

Agócs Péter a University College London Görög és Latin Tanszékének oktatója. Fő kutatási területe a görög líra.

E-mail: p.agocs@ucl.ac.uk

ORCID: 0000-0002-1250-9141

**Absztrakt:** A tanulmány Pindaros és Bacchylidés néhány töredékes *epinikion*ját és *skolion*ját vizsgálja abból a szempontból, miként helyezik el magukat a symposion képzeletbeli terében. A szövegek nemcsak a konkrét történeti eseményeket és helyszíneket idézik meg, hanem olyan textuális keretkezéssel élnek, amely az „itt és most” deiktikus dimenzióit hangsúlyozza, és egyúttal a költői hagyományhoz való viszonyukat is jelzi. A tanulmány különbséget tesz a történeti előadás és a szövegben létrehozott előadási kontextus között, és amellett érvel, hogy utóbbi fikciós volta épp az *epinikion* újrafelhasználhatóságának és műfaji önreflexiójának záloga. A szerző rámutat, hogy a symposion mint kulturális toposz és nem mint tényleges előadási helyszín jelenik meg, és elsősorban a műfaji és performatív kontextus megteremtését szolgálja. A sokszínű deiktikus eljárások, a metapoétikus szólamok és a mimetikus képesség révén ezek a versek elmosódottá teszik az *epinikion* és az *enkómion* határát, és előtérbe állítják azokat a mechanizmusokat, amelyek révén a költői szöveg társadalmi emlékezetet, legitimitást és dicsőítést hoz létre.

**Kulcsszavak:** archaikus líra, Pindaros, Bacchylidés, *epinikion*, keretezés, symposion

DOI: <https://doi.org/10.63872/MKGE3340>

# Keretezés, helyszín és műfaj

## A symposion mint a dicsőítő ének kontextusa a töredékes Pindaros- és Bacchylidés-*skolion*okban

Agócs Péter

1.

**A**Kr. e. 470-es évek második felére – amikor Pindaros és Bacchylidés győzelmi ódáikat szereztek Szirakúza és Akragas tyrannosainak – a pythói Apollón delphoi szentélyének fénypontja két, nemrégiben emelt kolosszális tripus volt. A két emlékmű egymással szemben állt, annak a kis térnek a két oldalán, amelyhez a Szent Úton fölkapaszkodva érkezünk. A templom bejáratával szemben tört az ég felé a Kigyó Oszlop tekergőző alakja, rajta a 480–479-es perzsa inváziót visszaverő városokat soroló felirattal. Az északi oldalon, a fenti terasz terméskő tartófalá mellé bezúfolva magasodott két másik oszlop, tetejükön egy-egy aranyozott bronz tripus: a Deinomenidák emlékművei. Bacchylidés harmadik *epinikion*jában megemlékezik ezekről az oszlopkőről, felidézi, hogyan ragyognak a napsütésben Apollón temploma előtt, és azokhoz a legendás kincsekhez hasonlítja őket, amelyeket a lydiai Kroisos király adományozott a szentélynek.<sup>1</sup> Maguk a tripusok elég hamar elvesztek, talán a harmadik szent háborúban (Kr. e. 356–345) olvasztották be őket, de a talapzatok máig a helyükön vannak. A baloldali talapzat felirata hiánytalanul megmaradt, azt rögzíti, hogy az oszlopot Gelón, a syrakusai Deinomenés fia állíttatta, és hogy a rajta lévő tripus és „a Niké” Bióznak, a milétosi Diodóros fiának az alkotása. A jobb oldalon álló talapzat felirata mára részben elveszett, legvalószínűbb rekonstrukciója szerint az oszlopot Gelón testvére és utódja, Hierón állíttatta fogadalmi ajándékként.<sup>2</sup>

Bacchylidés Hierónnak címzett ódájában összekapcsolja Syrakusa győzelmi ünnepeinek kavalkádjától nyüzsgő utcáit és templomait Delphoi csillogó emlékoszlopaival, és Kroisost a syrakusai tyrannosszal. Ez utóbbi, állítja, még a legendás lyd uralkodót is felülmultha az Apollón iránt tanúsított *charis* és *eusebeia* terén.<sup>3</sup> Bacchylidés számára a tripusok és a kincsek, amelyekkel a syrakusaiak és Deinomenida uralkodók elhalmozták Delphoit, mind a kivételes vallásos érzület anyagi formában megjelenő bizonyítékai. „Az istent dicsőíteni”, mondja, „a legnagyobb boldogság” (Bacch. 3, 21–22). Ezzel összhangban a kocsiVERSENYEN elért győzelmet és a győzelmet megörökítő éneket együtt a királyi gazdagság legmaradandóbb lenyomatának tekinti. Bacchylidés számára az, hogy Hierón nagyszerű emlékműveket adományoz Delphoinak, és az, hogy az olympiai győzelmének hírének örökítik meg, ugyanannak a jelenségnek a megnyilvánulásai, és mindkettő egyazon kulturális stratégia részét képezi: válasz azokra a körülményekre, amelyek a Kr. e. 5. század elején meghatározták a görög elitek vetélkedését.<sup>4</sup> Ebben a tanulmányban azt vizsgálom, hogy ez a stratégia pontosan hogyan valósul meg Pindaros és Bacchylidés három hosszabb, a tyrannosi vagy királyi családok egy-egy tagjának címzett töredékében (Pind. fr. 124ab, Bacch. 20B, 20C). Közös ezekben a töredékekben hogy szerző-



1. kép. A Deinomenida-tripusok maradványai Delphiben.  
Forrás: Wikimedia Commons

jük a symposion keretébe helyezi őket. Mára tudományosközhely-számba megy azon *ódék* és emlékművek együttes vizsgálata, amelyeket egyetlen tyrannos családja és udvartartása rendelt meg, ahogyan közhelynek számít az azonos történelmi eseményt megörökítő győzelmi emlékművek és *epinikionok* összehasonlítása is.<sup>5</sup> Ezúttal azt a kérdést állítom középpontba, hogy a görög *epinikion*-költészet miképp helyezi magát egy meghatározott alkalom, helyszín és időpont keretébe, és hogy a symposion kontextusa hogyan hat ezúttal az *epinikion* mint kommunikációs aktus működésére. Érintőlegesen foglalkozom a korai görög líra műfajainak ismert problémájával és a lírai műfajok különböző megnevezéseivel is.

Első lépésként a különféle feliratos tárgyi emlékek és a költői szövegek keretezése közötti alapvető különbségeket vizsgálom.<sup>6</sup> Mind Gelón és Hierón delphoi tripusai, mind a család által Delphoiban és Olympiában állíttatott bronz *quadriga*- (négyesfogat-) csoportok, mind pedig a kisebb fogadalmi ajándékok felajánlásának körülményei és időrendje rendkívül vitatott. Különösen kérdéses, hogy milyen körülmények között állíttatták őket eredetileg, és hogy Deinomenés fiainak vetélkedése során az események zúrzavarában esetleg hogyan használták őket újra.<sup>7</sup> Mindazonáltal az összes hozzájuk tapadó bizonytalansággal együtt világos, hogy ezeket a tárgyi emlékeket és a rajtuk szereplő feliratokat, amelyek az értelmezésükben segítségünkre vannak, olyan módon határozza meg fizikai környezetük, ahogyan egy költői szöveget még akkor sem, ha élő közönség előtt adják elő. Azért vagyunk képtelenek konszenzusra jutni a delphoi Deinomenida tripusok történetét illetően, mert hiányosak a külső források, és a hiányokat különböző módokon lehet kitölteni és értelmezni. De minden értelmezésnek óhatatlanul ugyanazokból az adott környezeti tényezőkből kell kiindulnia. Ez azokra a feliratos tárgyakra is igaz, amelyeknek – mint például Mantiklos daedalikus Apollón-bronzszobrának, amely Bostonban található<sup>8</sup> – eredeti kontextusa elveszett számunkra. Minden felirat léte természetes módon feltételez (olyan esetekben is tehát, ahol elveszett!) egy olyan értelme-

zői horizontot, amelynek alapja a tárgy térbeli elhelyezkedése más tárgyak között és azok viszonylatában. Ahogyan Joseph Day kimutatja, a felirat és a hozzá kapcsolódó tárgy egymást keretezik. A költői szövegek esetében más a helyzet. A fizikai térben megvalósuló írott, szöveges keretezés, amely mindig együtt jár bizonyos anyagi meghatározottságokkal, radikálisan különbözik a költészetben megjelenő szóbeli, nyelvi keretezéstől. Még abban a ritka esetben is így áll a helyzet, amikor költemény és emlékmű ugyanazt az alkalmat örökíti meg, azt tűzve ki célul, hogy mindkettő a maga módján őrizze meg, emelje emlékművé és vetítse a jövőbe a kimondott szót és a halott személy, győzelem, vagy istenfélő gesztus emlékét. A feliratos tárgy társadalmi hatásosságát alapvetően meghatározzák a környezetének és kontextusának kötöttségei, míg az énekelt költői szöveg alapvetően nem kö-

tött, nincs konkrét helyhez láncolva, és az (újra)előadás során bárhol felhangozhat. Az „első” (de tulajdonképpen bármelyik) előadás pontos történelmi, élményszerű kontextusát nagyrészt nem tudjuk rekonstruálni.

