

Bolonyai Gábor az ELTE BTK Görög Tanszékének vezetője. Kutatási területe az antik rétorika és irodalom, valamint a görög kultúra reneszánsz kori recepciója.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Az athéni Kancsók napja és Virágünnep (2024/1).

„Tán túl öregnek tartasz?” Kancsónapi ünneplés Aristophanés *Acharnaibeliak* című komédiájában

Bolonyai Gábor

Aristophanés Kr. e. 426-ban bemutatott komédiája a legfontosabb kortárs szöveg, amely a Kancsónapra (*Choes*), az *Anthestéria*, azaz a Virágünnep második napjára reflektál. A kép, amit nyújt, töredezett, az alábbiakban is három, egymással lazán összefüggő kérdésről lesz szó. Először arról, hogyan és miért kerül sor egyáltalán a Kancsónapra. A második kérdés egy kardal antistrófájához kapcsolódik, amelyet az acharnaibeli öregek adnak elő, miközben a főszereplő készülődik az ünnepre. Hogyan kell elképzelnünk a színészi játékot, amíg a Kar a Kibékülés istennőjéhez beszél? A harmadik kérdés ennek az antistrófának egy sajátos metaforájából indul ki, amely az emberi szexualitást a faültetéssel hozza közös nevezőre. Mindhárom esetben egy olyan részletre szeretném felhívni a figyelmet, mely közvetve vagy közvetlenül a fákhöz és a fakultúrához kötődik, és a tavasz kezdetén megtartott Dionysos-ünnep egy eddig kevésbé vizsgált oldalára világít rá.

1. Apró falatok parázson

A *Choes* megünneplésére a darab utolsó harmadában kerül sor. A cselekmény első harmadában Dikaiopolis, egy vidéki *démos*ból származó polgár megelégedi, hogy a népgyűlés nem hajlandó békét kötni a spártaiakkal, ezért külön megállapodást köt maga és családja számára. A szerződést megszentelő borral azonnal szülőfalujában terem, és belekezd a hat éve halogatott Falusi *Dionysia* ünneplésébe.¹ Az első rítus, a *phallophoria* még rendben le is zajlik, de aztán közbelép a háborúpárti Acharnai öregjeiből álló Kar. Az Attika északi határán fekvő *démos* lakói azért támogatják a háborút, mert elégtételt akarnak venni a spártaiakon, akik folyamatosan betörnek a földjeikre és kivágják szőlőiket. Dikaiopolis végül az öregek szeneskosarának túsul ejtésével (az öregek ugyanis faszén-szállításból élnek) és a háború igaz történetével meggyőzi őket, hogy ebből a háborúból csak az elit húz hasznot: a közpénzen élő követek és katonai vezetők. Elkergeti a háború ügyének képviselőit, odahívott Lamachos hadvezért is, majd hatályon kívül helyezi a kereskedelmi embargót, és árucseré formájában szabad piacot nyit az „ellenséges” szomszédok számára. A darab középső harmadában Dikaiopolis beszerzi az összes hiánycikket, amit addig nélkülözni volt kénytelen. A harmadik rész a frissen vett madarak és angolna megsütésével kezdődik, ami fokozatosan össznépi ünnepé terebélyesedik borívó versennyel és verseny utáni mulatozással (jóllehet a *polis* továbbra is háborúban áll az ellenséggel).²

A darab fiktív világában a szokásosnál is szabadabban igazodik a tér és az idő a szereplők igényeihez.³ Dikaiopolisnak, ha kell, azonnal a Falusi *Dionysia* napját mutatja a naptár; ha kell, egy pillanat alatt Euripidés házában terem. Nagyjából így kerül sor a *Choes*re is.⁴ Először akkor szerzünk tudomást róla, amikor Lamachos, azaz a háború elszánt híve azzal küldi el szolgáját Dikaiopolishoz, hogy finom ételeket vegyen tőle Kancsónapra: a madarakért egy drachmát ajánl, az angolnáért hármat.⁵



3. kép: Szabadtéri *kómos*-jelenet, a baloldali fiú kancsóval és fáklyával a kezében, ételkosárral a hátán, Kr. e. 425–375 k., *chus*, Oxford Ashmolean Museum AN 1920.101.

Forrás: carc.ox.ac.uk



4. kép: A fiatal szolga vállán ételkosár, *chus*, Kr. e. 450–400 k. Athén, Agora Múzeum P 18799.

Forrás: ascscs.net

koszorúzásának és Dionysos részére történő felajánlásának rítusát,¹² Aristophanés egy szöveghelye,¹³ valamint a *chus*-ábrázolások viszont egyértelműen arra mutatnak, hogy életkori megkorlátozások nélkül, valamennyi gyerek részt vett az ünnepen, a földön kúszó csecsemőktől kezdve¹⁴ az iskolásokon keresztül a felnőtt kor küszöbére érkezett kamaszokig.¹⁵ A parázs kezelését Dikaiopolis valószínűleg háromévesnél nagyobb gyerekekre bízta, mindenesetre a hangsúly azon van, hogy a magánbéke megünneplésébe a gyerekeit is bevonja.

Lamachos szintén magának szeretne venni húst, vagyis családi körben megvalósuló sütés-főzés képe jelenhet meg lelki szeme előtt. Reményeiben azonban, háborúpárti lévén, csalódnia kell. A későbbiekben aztán az ünnep menetrendje még kétszer is bővül. Az ünnep kiterjesztését a többi polgár kezdeményezi, akik bár békét sem kötöttek, angolnájuk sincs, mégis elismerik – mintegy a közösség nevében – Dikaiopolis ideológiai győzelmét: a Dionysos-ünnepnek valóban fontosabbak, mint a háború. Előbb a borívó versenyt, az ünnep legfontosabb eseményét jelenti be valaki (1000–1003), végül Dionysos papja hívja magához *symposionra* Dikaiopolist, kosarastul, kancsóstul (1026–1033).

2. Színészi játék az acharnaibeli öregek és a Kibékülés istennője között

Visszatérve az előkészületekhez és egyúttal rátérve a második pontra: miközben Dikaiopolis bent a házban tisztítja a madarakat, a Kar két allegorikus istenalakról kezd énekelni. A Háborút örökre kitiltja a házából, a Kibékülés istennőjét, Diallagét, Aphrodité és a Charisok társát boldogan üdvözlí, és ahogy ez más komédiákban is megessik pozitív fogalmat vonzó alakban megtestesítő istennőkkel: az öreg szénégetők Kara kikezd a lányal:

*Oh te, deli Küpris és a gyönyörű Kelleme társrokona,
Békelány,*

Hogy' lehete szép alakod' annyira felejtenem!*

* tkp. *arcod* (πρόσωπον)

Vajha veled egy oly Eros engem egyesítne már,

*Mint ama virágkoszorus, írva fali képeken!**

* tkp. *festett* (γεγραμμένος)

988–992

A jelenetet azonban eltérően képzelik az értelmezők: egyesek szerint csupán a Kar képzeletében játszódik le, míg mások – elsősorban a megszólítás és köszöntés nyelviileg is megragadható ténye alapján¹⁶ – azt feltételezik, hogy Diallagé ténylegesen is a színpadra lép. A kommentátorok többsége csak annyit jegyez meg, hogy a Kibékülés vagy Békekötés istennője a *Lysistratében* személyesen is fellép mint néma szereplő, és ebből a szembeállításból arra következtethetünk, hogy szerintük ezúttal nem jelenik meg a színen.¹⁷ Hasonlóképp *ex silentio* következtethetünk Chris Carey álláspontjára is, aki *Staging Allegory* című tanulmányában Aristophanés valamennyi színpadra lépő allegorikus istenalakját sorra veszi, de az *Acharnaibeli* Diallagét említetlenül hagyja.¹⁸ Henderson pedig erotikus fantáziálásnak nevezi a kardal szavait.¹⁹ A kommentátorok közül csak néhányan vetik föl óvatosan annak lehetőségét, hogy



