövendi D. (*Menexenosz*), Ritoók Zs. (*Ión*). Budapest.
- Platón 2005. *Phaidrosz*. Kövendi D. fordítását átdolgozta Simon A. Budapest.
- Platón 2007. *Prótagorasz*. Faragó L. fordítását átdolgozta Bárány I. Budapest.
- Platón 2008. *Törvények*. Kövendi D. fordítását átdolgozta Bolonyai G. Budapest.
- Platón 2014. *Állam*. Szabó M. fordítását átdolgozta Steiger K. Budapest.
- Prauscello, L. 2014. *Performing Citizenship in Plato's Laws*. Cambridge.
- Ritoók Zs. 2009. „A költészet és a művészet értelmezése a korai görög epikában” (ford. Kozák D.): uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 259–274.
- Schlesier, R. 2006. „Platons Erfindung des wahnsinnigen Dichters. Ekstasis und Enthusiasmus als poetisch-religiöse Erfahrung”: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 51/1, 45–60.
- Schöpsdau, K. 2003. *Platon: Nomoi (Gesetze). Buch IV–VII*. Göttingen.
- Simon A. 2019a. „Platón a ritmus szerepéről a kartáncban”: *Publicationes Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica* 23/1, 208–215.
- Simon A. 2019b. „Az önmagát elvarázsoló polisz. Platón a kartánc politikai szerepéről”: Laczkó S. (szerk.): *Lábjegyzetek Platónhoz 17. A polisz*. Szeged, 64–72.
- Simon A. 2019c. „Platon und die Politik des Rhythmus”: Halász, H. – Lőrincz, Cs. (szerk.): *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*. Bielefeld, 267–294.
- Simon A. 2020. „»A műzsák leleménye« Platón *Ión* című dialógusában”: Kicsák L. – Széplaky G. (szerk.): *A feltalálás vágya és igérete. Tanulmányok az invencióról*. Budapest, 25–40.
- Sourvinou-Inwood, C. 2005. *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*. Stockholm.
- Ustinova, Y. 1992–1998. „Corybantism. The Nature and Role of an Ecstatic Cult in the Greek Polis”: *Horos* 10–12, 503–520.
- Wasmuth, E. 2015. „ὄσπερ οἱ κορυβαντιῶντες. The Corybantic Rites in Plato's Dialogues”: *Classical Quarterly* 65, 69–84.
- You, H. 1994. „Defining Rhythm. Aspects of an Anthropology of Rhythm”: *Culture, Medicine and Psychiatry* 18, 361–384.
- Zumthor, P. 1988. „Körper und Performanz”: *Gumbrecht–Pfeiffer* 1988, 703–713.