A görögöknél tehát ebben a tekintetben különböznek egymástól a feliratok és az énekelt költői szövegek. A feliratok, amelyek tartósan be vannak ágyazva fizikai környezetükbe, erre a környezetre éppen csak utalnak, sőt nyelvi szinten gyakran teljesen figyelmen kívül hagyják. Ezzel szemben a versek – nem úgy, mint a feliratok és hétköznapi beszélgetések, amelyek a megszólalás körülményeit adottnak veszik – kénytelenek (Barbara Herrnstein Smith szavaival élve) „saját hátukon cipelni a kontextusukat” egyik előadási vagy olvasási alkalomtól a következőig.<sup>9</sup> A költeményeknek, különösen az olyan alkalmi költeményeknek, mint Pindaros győzelmi ódái, le kell írniuk, színre kell vinniük, és újra kell teremteniük saját kontextuális keretüket. Minden előadás vagy olvasás újra és újra létrehoz egy mentális képzetet a megszólalásról mint (időhöz, személyekhez, helyhez kötött) eseményről. Ez a képzet természetesen korántsem változatlan, hiszen nyitott a különböző értelmezések felé – befolyásolja például, hogy az olvasó vagy közönség mit tud előzetesen (vagy mit hisz, hogy tud) az egyes *epinikionok* előadásáról vagy a műfaj egészéről –, mégis minden egyes alkalommal ugyanazon szövegbeli jelek alapján jön létre. Másutt érveltem amellelt, hogy meg kell különböztetnünk a görög ódák eredeti előadását és történelmi kontextusát az olvasás során létrehozott, a szövegben leírt kontextustól vagy kerettől: ez a tanulmány is újabb érveket mutat fel amellelt, hogy ez a megkülönböztetés módszertanilag elkerülhetetlen.<sup>10</sup>

A szöveg által létrehozott keret és a szövegen kívüli „történelmi” keret közötti szakadék áthidalása nehéz feladat, nem utolsósorban azért, mert egyetlen kardal eredeti előadásáról sincsen a szövegen kívül semmiféle forrásunk. Az alexandriai filológusokhoz hasonlóan kénytelenek vagyunk azt a keveset, amit tudunk, magából a szövegből kikövetkeztetni. Az „eredeti előadás” soha nem lesz rekonstruálható, ahogyan Mantiklos

kis bronzszobrának pontos lelőhelye vagy eredeti kontextusa sem. Mindenesetre az eredeti előadás közönsége aligha igényelt volna olyan sok kontextusra utaló jelzést, mint amennyit Pindaros költészete vitathatatlanul feldob, különösen a kardalok elején és végén, ha a költeményeket egyetlen előadásra szánták volna. A részletes kontextusteremtés egyértelműen a szöveg újrafelhasználhatóságát jelzi.<sup>11</sup> Day terminológiájával élve a dicsőítő éneket szerzője olyan módon alkotja meg, hogy a szöveg ismételt előadásai és újraolvasásai során megörökítsen és újra felidézzen egy alkalmat, rituális környezetet és egy sor ezekhez kapcsolódó társadalmi funkciót és emléket.<sup>12</sup> Az egyes kardalköltőknek megvan a saját egyedi módszerük ennek elérésére. Pindaros amellet, hogy hangsúlyosan egy konkrét ünnepséghez köti a kardalt, és ezzel az alkalmiság érzetét teremti meg, gyakran él az időre és helyre vonatkozó deiktikus játékokkal is, az „itt és most” nagyrészt fikciós koordináta-rendszer megteremtésével.<sup>13</sup> Bacchylidész ezzel szemben a hosszabb kardalaiban a város általánosabb, felfokozott ünnepi hangulatát jeleníti meg.<sup>14</sup> Azonban mindkettejük esetében úgy tűnik, hogy a textuális keretezés legfontosabb jellemzője, hogy létrehoz egy hangulatot, atmoszférát, amely a dicsőítő énekekkel kapcsolatos kulturális tipológiákból, asszociációkból és elvárásokból, egész egyszerűen fogalmazva a műfajról alkotott elképzelésekből építkezik.

Az alkalmiságot (*Okkaszionalitát*) vagy a kontextuális keretet létrehozó nyelv a görög kardalokban mindenképpen műfaji kérdés a műfajelmélet legtágabban vett értelmében: vagyis ha műfaj alatt azt értjük, ahogyan egy szöveg elhelyezi magát a különféle megszólalástípusok előre meghatározott szociokulturális keretrendszerében.<sup>15</sup> Ez a pozicionálás több szinten is végbemegy. Az első a költemény önmagára használt, saját belső vagy indigén kulturális tipológiáihoz kötött terminológiája, ahogy a görög költészet önmagát „éneknek” vagy „ének-táncnak” nevezi (*hymnos, melos, aoidé, oimé, choreia* stb.). A következő szint a pragmatikai eszközökkel elért kontextualizálás: az „én” és „te”, az „itt” és „ott”, a „most”, „egykor”, „majd” olyan deiktikus jelölők, amelyek időbeli és térbeli keretet teremtenek a megszólaláshoz mint beszédaktushoz. Különbözik ettől az alapvető kódrendszertől a harmadik szint, a tágabban értett *mise-en-scène*, amely az allúziók, leírások, képek és reprezentációk formáin alapul: a metapoétikai beszéd egy olyan szintje tehát, amely a szöveg talán kissé pontatlanul alkalminak vagy költészetten kívülinek nevezhető szférájához kapcsolódik. A szöveg az énekes költészet szokásvilága és társadalmi hagyományai alapján alkotja meg ezt. Ez a szint (a műfaji mimézis szintje) a leírt előadási helyzet alapvető vonásaitól és gyakran bonyolult viselkedési kánonjaitól kezdve a koreográfián, dallamon és ritmuson át a tágabb történeti és társadalmi kontextusig és az egyes kardalok ideológiai jelentésalkotásáig terjed. (Ideológiai jelentésalkotás alatt elsősorban azt értem, ahogy a kardal megalkotja a lírai beszélő és a közönség – beleértve a *laudandust* – között létrehozandó interakciót.) Ide tartoznak azok a módszerek is, amelyekkel a költő megteremti költeménye viszonyát a szűkebb vagy szélesebb énekhagyományhoz és annak gyakorlati tipológiájához. Mindezeket együtt nevezem a műfaj nyelvének. A költészetten kívüli tényezőkhöz, azaz az egyszeri és megismételhetetlen valósághoz, a szöveg maga csak korlátozottan vagy egyáltalán nem biztosít hozzáférést. Ahogyan látni fogjuk, a szöveg absztrakt, koncep-

cionális rétegei és a nyelvileg megfestett vagy csak jelzett alkalmi kontextus sokkal nagyobb erővel jelennek meg, mint az előadás konkrét körülményei. A jelenség demonstrálására nem lehet jobb forrásanyagot találni, mint Bacchylidész és Pindaros *epinikionjai* és *skolionjai*, amelyeket királyok és tyrannosok tiszteletére szereztek. Ezek az énekek előszeretettel a symposion kulturális miliójébe helyezkednek.

## 2.

Hasonlítsunk össze két töredéket, egyet Pindarostól és egyet Bacchylidéstől, amelyek egyetlen, úgymond (hogy Yatromanolakis terminológiáját használjuk) történeti kontextusra hivatkoznak.<sup>16</sup> Mindkettő a symposionban, a férfi ivócimborák ünnepélyében képzel el a beszédkontextusát. Pindaros 124ab töredéke, amely Athénaios *Lakomázó bölcséiben* szereplő idézetként maradt ránk, egy Thrasybulosnak, Therón, az Emmenidák nemzetségéhez tartosó akragasi tyrannos unokaöccsének címzett panegyrikus (dicsőítő) költemény első három versszakából áll:

- A' ὦ Θρασύβουλ', ἐρατᾶν ὄχημ' αἰοιδᾶν  
τοῦτό <τοι> πέμπω μεταδόρπιον. ἐν ζυνῶ κεν εἶη  
συμπόταισιν τε γ' ἕλκερόν καὶ Διωνῦσοιο καρπῶ
- B' καὶ κυλίκεσσιν Ἀθαναίαισι κέντρον·  
ἀνίκ' ἀνθρώπων καματώδεας οἴχονται μέριμνα 5  
στηθέων ἔξω· πελάγει δ' ἐν πολυχ' ῥύσοιο πλοῦτου
- Γ' πάντες ἴσα νέομεν ψευδῆ πρὸς ἄκταν·  
ὄς μὲν ἀχ' ῥήμων, ἀφνεὸς τότε, τοὶ δ' αὖ πλουτέοντες  
\* \*  
\*
- Δ' (fr. 124b) <-> ἀέξονται φρένας ἀμπελίνοις τόξοις  
δαμέντες

*Ó, Thrasybulos, a kellemes éneklésnek ezt a szekerét küldöm neked, mint vacsora utáni finom fogást. Legyen ez egy, az ivótársaiddal közös, édes ösztöke Dionysos gyümölcsének és az athéni ivóserlegeknek, amikor a férfiak melléből távoznak a fārasztó aggodalmak, és a sokaranyú gazdagság tengerén mind együtt hajóznak az ábrándok foka felé. Aki pénztelen, akkor gazdag lesz, és a bővelkedők... (fr. 124b)... nagyra nőnek elméjünkben, amikor leigázza őket a szőlőinda nyila.*

Minden elem abba az irányba mutat, hogy az ének előadását symposion keretében képzeljük el. Az énekfogat egyfajta italoskocsivá alakul, miközben a lakoma és utána a symposion szokásos rendje megmarad.<sup>17</sup> Az ének ösztönzőként szolgál Thrasybulosnak és ivócimboráinak, hogy elmerüljenek a dionysosi világban amely a kylixek fenekén, a részegségben található. A korban még divatos szemes kylixek pedig ennek a külső, az ivótársaknak feltűnő kifejezését adják – ahogy az ivócsésze hirtelen dionysosi maszkká alakul.<sup>18</sup> Ez az egyik olyan nagyon ritka alkalom, amikor az elit symposion keretei között egy irodalmi szöveg megemlíti az athéni festett kerámiaedények használatát.