5. kép: Két gyerek a maga ünnepi gyerekasztalát rendezi; a baloldali fiú az áldozati loccsantás mozdulatát végzi, a jobboldali valószínűleg további süteményt vagy gyümölcsöt hoz a tálcáján. Kr. e. 425–400 k., chus, British Museum 1869,0614.2. Forrás: britishmuseum.org

Diallagé személyesen is megjelent a színen. Elsőként Elmsley jegyzi meg 1809-es kiadásában: *fortasse inducebatur muta persona Diallagés*.²⁰

Diallagé megszólítása után, ami elősorban isteni személye iránti tiszteletet fejez ki, a Kar az istennő arcára tekint, és a viszontlátás miatti örömét fejezi ki, ahogy ez egy hosszú távollét utáni köszönéskor szokás. A köszönés azonban mégsem egészen szokványos: a Kar nem egyszerűen Diallagé visszatérésének és személyének örül, hanem elfelejtett szépségére csodálkozik rá – ezzel a nyílt dicsérrel valójában bókol neki. Következő mondatával folytatja az udvarlást. Egy óvatos óhajto mondattal tesz neki ajánlatot: „bárcsak egy Erós egyesítene minket, téged és engem!” (a „festett Erós” jelentésére később térek majd rá). A folytatásból aztán kiderül, hogy az óhajto valójában indirekt lánykérésnek szánta. A következő sorban ugyanis a Kar méltatlankodva veti Diallagé szemére, hogy igazságtalanul könyvelte el őt vén öregembernek – a felháborodást nehéz volna mással magyarázni, mint hogy Diallagé elutasította a Kar közeledését.²¹ Az elutasítás felhergeli az öregek megsértett férfiasságát.

Amit előzőleg finom és bevett eufemizmussal (ξυναγάγοι = ’egyesít, összeházásit’) nevezett meg,²² azt most egy metaforával fejezi ki „Még kitelik tőlem is e három ölelés azért.” (994) A sokféle jelentésű προσβάλλω ige – Arany fordításában: ölelés – itteni (azaz προσ- igekötős) használatát nehéz pontosan



6. kép „egy oly Erosz, mint ama virágkoszorús” – *lutrophoros*, Kr. e. 425–375 k., Tampa, Museum of Art, 86.78. Forrás: carc.ox.ac.uk

beazonosítani, bár maga az alapige (βάλλω = ’üt, csap, ver’) gyakran előfordul szexuális aktusra, főként a behatolás durva vagy erőszakos mozzanatára.²³ Ha tárgyatlanul értjük, leginkább a katonai asszociációkat keltő ’rátamad’, ’ráveti magát’ értelem kiterjesztése képzelhető el, de egy késői szövegben (a *Lovagok* 517-hez tartozó egyik Aristophanés-*scholion*ban) előfordul ’megkönyékez, kikezd’ jelentésben is. Ha viszont tárgyas használatát vesszük alapul odaértendő tárggyal, akkor szóba jöhet a ’beveri neki’ (pl. az ἐμβάλλειν = ’hajót megcsáhányoz’ szleng kifejezés mintájára), vagy a ’leteperi, földhöz vágja’ (egy szintén bevett, szexuális tartalmú birkózási metafora variációjaképp). A rákövetkező hasonlatsor alapján annyi biztos, hogy a Kar fizikai ereje fáradhatatlanságával dicsekszik és egyszersmind fenyegetőzik. Ennek a megváltozott hangnemennek tükrében válik igazán érthetővé az előbbi hivatkozás a koszorús Erós-képekre. A kommentátorok és fordítók általában úgy értik, hogy a koszorút a fején viseli Erós (az ἔχων valóban jelentheti ezt).²⁴ Érzésem szerint inkább másról lehet szó: a Kar Erósnak egy olyan ábrázolásmódjára hivatkozik, amelyben a menyasszonynak átnyújt vagy fölötte tart egy virágfüzért (lásd 6. és 7. kép); az ἔχων jelentése tehát ’kezébe tartva’.

Az 5. század második felében népszerűvé vált ikonográfiai sémával kapcsolatban Sutton azt emeli ki, hogy Erós alakja és mozdulata a házasodó felek közötti érzelmi vonzalom kölcsönösségét és gyengédségét hangsúlyozza, és a házasság „romantikus átalakulásával” van összefüggésben.²⁵ Az öreg szeneslegények lelki szemei előtt tehát először egy ilyen kölcsönös vonzalmon alapuló, romantikus nász eszményi képe lebeg,²⁶ a gálans hangnembről azonban rögtön durva fenyegetésre váltanak, amikor Diallagé visszautasítja közeledésüket.

Milyen interakciókra következethetünk tehát az antistrófa szövege alapján? Az első két sorban a Kar arra reagál, hogy Diallagé a háza elé borítja a lepucolt madártollakat. Diallagé



7. kép: Volutakratér-töredék, Kr. e. 425–375 k. Potenza, Museo Potenza 54622. Forrás: carc.ox.ac.uk

nagyjából ekkor jelenhet meg a színen, mert a Kar következő sorai már őt üdvözlnek. Egyre határozottabb közeledésüket aztán az istennő valamilyen becsmérő vagy lekicsinylő gesztussal elutasítja, a Kar pedig fenyegetve-dicsekedve megvédi férfi önértékét. Az istennő erre adott reakciójára már nincs utalás a szövegben, az antistrófa végére tehát Diallagé eltűnik.

És hogyan kell elképzelnünk a színpadi játékot, a táncterén éneklő kar kommunikációját a Kibékülés istennőjével? A problémával mindössze néhány fordító foglalkozott érintőlegesen, zárójeles színpadi utasítás formájában fogalmazva meg elképzelését. Kétféle megoldás vetődött föl. Sommerstein úgy képzei, Diallagé az égből száll alá a színházi gépezettel, mint a tragédia istenei, csak éppen az istennőt ezúttal nem teszik le a skéné tetejére, hanem a levegőben lebeg a kardal végéig.²⁷ A másik elképzelés szerint (Theodoridis fordításában) azt követően, hogy a hulladék kiöntése után Dikaiopolis visszamegy a házba, még egyszer kinyitja a ház ajtaját és kiengedi rajta Diallagét a ház elé, aki egy mosolygó köszönés erejéig ott marad, majd visszatér a házba.²⁸

A levegőben lebegés ötlete túlságosan nagyszabásúnak tűnik a néhány soros jelenéshez, ráadásul a *deus ex machina* alkalmazására többnyire utalnak a szereplők. Itt viszont egyetlen szóból sem lehet erre következtetni. Az ajtón kísétálás ötlete mindenképp jobb megoldást kínál. Ugyanakkor ennek is vannak nehézségei. A szövegben arra semmi sem utal, hogy Dika-

iopolis kinyitná az ajtót és kieresztené rajta isteni menyasszonyát, és ami a legfontosabb: a cselekménynek ezen a pontján, vagyis az ünnepi lakoma elkészítése előtt nem világos Dikaiopolis motivációja: miért akarná már most az ifjú feleségét a nyilvánosság elé bocsátani? Egy ilyen feltételezett bemutatás ráadásul nem csak az időzítése miatt volna furcsa, de amiatt is, hogy Dikaiopolis szó nélkül ereszti ki a nyilvánosság elé a lányt, ez a szótlanúság ellentétes magával a bemutatás gesztusával.