A lakomázók ittasságuk hatására megszabadulnak a lelki-  
ket nyomasztó gondoktól, egyúttal azonban eltelnek a gazdag-  
ság, hódítás és nagyság bódult, önámító ábrándjaival. Ezt a  
képzetet Pindaros egy másik, a költészetből és vázafestészet-  
ből egyaránt ismerős toposszal fejezi ki: a tengeri symposion  
képével, amely a közös, kontrollált örületbe megtett út metafo-  
rája.<sup>19</sup> Egy ilyen metafora használata és az, hogy a költemény a  
részegségre nem mint az *erós* előtt utat nyitó állapotra helyezi  
a hangsúlyt, hanem az ital társadalmi és vagyoni különbsége-  
ket a pillanatnyi közös illúzióban feloldó jellegére – amely kü-  
lönbségek kétségkívül újra felszínre kerülnek majd a hajnali  
másnaposság hideg fényében –, bátor lépésnek tűnik, külö-  
nösen egy olyan ódában, amelyet egy tyrannos unokaöcs-  
csének címeztek. De ez az egyenlőségi hóbort egyúttal úgy  
mutatja be Thrasybulost, mint a symposion egyszerű részt-  
vevőjét, mint *primus inter pares*. Informális, játékos hang-  
nemben szólítja meg, mint egy meghitt barátot, amely hang  
nem idegen Pindaros más Thrasybuloshoz címzett győzelmi  
ódáitól sem. Különösen igaz ez a 6. pythói ódára, amelynek  
zárlatában (51–52) azt mondja, hogy Thrasybulos edesebb,  
mint a méz, amikor a symposionon melletted fekszik a kere-  
veten. Pindaros egyes értelmezői azt gondolják, a szókép hát-  
terében valamilyen személyes történet, akár egy egykori sze-  
relmi viszony emléke húzódik.<sup>20</sup> Pro vagy kontra bizonyítékok  
hiányában ezek a sympotikus hangulatisméltések legalábbis  
valamilyen költői program jelenlétét sejtetik. Világos, hogy a  
magasztaló, panegyrikus beszéd egy olyan formájával van itt  
dolgunk, amely kimondottan a symposionhoz kötődő társadal-  
mi elvárásokban gyökerezik, a symposion zenéjében és olyan  
közösségi és személyes interakciókban, amelyeket ez a kon-  
textus hív életre.

Bacchylidés 20B töredéke, amely a római császárkorból  
fennmaradt oxyrhynchosi papiruszokon megőrzött *Enkómio-  
nok* sokszínű gyűjteményének egy darabja, minden megmaradt  
ehhez kapcsolódó kétséget eloszlat, hiszen a Pindaros akragasi  
töredékében látott költői programot teljes egészében, minden  
elemével együtt, egészen hasonló módon használja fel. A tö-  
redék rekonstruált címe *Alexandrosnak, Amyntas fiának* (a  
szóban forgó ember I. Alexandros, Makedónia királya, akinek  
Kr. e. 498-tól 454-ig tartó eseménydús uralkodásáról Hérodot-  
os is megemlékezik).<sup>21</sup>

- A' ὦ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων  
ἐπτάτονον λ[ι]γυρὰν κάππαυε γάρυον  
δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας· ὀρμαίνω τι πέμπ[ειν  
χρῦσεον Μουσαῖν Ἀλεξάνδρωι πτερόν
- B καὶ συμποσ[ίαι]σιν ἄγαλμα' [ἐν] εἰκάδεσ[σιν], 5  
εὔτε νέων ἀ[παλὸν] γλυκεῖ' ἀνάγκα  
σεομενᾶν κυλικῶν θάλπησι θυμόν,  
Κύπριδος τ' ἐλπὶς <δι>αἰθύσσηι φρένας,
- Γ' ἀμμεῖνγυμένα Διονυσίοισι δόροις· 10  
ἀνδράσι δ' ὑποτάτω πέμπει μερίμνας·  
αὐτίκα μὲν πολίων κράδεμα λῦει,  
πᾶσι δ' ἀνθρώποις μοναρχήσειν δοκεῖ·

Δ' χρυσῶι δ' ἐλέφαντί τε μαρμαίρουσιν οἴκοι,  
πυροφόροι δὲ κατ' αἰγλάεντα πόντον  
νᾶες ἄγουσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον 15  
πλοῦτον· ὧς πίνοντος ὀρμαίνει κέαρ.

Ε' ὦ π[α]ῖ μεγαλ[.....]υ[ ×– Ἀμύντα  
... ]εουπ[.....]ον[  
....]λάχ[ον·] τί γὰρ ἀνθρώ[ποισι μεῖζον  
κέρδο]ς ἢ θυμῶι χαρίζε[σθα]ι κ[α]λά... 20

*Lantom, szögedhez ragaszkodva ne szüneteltesd héthúrú  
zengő hangodat! Ide, a kezembe gyere! Mert valami arra  
ösztönöz, hogy elküldjem Alexandrosnak a Múzsák arany  
tollát, és egy dicsőséges ajándékot a hónapok symposionok-  
ban gazdag huszadik napjára,<sup>22</sup> amikor az ifjak zsenge lelkét  
a rohanó ivóserlegek édes kényszere felmelegíti, és Kypris  
reménye feltüzeli a szívet, Dionysos ajándékaival összeve-  
gyülve, és a férfiak gondolatait a magasba küldi: rögtön azt  
képzeli a férfi, hogy városok párkányait rombolja, és min-  
den ember fölötti uralkodónak hiszi magát, háza arannyal  
és elefántcsonttal ragyog, és a fényes tengeren át gabona-  
szállító hajók hoznak Egyiptomból hatalmas vagyont. Ilyen  
izgatott az ember szíve, ha iszik. Ó, nagyszerű (?) Amyntas  
fia ... szereztek ... mert mi nagyobb haszna az embernek,  
mint ha szép tetteknek örülhet a lelke.*

Az óda hosszabb volt, de a papirusz töredékessége miatt nem  
tudjuk, mennyivel, és az utolsó idézett strófa rekonstrukciója  
is elég bizonytalan.<sup>23</sup> De a hasonlóság Pindaros 124 ab töredé-  
kével egyértelmű. Ha figyelembe vesszük, milyen kevés szö-  
veg maradt ránk a görög líra teljes anyagából, megdöbbentő,  
hogy van a megmaradt foszlányok között két olyan óda, amely  
egymáshoz ennyire hasonlít. Mindkettő ugyanazokat a képeket  
és metaforákat használja (Bacchylidés valamivel terjedősebb-  
ben), és valószínűnek tűnik, hogy valamilyen kapcsolat azért  
volt a kettő között, még ha nehéz is megállapítani, melyik a  
korábbi. Pindaros egyik *enkómionját* (fr. 120–121 M) szin-  
tén Alexandrosnak komponálta. Akragasi töredéke azonban  
ugyanolyan markánsan a symposion kontextusába helyezi ma-  
gát, mint Bacchylidés verse, és mind a kettőben szinten ott sze-  
repel Dionysos ajándékainak többértelmű dicsérete az embe-  
ri ambíciók hiábavalóságával összefüggésben. Mindkettőben  
hasonló ironia is működik, hiszen a részeg *symposiastés* épp  
olyasmiről fantáziál, aminek egy uralkodó vagy egy elkényez-  
tetett királyfi jobbára magától értetődően birtokában van. Az  
ivó tehát részegségében a *laudandus* helyébe képzeli magát,  
ráadásul illetéktelenül. Mindkét ének rövid daktiloepitritusos  
strófákból áll, amelyek valamelyest az athéni lakomaénekekre  
(*carmina convivalia*) emlékeztetnek, és mindkettő az elküldött  
dal motívumára is épül.<sup>24</sup>

Az a mód, ahogyan Bacchylidés versbeszélője megszólítja  
lantját, egyértelműen szándékosan idézi fel az *Odysszeia* nyol-  
cadik énekéből a Démodokos első énekét megelőző sorokat,  
amikor a hírnök Pontonoós felakasztja a szögére a daloló lírát  
(*phorminx*) a vak énekes feje fölött, és megmutatja neki, ho-  
gyan is vegye kézbe, ha a lakomát követően érzi a Múzsai ihlet  
közzeledtét (Hom. *Od.* VIII. 62–70, ford. Devecseri Gábor):<sup>25</sup>