A fenti problémák egyike sem merül föl, ha egy harmadik forgatókönyv szerint képzeljük el a történeteket: az istennő a ház ablakában jelenik meg, önszántából és valószínűleg ura tudta nélkül, és onnan néz ki az új lakóhelye és környezete iránti kíváncsi és kacér érdeklődéssel. Az ablakból vagy a félig nyitott ajtóból kikukucskáló nő motívuma, akár a házfalak közé zárt feleségről van szó, akár a kuncsaftjaira leső hetéráról, jól ismert motívum az ókomédiában (sőt nagyon távoli gyökekre nyúlik vissza).²⁹ A *nők ünnepe* parabázisában, amikor a Karvezető a nők leértékelésének igazságtalan gyakorlatát ostromozza, egyebek mellett arra az ellentmondásra mutat rá, hogy miközben a nők megítélése negatív, mégis minden férfi kíváncsi rájuk; példaként a ház ablakán keresztül történő érintkezés szokását említve:

... az ablakból ha kipillantunk (παράκοπτομεν),
a „gonoszt” kiki látni szeretné,
S ha pirulva megint visszahúzódott, még jobban vágyik
az újra

Netalán kikukucscsáló „gonoszt” meglátni.

A *nők ünnepe* 796–798

Az érvelés egyik humoros – önmagát cáfoló – ellentmondása persze az, hogy a házból kipillantó nő, akit a Karvezető igyekszik ártatlannak és szemérmesnek beállítani, valójában a hetérákhoz hasonlóan viselkedik. Hasonlóképp a ház emeleti ablakán keresztül folyik a társalgás férfiak és nők között A *nőuralomban* is, ahol a nők uralta új világban valamennyi nő a hetérák módjára fogadja „férjét”, miután az ablakon keresztül megegyezett a számára szimpatikus férfival, női riválisait pedig eltávolította az útból (lásd 952–997, kül. 962–963).³⁰

Az emeleti ablak színpadi térbe való bevonására nem maradt ránk kortárs képi ábrázolás, néhány Kr. e. 4. századi dél-italiai vázáké azonban olyan komédia-jelenetet ábrázol, ahol hasonló drámai szituáció keretében látható egy-egy női alak az emeleti ablakban.³¹ Közülük két – Asteasnak tulajdonított – paestumi harangkratér, mely ugyanazt a témát dolgozza föl némi eltéréssel (8. és 9. kép), különösen jó párhuzamként szolgálhat az aristophanési jelenethez. Mindkét képen egy idősebb férfi közelít meg létrán egy emeleti ablakból kitekintő és kezét finoman az ablakpárkányon pihentető hölgyet.³² A londoni példányon az öregnek, aki már az ablak aljáig mászott föl a létrán, egy szolgálta tart fáklyát. A vatikáni vázán az ősz hajú öreg még csak viszi a létrát (nyakába akasztva). Segítőjét utazópálcája és kalapja alapján egyértelműen Hermésszel lehet azonosítani. Az ő személye miatt szokás arra is következtetni, hogy az idősebb figura nem más, mint Zeus. A hölgy beazonosítása némileg bizonytalanabb. Winckelmann Alkménével azonosította, és ezt az értelmezést ma is elég sokan elfogadják,³³ de többben óvatosan más lehetőségek előtt is nyitva hagyják az utat,



8. kép: Hetéra az ablakban, dél-itáliai (Paestum), Asteasnak tulajdonított harangkratér, Kr. e. 360–340 k., British Museum 1865,0103.27. Forrás: britishmuseum.org



9. kép: Dél-itáliai (Paestum), Asteasnak tulajdonított harangkratér, Kr. e. 350–340 k., Vatikán U 19, 17106. Forrás: museivaticani.va

mindenesetre komoly alternatíva egyelőre nem vetődött föl.³⁴ A másik jelenet szereplőinek kiléte vitatott.

A két-két férfi öltözetéből ítélve viszont az biztosan kijelenthető, hogy mindkét kratér komédia-jelenetet ábrázol (egészen pontosan a komédia dél-itáliai változatának egy-egy részletét),³⁵ mert mindketten jellegzetes komédia-jelmezt, hatalmas feneket és pocakot, valamint lekonyuló *phallos*t viselnek.

Az ablakon kihajolás „szakszava” a komédiában³⁶ és azon kívül³⁷ is: παρακύπτω, azaz ’előredől, kihajol’. A színpadi

mozgást tehát úgy kell elképzelnünk a második strófa alatt, hogy Diallagé nagyjából akkor jelenik meg az ablakban, amikor a madártollak ház elé dobása után (erre reflektál a Kar az első strófában a 987-ik sorban) Dikaiopolis bent a házban további előkészületeket tesz a következő jelenet fő eseményéhez: a hússütéshez. Az „ablakos *epiphánia*” jól magyarázhatja azt is, hogy a Kar miért csak az istennő arcára tesz megjegyzést – merthogy csak ezt látja belőle. Más néma női szereplők esetében a színészek a ruhájukat és más testrészeiket is méregetik, összhangban azzal, hogy ezek az istennők teljesen meztelenül vagy lenge öltözetben lépnek a színpadra. Velük szemben viszont Diallagénak csak az arcáról derül ki, hogy vonzó, ugyanakkor az ablakon való kitekintése kellően „hetérés” ahhoz, hogy a többi ledér istennő rokona lehessen.³⁸ Egy igazán tisztességes nő a társadalmi normák szerint egy pillanatra sem lehelkedhetne ki a házból, a komédia hagyományai viszont épp azt kívánják meg, hogy a békét megtestesítő istennő mindenki számára vonzó és mindenkivel szemben hívó legyen.

Ez a színpadi megoldás a szöveggel is egyszerűbben és természetesebben egyeztethető össze: az istennő részletekbe menő megszólítása és köszöntése csak személyes jelenlét esetén nyeri el igazi értelmét, maga a kardal műfaja, valamint a színpadi mozgásra való reflexió hiánya pedig amellől szól, hogy Diallagé sem kísérettel, sem egyedül nem vonul be a játéktérre és nem távozik a második strófa elhangzása alatt. Az ablakban viszont képes megjeleníteni egyik pillanatról a másikra, folyamatosan látható marad a Kar számára, a kardal végén pedig hasonló gyorsasággal tud eltűnni. Az ablakon kihajolásnak végül lehet szimbolikus üzenete is: a színpadi látvány nyelvén fogalmazza meg a mű alapgondolatát, ti. hogy a Kibékülés istennője csak annak a házába költözik és csak azé lesz, aki megkötötte a békét a spártaikkal.

3. Szexuális virágnyelv

Ezzel elérkeztünk a harmadik témánkhoz. A fiatalemberekkel szemben látni, mozdulni, megszólalni képtelen öregek (amilyenek a parabázisban mutatják magukat) a fiatal istennővel szemben egycsapásra életerejük fantasztikus mérvű megnövekedését érzik.

Vagy te öregelsz nagyon is – úgy-e bizony – engemet?

Még kitelik tőlem is e három ölelés azért:*

* tkp. *odacsapnálak* (προσβαλῆν)

*Egyike: hogy a lugasok hosszú sorait nyitom,**

* tkp. *szőlősort húzok* (ἐλάσαι)

*Másika: hogy ápolom az új figejövéseket,**

* tkp. *fűgefacsemetéket mellé*

Vége: az olajfa művelést ez öreg érti jól,*

* tkp. csemegeszlő-sort

Mellyel az egész teleket én ha beszegem körül,*

* tkp. és olajfákat a telek köré

Lesz mivel kenődni újhold ünnepén neked s nekem.