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον αἰοιδόν,  
 τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε·  
 ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν αἰοιδήν.  
 τῷ δ' ἄρα Ποντόνοος θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον 65  
 μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας·  
 καὶ δ' ἐκ πασσαλόφι κρέμασεν φόρμιγγα λίγειαν  
 αὐτοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ ἐπέφραδε χερσὶν ἐλέσθαι  
 κῆρυξ· πὰρ δ' ἐτίθει κάνεον καλήν τε τράπεζαν,  
 πὰρ δὲ δέπας οἴνοιο, πιεῖν ὅτε θυμὸς ἀνάγοι. 70

*Ekkor a kedves dalnokot is bevezette a hírnök;  
 azt, kit a Múzsá kegyelt, s akinek jót s rosszat is osztott:  
 mert elvette szemét, de adott neki mézizü dallást.  
 Most hát Pontonoosz vitt néki ezüstszőgü széket  
 épp a középre; nagy oszlophoz támasztva a hátát;  
 és felakasztva a szögre az éleshangzatu lantot,  
 vállá fölé, megmondta a hírnök, mint vegye kézbe;  
 és a dalos mellé remek asztalt és kosarat tett,  
 jó kupa bort is elébe: igyék, ha kívánja a lelke...*

Itt Alexandros győzelmi lakomájára rákerül egy kis homérosi csillagpor. Bacchylidésnél az énekes a hangszert már le is venné, mert énekre készen áll. Bacchylidés itt azonban kijelenti, hogy a homérosi szárnys szavait el fogja küldeni Alexandrosnak, és leírja, hogy ezt az elküldött éneklő ajándékát milyen körülmények között fogják majd előadni. Ezáltal elmozdul egymástól az óda megkomponálásának és előadásának ideje. Az előadás a jövőbe csúszik, ahogyan a Thrasybulosnak címzett ódában is teszi. Ez azonban nem akadályozza meg a versbeszélőt abban, hogy élénken megidézzé a symposion légkörét, amelyben éneke helyet kap majd: egy fiatalosabb, elragadóbb és homoerotikus vágyakkal telítettebb légkört annál, mint ami Pindarosnál megjelenik. Ez a módszer lehetővé teszi a költő számára, hogy jelezze, ő maga is gyakori résztvevője az ilyen ragyogó buliknak, egyúttal pedig a címzett bensőségesebb megszólítására is alkalmat ad, némiképp hasonlóan ahhoz, ahogyan levélben szólítjuk meg a címzettet. Az elküldés (*pempein*) motívuma *epinikion*okban is megjelenik, az itt megfigyelhető hasonló – az intimitás és eltávolítás paradox kombinációjaként megragadható és a szerzői hang felsejlésével járó – poétikai hatást keltve. Újabb kutatások hangsúlyozták, hogy a motívum hogyan teszi lehetővé a szöveg közvetített jellegének kifejezését, közvetítettség alatt az írott szöveg és az előadott ének közötti állapotot értve.<sup>26</sup> De az intimitásnak, amelyre utal, a symposionon résztvevők csoportján belül is helye van. A királyi személy itt is közelebb kerül hozzánk, mint aki a symposion élvezeteit szereti, és aki képes a felséges távolságát egy pillanatra elengedni, hogy momentán csak egy *symposiastés* legyen a lelkes csapatból.

Ugyanezen a papiruszon olvashatunk egy második, hasonló dicsőítő éneket, amely I. Hierónnak, Syrakusa uralkodójának szól, és amely az előző példákban bemutatott sémákat viszi tovább némi változtatással. Négy strófányi versanyag marad csak olvashatóan meg – a szöveg bizonytalan folytatásával itt nem foglalkozunk (Bacch. Fr. 20c):

Α' Μῆπω λιγυαχ[έα —  
 βάρβιτον· μέλλ[ω π]ολ[υ] — — —  
 ἄνθεμον Μουσαῖ[ν Τ]έρωσι — —

ξανθαῖσιν ἵπποις  
 ἱμ]ερόεν τελέσας 5  
 <κα]i συμπόταις ἄνδρесси π[έμπειν

Β' Αἴ]τναν ἐς εὐκτιτον, εἰ κ[α]i  
 πρ]όσθεν ὑμνήσας τὸν [— — —  
 πο]σσι λαιψ[η]ρο[ῖ]ς Φερ[ένικον ἐπ' Ἄλ-  
 φ[ε]ῖωι τε ν[ί]καν 10  
 ἀν[δ]ρ[ί] χ]αριζόμενος  
 <ε]i[.....]εανθυ[ — — —

Γ' . '[.....] ἔμοι τότε κοῦραι[  
 .....] ὄσσοι Διὸς πάγχρ[υ]σον —  
 .....]μο[ι]σ τῖθεσαν μ[ — — —  
 .....]ερεπε[  
 ὄστι]ς ἐπιχθονίωv  
 <.....]ω τὸ μῆ δειλωῖ .σναι[ —

Δ' τέχ'ν]αι γε μὲν εἰσ[ι]ν ἄπα[σαι  
 μυρία]i· σὺν θεῶ>i δὲ θ[α]ρσή[σας — — — 20  
 οὔτι]v' ἀνθρώπων ἔ[τερον καθορᾶι  
 λε[ύκι]ππος Ἀώς  
 τόσσ[ο]v ἐφ' ἀλικία[ι  
 <φ]έγγος κατ' ἀνθρώπ[ους φέρουσα...

1. *Ne [maradjon csöndben] az énekvisszhangzatos barbitos: mert szeretném sok ... mivel a Múzsák vágyott szép virágját épp befejeztem, a gesztenyebarna lovak miatt Hierónnak és ivócimboráinak elküldeni,*
2. *a biztos alapítású Aitnába, ha még korábban is a ... röppenő lábaiért Pherenikost magasztaltam énekekben és a győzelmet az Alpheios mellett, szívmengető szolgálatot téve ezzel a férfinak ...*
3. *... nekem akkor hajadonok... akik [fiúk vagy férfiak] csak Zeus csupaarany... tettek/tették... aki a földi halandók között... nem gyávának (?) ...*
4. *Sokfélék az emberi élet mesterkedései, de én, az isten hozzájárulásával, vettem a bátorságot [arra, hogy meghirdessem azt], hogy egyetlen másik emberre se nézett le soha a fehérlovas Hajnal, amikor fényt hoz az emberiségnek, aki olyan nagy [volt] kortársai [között], mint Hierón.*

Az ének elején a költő felszólítja saját magát, hogy ne tegye még le *barbitos*át. Épp csak befejezte „a sokhangú Múzsák virágát”, és szeretné elküldeni Hierónnak és társainak Aitnába – abba a szándékosan dór kultúrájú mintakolonniába, amelyet a syrakusai tyrannos „alapított”, mégpedig úgy, hogy a kataniaiakat elűzte, és helyükbe letelepítette saját, csak hozzá hűséges ex-zsoldos katonáit, akiket erre a célra az anyaországból toborzott.<sup>27</sup> A felütésben a „gesztenyebarna lovairól híresnek” nevezti Hierónt, a második strófában pedig mostani vágyát az ének elküldésére összekapcsolja a korábbi ünnepélllyel, amelyen a költő fiatal férfiak és lányok körében vett részt, és ahol Hierón versenylovának, Pherenikosnak Olympiában (és, ha a szokásos kiegészítéseket elfogadjuk, Delphoiban is) aratott győzelmét ünnepelték (az olympiai győzelmet megőrközteti Bacchylidés 5. *epinikion*ja és Pindaros 1. olympiai ódája is). A papirusz ezután töredékesebbé válik, de úgy tűnik, azt rögzíti, hogy Hie-

rón a legkiválóbb férfi, aki csak a nap alatt él.<sup>28</sup> A *barbitos*, az elküldés motívuma, a rövid és egyszerű daktiloepitritusos strófák és a symposionon résztvevő férfiak (*sympotai andres*) ennek a költeménynek is fontos elemei. A megszólalás idejében az ének már elkészült, el lehet küldeni címzettjének. Ezzel a lépéssel Bacchylidés ódáját a saját Hierónt dicsőítő verseinek sorába, a két férfi ismeretségének és a hírnév gyarapításáért kifejtett együttműködésének történetébe illeszti. A töredék a lovas győzelem és a megünneplésére énekelt énekek emléktől indulva a magasztalás végletéig is eljut. Mindez nem idegen az *epinikionoktól*.<sup>29</sup>

Hogyan is értsük végül is ezeket a szövegeket? Ahogyan azt van Groningen, a nagy, háború utáni holland lírakutató és mások részletesen kimutatták, a dicsőítő dal szerzője énekét a symposion keretébe helyezi, nem csak az alkalom érzékeltetésével, hanem azáltal is, hogy megmutatja az ének beágyazottságát a család és a műfaj történetébe. Emellett azonban úgy tűnik, hogy olyan művészileg kidolgozott és szigorú tartalmi és formai kánonokhoz kötődő dicsőítő költeményekkel van itt dolgunk (a fennmaradt töredékek legalább ezt sugallják), amelyeket a szicíliai és makedón udvarokban való előadásra szántak, és amelyek a hellénisztikus korban a költők *Enkómionjai* közé soroltak.<sup>30</sup> Hogyan helyezzük el tehát ezeket az énektöredékeket a symposion-kultúrában? Első ránézésre azt hihetnénk, hogy a fenti töredékeket a költő egyedül adta elő exkluzív symposion keretében, a patrónusa házában. Ezt az elképzelést Simonidésről – Bacchylidés nagybátyjáról, a harmadik nagy kora 5. századi *epinikion*-költőről – kétes értékű életrajzi anekdoták is alátámasztják. Simonidést gyakran emlegetik mint vendéget, *xenost* és szólóelőadót olyan ünnepi symposionokon, amelyeket a patrónusai, tyrannosok tartottak.<sup>31</sup>