993–999

A virágnyelven előadott bizonygatás központi eleme, melyből a képtelen nagyotmondás humora ered, az *ἐλαύνω* ige. A tárgyasán többnyire 'hajt, vezet', tárgyatlanul '(kocsin vagy hajón) utazik' jelentésű ige ezúttal tárgyas (a különféle facsemeték állnak mellette tárgyesetben), és a kontextusból adódóan a szö szerkezet fák ültetését kell, hogy kifejezze.³⁹ A névátvitel logikája ugyanakkor nem teljesen nyilvánvaló. A legvalószínűbb értelmezés szerint a kiindulópontot az ige '(barázdát, falat, kerítést) húz' értelmű használata adja, és ennek mintájára értendő a kifejezés '(szőlősort) húz' értelemben; ahol a közös jelentésmozzanat: 'folytonos előre haladás közben valamilyen sort hoz létre'.⁴⁰ A szőlősort azonban nem barázdaszerűen árkot ásva telepítették, hanem gödröket kellett egymás után kiásni, külön-külön, mintegy három láb mélyre,⁴¹ a füge- és olajfákat még mélyebbre. Az *ἐλαύνω* ige így egészen pontosan azt sugallja, az öregek folyamatosan és könnyedén haladva ássák ki az egyes gödröket egymás után, vagyis olyan gyors tempóban, mintha csak barázdát húznának. Ráadásul nem is egyszer, hanem háromszor, sőt négyszer is, mert két szőlő- és egy fügefásor után ráadásképp még egy olajfasort is telepítenek a kert köré.⁴²

A női test és a föld, illetve a férfi test és a földműves szer szám megfeleltetésén alapuló hasonlat a részleteket illetően is jól működik: ha egy szőlősort telepítése egy „ölelést” fejez ki, akkor egy-egy gödör kiásása egy-egy lökő mozdulatnak feleltethető meg.⁴³ Az idő tényezőjét is figyelembe véve azonban (és az *ἐλαύνω*-metafora épp a folyamatosságot és gyorsaságot emeli ki), rögtön a fantasztikum világába csöppenünk. A két művelet elvégzése nyilvánvalóan nagyon eltérő időmennyiséget igényel. A kemény attikai földben egyetlen gödör kiásása biztosan eltart egy félórát, egy fásor ültetése pedig – a facsemeték számától függően – akár egy-két napot is. Az öregek persze nyilván épp azt akarják sugallni, hogy olyan erőt éreznek magukban, hogy azzal akár három (négy) sor gyümölcsfát is telepíteni tudnának egyhuzamban. A virágnyelvi ambivalenciának köszönhetően azonban a harsány dicsekvés a visszajára is fordítható. Innen nézve minden százszorosan lelassul: egy-egy aktus addig tart, ameddig egy szőlősort telepítése, egy-egy penetráció pedig addig, amíg egy-egy ültetögödör kiásása.

A metafora, így közelről vizsgálva és számszerűsítve az egyes részleteit, inkább csak a profán oldalát mutatja, és vaskos vagy pikáns viccnek hat. A groteszkül óriásira növekedett szexuális potencia képzeete azonban nem ismeretlen a komédia műfajában és általában a

görög antropológiai-mitológiai gondolkodásban. Az élőlények elképzelt nagy rendszerében létezik egy olyan lény, amelynek viselkedését épp ez az emberi és isteni szemmel nézve aránytalanul nagyfokú szexualitás jellemez, az ehhez szükséges különlegesen nagyméretű nemi szervvel együtt. Az acharnaiabeli öreg szeneslegények, ha csak szóban és képzeletben is, de a szatírok erejét érzik „tagjaikban”. A háromszoros bevetésre való képesség emlegetése az őket visszautasító istennő előtt annak a vázaképekről jól ismert jelenetnek a párja, ahol szatírok hatalmas méretű *phallus erectusszal* kergetnek (többnyire sikertelenül) előlük menekülő nimfákat. Az öregek szatírrá válása még az átalakulás módjában is „szatírszerű”:⁴⁴ a gáláns udvarlás választékos nyelvéről hirtelen és váratlanul váltanak át – François Lissarrague kifejezésével: *décalage* (szakadás, ugrás, ficam) révén⁴⁵ – a szexuális beszélők durva kétértelműségére.

Kétségtelen, hogy ez a váltás lehetne még radikálisabb is. Talán a Kar vereségével függ össze, hogy az *agón*ban győztes Dikaiopolis ifjú feleségével szemben az öregek nem váltanak át teljesen nyílt, azaz tabuszavakat is használó obszcén nyelvezetre, de talán egyéb szempontok is mérséklő hatással lehettek a nyelvhasználatukra. A szénégető szőlősgazdák és a Béke-istennő meghiúsult nászát bemutató mini-jelenetnek ugyanis vannak egyéb oldalai is. A történelmi-politikai aspektusát fentebb már említettem. A nász ugyanakkor, ahogy erre többen rámutattak már, a *hieros gamos*nak is egy sajátos formája, amelynek során egy halandó és egy halhatatlan lény egyesülése az egész emberi közösség boldogulását biztosítja a szimpatetikus mágia szokásos logikája szerint. Jelen esetben a násznak a kultúrnövények új életre keltésében is kulcsszerepe van, ahhoz a szent házassághoz hasonlóan, amelyet Dionysos az *archón basileus* feleségével köt rituálisan épp az *Ant-hestéria* ünnepén.⁴⁶ A növényültetés aktusa ugyanakkor más mitikus történetekkel is párhuzamba állítható, közülük csupán egyet említenék, két verzióban.



10. kép: Dionysos maszkja szelelőlapáton (*liknon*), *chus*, Kr. e. 430–420 k., Eretria-festő, Athén NAM, BS 318. Forrás: carc.ox.ac.uk

*S szépfonatú Démétér is mikor Íasziónnal,
engedvén szive vágyának, szerelembe vegyült el
háromszor-fölszántott földön* (νειῶ ἐνι τριπόλῳ).
Odysseia V. 125–127, ford. Devecseri Gábor

*Démétér, a nagy istennő, így hozta világra
Plútoszt, Íaszión héroszt szerelemmel ölelve,
Kréta kövér földjén, háromszor vont ekenyomban*
(νειῶ ἐνι τριπόλῳ).

Hésiodos: *Istenek születése* 969–971,
ford. Trencsényi-Waldapfel Imre

Démétér és a halandó Iasió nászából Plutos, a Gazdagság istene születik meg. A történet egyfelől pont a fordítottja az arisztophanésinek: Démétér a kezdeményező fél, másfelől szintén tartalmazza a háromszorosság, pontosabban a háromszoros szántás motívumát (a Démétér-Iasió nász tükrében az ἐλάσαι ’barázdát húz’ jelentése is funkciót kap: a szent szántások sorába emeli a faültetést).