De azt feltételezni, hogy az ezekben a korai görög lírai szövegekben leírt előadási kontextusok könnyen megfeleltethetők a történeti kontextusoknak, egyszerűen nem lehet. Az egyik komoly probléma ezzel a megközelítéssel, hogy túlságosan szigorúan különbözteti meg a monódikus éneket és a kardalt – az egyik a symposioné, a másikat pedig nyilvánosan adták elő, a publikus és a privát merev megkülönböztetésével. Pedig korántsem volt így. Másik hiányossága, hogy túlságosan szűken határozza meg, mi számít symposionnak. Kezdjük az első problémával. A symposionon énekelt dalokra a legáltalánosabb és alapvetőbb kifejezés a *skolion*: egy olyan kifejezés, amelynek bizonytalan eredete talán az ének görbén haladó útjára utal, amely aközben jön létre, ahogyan az ünneplők adogatják egymásnak az éneklés jogát jelképező hangszert vagy mirtuszágat.<sup>32</sup> A messzai Dikaiarchos peripatetikus filozófus *A Zenei versenyekről* című művében tárgyalja a *skolion* műfaját, és első lépésben „bordalként” határozza meg (ἡ παροίνιος ὠδή), majd pedig három alfaját különíti el. Ezek: (1) egyszerű énekek, amelyeket minden résztvevő együtt énekel; (2) olyan énekek, amelyeket egyvalaki ad elő szólóban, lanttal kísérve, vagy mirtuszággal a kezében, amely az egymás után kötött sorrendben következő énekesek rendjét szimbolizálja; (3) hosszabb és bonyolultabb énekek, amelyeket a „legjobb énekesek” (οἱ συνετώτατοι) adnak elő, akár félig fekvő pozícióban. Az első kategóriába tartozó énekeket valószínűleg *aulétris* (fizetett „fuvolás lány”) kísérte auloson.<sup>33</sup> A második és harmadik kategória énekeinek előadása ezzel szemben valószínűleg ambiciózusabb szóló recitálás vagy éneklés volt. Lehetőségét

adott a zenei képzettség, státusz és kulturális tőke demonstrálására. Az ilyen énekek előadásához szükséges képességek elsajátítása és az énekek megtanulása egy *kitharistés* segítségével a „régebbi” 5. századi athéni oktatás fontos eleme volt.

Az olyan metrikailag és poétikailag komplex költemények symposion keretében történő előadását, mint amilyen Pindaros vagy Bacchylidés költészete, leginkább egy már létező énekkorpusz kulturálisan szimbolikus újrafelhasználásának kontextusában lehet elképzelni.<sup>34</sup> Tudjuk, hogy az *epinikionokat* ilyen módon adták elő: a *Felhőkben* (Kr. e. 423) Strepsiadés azt kéri, hogy fia énekelje el Simonidés egyik *epinikonját* egy divatos symposionon. A cselekmény folytatásában Aristophanés azt sugallja, hogy a korabeli überszofisztikált athéni lakomázók inkább valami kicsit avantgárdabbra vágytak, például egy szórakoztatóan ízléstelen Euripidés-recitációra.<sup>35</sup> Az athéni komédiák más részletei is azt mutatják, hogy az archaikus költészet „klasszikusait” énekelni a symposionon már „lejárt lemez” lehetett a 420-as években.<sup>36</sup> Pindaros idejében azonban nagyon is élő szokás volt. Aristophanés és kortársai a symposionon előadott énekek azon formáit és taxonómiáit, amelyek ellen a *Felhőkben* Pheidippidés és barátai lázadnak, expliciten Pindaros Marathónnál harcoló (*Marathonomachoi*) kortársaival azonosítják. Pindaros maga egyetlen alkalommal használja a *skolion* kifejezést: a 122. töredékében. A töredék szintén dicsőítő költemény, amely Athénaios gyűjteményében maradt fent. Mint a korábbi *enkómion*-töredékek, ez is rövid, ezúttal ötsoros daktiloepitritusokból felépülő strófákból áll. Ebben azt mondja:

ἀλλὰ θαυμάζω, τί με λέξοντι Ἴσθμοῦ  
δεσπότει τοιάνδε μελίφρονος ἀρχῆν  
εὐρόμενον σκολίου  
ξυνάορον ξυναῖς γυναιξίν.

15

*De csodálkozom, vajon mit fognak mondani Isthmos urai arra, hogy ilyen kezdetet találtam ki a mézszívű skolionnak, mint a közös asszonyok kísérőjét.*

Ebben a tudatosan megtervezett kiszólásban a közönséghez Pindaros énekes hirtelen humoros szorongást fejez ki a költemény kezdősoraiban választott iránnyal kapcsolatban, ahol Aphrodité szolgáit, vagyis Korinthos prostituáltjait szólította meg. Athénaios forrása, Chamaileon a szöveget egy, a költemény megrendelését és előadását leíró anekdotikus keretben őrizte meg. Eszerint a dal a korinthusi Xenophón olympiai játékokon aratott *stadion*-győzelmét ünnepelte (Pindaros 13. olympiai ódája ugyanezt az eseményt örökíti meg). A történet szerint, mielőtt a versenyre indult, Xenophón fogadalmat tett, hogy ha nyer, nőket fog ajándékozni Aphrodité híres szentélyének az Akrokorinthoson. Az ének Xenophón ígéretének betartását ünnepli.<sup>37</sup> A folytatásban Pindaros pillanatnyi mentális válsága feloldódik (16. sor): a költő-beszélő megerősíti azon képességét, hogy képes megkülönböztetni a jót a rossztól morális értelemben és beszédben egyaránt. De valóban *skolion* ez az ének a szó szorosabb értelmében? Úgy tűnik, egy nagyobb, akár pár napos ünnepség keretében adták elő, amelyen részt vett Korinthos arisztokráciájának színe-java és kozmopolita barátai, és amelyen Pindaros más, hosszabb győzelmi ódáját is nyilvánosan előadták. Ahogy Cingano (2003) megjegyzi, nem tűnik valószínűnek, hogy ezt a töredéket privát ünnepségen adták elő, az *epinikiont* viszont



2. kép. Dél-itáliai görög polgári symposion Pindaros és Bacchylidés korából, a Kr. e. 5. század elejéről, a poseidóniai (paestumi) Búvár sírja falfestményén – a királyi-zsarnoki ünnepekről illusztráció nem maradt. A lyra a zene és éneklés központi szerepére utal. Forrás: Wikimedia Commons

nyilvánosan. Ahogyan társai, ez a töredék sem mutat különösebb eltérést kifejezőmódjában vagy metrikájában Pindarosnak azoktól az ódáitól, amelyekről azt feltételezzük, hogy nyilvános kardalként adták elő őket. A fő különbség, hogy a diskurzus itt hajlandóságot mutat arra, hogy részt vegyen a symposion kontextusában, vagy legalább kacérkodjon vele. Olyan esettel van itt dolgunk, amikor Pindaros a műfaji terminológiát játékos, ön-reflexív, sőt talán humoros és *kómos*ba illő módon használja. Sajátos hangnemet hoz létre azáltal, hogy a nyilvános előadásra szánt, kultikus ódáját *skolion*nak nevezi, és játszik a hetairák és a görög symposion szexuális örömei közötti asszociációval.<sup>38</sup> Ismét azt látjuk, hogy a symposion nem annyira konkrét és kötelező előadási környezetként jelenik meg, hanem sokkal inkább mint gazdag kulturális képzet, egy olyan kulturális világ, amelyhez viszonyulva a költő formálhatja énekét.

Athénaios peripatetikus forrásokra támaszkodva még két fontos Pindaros-töredéket nevez *skolion*nak – az elnevezés inkább a negyedik századi nyelvhasználatba illik, mintsem Athénaios idejéhez.<sup>39</sup> A korai 3. századra ezek a költemények Pindaros *Enkómionok*-gyűjteményébe sorolódtak, olyan dicsőítő költemények közé, amelyek nem versenygyőzelmeket ünneplő ódák, *epinikionok*, vagy amelyekben a symposion kontextusa erőteljesebben megjelenik.<sup>40</sup> Nem tudjuk, Pindaros maga hogyan nevezte ezeket (ahogyan azt sem, hogy a symposionhoz kötődő és symposionhoz nem kötődő dicsőítő költeményeket egységes csoportnak tekintette-e). Azt viszont tudjuk, hogy az *enkómion* kifejezés, amely egyértelműen utalt a *kómos*ra és a győzelmi vigasságokra, Pindaros idejében és egészen Platón *Ión*jáig széles körben elfogadott elnevezése volt az olyan dicsőítő költeményeknek, amelyeket a hellénisztikus korban *epinikion*nak neveztek. Világos, hogy az alexandriai filológusok kategóriái nem egyeznek meg a hellénisztikus kor előtti terminológiával, amelyet a peripatetikus forrásokból ismerünk, és nagyon valószínű, hogy a pindarosival sem. Különösen érdekes a látszólagos átfedés, az alkalmak tekintetében különösen, Pindaros és Bacchylidés jobb híján *skolion*nak nevezhető költeményei és győzelmi ódáik között.

3.

Vizsgáljuk meg röviden ugyanezt a jelenséget az *epinikionok* felől. Tudjuk, hogy Simonidés az egyik kocsiverseny-győzelmet ünneplő *epinikion*ját lármás bordalként indította, Pindaros pedig két győzelmi ódáját is különösen markánsan a symposion keretébe helyezte.<sup>41</sup> Ez a kettő az 1. olympiai és a 9. nemeai óda, mindkettő Hierónnak és közvetlen körének címezve, valamikor a 470-es évek közepén. A 9. nemeai ódát Pindaros kezdetben mint rituális felvonulást keretezi, amelynek során ő maga, a Múzsák és a győztes (Chromios, Hierón sógora és katonai jobbkéze) Sikyónból (a győzelem helyszíne) Aitna új városába vonulnak. Miután bőségesen dicsérte a címzett katonai és államférfiúi érdemeit, a monostrofikus ének utolsó versszakában átvezet minket az ünnepi menet végére, ahol éppen symposion zajlik. Ekkor az ezüst ivóedények (*phialai*), amelyeket Chromios nyert a sikyóni kocsiversenyen, olyan dicsőítő kontextusba kerülnek át, amely előrevetíti az óda jövőbeli újraelőadását. Pindaros ugyanis azt kéri, hogy bort szolgáljanak fel bennük, mintegy előkészítve a további éneklést a symposionon.<sup>42</sup> Az 1. olympiai óda symposionhoz kapcsolódó jellegét sokat tárgyalta már a szakirodalom.<sup>43</sup> Az óda a híres priamolával kezdődik, amelyben a költő azt a kérdést kerülgeti, hogy tulajdonképpen mi az, amit az énekes jogosan dicsérhet. Ezután a dal Hierón szirakúzaí udvarába visz minket, ahol az Olympiából érkezett, hírnevet hozó dicsőítő ének (vagy még inkább az alkalom az éneklésre) „hull ... a bölcs költők lelke fölé s zuhogó harsány szóval hirdeti meg Kronosz fia hírét, amikor boldog Hierón gazdag tűzhelyéhez érkezünk”.<sup>44</sup> Pindaros méltatja Hierón istentől elrendelt uralmát, vagyonát és azt a képességét, hogy a legfinomabb dolgokban és legjobb zenében leli örömét, olyan dalokban, „amelyeket mi, a dal emberei játszunk kedves asztala mellett”, ezután pedig a lantjáért (*phorminx*) nyúl, mint előtte Démodokos és talán Bacchylidés, és készül Pherenikos, a versenyló fényes győzelmének megéneklésére, amelyet az Olympiában aratott Hierón számára.<sup>45</sup>

Hierón jól dokumentált művészetpártolása itt a symposion közegebe illő szórakozássá alakul át: Pindaros egyenlő felek lakomáját írja le a zene, tánc és mindenekelőtt a játék ismerős terminológiájával.<sup>46</sup> Az utalás Démodokosra becsmérszi a homérosi hőslakomák és a hēróikus symposionok atmoszféráját Hierón udvarába, ezáltal pedig egy szintre emeli a királyt és udvartartását az egykori hērósokkal. Egyúttal a nyilvános, szinte szakrális dicsőítést egy olyan, egészen más jellegű beszédaktussá alakítja, amely át van itatva az eposz időtlenségével, ugyanakkor jóval informálisabb is. Ezáltal közelebb hozza a költőt és hallgatóságát Hierónhoz, az általában messzi távolságból látott uralkodót pedig hozzánk. Az óda emellett arra is ismét rávilágít, hogy az *epinikion* és *skolion* műfaja közötti különbség korántsem volt elvágólagos. Pindaros 1. olympiai ódájában és Bacchylidés Hierónnak címzett *skolion*jában is annak lehetünk tanúi, amint a költők kihasználják a közös műfaji nyelvben rejlő lehetőségeket, és egyúttal tovább is fejlesztik ezt a nyelvet. A symposion mint társadalmi esemény mindenképpen szorosan kapcsolódik a *kómos*hoz, a *kómos* pedig olyan fontos szerepet tölt be a győzelmi ódákban, hogy a kettő gyakran fogalmilag elválaszthatatlan egymástól. Kulturálisan egészen összefolynak, mint például a 9. nemeai óda esetében. Világos, bár nem igazolható végérvényesen, hogy a fennmaradt *skolion*- illetve *enkómion*-töredékek között vannak olyanok, amelyeket olyan nagyobb ünnepekre írtak, amelyekhez ismert *epinikion*ok is kapcsolódtak.<sup>47</sup>

Ezek az ódák, ahogyan a korábban vizsgált töredékes *skolion*ok, a symposionon előadott énekek egész kulturális világát megidézik, mozgósítják az akkori, élő előadási hagyományokat és azok elképzelt előzményeit is, és olyan módon hozzák közelebb egymáshoz a személyes és nyilvános ünnepeket, ami tökéletesen illeszkedik a karizmatikus, monarchikus vezető köré rendeződő udvari társadalom atmoszférájába. A symposion mint keret kifejezetten alkalmas volt arra, hogy a dicsőítés címzettjét rendes, bajtársias, megközelíthető férfinak mutassa, aki vele egyenlők körében mulatozik. Mindez pedig segíthetett annak a feszültségnek a feloldásában, amelyet a monarchikus rezsím természetes módon okozni tud egy alapvetően arisztokratikus társadalomban. Ez pedig egyúttal, ahogyan Athanaszaki érvel, elősegíthette a dalok fennmaradását is, amelyeket újra és újra előadtak alsóbb osztályok symposionjain is, normálisabb városokban, mondjuk akár Athénban is.<sup>48</sup> Emellett, ahogy az eddigiekből láthattuk, a symposion mint keret arra is alkalmas lehet, hogy az adott ódát egy, az élet több területére kiterjedő *xenia*-kapcsolat, a költő és a *laudandus* közötti barátság kontextusába helyezze, amely barátság története éppen az ilyen típusú énekek sorából olvasható el.<sup>49</sup> De képes a műfaj

mélyebben gyökerező és régebbi „feltalált hagyományaira” és aitiológiáira is utalni. Pindaros 1. olympiai ódája vagy Bacchylidés 20B töredéke egyértelműen megidézi egy archetipikus eposzi jelenetet, amelyben a homérosi énekmondó az epikus előadására készül. Az eposzi jelenet megidézése archaizáló fényt kölcsönöz a dalnak, amelyet a dicsőítő költészet hērósok koráig visszanyúló hagyományába helyez. Pindaros egyik *skolion*ja, úgy tűnik, visszavezette a *skolion*-műfaj és a hozzá tartozó tipikus húros hangszer, a *barbitos* (egy hosszabb húrú, bariton lant) eredetét a lesbosi, ezen belül antissai Terpandrosig, a híres hetedik századi dalköltőig, akit másutt szent vagy istenes énekek szerzőjeként és a *kitharódia* nomosrendszerével kapcsolatban említenek. Úgy tűnik, Terpandros hasonló helyet foglalt el a *melos* feltalált hagyományában, mint Homéros az eposzében. A fennmaradt források legvalószínűbb értelmezése valójában arra vezet, hogy az egész hagyomány, amely Terpandrost a *skolion*-műfaj feltalálójának mondja, éppen erre az ódára vezethető vissza, amelyet Pindaros Hierón dicsőítésére írt. Magasztos és ősi származást alkotott tehát az újfajta dicsőítő költészetnek.<sup>50</sup>

Keveset lehet biztosan kijelenteni az énekek megszólaltatásáról és a versbeszélői hang konkrét meghatározottságairól, de meggyőződésem, hogy minden itt vizsgált ódát nagyszabású, valószínűleg győzelmi ünnepekre szántak. Nagy részük része volt egy kiterjedt tyrannosi programnak, amely formális *epinikion*okból, *skolion*okból, lakomákból és közös ivásból, illetve a nagy pánhellén szentélyekben nyilvános emlékművek állíttatásából állt. Valószínűleg eredetileg nem szóló, kitharával kísért előadásra szánták őket, ahogy azt sokan feltételezték már. Hogy a történeti alkalmakat, amelyek során ezeket az ódákat előadták, symposionnak nevezzük-e, csupán izlés kérdése, s főleg így vélhetjük Pauline Schmitt-Pantel *La Cité au Banquet* című monográfiájának megjelenése óta, amelyben a szerző részletesen tárgyalja a klasszikus Athén és más görög polisok közösségi lakomáit és a tyrannosok és király udvari ünnepélyeit, amelyek szintén hatalmasak és lenyűgözőek lehettek.<sup>51</sup> De a lényegi elem az, ahogyan a költői nyelv az egyenlő rangú barátok kicsi és bensőséges csoportjának interakcióira fókuszál. A költői hang azon tendenciája, hogy szólóénekesként mutatja magát, aki mintha csak lanton kísérné énekét, a symposion fikcionális keretébe illeszkedik, annál is inkább, mert ezek az ódák, még inkább, mint az *epinikion*ok, jellemzően a jövőbe vetítik előadásuk időpontját, meghozzá olyan módon, hogy az szélesre tárja az ajtót a hírnév újabb és újabb, jövőbeli megéneklései előtt.