A szőlőtövek ültetése a szőlő feltalálásának mítoszát is felidézhetik, valamint az élettelen fadarab formájában tisztelt Dionysos alakját is.⁴⁷ A fákkal együtt élő és a fákat felhasználó emberi kultúra gondolata az egész művön végigvonul elsősorban a faszén-termelésből (vö. 581–584 és 667–669) és -szállításból (213), valamint szőlőművelésből élő („szőlőnk kivágva” 183, lásd még 233 és 984)⁴⁸ Acharnaiban lakó öregek jóvoltából. Nekik még közvetlen közük van mind az erdőhöz, mind a nemesített gyümölcsfákhoz: nevelik, gondozzák, feldolgozzák őket, de ők viszik a földtől elszakadt városiaknak is a *symposionok* egyik nélkülözhetetlen kellékét: a sütéshez szükséges faszenet (lásd 34, 891), azt az energiaforrást, ami a nyers hús vagy hal (670) metamorfózisát viszi végbe a rost-sütőn. Az acharnaibeliek már nevükben is mutatják a fákhöz fűződő szoros kapcsolatukat: egyiküket Juharosnak, másikukat



12. Szudáni szelelőlapát, Hornimann Museum, 6.12.65/311.
Forrás: cms-live.thehorniman.net

Magyaltölgyesinek, a harmadikat Paráznak hívják (581–584). A kemény fákkal végzett munka testüket is megkeményítette: az előlük futó békekövet „kérges, szivos, tölgykemény Marathon-bajnokok”-nak írja le őket (181). Amikor pedig Dikaiopolis túsul ejti szeneskosarukat (λάρκος, 333), a kosárban fekvő faszenet a csecsemő Orestéshez hasonlóan gyermekükként (332, 336, lásd még 348–351) és legfőbb kincsükként féltik, felidézve, ahogyan Euripidész tragédiájában Télephos elrabolja Orestést, hogy megzsarolja vele Agamemnónt.

Ezen a ponton felvetődhet egy másik, bölcsőbe rejtett csecsemő párhuzama is. Éppen két *chus*-ábrázolás az első forrásunk arra (10. és 11. kép), hogy Dionysost szintén fektették isteni bölcsőbe, nádból font *liknon*-ba, azaz gabonarostába (12. kép). A növényi létezés kiinduló- és végpontját jelentő, a föld nélkül élettelen magot a két kép tanúsága szerint az *Anthestéria* ünnepén Dionysos-maszk képviselte, később a Dionysos-misztériumokban *phallos* alakjában rejtegették az istent.

A faszénben rejlő erőt a kartáncuk előadásához is felhasználják a szénégetők. Az izmos, tenyeres-talpas parasztlányként elképzelt Múzsától (665–666) a faparázból kipattanó szikra módjára kéri az ihletet (667–669).⁴⁹ Dikaiopolis lángra kapó parázshoz (Aranyánál: „tüzes zsaratnak”, 321) hasonlítja az ellene támadó öregeket. Hasonlóan szoros kapcsolat fűzi őket a szőlőművelésnél használt karókhöz és cölöpökhöz. Még Dikaiopolis ellenfeleként, a háború híveként a karókhöz hasonlatos nyilakká (230) és lándzsákká akarnak válni, hogy az árulót leöljék, a darab végén a háborúba vonuló Lamachos szőlőkarókon fog megbotlani és bokáját kificamítani.

A fában lakozó erőt nem csak a szénégetők és faszénszállítók ismertették közelről (és jóval közelebb-ről, mint a faszenet többnyire csak sütéshez használó városiak), hanem mindazok a kétkezi munkások is, akik faszénnel dolgoztak: fazekasok, kovácsok. Arról tudomásom szerint nincs írott forrásunk, mivel magyarázta a közvélekedés a fák keménységét és a kemény fa tűztápláló képes-



11. kép: Dionysos maszkja, Epimétheus, *liknon*, Prométheus, *chus*, Kr. e. 430–420 k.,
Athén, 3. Ephoria, 3500. Forrás: Schmidt 2005, 184



13. kép: Kézművesek olvasztókemence előtt, *chus*, Kr. e. 430–420 k., Athén, Agora Museum, P 15210.
Forrás: asc.sa.net

ségét, mai fogalmainkkal: energiahordozó-képességét, de nem tűnik lehetetlennek, hogy Dionysos vegetatív erejével hozhaták összefüggésbe, akinek mind a fákhoz, mind a tűzhez fűződő kapcsolata jól dokumentált. Ezt a feltételezést támaszthatja alá két korabeli kancsó-ábrázolás (11. és 13. kép), amelyen az említett rokonszakhák képviselői jelennek meg rituális kontextusban. A két szertartás pontos menetét nem ismerjük, és nem is

olvashatjuk ki egyértelműen a képekről, de mivel mindkét képen megjelenik a kancsó, az ünnep emblémája, az a következtetés kellően megalapozottnak tűnik, hogy a képek a Kancsónap sajátos megünneplését ábrázolják. Arról tanúskodnak, hogy ezek a tűzzel és tüzelővel dolgozó kézművesek a maguk módján tisztelték meg Dionysost a *Choes* napján, a maguk sajátos identitásának megfelelően, a komoly fizikai munka testnyomorító következményeit magukon viselve.

A mai Pireus utcában talált vázán⁵⁰ (11. kép) különösen szembeszökő a faágak jelenléte. Prométheust mutatja (a fazekasok és a tűz védőistenét) munkásruhában, gyérült hajjal, tömpe orral, szinte barbár ábrázattal,⁵¹ amint egy friss gallyal tesz valamilyen rituális mozdulatot az előbb említett *liknon* felett; az oltárra tett maszkot, a *liknont*, az előtte álló Epimétheus fejét, valamint saját homlokát is leveles ágak díszítik.

A másik képen (13. kép) egy groteszkül eltorzult arcú meseterember mutat egy áldozati kosárra, csillagmintás ünneplőbe van öltözve, a kosarat egy erősen kopaszodó alak tartja a kezében, maradék haja csimbókokba tapadt össze, feltehetőleg a segédje. A két kovács két munkaeszközéről azonosítható: jobbra egy fémolvasztó kemence látható, kettőjük között egy üllő. Ezen a képen nincsenek friss ágak, és az sem biztos, hogy a kemencének köze van Dionysoshoz, akinek a kovácsok áldozni készülnek, de ha mégis van ilyen összekötő kapocs, a legkézenfekvőbbnek a faszén tűnik. Az acharnaiabeli öreg szeneslegények, a magukat Prométheus utódainak tartó cserépégető fazekasok, valamint a vaskohászok ugyanabba a társadalmi rétegbe tartoztak, a *banausos* munkáknak egy sajátos típusát képviselték, amelyhez hatalmas mennyiségű faszénre, hatalmas erejű tűz előállítására és rettentően nagy fizikai erőre volt szükség. A három velük kapcsolatos forrás (a két képi és egy írott emlék) együttesen azt mutatja, hogy ezen a Dionysos-ünnepen nem csak a szabadok és szolgák, felnőttek és gyerekek, férfiak és nők, városiak és vidékiek közti elválasztó falak szüntek meg, hanem a kétkezi melósok integrációja is megtörtént.

Jegyzetek

- 1 Az *Acharnaiabeliek* és egyes Dionysos-ünnepek kapcsolatát Habash (1995) tárgyalja a legrészletesebben, az *Anthesztéria* elemeinek átvételéről lásd Bowie 1993, 35–39.
- 2 1073–1079, az ellentétéhez lásd Fisher 1990, 40–41.
- 3 Russo 1994, 60–64.
- 4 A *Choes*-ről lásd Deubner 1932, 96–112; van Hoorn 1951, 30–35; Pickard-Cambridge 1968², 10–12; Burkert 1972, 239–249; Kerényi 1976, 290–296 és 302–315; Parke 1977, 108–116; Simon 1983, 92–99; Burkert 1985, 237–242; Hamilton 1992, 10–33; Parke 2005, 290–316.
- 5 A dráma szövegét (ahogy a többi mű címét is) Arany János fordításában idézem, lapszélre írt értelmező kiegészítésekkel. A fordítási eltérésekről bővebben lásd Bolonyai 2024a, 821–822 és 832–836.
- 6 A kancsókon (*chus*) látható kosarábrázolásokhoz lásd Schmidt 2005, 169–172.
- 7 A kancsó az ünnepi borívó verseny emblémájaként jelenik meg a kancsóábrázolások túlnyomó többségén.
- 8 A roston sült ételeknek ezt a vonását emeli ki a Kar is (χλιαρὰ κατεσθίειν = 'azon melegében lenyelhető, bekapható', 975). Ez a megjegyzés akkor hangzik el, amikor a Kar (és a közönség)