Fordította Pártay Kata

## Jegyzetek

- Ez az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NFKIH) támogatásával, az FK 128492 számú pályázat keretében készült. Előadásként a *Framing Poetry: The Dynamics of Inside and Outside in Ancient Poetic Texts* című konferencián hangzott el (ELTE BTK, 2022. június 22–24.), angol nyelvű változata az előkészítés alatt álló konferenciakötetben fog megjelenni. Pártay Katának szeretném hálás szívvel megköszönni a tanulmány fordítását, Tamás Ábelnek a szöveg gondozását és szerkesztését (az esszét nagy szeretettel neki ajánlom, mert nélküle meg sem íródott volna), az *Ókornak* pedig, hogy megjelenteti. A kedvenc ókortudományi folyóiratomról van szó, ahol igazi megtiszteltetés megjelennem, és amely hazánk tudományos és kulturális életében egészen fontos és nélkülözhetetlen szerepet játszik. Köszönettel tartozom továbbá Kozák Dánielnek, Kárpáti Andrásnak és Jess Lightfootnak. Pindarost Snell és Maehler Teubnerkiadásából idézem (SM/M); a magyar próza fordítások a tanulmány fordítójának munkái. Pindaros *epinikionjaira* könyv és szám alapján hivatkozom (*O.* = olympiai ódák; *P.* = pythóiak; *N.* = nemeiaiak; *I.* = isthmosiak); a Bacchylidés-ódák a jegyzetekben B. rövidítéssel szerepelnek.
- 1 B. 3, 10–21 és 58–66. A tyrannos Delphoiban és Olympiában állított emlékműveiről lásd Cummin 2010a, 2010b; Privitera 2003; Nobili 2021.
  - 2 Lásd még Σ Pind. *P.* 1, 152 és egy (feltehetőleg) Simonidéstől származó verses feliratról Diod. XI. 26, 7 (= 34 FGE). A felirat említi mind a négy Deinomenida-fivért.
  - 3 Lásd Maehler 2004; Cairns–Howie 2010, 70–74.
  - 4 Erről a kérdéssel, az elit versengés kultúrtörténeti háttéréről lásd részletesebben: Morgan 2015.
  - 5 Morgan 2015; Morrison 2001. A különböző, Deinomenidák által alkalmazott önmonumentalizációs stratégiák közötti eltérésekről lásd Nobili 2021.
  - 6 Vö. Day (előkészületben), és lásd a görög epigrammáról és *epinikion*ról írt gazdag munkáit (különösen Day 2010), amelyek átfomálták, hogyan értjük a korai görög feliratos költészet működés-módját; és természetesen Svenbro 1993.
  - 7 A delphoi lovasszobor és dedikációs felirata körüli problémákról lásd Chamoux 1955; Rolley 1990; Maehler 2002; Adornato 2008; Kurke és Neer 2019, 229–231. Az olympiai Deinomenida bronz kocsicsopotról: Paus. VIII. 42, 9.
  - 8 Boston MFA 03.997, 20.3 cm, Kr. e. 700–675, „Thébából”; a dedikációs feliratok keretezéséről és hangzóvá tételéről lásd Day (előkészületben).
  - 9 Herrnstein Smith 1968, 18.
  - 10 Lásd Agócs 2012 és Yatromanolakis 2005.
  - 11 Nevezetes, hogy Lausberg (1960, 14–19. fejezetek) a szöveg újrafelhasználhatóságában látja az irodalmiság egyik fontos mozzanatát (*Wiedergebrauchsrede*).
  - 12 Day 2010.
  - 13 Lásd ehhez pl. Krummen 1990, Agócs 2012 és Morgan 2015.
  - 14 Ennek szép esetéhez lásd B. 13, 67–76.
  - 15 A „beszédműfajok” elméletéről lásd Bahtyin 1986. Annak meghatározásában, hogy mit értek „keret” alatt, az alábbi művekre támaszkodtam: Goffman 1974, Uspenskij 1984, Halbwachs 2021. Az „alkalmisághoz” vagy „okkazonalitáshoz” lásd Gadamer 2003, 174–178.
  - 16 Lásd fent a 10. jegyzetet.
  - 17 Hasonló képhez vö. Pind. fr. 124c.
  - 18 Lásd ehhez Bundrick 2015, itt 297–299 (szkeptikusan, de bő bibliográfiával), és Isler-Kerényi 2007, 171–175 és *passim*.
  - 19 Vö. *I.* 2, 39–242, amely ugyanennek a toposznak másfajta használata. Lásd még Slater 1976; Lissarague 1990 és Uhlig 2018.
  - 20 Lásd pl. Wilamowitz 1922.
  - 21 Maehler 2004, 238–239.
  - 22 Minden (?) hónap 20-áról mint az ünnepek népszerű időpontjáról: Maehler 2004, 246.
  - 23 Lásd Maehler 2004, 243–244.
  - 24 Az „elküldött dal” motívumáról az *epinikion*okban lásd a 26. jegyzetet.
  - 25 Világos, hogy ez az „egy *aoidos* éneklésre készül” típusjelenet hangsúlyosan kidolgozott és díszes megjelenése. Erre a típusjelentre egyébként a ránk maradt epikus hagyományban kevés forrásunk maradt.
  - 26 D’Alessio 2020 és Agócs 2022.
  - 27 Fr. 20 C, 1–7. Aitnáról és alapításáról lásd Morgan 2015, bővebb bibliográfiával.
  - 28 Lásd főleg a 19–24. sorok.
  - 29 Szintén releváns az *epinikion*ok symposionhoz kapcsolódó topozsai és a symposion zenetörténete szempontjából: Bacch. fr. 21 (amelyben meghívja a Dioskurosokat egy egyszerű *theoxeniára*), Pind. fr. 123 (erotikus dicséret), fr. 124d (*barbitos*), fr. 125 (Terpandros feltalálja a *barbitos*: lásd 47. lábjegyzet), fr. 127 (egy gnómé a szerelem *kairos*áról), 128 (*kottabos*-játék). Bacchylidésnek tulajdonítanak egy *Erotika* gyűjteményes könyvet; lásd Bacch. fr. 17–18 és fr. 19 D’Alessio 2016 friss kommentárjával.
  - 30 Van Groningen 1960; Cingano 2003; Budelmann 2012; Bacchylidésről Freaan 2007 és D’Alessio 2006.
  - 31 A Simonidésről szóló anekdotákhoz lásd Rawles 2018 és különösen fr. 510 PMG.
  - 32 Erről a kategóriáról lásd Harvey 1956, 161–164; Collins 2004, 7. fejezet; Jones 2016.
  - 33 Ide tartozhattak az ún. symposion-*paianok* (Rutherford 2001), a rövid aiol dalok, amelyek Athénaios *Attikai* skolionok gyűjteményében maradtak fent (Fabbro 1995), vagy a rövid elégiák, amelyek Solón és megarai Theognis neve alatt maradtak ránk.
  - 34 Lásd Currie 2004.
  - 35 Ar. *Felhők* 1353–1376
  - 36 Ar. *Békák* 223; vö. Eupolis fr. 398 K-A Herington 1985, 188. jegyzet, 208 no. 9-cel.
  - 37 A görög vallást tárgyaló friss szakirodalom (Budin 2008) cáfolja, hogy történeti alapja lenne Chamaileon történetének a „szent prostitúcióról”, de a töredék hangsúlya ettől nem változik. A források éles tekintetű áttekintéséről és értékeléséről lásd Burnett 2001.
  - 38 Lásd Carey 2009, 31–32.
  - 39 A Chamaileon-féle töredék (fr. 122 SM) mellett van még Theophrastos (fr. 128) és Aristoxenos (fr. 125).
  - 40 Mindkettő szerepel könyvlistákon (Vita; Suda) és a 2. olympiai óda *scholion*jában, amely a 118. töredéket *enkómion*ként sorolja be. Az *enkómion*-problémáról lásd Harvey 1956 és Cingano 2003. Az *epinikon* műfaji meghatározásának problémáiról lásd Lowe 2007 és Agócs 2012.
  - 41 Sim. fr. 512 PMG πίνε, πίν’ ἐπὶ συμφοραῖς („Igyál, igyál a jó [és rossz] sorsra [egyaránt]”). Az egyéb releváns példák között van *O.* 7 és *I.* 6.
  - 42 *N.* 9, 46–55 vö. Agócs 2012.
  - 43 Az 1. olympiai ódáról és a symposiont megidéző győzelmi ódáról lásd Athanassaki 2004 és 2016; Krummen 1990; Steiner 2002.
  - 44 Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása
  - 45 Nyilvánvaló a kapcsolat eközött az óda és Bacch. Fr. 200 C között: valószínűleg a lovaskocsiversenyéről szóló Bacchylidés-töredék későbbi: Maehler 2004, 251–252.
  - 46 Hierón művészeti pártolói tevékenységéről lásd Morgan 2015.
  - 47 Bacch. Fr. 20 C lehetséges datálása 470, lásd Cingano 1991 és 2003; Pind. fr. 124ab datálásáról lásd Groningen 1960.
  - 48 Athanassaki 2016.
  - 49 Lásd pl. a 2. isthmosi óda záró szakaszát.

50 Köszönettel tartozom Kárpáti Andrásnak ezért. A Pind. fr. 125 Maehler töredék, amely a *barbitos* feltalálását Terpandrosnak tulajdonítja, Athénaiosnál maradt fent egy Aristoxenos-idézetben. Athénaios szintén *skolion*nak nevezi ezt az ódát. A [Plut.] *De musica* 28. 1140F a *skolion* műfajának kialakulását tulajdonítja Terpandrosnak, valószínűleg egy, a pontosi Héraklidesnél szereplő, azóta elveszett ódából származó idézet alapján (a 124d és 126 tö-

redékekről Snell és Maehler azt valószínűsíti, hogy szintén ehhez az ódához tartoztak). Forrásainknál nyitva marad a kérdés, hogy Pindaros az ambiciózusabb lírai kompozíciókra utal-e, ahogy egyesek gondolják, vagy pedig a népi hagyomány egyszerűbb énekeire, de én az utóbbira hajlok. A kérdéstről részletesen lásd Power 2010, 408–422.

51 Schmitt-Pantel 1997; Strauss Clay 1999.

## Bibliográfia

- Adornato, G. 2008. „Delphic Enigmas? The Γέλας ἀνάσσω, Poly-zalos and the Charioteer Statue”: *AJA* 112/1, 29–55. <https://doi.org/10.3764/aja.112.1.29>
- Agócs P. 2022. „Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylides »költői levelei«” (ford. Pártay Kata): *Ókor* 19/4, 3–22.
- Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139017626>
- Agócs, P. 2012. „Performance and Genre”: *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 191–223. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139017626.015>
- Athanassaki, L. 2004. „Deixis, Performance and Poetics in Pindar’s First Olympian Ode”: *Arethusa* 37/3, 317–345. <https://doi.org/10.1353/are.2004.0015>
- Athanassaki, L. 2016. „The Symposium as Theme and Performance Context in Pindar’s Epinician Odes”: *Cazzato–Prodi–Obbink* 2016, 85–112. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199687688.003.0006>
- Bahtyin, M. 1986. „A beszéd műfajai”: *Uő: A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédméleti írások*. Fordította Orosz István. Budapest, 357–419.
- Budermann, F. (szerk.) 2009. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521849449>
- Budermann, F. 2012. „Epinician and the symposion. A Comparison with the *enkonomia*”: *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 173–190. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139017626.014>
- Budin, S. 2008. *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*. Cambridge, 2008. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511497766>
- Bundrick, S. D. 2015. „Athenian Eye-Cups in Context”: *American Journal of Archaeology* 119/3, 295–341. <https://doi.org/10.3764/aja.119.3.0295>
- Burnett, A. 2011. „Servants of Peitho: Pindar fr. 122 Snell”: *GRBS* 51, 49–60.
- Cairns, D. – J. G. Howie 2010. *Bacchylides: Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Cambridge.
- Carey, C. 2009. „Genre, Occasion and Performance”: *Budermann* 2009, 21–38. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521849449.002>
- Cazzato, V. – Prodi, E. E. – Obbink, D. (szerk.) 2016. *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposium*. Oxford. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199687688.001.0001>
- Chamoux, F. 1955. *L’Aurige*. Paris.
- Cingano, E. 1991. „La data e l’occasione dell’encomio bacchilideo per Ierone (Bacchyl. fr. 20 C Sn.-M.)”: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* n.s. 38/2, 31–34. <https://doi.org/10.2307/20547092>
- Cingano, E. 2003. „Entre *skolion* et *enkomion*: réflexions sur le »genre« et la performance de la poésie chorale grecque”: *Jouanna, J. – Leclant, J. (szerk.): La poésie grecque antique*. Paris, 17–45.
- Collins, D. 2004. *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*. Cambridge, MA.
- Cummins, M. 2010a. „Sicilian Tyrants and Their Victorious Brothers I: The Emmenids”: *Classical Journal* 105/4, 321–339. <https://doi.org/10.1353/tcj.2010.0033>
- Cummins, M. 2010b. „Sicilian Tyrants and Their Victorious Brothers II: The Deinomenids”: *Classical Journal* 106/1, 1–20. <https://doi.org/10.1353/tcj.2010.0015>
- Currie, B. 2004. „Reperformance Scenarios for Pindar’s Odes”: *MacKie, C. (szerk.): Oral Performance and its Context*. Leiden–Boston, 51–69. [https://doi.org/10.1163/9789047412601\\_006](https://doi.org/10.1163/9789047412601_006)
- D’Alessio, G. 2016. „Bacchylides’ Banquet Songs”: *Cazzato–Prodi–Obbink* 2016, 63–84. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199687688.003.0005>
- D’Alessio, G. 2020. „The Problem of the Absent I: Lyric Poetry and Deixis in »Mediated« Communication”: *AION* 42, 1–30. <https://doi.org/10.1163/17246172-40010032>
- Day, J. W. 2010. *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*. Cambridge.
- Day, J. W. (előkészületben). „Framed and Framing. The Verbal Dynamics of Epigrams, Monuments, and Contexts”: *Tamás, Á. – Kozák, D. (szerk.) Framing Greek and Roman Poetry. The Dynamics of Inside and Outside in Classical Literature*. London.
- Fabbro, E. 1995. *Carmina convivalia Attica*. Pisa.
- Fearn, D. 2007. *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. Oxford. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199215508.001.0001>
- Gadamer, H.-G. 2003. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Fordította Bonyhai Gábor. Budapest.
- Goffman, E. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston.
- Halbwachs, M. 2021. *Az emlékezés társadalmi keretei*. Fordította Simon Vanda és Marádi Szilvia. Budapest.
- Harvey, A. E. 1956. „The Classification of Greek Lyric Poetry”: *The Classical Quarterly* n.s. 5, 157–175. <https://doi.org/10.1017/S0009838800011411>
- Herrnstein Smith, B. 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago.
- Hornblower, S. – Morgan, C. (szerk.) 2007. *Pindar’s Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199296729.001.0001>
- Isler-Kerényi, C. 2007. *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*. Leiden–Boston. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004144453.i-363>
- Jones, G. S. 2016. „Observing Genre in Archaic Greek *Skolia* and Vase Painting”: *Cazzato, V. – Lardinois, A. (szerk.): The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*. Leiden–Boston, 146–184. [https://doi.org/10.1163/9789004314849\\_007](https://doi.org/10.1163/9789004314849_007)
- Krummen, E. 1990. *Pyrros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation*. Berlin. <https://doi.org/10.1515/9783110861204>
- Kurke, L. – Neer, R. 2019. *Pindar, Song, and Space. Towards a Lyric Archaeology*. Baltimore.
- Lausberg, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München.
- Lissarague, F. 1990. *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*. Princeton. <https://doi.org/10.1515/9781400861156>
- Lowe, N. J. 2007. „Epinician Eidography”: *Hornblower–Morgan* 2007, 167–176. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199296729.003.0006>
- Maehler, H. 2004. *Bacchylides. A Selection*. Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511802386>

- Maehler, H. 2022. „Bakchylides and the Polyzalos Inscription”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 139, 19–21.
- Morgan, K. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B. C.* Oxford. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199366859.001.0001>
- Morrison, A. D. 2007. *Performances and Audiences in Pindar’s Sicilian Victory Odes.* London.
- Nobili, C. 2021. „Between Stone and Song: Deinomenid Victories in Agonistic Epigrams and Epinician Odes”: Reid, H. L. – Lewis, V. M. (szerk.): *Pindar in Sicily.* Sioux City, IA, 51–73. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1prsrfx.8>
- Power, T. 2010. *The Culture of Kitharōidia.* Cambridge, MA.
- Privitera, S. 2003. „I tripodì dei Dinomenidì e la decima dei Siracusani”: *ASAtene* 81, III, 3, I, 399–432.
- Rawles, R. 2018. *Simonides the Poet. Intertextuality and Reception.* Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781316493816>
- Rolley, C. 1990. „En regardant l’aurige”: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 114, 285–297. <https://doi.org/10.3406/bch.1990.1723>
- Rutherford, I. 2001. *Pindar’s Paeans. A Reading of the Fragments With a Survey of the Genre.* Oxford.
- Schmitt Pantel, P. 1997. *La cité au banquet. Histoire des repas public dans les cités grecs.* Rome.
- Slater, W. J. 1976. „Symposium at Sea”: *Harvard Studies in Classical Philology* 80, 161–170. <https://doi.org/10.2307/311237>
- Steiner, D. 2002. „Indecorous Dining, Indecorous Speech: Pindar’s First Olympian and the Poetics of Consumption”: *Arethusa* 35/2, 297–314. <https://doi.org/10.1353/are.2002.0020>
- Strauss Clay, J. 1999. „Pindar’s Symptotic Epinicia”: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* n.s. 62/2, 25–34. <https://doi.org/10.2307/20546585>
- Svenbro, J. 1993. *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece.* Fordította Janet Lloyd. Ithaca, NY. <https://doi.org/10.7591/9781501717680>
- Uhlig, A. 2018. „Sailing and Singing: Alcaeus at Sea”: Phillips, T. – Budelmann, F. (szerk.): *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece.* Oxford, 63–92.
- Uspenszkij, B. 1984. *A kompozíció poétikája. A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.* Fordította Molnár István. Budapest.
- van Groningen, B. A. 1960. *Pindare au Banquet. Les fragments des scolies édités avec un commentaire critique et explicatif.* Leiden.
- von Wilamowitz-Moellendorff, U. 1922. *Pindaros.* Berlin.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics.* Cambridge, MA.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual Poetics in Archaic Lesbos: Contextualising Genre in Sappho”: Yatromanolakis–Roilos 2004, 56–70.