- arra számít, hogy Dikaiopolis – Lamachos elutasítását követően – egyedül fogja az ünnepi lakomát elfogyasztani. Az ünnep csak később terebélyesedik össznépivé, és ekkor kerül majd sor a megsütött ételek kosárba tételére is (lásd 1000–1003 és 1026–1033).
- 9 Olson 2002, 296 egy más jellegű tréfát sejt Dikaiopolis szavaiban; szerinte a „jutalom” beígéréssel inkább csak motiválja a gyerekeket, hogy szívesen hozzák ki a faszénre, amire valójában csak Dikaiopolisnak van szüksége. Ez az értelmezés lehetségesnek tűnik, de azzal a megszorítással, hogy a gyerekek csak akkor motiválhatók egy ilyen ígérettel, ha örülnek annak, és egyáltalán lehetségesnek tartják, hogy övék lesz a faszén, azaz részt vehetnek a sütésben.
- 10 A szolgák szintén részt vettek a Kancsónap megünneplésében (Kallimachos a szolgák fehér napos ünnepéről beszél, lásd 178.2 Pfeiffer, valamint Habash 1995, 571), de a mostani segédkezésük nincs ezzel összefüggésben, egyszerűen szolgai státusukból következik.
- 11 Seiffert 2011, 108–138.
- 12 „*Anthesztérión* havában a harmadik életévükben járó fiúkat virágokkal koszorúzzák” (*Hőstörténet* 35.9, Preseka Diotima fordítása).

- 13 Aristophanés *Nők ünnepe* c. darabjában (689–691) a nők közé titokban elvegyülő Mnésilochos, leleplezésétől tartva, egy nő kisgyermekét (παῖδιον) a melléről (ἀπὸ τοῦ τῆθους) ragadja el túsul. Amikor kiderül, hogy a baba valójában egy borostömlő (730–734), Mnésilochos gúnyos kétértelműséggel érdeklődik az „életkora” (valójában térfogata) iránt (746): *Ἐς ἄνδρα ἢ γυναικαὶ τρεῖς χοαὶς ἢ τέτταρας*;). A kérdés a nő perspektíváját elfogadva így érthető: „És három vagy négy kancsónapon (*choes*) vett eddig részt?” A Mnésilochos által sugallt értelem szerint viszont így: „És három vagy négy kancsó [1 *choé* = 3,28 liter] fér bele?” A kérdésnek csak úgy van értelme, ha a gyerekek rendszeresen részt vettek az ünnepen, éspedig nagyon kicsi – még karon ülő – koruktól kezdve.
- 14 A kancsókra festett csecsemőábrázolásokat vizsgálja az *Ókor* előző előtti számában megjelent tanulmány (Bolonyai 2024b).
- 15 Erre a következtetésre jut a képek alapos és átfogó elemzése alapján Schmidt 2005, 201–206, valamint korábban Hamilton 1992, 72–73, 81 és 121.
- 16 A Háborút nem szólítja meg *vocativusszal*.
- 17 Explicit módon az általam ismert kommentárok egyike sem állítja ezt, de többek megfogalmazásából erre az álláspontra lehet következtetni. Pl. Mastromarco 1983 és Olson 2002 is szembeállítja a *Lysistraté* rokon jelenetével, ahol Diallagé szintén szerepel, de ott – hangsúlyozzák – ténylegesen is megjelenik a színpadon; a szembeállítás azt sugallja, Diallagé ezúttal nem látható a színen.
- 18 Carey 2017. Hasonlóképp értelmezhető Zweig 1992, valamint Mastromarco 2019 hallgatása is, akik a meztelenül színpadra lépő, néma női szereplőkről (*Mute nude female*, ill. *Sexy mutes*) írva, nem tárgyalják az *Acharnaibeli*ekben említett Diallagé alakját.
- 19 Henderson 1991², 142.
- 20 Hasonlóképp Rennie 1909: „Probably some mute figure is here brought upon the stage”, Van Daele (Coulon 1923 kiadásában): „Une femme apparait, portant les attributs de la Paix”, Bartlett 2020: „a young woman appears on stage, accompanied by female attendants.” Thiery 1997 óvatosabban fogalmaz, inkább képzeletbeli figurának tartja, nem zárva ki annak lehetőségét sem, hogy egy néma szereplőben testet is öltött: „Diallagé est ici une personification indirecte de la Réconciliation (à moins qu’elle ne fasse une apparition sur scène sans la forme d’une belle jeune fille)”.
- 21 A perfectumi alak ráadásul végleges döntést sugall; talán nem függetlenül attól, hogy előzőleg a parabázisban (676–718) a Kar azt a társadalmi problémát veszi elő, hogy a fiatalok annyira agresszíven lépnek föl a bíróságokon, hogy az idősebbek teljesen lebénulnak velük szemben: szavak helyett csak cuppogó-nyammogó hangok szűrődnek át összeszorított ajkaikon, mint csecsemőknek szopás közben – a súlyos esélyegyenlőtlenségre pedig azt a megoldást javasolják, hogy a perek ezentúl korosztályok szerint folyjanak, öregeket csak öregek vádolhassanak be, ezzel a javaslattal nyilvánvalóan kiírva magukat a felnőtt polgárok köréből.
- 22 Az epikus és klasszikus kori prózában is használatos kifejezés a nászra és a házasságkötésre, lásd LSJ 4. jelentés.
- 23 Lásd Henderson 1991², 121, 124, 170, valamint az ’ütés’-t kifejező egyéb szinonimákat 170–173.
- 24 Bergler 1760 fordítása: „amor aliquis rosis coronatus”; Van Daele (Coulon 1923): „(un Éros) qui est peint couronné de fleurs”; Thiery 1997: „un Éros couronné de fleurs”, Droysen 1835: „(Eros) dem ein Kranz die Stirn umflicht”; Lauriola 2008: „un Eros coronato di fiori”, Bartlett 2020: „(Eros) wearing a wreath of flowers.”
- 25 Sutton 1997/1998, 34–37 és 43–44.
- 26 A menyasszonynak és/vagy vőlegénynek koszorút nyújtó Erös gyakran (bár nem mindig) maga is koszorút visel, a szövegben szereplő ἔχων participium így ezen az alapon is érthető kétféleképp, ’tartva’ és ’viselve’ jelentésben egyaránt.
- 27 „A beautiful woman comes out of heaven like a goddess in tragedy, and remains suspended in mid-air while the Chorus complete their song” (Sommerstein 1973).
- 28 „Dicaeopolis’ door opens once again and this time a woman, the personification of Peace comes and stands in front of it. ... Peace smiles appreciatively and goes back inside.” (Theodoridis 2009)
- 29 Fauth 1967, 359–360 szerint a szokás asszír eredetű, amely a görögöknél a ciprusi Aphrodité-kultusz révén honosodott meg, lásd még Schauenburg 1972, 1–15. Graham 1998 azt feltételezi, hogy egy Kr. e. 6. századi thasosi – ablakok használatát korlátozó – törvény célpontja egy kikötői bordélyház lehetett.
- 30 Pollux szerint az emeleti ablak (διστεγία) az a része a komédia díszleteként funkcionáló színpadi háznak, amelyen keresztül „a bordélytulajdonosok figyelnek, vénasszonyok vagy nőszemélyek lenéznek” (Poll. IV. 130 ἐν δὲ κομῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοὶ τι κατοπτέουσιν ἢ γράδια ἢ γύναια καταβλέπει). Vitruvius szerint is olyan magánházak mutat a komédia színpadképe, amelynek van ablaka (V. 6. 9). Az ablak egyéb aristophanészi használatához lásd még *Darázskok* 379 és *Felhők* 1495–1502. A tragikus szövegekben nincs szövegszerű utalás arra, hogy bevonták volna a palota ablakait a színészi játékbá (ellentétben a palotatetővel), az ehhez köthető képi ábrázolásokat lásd Taplin 2007, 143–147, 203–204 és 266–267.
- 31 Wieseler 1851, 58–59, Trendall 1967, 35 és 46, Konstantakos 2019, 65 és Revermann 2019, 1014.
- 32 A két vázakep legközelebbi rokona egy Pythónnak tulajdonított, Kr. e. 340–330-ra datált harangkráter, amelyen egy fiatalember jelenik meg (létra nélkül) egy hölgy ablaka alatt (Würzburg MvWM H 5771). A motívum „komédiászzerű” (vagyis nem feltétlenül színpadot ábrázoló) jelenetekben is előfordul a dél-itáliai vázakon, ilyenkor indokoltabbnak tűnik „keretről”, mintsem házablakról beszélni, lásd Kárpáti 2019, 14 és 19. Ezúton szeretném megköszönni Kárpáti Andrásnak a paestumi vázákkal kapcsolatos kiegészítéseit.
- 33 Wieseler 1851, 58, Trendall 1936, 39 és 1987, 124, Simon 2004, 118.
- 34 Green 2012, 323 egyszerűen „lánynak” („a girl”) nevezi, Todisco 2012, 383 szintén tartózkodik a női személy azonosításától („bus-to femminile alla finestra”).
- 35 Lásd Trendall 1967, 35 és 46. A dél-itáliai vázakepeken ábrázolt komédiatípust korábban gyakran azonosították a *phylax* műfajával, lásd pl. Trendall 1967, a legutóbbi évtizedekben erősen kétséggé vált ez a megfeleltetés, ennek okairól és hátteréről lásd Kárpáti 2019, 15.
- 36 *Darázskok* 178, *Nőuralom* 924, *Béke* 982 és 985.
- 37 Theokritos 3.7, Septuaginta, *Énekek éneke* 2.9, *Példabeszédek* könyve 7.6.
- 38 Plutarchos *Beszélgetések Erősről* (*Amatorius*) c. művében (766C) arról tesz említést, hogy a „kikukucsáló” jelző Aphrodité mellékeve volt Cipruson (τὴν ἐν Κύπρῳ Παρὰκούπτουσαν). Az istennőnek ez az aspektusa nyilvánvalóan a szent prostitúció intézményéhez köthető, és nagy valószínűséggel végsősoron asszír eredetű, lásd Fauth 1967. Maga az ablakon kikandikálás szokása természetesen velejárója olyan társadalmi berendezkedéseknek, ahol a nőket igyekeznek elzárni a közösségi terektől (a mediterrán kultúrák többsége ilyen volt), lásd Smith 2016, 165.
- 39 A scholion a φρεθεῖν szóval adja vissza (*schol. Ach.* 995). A gyümölcsfák telepítése mellesleg a koratavaszi munkák közé tartozik, tehát az Anthestéria idején épp aktuális volt.
- 40 Ez a jelentés már a homérosi eposzokban is megjelenik; pl. *Od.* VIII. 113-ban kerítés, *Od.* VII. 9-ben fal felhúzására, további párhuzamos helyeket lásd még Blaydes 1845, 126. A metaforát ugyanakkor nem mindenki érti teljesen így. Henderson 1991², 162 szerint a névátvitel alapját a ’(valamibe) belehajt, (valami mélyére) hatol’ képzete („notion of driving down into”) adja, ha-

- sonlóan az ige *κατα-* igekötős alakjához, amely a legyűrés mozanatával kiegészülve még határozottabban fejezi ki a behatolás képzetét. A metafora lényegét illetően ugyanakkor teljes az értelmezői konszenzus: ültetést, facsemetének való gödör kiásását fejezi ki.
- 41 Xenophón szerint a szőlőtőveknek legfeljebb három láb mélyre szókták a gödröket kiásni (*A gazdálkodásról* 19.3), míg a *Geoponica* szerzője szerint legalább négy lábra tanácsos leásni (V. 12.1), a kérdésről lásd Cikán 2017, 321–323.
- 42 A *Madarak* egy párhuzamos szöveghelye (1256) alapján elképzelhető, hogy valamilyen meglévő – öregedő férfiak megtépzott tekintélyének visszaszerzésére irányuló – szexuális agresszióval fenyegető fordulat is meghúzódik a háttérben. A *Madarakban* szintén egy öreg ember (a főszereplő Peisthetairos) félemlít meg egy nőt (Íris istennőt) azzal, hogy „öreg létére is olyan kemény – Arany fordításában: – az éke (tkp. úgy föláll nekem), hogy háromszor is be tudom verni” (οὐτὼ γέρων ὦν στυόμεναι τριέμβολον).
- 43 A facsemete leásásának motívuma Longosnál is előfordul szexuális kétértelműséggel (III. 29.2), lásd Cikán 2017, 334.
- 44 Vö. Aristotelész: *Poétika* 1449 a21.
- 45 Lissarrague 2013, 33. Hasonló stilisztikai és képi „fícam” figyelhető meg az *Acharnaibeli* egy korábbi pontján is szintén egy menyasszonyköszöntő és nász dal keretében (241–246). Dikaiopolis saját lányához intézett emelkedett hangú, fiktív köszöntőjében (*makarismos*) a beteljesülés boldog pillanatát váratlanul a görény szellentésével társítja, a szöveghely részletesebb értelmezését lásd Bolonyai 2024a, 766–767.
- 46 Burkert 1972, 255–262.
- 47 „A földművesek is úgy tisztelik Dionysost, hogy egy magától kinőtt tősarjat (αὐτοφυῆς πρέμνον) szúrnak le a kertben, a maguk paraszti szobraként” (Tyrosi Maximos, *Előadások* 2.1: *Állítsunk-e szobrokat az isteneknek?*). Egy másik történet nem ember és isten nászáról szól, hanem a szőlőtő születését meséli el, az emberi és növényi világ egyesülésének egy rokon esetét: „A milétosi Hekataios szerint a szőlőt Aitoliában találták föl, idézem: Orestheusnak, Deukalión fiának, aki a királyság megszerzése miatt ment Aitoliába, az egyik kutyája egy fatörzset (στέλεχος) szült. Orestheus elásatta a fát, ebből pedig egy szőlővessző hajtott ki rengeteg fűrtel, ezért a fiát is Phytiosnak, Hajtásnak nevezte el. Az ő fia lett Oineus, aki szintén a szőlőről kapta a nevét (merthogy az őseink *oiné*-nek mondták a szőlőt), Oineustól pedig Aitolos született.” (Athénaios 2.35a-b = I F 15 FGrHist.) A mítosz másik verzióját Pausanias őrizte meg (X. 38.1): Orestheusnak, Deukalión fiának, aki ennek a földnek (= Ozolis) királya volt, egyik kutyája kutyakölyök helyett fatuskót (ξύλον) ellett. A monda szerint Orestheus ezt a fadarabot elásatta, és tavasszal egy szőlővessző hajtott ki belőle, az itt lakó nép pedig a fadarabból sarjadt szőlőtőke ágairól (ὄζοι) kapta a nevét. (Muraközy Gyula fordítása)
- 48 A szőlőtőkék és karók kivágása egyaránt érinti őket és Dikaiopolist is (984); a darab fikciója szerint mindenki szőlőskert-tulajdonos.
- 49 Olson 1991, 418 szerint az acharnaibeli öregek tevékenysége csak a faszén-szállításra korlátozódott, a faszénégetésre nincs közvetlen utalás a szövegben. Ez valóban nem hangzik el explicit módon, de a Parázs beszélőnév (lásd fentebb), valamint az invokációban megidézett Múza alakja amellest szól, hogy az öregek a tűzzel és a fa égetésével is foglalkoztak.
- 50 Első közlése Tzachou-Alexandri 1997.
- 51 Ritter 2009, 28 „egyszerű kézművesek”-nek nevezi őket. Lásd még Schmidt 2005, 184–186.

Bibliográfia

Fordítás

Philostratos, *Hőstörténet*. Ford. Bolonyai G. és mások: Uő. – Hajdu P. (szerk.) 2011. *Szemtanúk a trójai háborúról. Krétai Dictys, Frigiai Dares és Philostratosz szövegei*. Budapest, 161–227.

Szakirodalom

- Bartlett, R. C. 2020. *Against Demagogues: What Aristophanes Can Teach us about the Perils of Populism and the Fate of Democracy, New Translations of the Acharnians and the Knights*. Oakland.
- Bergler, S. 1760. *Aristophanis Comoediae undecim Graece et Latine*. Leiden.
- Blaydes, F. H. 1845. *Aristophanis Acharnenses*. London.
- Bolonyai G. 2024a. *Arany János művei. Aristophanész fordítások 2*. Budapest.
- Bolonyai G. 2024b. „Az athéni Kancsók napja és Virágünnep”: *Ókor* 23, 1–21.
- Bowie, A. M. 1993. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge.
- Burkert, W. 1972. *Homo Necans*. Berlin.
- Burkert, W. 1985. *Greek Religion*. Translated by J. Raffan. Cambridge (Mass.).
- Carey, C. 2017. „Staging Allegory”: Fountalakis, A. – Markantonatos, A. – Vasilaros, G. (szerk.): *Theatre World, Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy* [Studies in Honour of G. Xanthakis-Karamanos]. Berlin–New York, 49–64.
- Cikán, O. 2017. „Eingegrabener Wein, gewinnbringende Syrinx: zum Humor des Longos und einem Übersetzungsproblem (I, 19 und III, 29)”: *Listy filologické* 140, 315–341.
- Coulon, V. 1923. Uő (kiad.) – Van Daele, H. (ford.): *Aristophane, I. Les Acharniens – Les Cavaliers – Les Nuées*. Paris.
- Deubner, L. 1932. *Attische Feste*. Berlin.
- Droysen, J. G. 1835. *Aristophanes, Werke, I*. Berlin.
- Elmsley, P. 1809. *Aristophanis Acharnenses*. Oxford.
- Fauth, W. 1967. „Aphrodite Parakypstusa”: Mainz. *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*. Wiesbaden, 331–437.
- Fisher, N. R. E., 1993. „Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes’ ‘Acharnians’”: *Greece & Rome* 40, 31–47.
- Graham, A. J. 1998. „The Woman at the Window: Observations on the ‘Stele from the Harbour’ of Thasos”: *Journal of Hellenic Studies* 118, 22–40.
- Green, J. R. 2012. „Comic Vases in South Italy: Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language”: K. Bosher (szerk.): *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge, 289–342.
- Habash, M. 1995. „Two Complementary Festivals in Aristophanes’ Acharnians”: *The American Journal of Philology*, 116, 559–577.
- Hamilton, R. 1992. *Choes and Anthesteria*. Michigan.
- Henderson, J. 1991² [1975¹]. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford.
- Hoorn, G. van, 1951. *Choes and Anthesteria*. Leiden.
- Kárpáti A. 2019. „Táncra penderített komédiás. Megjegyzések az Antik Gyűjtemény új paestumi vázájához”: *Ókor* 18, 3–20.
- Kerényi K. 1976. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life* (ford. Manheim, R.). Princeton.
- Konstantakos, I. 2019: „Adultery”: Sommerstein 2019, 18.
- Lauriola, R. 2008. *Aristofane: Gli Acharnesi*. Milano.

- Lissarrague, F. 2013. *La cité des satyres: Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*. Paris.
- Mastromarco, G. 1983. *Aristofane, Commedie, I. Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace*. Torino.
- Mastromarco, G. 2019: „Sexy Mutes”: Sommerstein 2019, 865.
- Olson, S. D. 1991. „Firewood and Charcoal in Classical Athens. Hesperia”: *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 60, 411–420.
- Olson, S. D. 2002. *Aristophanes, Acharnians*. Oxford.
- Parke, H. W. 1977. *Festivals of the Athenians*. London.
- Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*. Oxford.
- Pickard-Cambridge, A. W. 1968². *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford.
- Rennie, W. 1909. *Aristophanes, The Acharnians*. London.
- Revermann, M. 2019: „Windows”: Sommerstein 2019, 1014.
- Ritter, S. 2009. „Dionysos és az emberi világ az athéni vázafestészetben. A Lénaia-vázák és ikonográfiai kapcsolataik” (ford. Böröczki T.): *Ókor* 8, 24–32.
- Russo, C. F. 1994. *Aristophanes: An Author for the Stage*. London–New York.
- Schauenburg, K. 1972. „Frauen im Fenster”: *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 79, 1–15.
- Schmidt, S. 2005. *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jh. v. Chr.* Berlin.
- Seifert, M. 2011. *Dazugehören: Kinder in Kulte und Festen von Oikos und Phratie: Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.* Stuttgart.
- Simon, E. 1983. *Festivals of Attica: An Archeological Commentary*. Wisconsin.
- Simon, E. 2004. „The Paestan Painter Asteas”: C. Marconi (szerk.): *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Leiden–Boston, 113–122.
- Smith, A. 2016. „Looking Inside on the Outside of a Pot”: Grazebrook, A. – Tsagirikis, B. (szerk.): *Houses of Ill Repute: The Archaeology of Brothels, Houses, and Taverns in the Greek World*. Philadelphia, 143–168.
- Sommerstein, A. H. 1973. *Aristophanes. Lysistrata. Acharnians. The Clouds*. Harmondsworth.
- Sommerstein, A. H. (szerk.) 2019. *The Encyclopedia of Greek Comedy*. 1–3 [h. n.].
- Sutton, R. F., Jr. 1997/1998. „Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens”: *The Journal of the Walters Art Gallery* 55/56, 27–48.
- Taplin, O. 2007. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*. Los Angeles.
- Theodoridis, G. 2009. *Aristophanes. Volume 4. Wealth and Acharnians*. [h. n.]
- Thiercy, P. 1997. *Aristophane, Théâtre complet*. Paris.
- Trendall, A.D. 1936. *Paestan Pottery*. London.
- Trendall, A.D. 1967. *Phlyax Vases*. London.
- Trendall, A.D. 1987. *The Red Figured Vases of Paestum*. London.
- Tzahou-Alexandri, O. 1997. „Απεικονίσεις των Ανθεστηρίων και ο χος της Οδοῦ Πειραιώς του ζωγράφου της Ερέτριας”: Oakley, J. – Coulson, W. – Pelagia, O. (szerk.): *Athenian Potters and Painters: the Conference Proceedings*. Oxford, 473–490.
- Wieseler, F. 1851. *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*. Göttingen.
- Zweig, B. 1992. „The Mute Nude Female Characters in Aristophanes’ Plays”: Richlin, A. (szerk.): *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Oxford, 73–89.